

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

Всеукраїнська наукова конференція
**«НАЦІОНАЛЬНЕ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНЕ
В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ»**
XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер

МАТЕРІАЛИ

Дніпро
2025

УДК 80
ББК 80/84
М 34

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Національне і транснаціональне в контексті літератури» (XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер).

Редакційна колегія:

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

М 34

Національне і транснаціональне в контексті літератури. Всеукраїнська наукова конференція (XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. Дніпро : Тріменс ЛТД, 2025. 124 с.

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

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

ББК 80/84

Бандровська О. Т.

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

ОКЕАН ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ І ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ БРИТАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

На думку Гастона Башляра, французького філософа і літературознавця середини ХХ століття, простір, в якому живе людина, є інструментом дослідження її свідомості, а фундаментальну органічність людської уяви не можна описати без «метапоетики води», взаємодії людини з нестримними водами, без припливів і відпливів моря та його особливої динамічності [1, с. 11]. У концепції Башляра вода є однією з основних стихій, що структурує людську уяву, формуючи її метафори, архетипи та художні образи.

Втілюючи ідею руху, невизначеності, свободи, кордону, змін і пошуків, океан, море, водна стихія належать з найдавніших і найпотужніших образів у літературі. Корпус ідей та творів про водну стихію є безмежним і надзвичайно розмаїтим: у філософії – від Гераклітової сентенції «все тече, все змінюється» до метафори Мішеля Фуко про людину, що зникне, як «зникає на прибережному піску обличчя, змита хвилею». В художній літературі – від біблійних і міфологічних наративів, як-от історія про Великий потоп, Мойсея, що розділяє води Червоного моря, чи Одісея, який долає морську стихію на шляху повернення додому, до сучасної мариністики, в якій океан виступає медіатором між світами, відображенням руху між культурами, своєрідним транзитним простором, в якому формуються гібридні ідентичності.

В історії британської літератури образ океану є одним із центральних, оскільки Велика Британія історично була морською державою, імперією, що панувала над морськими шляхами. Це зумовило формування потужної літературної традиції, де море постає як простір відкриттів та пізнання світу, випробувань та внутрішніх трансформацій. Морська подорож відіграє визначальну роль, символізуючи вигнання та можливість повернення героя, в одному з перших середньовічних лицарських романів англійською мовою «Король Горн» (XII ст.). В «Утопії» Томаса Мора (1516) океан є простором, що ізолює ідеальне суспільство, в якому реалізована альтернативна модель державного устрою. Пригодницький морський роман «Пригоди Робінзона Крузо» Даніеля Дефо (1719) зображує виживання та адаптацію людини доби раціоналізму на безлюдному острові, де море постає водночас як смертельна загроза, простір для створення нового буржуазного порядку та символ протистояння людини й природи. У «Мандрах Гуллівера» (1726) морські подорожі стають засобом філософсько-фантастичного експерименту Джонатана Свіфта над людською природою і аналізу створених людством моделей державного устрою. Для британського романтизму море слугувало символом духовного шляху та випробувань, що особливо яскраво простежується в поемі «Старий мореплавець» (1798) Семюеля Тейлора Колріджа, де морська стихія відіграє роль як кари, так і можливого спокутування. Цю традицію розвивають

британські неоромантики, як наприклад, в «Острові скарбів» (1883) Роберта Льюїса Стівенсона океан виступає сценою пригод і моральних дилем. У романах Джозефа Конрада («Лорд Джим», 1900) океан показаний як простір колоніальних експедицій та моральних випробувань, де людина стикається з межами своєї влади, сутністю власного «Я» та проблемою ідентичності Іншого. А в модерністському романі Вірджинії Вулф «Хвилі» (1931) море постає метафорою часу й людської свідомості, його ритм визначає плин життя персонажів і відтворює їхні внутрішні зміни.

Починаючи з другої половини ХХ століття простір океану в британській літературі набуває ширшого значення у зв'язку з процесами деколонізації та глобалізації. Якщо у класичних творах море символізувало подорожі, відкриття та імперські амбіції, то після розпаду Британської імперії воно трансформується в простір міграції, історичних травм, розщепленої ідентичності та транскультурних взаємодій. Наприклад, у романах Відьядхара С. Найпола («Партизани», 1975; «Таємниця прибуття», 1987) і Абдулразака Гурни («Пам'ять про відбуття», 1987; «Біля моря», 2001) океан постає не лише як вододіл між колоніальним минулим і новою реальністю, символ дороги й розриву з рідною землею, а й як простір взаємозалежності колишніх метрополій і колоній, що продовжує формувати ідентичність їхніх мешканців.

У ХХІ столітті британська мариністика, поряд із постколоніальною проблематикою та транскультурними процесами, дедалі більше зосереджується на екологічних викликах і кліматичних змінах. Письменники осмислюють океан не лише як простір історичних і культурних взаємодій, а й як ключовий елемент екосистеми Землі, від стану якого залежить майбутнє людства. Гідробіологічні, геологічні та географічні виміри морської стихії набувають екзистенційного значення, що відображається як у науково-популярних дослідженнях, так і в художній літературі.

У книзі «Море – це не вода: Життя між припливами» Адама Ніколсона, яка є зразком природничого письма з літературними ремінісценціями, мемуарними й автобіографічними елементами, океан постає як біологічний, історичний та філософський феномен, що формує уявлення людини про світ і її місце в ньому. За концепцією книги, існування людини, як і океанічні процеси, є динамічним, нестабільним і взаємозалежним з природою: «Життя відкрите. Немає різниці між потоком і спокоєм; вони єдині. Основою буття є взаємодія, і саме у взаємодії швидкого і спокійного є анімація життя», [2, с. 321].

У романі Ієна Макгвайра «Північні води» (2016) море постає ворожим і байдужим простором, що одночасно несе хаос і можливість виживання. Подорож китобоїв, подібно до «Мобі Діка» Мелвілла, символізує зіткнення між людиною і стихією, однак без романтичних ідеалізацій. Основний наголос у романі зроблено на екзистенційній порожнечі людського життя, в якій цивілізаційні цінності втрачають сенс.

Водночас, у сучасному романі морський простір залишається призмою колоніальної спадщини, розмаїття ідентичностей та глобалізаційних трансформацій. Роман Роуз Тремейн «Колір» (2003) можна вважати

неовікторіанською інтерпретацією океану як простору міграції, оскільки водні шляхи відіграють роль транзитного простору між Британією та її колоніями. Океан, за Тремейн, є символічним бар'єром між світами, адже руйнує очікування персонажів, примушуючи переформатовувати ставлення до ідентичності та меж між колонізатором і колонізованим.

Океан у фентезійному романі Чайни М'євіля «Шрам» (2002) виступає зоною гібридності, де розмиваються національні, соціальні та культурні межі. Плавуче місто Армада, що складається з об'єднаних кораблів, символізує альтернативний порядок, який існує поза імперськими структурами. Письменник створює динамічний симулякр суспільства, розкриваючи механізми влади та економічні структури, що формують цей соціопростір [3, 198–199]. Також М'євіль експериментує з тілесністю та перманентною гібридизацією ідентичності, актуалізуючи у творі ідеї постгуманізму.

Таким чином, сучасна британська література розглядає океан як екзистенційний та транскультурний ландшафт, що поєднує природну динаміку, історичну пам'ять і глобальні трансформації. На загал, національне художнє мислення Великої Британії неможливо повно окреслити без того, що Башляр визначив як метапоетику води, – образів океану як простору змін, плинності та безмежності людського досвіду.

Бібліографічні посилання

1. Bachelard, Gaston. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Pegasus Foundation, 1983.
2. Nicolson, Adam. *The Sea Is Not Made of Water: Life Between the Tides*. Farrar, Straus and Giroux, 2022.
3. Del Grazia, Camilla. "Remades and Their Sociospace in China Miéville's *Bas-Lag* Trilogy." *Between*, vol. 12, no. 24, 2022, pp. 183–202.

Безродних І. Г.

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

БАЙОПІК "A WASTE OF SHAME" ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ БІОГРАФІЇ ШЕКСПІРА

Інтерес сучасного кінематографа до постаті Вільяма Шекспіра, драматичний доробок якого неодноразово обирався об'єктом екранізацій (у Книзі рекордів Гіннеса зафіксовано 410 фільмів та театральних постановок його п'єс) є цілком закономірним. За влучним висловом В. Марінеско, В. Шекспір – «це не просто літератор, його образ включає також загальновідомий візуальний стереотип, біографічні деталі, легенди, домисли та плітки, як, до речі, і широкий спектр культурних продуктів, породжених шекспірівським дискурсом. Отже, як культурна ікона Великий Бард може існувати навіть самотійно, поза безпосереднім зв'язком із власною творчістю» [1, с. 26]. Тож цілком закономірною в цьому контексті постає поява низки

байопіків (biographical picture) та байофіків (biographical fiction) – фільмів, сюжети яких вибудовуються навколо біографії Вільяма Шекспіра. Біографічний каркас може бути абсолютно далеким від наукової достеменності, і тоді маємо справу з байофіком – кінопродуктом, що являє собою суцільний плід фантазії режисера або сценариста. Такими є зокрема, «Shakespeare in Love» (1998 р.) (режисер – Джон Медден), «Anonymous» (2011 р.) (режисер – Роланд Еммеріх), «Will» (2017 р.) (режисер – Вілл Вернік). Коли ж питома вага фактографічного начала домінує над фікційністю, йдеться про байопік: «Shakespeare: The Legacy» (2015 р.) (режисер – Лінді Савіль).

На особливу увагу заслуговує стрічка «A Waste of Shame: The Mystery of Shakespeare and His Sonnets» - кінобіографія Шекспіра, яка вперше побачила світ у 2005 р. Фільм висвітлює історію написання шекспірового сонетарію, яка рясніє білими плямами і точками непоясненності навіть у суто наукових працях з цього питання.

Сама назва кінобіографії містить декілька символічних складових. По-перше, це цитата із 129 сонету, який, на думку творців фільму, є своєрідним ключем до розуміння Шекспірівської інтерпретації концепту «хтивість» (lust). По-друге, складні траєкторії у стосунках героїв (Шекспір, Смаглява Дама, Світлий Юнак) репрезентуються крізь призму еротичних стосунків, але з відчутним акцентом на психологічних переживаннях та їхньому резонансу у творчості поета. Крім того, у назві присутній елемент загадки, містифікації, яку можна вважати відкритим питанням: автори кінобіографії не дають однозначних відповідей на питання, заявлені у назві, залишаючи реципієнта у полі натяків та напівтонів.

Власне, назва байопіку та вступні титри, що в цілісному ансамблі кінонарративу є паратекстом, відображають декілька традицій критичної рецепції сонетного субстрату Шекспіра. Розглянемо вступні титри:

In 1609 William Shakespeare published a collection of 154 sonnets, creating the greatest lyric sequence of poems in world literature.

At the centre of this sonnet sequence lies a mystery that has endured for almost 400 years.

126 of these sonnets are addressed to a *fair youth*.
26 are addressed to a *dark lady*.

Who was the fair youth that inspired such passion?

Who was Shakespeare's dark lady?

По-перше, тут наголошується на «експлуатації біографічного потенціалу» сонетарію Шекспіра. Загальновідомо, що шекспірознавці тривалий час сперечаються стосовно кореляції сонетного нарративу з реальним життєвим досвідом його автора.

По-друге, експлікується ідея загадковості, що зазвичай інспірує глядачів до подальшого перекладу. Остаточна нез'ясованість питання прототипів Світлого Юнака та Смаглявої Дами слугувала джерелом художнього вимислу творців фільму.

По-третє, ледь відчутним є певний натяк на «еротичну амбідекстерність» (Б. Сміт) сонетарію Барда, яка повністю відкидалась традиційною критикою, пізніше підкреслювалась представниками квір студій. Квінтесенцією еротичної колізії сонетарію можна вважати визначення Д.Файнмана, який вдався до теорії психоаналізу Лакана, номінуючи Смагляву Даму “the material conclusion of an originally immaterial imagination, the loathsome heterosexual object of an ideally homosexual desire” [цит. за 2, р.24].

Події фільму починаються із 1609 року, а потім за допомогою ретроспекції глядач «переноситься» до подій 1590, 1597, 1600 рр., і зрештою у фіналі кінорозповідь завершується тим же 1609 р., тим самим являючи приклад циклічного хронотопу.

Важливі конституенти представленої кінобіографії взаємодіють та доповнюють один одного: одні з них належать до фактичної сфери, інші – до сфери домислу або навіть вимислу. Саме ці три сфери формують художній простір байопіку та забезпечують його зв'язок із шекспірівським дискурсом.

До фактажу можна віднести антропоніміку та топографіку, представлені у стрічці, а також важливі біографічні моменти життя Барда. У фільмі фігурують члени родини Шекспіра (батько Джон, дружина Анна, син Гамнет, доньки Джудіт та Сьюзен, зять Джон Голл), Мері Сідні, графиня Пемброк, Вільям Герберт, представники його трупи та театрального середовища Лондону – Річард Барбейдж та Вільям Кемп, Джордж Вілкінс та Бен Джонсон. Події розгортаються на тлі реальних локацій Стретфорда-на-Ейвоні та Лондона. Фактографічну переконливість кінонарративу надає апеляція до конкретних дат та історичних подій, зокрема, відомостей про епідемії чуми (1608-9 рр.), сифілісу тощо.

Щодо сфер домислу та вимислу – іноді, доволі непросто провести між ними певні кордони: зокрема, як вже зазначалось вище, серед дослідницьких кіл існує точка зору, що Вільям Герберт, мастер В.Г. був саме тим, кому присвятив свої сонети до Друга Вільям Шекспір, проте, достеменно це невідомо, а отже, питання приналежності до тієї чи іншої сфери залишається предметом полеміки.

Одним із стриженевих конфліктів фільму вибудовується на зображенні стосунків між Беном Джонсоном та Шекспіром. Вони постають насамперед як суперники на літературному полі, але для творців фільму суперництво переноситься і в сферу приватно-інтимних стосунків, що, ймовірно, є продуктом художнього вимислу. До цієї ж сфери відносимо й численні інтимні сцени фільму.

До певної міри загадковою залишається і фігура такого персонажа як Джон Вілкінс – у фільмі він постає як друг Шекспіра та власник таверни, в якій відбуваються ключові події інтимного життя протагоніста. Встановлено, що

цей герой мав реального прототипа, втім, достеменних відомостей про його стосунки з кримінальними колами, які у фільмі чітко експлікуються, немає.

Найбільш значущим у канві кінобіографії виступає сонетний канон. Сюжет стрічки вибудовується навколо історії написання сонетарію, при цьому поява певного віршованого тексту корелює з подіями інтимного життя Шекспіра. Сонети виступають не тільки як привабливий естетичний фон, але і як своєрідний метатекст щодо біографічного нарративу (як рефлексія протагоніста на власні почуття та життєві події).

Напрочуд символічним у канві твору виступає, безперечно, сонет 129 – його винесено у назву, він супроводжує кульмінаційний момент кінострічки і слугує своєрідною квінтесенцією сексуальної, або скоріше «бісексуальної» напруги, фізичного бажання, тілесного поклику, еротичного потягу та помсти.

Таким чином, розглянутий байопік представляє певний інтерес для сучасного шекспірознавства і як варіант фікційної кінобіографії митця, і як кінонарратив, що відтворює життя пізньоренесансного Лондона, торкається питань еротичної природи сонетарію та сексуальної складової авторського нарративу.

Бібліографічні посилання

1. Марінеско В. Ю. Стратегії переосмислення Шекспірової біографії в романі Дж. Вінфілда «Мене звати Вілл». *Держава та регіони*. 2015. № 2. С. 26-30.
2. Smith B. Shakespeare's Sonnets and the History of Sexuality: A Reception History.// *A Companion to Shakespeare's Works: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*. Blackwell Publishing Ltd. 2005. P.1-26.

Варецька С. О.

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

НАЦІОНАЛЬНА ПАМ'ЯТЬ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНИЙ ДІАЛОГ: ДОСВІД НІМЕЧЧИНИ ТА СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ВЛАСТИВЕ» ІРІС ГАНІКИ)

Тематика націонал-соціалізму та Голокосту залишається однією з ключових у німецькомовній літературі ХХІ століття. Сучасні автори продовжують досліджувати ці історичні події через нові жанрові підходи, перспективи та теми, що дозволяє осмислити їх значення для сучасного суспільства. В центрі їхніх творів – не лише історична реконструкція, але й питання колективної пам'яті, відповідальності, провини та успадкування травм.

У романі Іріс Ганіки «Властиве» («Das Eigentliche») пропонується глибокий аналіз того, як Німеччина осмислює своє нацистське минуле через культуру пам'яті. Авторка є важливою фігурою сучасної німецької літератури, вона здобула визнання завдяки своїм романам, що досліджують теми пам'яті, історії, ідентичності та суспільних проблем. Вона часто використовує іронію та

сарказм для критики суспільства, поєднує чітку документальну розповідь із філософськими рефлексіями, а також створює персонажів, які є складними та багатовимірними, часто відображаючи сучасні соціальні виклики. В її творах поєднано елементи автобіографії, соціального аналізу та глибокої психології. Іріс Ганіка вивчала загальне й порівняльне літературознавство у Вільному університеті Берліна, що суттєво вплинуло на її стиль письма, який відзначається точністю та критичним поглядом на суспільство [2].

Одразу після появи друком роман «Властиве» отримав престижну Літературну премію Європейської унії (2010), а також отримав премію LiteraTour Nord у 2010 році. Варто також зазначити, що у 2020 році Іріс Ганіка отримала престижну Премію Лейпцизького книжкового ярмарку та премію імені Германа Гессе за інший свій роман - «Камери ехо» («Echos Kammer») [2; 4]. В Україні роман з'являється друком у перекладі Юрка Прохаська у 2020 році.

У центрі роману «Властиве» постає працівник Меморіального музею Голокосту, Ганс Фрамбах, який на власному досвіді демонструє, як складно сучасному німецькому суспільству жити з тягарем історичної відповідальності. Ганс займається каталогізацією та збереженням історичної пам'яті про злочини нацистів [1]. Однак він починає сумніватися в сенсі цієї роботи, оскільки вона перетворюється на рутину, а його власні емоції та переживання залишаються невисловленими. Грацієла, його найкраща подруга, яку переслідує минуле. Колись вона була зосереджена на осмисленні нацистського минулого, але згодом переключилася на іншу «сутність» життя – міжособистісні стосунки. Проте і ця спроба пошуку сенсу життя виявляється хиткою. Ганс і Грацієла вважають, що їхня нездатність бути щасливими пов'язана не лише з історичними травмами, а й із сучасною культурою, яка намагається приховати свою серйозність за фасадом гармонійності.

Протагоніст роману виконує роль посередника між минулим і сучасністю. Через його погляд розкривається напруга між збереженням пам'яті про минуле та бажанням молодшого покоління дистанціюватися від почуття вини. Його рефлексії дозволяють читачеві усвідомити складність процесу збереження пам'яті в умовах сучасності. Іріс Ганіка підкреслює, що Голокост є не лише трагедією єврейського народу чи Німеччини, але й уроком для всього світу щодо небезпек тоталітаризму й ненависті. У романі розкрито, як у сучасній Німеччині формується культура пам'яті: створюються меморіальні місця (наприклад, меморіали Голокосту); випрацьовуються різні освітні програми; провадяться дискусії про значення минулого в контексті сучасної німецької ідентичності. Через героїв роману показано, як пам'ять про Голокост впливає на особистісний світогляд і національну свідомість. Через цю призму в романі продемонстровано як національну, так і транснаціональну пам'ять про Голокост, підкреслюючи її значення для світової спільноти. Роман сприяє розумінню того, як пам'ять про нацистські злочини може формувати світову дискусію про права людини, відповідальність і відновлення справедливості.

Пам'ять про трагічні події минулого, як це описано в романі Іріс Ганіки, має багато спільного з процесами, що відбуваються в Україні сьогодні. Подібно до Німеччини, яка переосмислювала свою відповідальність за нацистські злочини, Україна проходить складний процес осмислення власної історії, формування культури пам'яті та встановлення історичної справедливості. Багато українських вчених сьогодні працює над осмисленням власних травм, таких як Голодомор, репресії радянського режиму, трагедія Бабиного Яру та війна, розв'язана Росією. Зокрема це наступні наукові дослідження: «Реактивність літератури» Ярослава Поліщука, «Каміння й Сізіф» Миколи Рябчука, «Літературний вимір пам'яті» Оксани Пухонської, а також статті Л. Лавринович, О. Яворської, Р. Голика, Х. Рутар та ін. Встановлення меморіалів, розвиток освітніх ініціатив і розповідь історій жертв також є важливими складовими цього процесу. В українській літературі останніх десятиліть тематика осмислення національних травм залишається однією з ключових. Багато письменників працюють над цими темами, намагаючись передати колективний і особистий досвід через літературні твори, наприклад Оксана Забужко «Музей покинутих секретів», Сергій Жадан «Інтернат», Вікторія Амеліна «Дім для Дома», Олександр Михед «Я змішаю твою кров з вугіллям», Таня Малярчук «Забуття», Софія Андрухович «Амадока», Катя Петровська «Мабуть Естер» та багато інших.

У романі Ханіка підкреслено важливість визнання вини, навіть якщо це болісний процес. Це стало фундаментом для формування відповідальної культури пам'яті, яка є частиною німецької ідентичності. Хоча питання вини є менш релевантним у контексті власних травм, Україна сьогодні формує культуру пам'яті, засновану на відповідальності за збереження правди. Це стосується не лише Голодомору чи радянських репресій, а й подій сучасної війни, зокрема злочинів Росії проти українців. У Німеччині Голокост став темою глобального масштабу, формуючи транснаціональну культуру пам'яті, яка виходить за межі національної історії. Україна також намагається донести свої історичні травми до світової спільноти. Голодомор дедалі частіше визнається геноцидом на міжнародному рівні, а сучасна війна стимулює глобальний діалог про свободу, права людини та агресію. Подібно до того, як Німеччина стикалася з необхідністю протидіяти ревізіонізму в питанні Голокосту, Україна бореться з російською дезінформацією, яка намагається спотворити чи заперечити злочини минулого й сучасності. Як і в Німеччині після війни, осмислення минулого в Україні є важливим для побудови сучасної української ідентичності, заснованої на правді, повазі до жертв і відповідальності за майбутнє. Як Німеччина стала прикладом для багатьох країн у питаннях пам'яті про Голокост, так і Україна може відігравати важливу роль у формуванні глобального розуміння історичних травм та їхнього осмислення.

Бібліографічні посилання

1. Ганіка І. Властиве. К.: Дух і Літера, 2020. 192 с.
2. Hanika Iris <https://iris-hanika.de/biographie/>
3. Rutka A. Geschichte aus alten Zeiten versus Gefühlte Opfer. Zum Unbehagen an deutscher Erinnerungskultur in Iris Hanikas *Das Eigentliche Language and Literature Studies, Jewish studies, Studies of Literature, German Literature*. Towarzystwo Naukowe KUL & Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. 2010 <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=740974>
4. Sternburg von J. Preis der Leipziger Buchmesse für Iris Hanika: Sophonisbe und alles auf der Welt <https://www.fr.de/kultur/literatur/preis-der-leipziger-buchmesse-fuer-iris-hanika-sophonisbe-und-alles-auf-der-welt-90779920.html>

Ватченко С. О.

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

КОЛИ ЗОЛОТУ ЧАШУ РОЗБИТО... ТЕМА «AMOR FATI» В ОСТАННЬОМУ РОМАНІ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА

Роман «Золота чаша» (*The Golden Bowl*, 1904) Генрі Джеймса став останнім завершеним художнім текстом письменника і не тільки був оцінений критиками як один з кращих творів автора, але й увійшов, разом з «Жіночим портретом» (1881), «Крилами голубки» (1902), «Послами» (1903), до канону психологічної прози США к. 19 – п. 20 століття.

У своїх пізніх літературних «дослідах» Джеймс звертається, на перший погляд, до невибагливих любовних історій, вельми привабливих для читачів Вікторіанської доби. Однак, приймаючи думку одного з проникливих знавців творчості Джеймса, англійського літературознавця й письменника Джона Бейлі, у вибудованих Джеймсом у зрілі роки життя мистецьких світах існує не тільки реальний, впізнаваний вимір розгортання подій і життя героїв, але й надреальний (*supranatural*), насичений багатством символістських забарвлень у потрактуванні буденності, що народжуються у внутрішньому просторі свідомості кожної людини.

Досвідчений читач все ж розгледить у мелодраматичному сюжеті «Золотої чаші» про любовну зраду метафоричний образ театралізованого дійства, присвяченого епізоду буття молодих персонажів, американки Меггі Вервер, багатій спадкоємиці Адама Вервера, одного з фундаторів імперської слави Нового Світу, і збіднілого італійського аристократа Америкго, пам'ять якого зберігає минулу славу Риму і його родини.

Назва роману – “*The Golden Bowl*”, – яку пов’язано з красою, розкішною старовинного витвору мистецтва, що стає атрибутом підступної подієвої інтриги, водночас вбирає в себе безодню алюзій, ремінісценцій, які відсилають до безкінечності цивілізаційних знаків Історії, сигналізують про певний об’єм «сміслових» нюансів, співвіднесених з біблійними потрактуваннями мотиву

Чаші, особливо у сповненій меланхолії мудрості Екклезіаста; а також першому посланні до Коринтян апостола Павла, де міститься його відоме веління-прохання (Imperium) про надану природою єдність Чоловіка і Жінки. Що у добу «кінців і початків» перетворено «артистичним» філософом Джеймсом на роздуми про пошуки механізмів єдності людства і у реальності, на його думку, пов'язано з ідеями Влади, Процвітання/Prosperity (Адам Вервер і Шарлотта Стент), можливо, Любові (Амеріго), мужності Досвіду «нової жінки», з прийняттям повноти Життя, “Amor Fati” (Меггі Вервер).

Велігіна Н. Г.

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

СВОЄ ЯК ЧУЖЕ: ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В РОМАНАХ ДЖУЛІАНА БАРНСА

Художнє втілення теми національної самобутності разом із пошуком відповіді на питання, в чому вона дійсно полягає, є однією з основних констант творчості британського прозаїка Джуліана Барнса. Поєднання двох способів бачення – інтеграції роздумів в літературний сюжет і безпосереднього міркування в нонфікшн – дозволяє автору щільніше наблизитися до розуміння цього складного, невловимого і неоднозначного концепту і підвести до несподіваних і не завжди приємних висновків свою аудиторію. Досвід журналіста допомагає Барнсу створити атмосферу відвертої розмови і розворушити навіть підготовленого читача часів постмодерністської чуттєвості, змусити його позбавитись останніх упереджених уявлень щодо англійськості і навіть ширше, щодо будь-якого канону. Національна ідентичність, якою вона постає у транскультурному глобальному середовищі, дедалі більше перетворюється з загальнозрозумілого маркера на об'єкт критичного осмислення. Наполегливе виділення англійськості в особливу категорію, акцентування її дискусійності, несподівані смислові наповнення вже звичного протиставлення англійськості та британськості, актуалізовані наприкінці ХХ сторіччя у зв'язку з завершенням епохи тетчеризму - все це відносно нові явища. Навіть побіжний аналіз бібліографії з цього питання дозволяє говорити про народження ближче до середини ХХ сторіччя особливого типу бачення, специфічної культурологічної оптики, яка так або інакше відштовхується від теми національного канону: ми побачимо всього кілька робіт кінця 20-х - початку 30-х (у тому числі «Англійську подорож», 1934 Дж. Б. Прістлі), талановиту книгу Н. Певзнера «The Englishness of English Art», що стала несподіваною сенсацією в 1956-му - і лавину досліджень, починаючи з кінця 90-х.

Мета Барнса полягає не у віднайденні відповідей на складні питання. Проблематизуючи англійськість, він пропонує читачеві подивитись на своє національне, як на чуже: побачити звичне під несподіваним, часто неприємним,

а іноді і абсурдним кутом. Від вкотре пригортає увагу до однієї з найцінніших якостей справжнього громадянина і патріота сьогодення – критичного і самостійного мислення, яке дозволяє бачити і розуміти соціальні вади, аналізувати їхнє коріння і прагнути для країни лише поміркованих, суголосних із її самобутністю і особливостями динаміки, покращень. Попри всю жанрову і тематичну відмінність творів автора, визначальною рисою в них виявляється спроба схопити щось аморфне й хитке, проте глибоко і міцно укорінене – те, що буде зрозумілим лише з огляду на парадоксальний, незбагнений для іноземця англійський характер. Ця глибинна спорідненість персонажів романів Барнса виявляється здатною керувати невидимими пружинами їхніх вчинків або душевних поривів, підштовхуючи зовсім різних людей до тотожних дій. Прийом уявного усунення за межі звичного, активації свіжого погляду на свою батьківщину, одивнення всього засвоєного з дитинства, успішно використовується Барнсом для натхненного перевідкриття і вивчення Англії.

Барнс майже завжди пише про Англію, про те, що означає бути англійцем. В першому романі «Метроленд» (1980), присвяченому питанням дорослішання, читач знайомиться не просто із специфікою лондонського передмістя, а й розуміє, що це не так топонім, як особливий менталітет, а спроба заперечення цього факту в межах юнацького бунту лише вкотре підкреслює приналежність героя до певного класу, до певного способу життя. В «Елізабет Фінч» (2022), де головною героїнею є викладачка історії, він не тільки розмірковує над місією вчителя, а вкотре торкається проблем виникнення або створення національних міфів, питань національної самосвідомості: головна героїня є «авторкою» цікавої історичної праці «Наші неминучі міфи». Відносно недавній «Артур і Джордж» (2005) взагалі може бути названий одним із самих «англійських» романів початку XXI століття, вершиною втілення англійськості, причому на всіх рівнях – мовному, історичному, культурному, літературному, навіть постколоніальному.

Однак книга з назвою, що говорить, здавалося б, сама за себе – «Англія, Англія» (England, England, 1998) – може бути названою в цьому ряду з деякими застереженнями. Національна самобутність втілюється тут, так би мовити, «від зворотного»: відверто і жорстко пародіюючи національний канон, розглядаючи під різними кутами проблему кризи ідентичності, мінливого чи поверхового розуміння суті англійськості, автор змушує читача знову і знову замислитися над важливістю збереження свого «я», невіддільного, за Барнсом, від усвідомлення себе частиною своєї країни. В романі-антиутопії про Англію майбутнього «типові англійці» і патріоти «продають» абсурдну копію власної країни іноземним туристам - «England, England» виявиться не більше, ніж поштовим адресом комерційно прорахованого Острова-атракціону, Англії-копії, де продається все – минуле та сьогодення, історія та міфи, героїка та культура «старої Англії».

Барнс показує, що руйнування значущих міфологем – загадковий і непередбачуваний процес, що деконструкція може призвести до неочікуваних наслідків: їхнє значення та вплив парадоксальним чином зміцниться. Він

поступово підводить читача до думки, що сама проза, побудована на вивченні парадоксальних ситуацій і феноменів, здатна допомогти заглибитися в сутність парадоксальної англійської національної самобутності. У романі «Англія, Англія» метод парадоксу спрацьовує: для Барнса англійськість містить у собі і всі її розбіжності й суперечності, відтак і джерела тривожних змін у суспільстві – також є типово-англійськими. Саме тому роман може бути прочитаний і як роман-попередження, і як політичний роман – але не зводиться виключно до сатири, що втілює кризу ідентичності. Пародіюючи легенду про Робін Гуда, перетворюючи розбійника на слухняного статиста Парку розваг, Барнс в якийсь момент змушує його бунтувати. Він демонструє, що глибинний вплив національного канону здатний протистояти будь-якій профанації.

Верцімага А. В.

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

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ ПРО ГОЛОКОСТ У ТВОРЧОСТІ МАРТІНА ЕМІСА

Пам'ять про Голокост зберігається в багатьох національних літературах Західного світу, набуваючи транснаціонального характеру. Ця тема є важливим аспектом сучасного гуманітарного дискурсу, особливо в літературних творах, які прагнуть осмислити трагедію ХХ століття.

Мартін Еміс, один із провідних сучасних британських письменників, у своїй творчості пропонує глибокий аналіз цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття, досліджуючи різноманітні аспекти сучасної цивілізації: від урбаністичних трансформацій до зіткнення Західної і Східної мегацивілізацій. Особливе місце в його творчості посідає тема Голокосту, який письменник називає «центральною подією двадцятого століття» [5, с. 16]. У цьому дослідженні проаналізовано романи «Зона інтересу» (2014) та «Стріла часу» (1991), в яких Еміс пропонує унікальні перспективи на Голокост, використовуючи постмодерністські прийоми, зокрема іронію, інверсію хронології та внутрішню фокалізацію на свідомість злочинця.

Досліджуючи Шоа (івритський термін, що означає «катастрофа»), Майкл Бернштейн наголошує: «...усвідомлення того, що теперішнє містить зародки різноманітних і взаємовиключних майбутніх сценаріїв, повинне враховуватися при осмисленні будь-якого окремого моменту» [6, с. 32]. Еміс розглядає свої книги лише як невелику частку серед багатьох творів, у яких зображено Голокост. Він називає себе «великим боржником перед *loci classici*» [2, с. 303] (класики, яких цитують) і у післямовах до своїх книг наводить вичерпний перелік письменників, філософів, істориків, лікарів та їхні праці, що слугували основою для його книг. Це, зокрема, Ганна Арендт, Себастьян Гаффнер, Прімо Леві та Вінфрід Зебальд.

Важливим теоретичним підґрунтям для аналізу романів Еміса є концепції гетеротопії Мішеля Фуко та хронотопу Михайла Бахтіна. Гетеротопія описує особливі простори, що виконують роль контрмоделі реальності. В контексті романів Еміса концтабір виступає як гетеротопний простір, що змінює традиційне сприйняття мирного світу, стаючи місцем страждання і смерті, яке існує поза звичайними межами людських взаємодій. Застосування концепції хронотопу, своєю чергою, дає змогу провести комплексний аналіз часово-просторової організації творів, розкриваючи їхню внутрішню структуру та художню специфіку.

Окреслені теоретичні концепції є продуктивними для аналізу романів письменника про Голокост. У «Зоні інтересу» Еміс створює особливий гетеротопний простір концтабору Аушвіц, який функціонує як контрмодель реальності. Дія відбувається в Аушвіці в 1942 році, у так званій «зоні інтересу», яка стала виробничим центром системи таборів. У цей період винищення євреїв, систематизоване та поставлене на промислову основу, набуває рис прибуткового бізнесу. Важливим аспектом роману є зображення буденності зла через повсякденне життя працівників табору. Як зазначає один із персонажів: «Ти або сходиш з розуму за перші десять хвилин, або звикаєш» [2, с. 85]. Показово, що Гітлер, жодного разу не названий у романі на ім'я, залишається поза текстом. Як зазначає Еміс: «Ми дуже багато знаємо про “як” – як він робив те, що зробив, – але, схоже, майже нічого не знаємо про “чому”» [2, с. 306]. Письменник досліджує феномен «колективного гітлера», що виростає з народних сподівань.

Оповідь розгортається через три наративні перспективи: офіцера вермахту і племінника Мартіна Бормана Ангелюса Томсена, коменданта табору Пауля Долля та в'язня-єврея Шмуля. Через цю багатоголосу структуру Еміс досліджує різні аспекти функціонування системи масового знищення. Кожен з шести розділів роману поділений на три частини відповідно до цих перспектив, а епілог, названий «Наслідки», поданий з точки зору Томсена і присвячений трьом жінкам: Естер, Герді Борман і Ганні Долль. Усі три персонажі розповідають про звикання до насильства, його непроникність для розуміння й осмислення, а також про крихкість норми.

Особливо показовим є образ Пауля Долля. Він втілює концепцію «банальності зла» Арендт, яка описує феномен звичайності злочинців нацистського режиму. Ця концепція знаходить своє відображення в обох романах Еміса, де автор досліджує психологію виконавців злочинів через призму їхньої буденності. Арендт підкреслює, що зло часто походить не від монструозності його виконавців, а від їхньої бездумності та сліпої відданості режиму. Вона бачить злочинця «страшенно і жахаюче нормальним» [4, с. 276], і герої Еміса зображені саме такими. Комендант концтабору Долль постає не як демонічний злодій, а як бюрократ, зайнятий адміністративними питаннями та особистим життям. Еміс застосовує методи іронії та гротеску, щоб висвітлити психологічну подвійність персонажів: Долль механічно виконує обов'язки коменданта табору смерті, відсторонюючись від реальності концтабору, яким

він керує. Це створює відчуження, яке є ключовим для розуміння механізмів масової жорстокості та її буденності для виконавців.

Якщо в «Зоні інтересу» Еміс досліджує природу зла через множини наративних перспектив, то у «Стрілі часу» він пропонує радикально інший підхід через використання зворотної хронології. Сюжет «Стріли часу» базується на уявленні про час як про простір, що дає змогу автору створити особливий тип оповідача. Роман зображує історію лікаря Тода Френдлі, яка розгортається у зворотному часовому напрямку: від смерті у США до служби в нацистських концтаборах у Європі, де він постає під справжнім іменем Оділо Унфердорбен. Така хронологічна інверсія невідворотно веде до кульмінаційного моменту – участі героя в Голокості. Вибір імен головного персонажа має виразне символічне навантаження: англійське «friendly» («дружній») контрастує з німецьким «unverdorben» («невинний», «незіпсований»), створюючи значеннєву антитезу між двома іпостасями героя.

Роман складається з трьох частин, які охоплюють період від сучасності до народження героя. Важливим художнім прийомом є створення другого «я» головного героя – своєрідної душі, що оселилася в чужому тілі. Цей оповідач володіє певним обсягом інформації про побутові реалії, але не знає історії, що дає підстави йому оцінювати події з позиції довоєнної моральності. Така художня форма втілює постмодерністську ідею про неоднозначність історичного процесу та проблематичність морально-етичних оцінок, що особливо глибоко розкриті у контексті злочинів фашизму.

Важливими у романі є образи, які персонаж бачить уві сні. Найбільш яскравими є образ «немовляти, що володіє неймовірною владою» [3, с. 45] та образ лікаря у білому халаті і чорних чоботах солдата-вбивці: «Велетенська постать у білому халаті, у чорних чоботах, що блокують кілька акрів. Десь там, унизу, поміж його ніг, – черга душ» [3, с. 39]. Ці образи акцентують моральну дилему та втрату людяності в умовах терору.

В «Стрілі часу» цинізм ситуації увиразнено через специфічні форми комічного, зокрема іронію та гротеск. Глобальна жорстокість ніби анулюється через неправильний хід часу. Цинізм також визначається відсутністю авторського коментаря. Особливо вражаючим є опис роботи концтабору у зворотному часі. Еміс використовує цей прийом для створення сатиричного ефекту, показуючи «благодійників» системи: союз німецької молоді, одягнений у вбрання вбитих, компанія, що торгує волоссям убитих, державний банк, де основою золотого запасу стають зуби вбитих. Оскільки читач розуміє реальну послідовність перелічених тут дій, перед ним постає справжня картина подій у несподіваному ракурсі, що багаторазово підсилює достовірність зображеного. Еміс зауважує: «Злочин був унікальним не своєю жорстокістю, не легкодухістю, а за стилем – поєднанням атавізму й сучасності» [3, с. 175].

Теодор Адорно стверджував, що «писати поезію після Аушвіцу – варварство» [1, с. 34], порушуючи питання про доцільність мистецтва після трагедії Голокосту. Твори Еміса переконливо демонструють, що література не лише може, а й повинна звертатися до цієї теми, стаючи інструментом

критичного осмислення минулого та застереженням для майбутнього. Через складну наративну структуру, використання постмодерністських прийомів та глибоке дослідження природи зла письменник створює нову модель розуміння історичної травми, яка є актуальною для сучасного контексту.

Бібліографічні посилання

1. Adorno Theodor. Prisms. Translated by Samuel and Shierry Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1981. 272 p.
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. Arendt Hannah. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. New York: Penguin Classics, 2006. 513 p.
5. Bellante Carl and John. Unlike Father, Like Son. An Interview with Martin Amis. Denver: The Bloomsbury Review 12.2: 4-5, 1992. P. 16.
6. Bernstein Michael. Foregone conclusions: Against apocalyptic history. Berkeley: University of California Press, 1994. 199 p.

Висоцька Н.О.

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

АФРО-АМЕРИКАНСЬКИЙ ГАМЛЕТ НАШИХ ДНІВ: НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ТРАНСНАЦІОНАЛЬНЕ У П'ЄСІ ДЖ. АЙДЖЕЙМСА «ЖИРНИЙ ОКОРОК» (2022)

Одним із найпотужніших маркерів «транснаціонального» у сучасній світовій культурі постає феномен «глобального Шекспіра» у всьому багатстві його проявів не лише як геніального митця, а й як засновника багатьох дискурсивних і культурних практик модерності. Найістотніша риса саме «американського Шекспіра» полягає, мабуть, у безпрецедентно важливій ролі, яку відігравав ренесансний драматург у формуванні національної картини світу протягом усієї відносно короткої історії країни. В силу низки об'єктивних і суб'єктивних чинників Шекспір із перших кроків молодій нації «сприймався як один із центральних складників американської ідентичності» [2, р.135], і з плином часу цей статус не знижувався. При цьому присутність Шекспіра в американському соціо-культурному континуумі набувала «найрізноманітніших форм, здатних задовольняти культурні потреби нації» на різних етапах її становлення [4, р. 229]. Як і в минулому, Шекспір через адаптації та апропріації надає американцям ХХІ століття спільну мову для обговорення актуальних суспільних проблем – соціальної нерівності, ідентичності, раси, гендеру тощо.

Так, однією з сучасних реінкарнацій гамлетівського архетипу став товстенький чорний хлопець Джусі, чия історія покликана унаочнити зсуви у патріархальній ментальності сільської афро-американської спільноти.

У 2022 році афро-американський драматург Дж. Айджеймс отримав Пулітцерівську премію в галузі драматургії за свою одноактівку «Жирний окорок». Вже у переліку дійових осіб автор за допомогою виразу «kind of» («типу») чітко зазначає проти імені кожного, яку роль із шекспірівської трагедії йому відведено, тобто від самого початку у п'єсі задекларований намір переповісти шекспірівського «Гамлета» в афро-американській тональності Далі його підтверджують відповідні сюжетні вузли у належній послідовності: весілля матері протагоніста з братом вбитого чоловіка, з'ява привида Батька, що звинувачує брата у своїй смерті і закликає сина до помсти, вагання «Гамлета» – Джусі, який не вважає себе придатним для ролі месника, гра в шаради, ідентична за функцією сцені «Мишоловки», двобій Джусі з Ларрі-«Лаертом»... Проте кожний з цих етапів розгортання трагічної інтриги оригіналу зазнає гротескового зниження, травестування, комікалізації, що разом із несподіваним фіналом призводить до радикальної зміни жанру – перед нами радше чорнуватий фарс, генетично пов'язаний з амбівалентною американською традицією black-face minstrelsy. До того ж і кульмінація, і фінал твору принципово відходять від оригіналу.

Мета чергової спроби ревіталізації Гамлета, на мою думку, – комічно-ігрове ствердженні вітальності афро-американської спільноти в ситуації ерозії патріархальних цінностей та ремоделювання ідентичностей молодого покоління чорних американців.

Гра автора з читачем/глядачем починається з назви п'єси – *Fat Ham*, відкритої для множинних інтерпретацій. Можна сприйняти її буквально, як «жирний окорок», що безсумнівно, знаходить виправдання у «м'ясній» аурі твору (його образна система ґрунтується на гастрономічному, зокрема, м'ясному коді, пов'язаному з топосом шашличної як сімейного бізнесу). Якщо розуміти *Ham* як фамільярне скорочення від Hamlet (Гамлет), то назву можна перекласти як «жирний Гамлет», що відповідає задуму створення зниженого варіанту трагедії Шекспіра. Крім того, слово *Ham* може бути зневажливим визначенням поганого актора-халтурника, а ще й скороченням від hamster (байбачок), що резонує із зовнішністю протагоніста. Нарешті, у назві можна вчитати алюзію на старозавітного Хама, молодшого сина Ноя, образ якого експлуатувався у расовому дискурсі ХІХ – початку ХХ століть у цілях виправдання рабовласництва. Отже у назві актуалізується цілий спектр значень, що одразу розширює діапазон сприйняття твору.

Джусі, «гамлетоподібний» протагоніст, завдячує своєю оригінальністю одній із незчисленних шекспірових загадок, навколо яких шекспірознавці ламають списи протягом останніх чотирьох століть. Чи був Гамлет огрядним? Джеймс Айджеймс обирає сприйняти репліку Гертруди про це за чисту монету, причому ненормативне тіло Джусі сигніфікується як позитивне. Хлопець описаний як «гарно і чудово м'який тілом і характером» [3, р.7]. І це принципово: адже п'єса Айджеймса легітимізує, більше того, святкує як нестандартне тіло, так і руйнування гендерних стереотипів у контексті повсякденного життя афро-американців на Півдні США. Виходячи з розуміння

«норми» як соціо-культурно сконструйованої категорії, драматург демонструє «інакшість» персонажа через недотримання прийнятих в його середовищі стандартів агресивної маскулінності (прагнення Джусі до освіти, м'якість, сексуальна невизначеність, здатність до емпатії, відсутність жорсткості). Через ці якості його піддають остракізму брутальні батько (бодай у подобі привида) та дядько.

Варіації на цю ж тему втілюють образи Ларрі/Лаерта та Опал/Офелії, які відмовляються прийняти призначені їм суспільством гендерні ролі (упродовж дії Ларрі трансформується зі взірцевого військового на трансвестита, тоді як Опал стверджує своє право не носити суконь і обрати чоловічий фак). Отже згідно з сучасними класифікаціями, маскулінність Джусі й Ларрі та фемінність Опал у соціальній площині можуть розглядатися як «підпорядковані» (subordinate) [1, p.74]. Відтак однією з головних тем п'єси «Жирний окорок» є боротьба представників нового покоління афро-американців за легітимізацію своїх «нестандартних» гендерних ідентичностей, за право самим обирати власну «самість».

Якщо в оригіналі прокрастинація Гамлета може мати за причину усвідомлення принцом масштабів світового зла, яке годі подолати індивідуальною кровною помстою, то у сучасній версії йдеться про розривання хибного соціального кола, яке прирікає багатьох афро-американців із нижчих верств суспільства на безкінечне відтворення «циклу насильства», естафету котрого відмовляється приймати Джусі. Як підсумовує один з персонажів, «ці цикли насильства мають глибоке коріння. Вони міцно укорінені. З них важко вивільнитися. Типу, твій тато потрапив до в'язниці, його батько сидів у в'язниці, і батько того теж, і батько того також. А до цього що було, га? Рабство. Хлопче, ти носиш у собі успадковану травму всієї родини. І це нічого. Ти в нормі. Але ти не повинен дозволити цьому визначати тебе» [3, p.35].

Крім ключових елементів сюжету «Гамлета», шекспірівський текст присутній у п'єсі Айджеймса і в прямому сенсі. Драматург вводить до свого твору цитати з оригіналу, зокрема, монологи протагоніста, а також експліцитні та імпліцитні алюзії на різні твори Шекспіра. Серед смислотворчих прийомів Айджеймса – метатеатральність вкупі з імерсійністю та інтерактивністю. Комічної кульмінації метатеатральна (так само, як і сюжетна) лінія досягає в останніх сценах, після профанізованої смерті дядька-негідника, що подавився м'ясом. Персонажі відмовляються слідувати законам трагічного жанру, які вимагають їхньої смерті, – навпаки, переживши катарсис, вони з полегшенням сідають за стіл, щоб у пародійній формі поминути дядька (який, втім, незабаром оживає і приєднується до них) (бахтінський топос карнавального зближення смерті та свята/іжі).

До комедії введено і пряму згадку про Шекспіра – мати Джусі, роздратована його манерою постійно цитувати англійського драматурга, вибухає: «Тільки посміяй згадати про цього мертвого білого старигана ще раз! Кому він потрібний! Ти поводишся так, наче він знає відповіді на всі запитання...» [Ibid., p. 116]. Проте, звичайно, сама поява п'єси Айджеймса

доводить, що «мертвий білий стариган», якщо і не має відповідей на болючі питання сучасності, принаймні допомагає сформулювати їх у продуктивний спосіб. Карнавалізація, що відсилає аж до відповідної середньовічної традиції, сприяє підсиленню провідної ідеї п'єси – торжества постійно рухливого життя над застиглою нерухомістю смерті, стверджуваного за допомогою Шекспіра на афро-американському матеріалі.

Бібліографічні посилання

1. Connell Raewin. *Masculinities*. 2nd ed. Cambridge & Oxford: Polity, 2005. 358 p.
2. Dickson Andrew. *Worlds Elsewhere. Journeys Around Shakespeare's Globe*. New York: Henry Holt & Co, 2016. 484 p.
3. Ijames James. *Fat Ham*. New York: Theater Communications Group, 2023. 154 p.
4. Ziegler Georgianna. American Appropriation through the Centuries. *Shakespeare in Our Time. A Shakespeare Association of America Collection* / Ed. by D.Callaghan & S.Gossett. London, New York et al.: Bloomsbury, 2016. P. 229-236.

Власенко Н. І.

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

ХУДОЖНЯ МЕТАЛОГІКА МИСТЕЦТВА МАНЕРИ У ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ ДУМЦІ ВІДРОДЖЕННЯ: ГРАНІ ЕСТЕТИЧНОГО ОЧУДНЕННЯ ПРИРОДНОЇ ЛОГІКИ

Виявлення риторичних витоків романної діалогічності в художньо-словесній практиці Відродження ініціювало відсторонення теорії жанру, заснованої в ту ж історико-культурну добу («Роздуми про створення романів» (1554) Дж. Джиральді Чинціо, «Романи» (1554) Дж.–Б. Пінья) й орієнтованої на модальну доміную процесу текстотворення, виділену риторикою, від його структуризації. У ході ренесансного усвідомлення модальності роману як настанови на поетикальне втілення світоглядно-естетичного принципу «єдності в розмаїтті», що встановився при ренесансно-гуманістичному діалогічному узагальненні риторичного концепту *varieta*, запровадженого в епоху античності для визначення критерію побудови аргументації, стала теоретично сприйнятною ідея формування наративу, змістова універсальність якого не вичерпується гранично формалізованою трьохетапною послідовністю творення тексту - «*inventio – dispositio – elocutio*», стверджуваною риторикою впродовж всього її історичного руху.

Тим самим інспірувався відхід ранньої теоретичної рефлексії романного жанру, наснаженої естетизованими і діалогізованими законами дискурсивно-

риторичного мислення, від самого «риторичного канону», обґрунтованого в руслі античного теоретизування щодо красномовства - насамперед, у «Риториці» (бл. 355 р. до н. е.) Аристотеля, - і покладеного літературно-теоретичною думкою середньовіччя в основу започаткованого нею - зокрема, у «Паризькій поетиці» (бл. 1220–1235) Іоанна Гарландського, - риторики-поетологічного синтезу, відзначеного монологізацією риторично усталених топосів у зведенні їх до об'єктно орієнтованих схем митецького висловлювання, і відтвореного в нормативних поетологічних трактатах XVI ст., інспірованих гораціанством, перш за все - в «Поетичному мистецтві» М.-Дж. Віди вже як «формула» досягнення індивідуально-творчої довершеності словесного вираження, неминуче протиставленої в її одинично-неповторному персонально-суб'єктивному характері знеособленій досконалості «готового слова» традиціоналізму.

Знаменуючи рубікон самоспростування діалогізму Відродження, де зрушується співвіднесення вертикалі та горизонталі міжособистісних відносин, ствержене ним як основоположне для художньо-творчої самореалізації людини, виявлене сходження сфер жанротворення і стилетворення досягає кульмінації у процесі становлення маньєризму – історичного типу художнього мислення, що оформлюється, насамперед, у пізньоренесансних романотворчих новаціях, орієнтується на доведення переваги «манери» над «природою» і втілюється у багатоскладній художній реальності, яка у своїй побудові дистанціюється від життєвої дійсності. У маньєристичному розгортанні довільно-індивідуальної – спрямованої на досягнення стильової самобутності – комбінації «готових» поетикальних і риторичних мікроформ словесного вираження в індивідуально визначене поєднання усталених складників жанрової організації наслідування *Natura naturans* осмислюється як той літературно-творчий принцип, що у повноті його втілення, якою доводиться «справжність» авторської індивідуальності, відсторонюється від відтворення *natura naturata*, стверджуючи, натомість, причетність людської особистості в її культуротворчому саморозкритті до творення універсуму.

У дискурсивному полі творчого самовизначення людини, що задається мистецтвом манери, відхід автора, який усвідомлює себе наслідувачем самого Творця, від настанови наслідувати Його творіння інспірується пізньоренесансним, у континентально-європейському вимірі, нововідкриттям множинності способів співвіднесення ідеального та реального у людському житті, зведеної на початку Ренесансу і на підйомі цього культурного руху до різноманітності форм їх єднання. Прагнучи подолати новоусвідомлену антиномічність буття, маньєризм дистанціюється від розуміння раціональних засад художньо-словесної творчості, що сформувалося на обріях ренесансної діалогізації Аристотелевої концепції мімесису і Горацієвої теорії імітації, і відкриває виднокіл раціоналізації поетичного творення, де сам розум поета проголошується деміургічним началом поезії.

Логічним завершенням ренесансного вивільнення автора з-під диктату жанрово-стильової ієрархії, що наснажується діалогічним сполученням, на

обріях ренесансно-гуманістичної думки, теоцентричної орієнтації особистісного самовизначення із його антропоцентричною спрямованістю, виявляється відсторонення настанови на уподібнення Творцю від наміру наслідувати Його творіння, яке здійснюється у «Захисті поезії» (бл. 1583) Філіпа Сідні, знаменуючи досягнення діалогізмом Ренесансу межі, де він зрушує свої основи, усталюючи царину ствердження автономної суб'єктивності.

Сіднієвська апологія поетичного творення ґрунтується на доведенні потужності ресурсу художньо-словесної образності, що, втілюючи потенційну природну довершеність у формі, яка може бути сприйнята всіма, спонукає людей до самовдосконалення. Акцентуючи власне визнання всеосяжності об'єктного плану митецького наслідування залученням фігури його замовчування у відтворення того визначення мімесису, що приписується Аристотелю, і посилюючи це враження наведенням «формули» Горація: «Поезія – картина, яка говорить» [3], – апологет мистецтва слова при декларації спрямованості наслідувально-творчої діяльності, покликаної перетворити світ «із бронзового на золотий», наголошує на її зосередженні на ідеальному плані природи, відстороненому – як архітектонічна першоформа – від його реального виміру у висловленнях поетів, а при встановленні типології їх творчості розмежовує неосяжну довершеність Божественного буття, істини моральної і природної філософії та власні ідеї митця як об'єкти міметичної дії. У такому рефлексивному контексті обґрунтовується дефініція митецької справжності, що формулюється шляхом перекодування концепту Деміурга, ствердженого Платоном: «справжнім поетом» проголошується той, «хто наслідує ідеї, які створює, подібно Богу, своїм власним розумом» [1], розгортаючи їх у художню дійсність, де втілюється не природна логіка, «відповідальна» за недовершеність життєвої реальності», а творча мета-логіка, спроможна відкрити витoki будь-якого знання і надихнути на наближення до ідеалу.

Покладаючи культуротворчу місію саме на поезію, Сіднієве самовизначення поета як наслідувача-деміурга стверджує раціональність, замкнену в її антропологічному видноколі, як його «єдиний закон» і тим самим розмикає стихію суб'єктивно-творчого волюнтаризму.

Генетично пов'язане із ренесансно-неоплатонічним осмисленням розумності людини як її особистісного осердя, яким забезпечується індивідуальне набуття чесноти, маньєристичне піднесення раціональності, в її індивідуально-митецькому проявленні, до всезагального літературно-творчого першоджерела надихається сприйняттям людської здатності творити як скерованої суб'єктивними першообразами створюваного, уподібненими складникам Божественного задуму. Тож у тому перегляді ренесансного художньо-естетичного виміру досягнення людською особою богоподібності, що здійснюється маньєризмом, в основу наслідування Творця покладається створення самих архі-форм художньої реальності, подібних Його ейдосам за статусом, але відмінних від них за змістом.

Самоусвідомленням автора, передусім романіста, як наслідувача-деміурга

ініціюється перетворення – при формуванні ним індивідуальної «манери», що виходить за рамки стилетворення, – і канонічних жанрів, і довільно-індивідуалізованих - у ренесансних творчих експериментах - жанрових модифікацій. Так визначається форма маніфестації суб'єктивно-творчого волюнтаризму, насаженої маньєристичним співвіднесенням дихотомії «імітація/мімесис» із деміургією. Ресурс відчуження «готового слова» традиціоналізму в митецькому висловлюванні, який нарощується маньєризмом через вибір зразками для наслідування авторських ідей-форм, створюваних у відстороненні від законів природи, передвіщає встановлення невизначеної множини зв'язків літератури із буттєвими смислами, перевершуючи потенціал її жанрово-стильових трансформацій, відкритий західноєвропейською літературною думкою XVI ст. у процесі погодження наслідувальних теорій художньої словесності. Однак саме на маньєристичній дистанції між міметичним і деміургічним початками мистецтва слова, встановленій, передусім, ренесансними творчими ініціативами, висловленими і втіленими, щоб оновити романний жанр, відсторонивши його від романічної традиції, проблематизується сама настанова «мистецтва манери» на те, щоб «творити Рай на землі» (Т. Цуккарі): вона усвідомлюється як нездійсненна на векторах раціоналізованого художньо-естетичного саморозкриття людини, що віддаляються від лійні сполучення її духовного вдосконалення із інтелектуальним зростанням, означуючи «діалогічну безвихідь» (М. М. Бахтін) [2], де повнота авторського самоствердження досягається шляхом виявлення, у випробовуваннях героїв, нездоланних антиномій людської природи. Так формуються світоглядно-естетичні передумови для переорієнтації поетичного творення, найперше, у руслі формування роману, на зображення особистісного становлення, що визначає митецьку настанову, яка стає висхідною для жанрових різновидів, сформованих у Новий і Новітній час, щоб висловити «різні правди про світ» (М. М. Бахтін) і тим самим діалогічно сполучити естетичні принципи мімесису та деміургії.

Бібліографічні посилання:

1. Sir Philip Sidney. *The Defence of Poesie*/ed. by Risa S. Bear. - the University of Oregon, 1995. – 44 p.
2. Suima I., Panchenko O., Patsan V., Vlasenko N. *The Dialogue between Universalized Dialectics and Logic of Interpersonal Communication: Manifesting the Discourse Reciprocity*/ I. Suima, O. Panchenko, V. Patsan, N. Vlasenko// *Studies in Media and Communication*, 2022, No.3, Vol 10. – P. 193 – 204.
3. Weinberg B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance: In 2 vol.*/ B. Weinberg – Chicago: University of Chicago Press, 1961. – Vol. 2 – 1184 p.

SOME STYLISTIC PECULIARITIES OF M.ATWOOD'S SHORT-STORY "STONE MATTRESS"

Margaret Atwood's style is characterized by her deep study of the characters' inner world. The writer skillfully brings complex and internally conflicted characters to life in her works, helping the reader understand their motives and emotions. Her protagonists often endure difficult life situations and are forced to struggle against extreme circumstances. Because of this, their emotional states and internal conflicts take on particular significance in revealing the themes of the literary works.

One of the most striking characteristics of Atwood's individual style is her deep understanding of gender issues and feminism: she explores the problems of female identity, social oppression, and patriarchy. Her heroines are capable of enduring incredible hardships and finding their place in the world, demonstrating strength and a resolute character.

Another unique aspect of Margaret Atwood's style is the use of language means simplicity. By employing a minimalist writing approach, she simultaneously creates images and scenes that profoundly impact the reader's emotional response.

The Canadian writer Margaret Atwood's short-story "Stone Mattress" serves as an excellent material for analyzing the stylistic features of contemporary English-language literature. The short-story is rich in various stylistic devices that enhance its imagery and expressiveness. The overall narrative style of the work can be described through the stylistic device of comparison:

«As for her mother, she'd been a strict Presbyterian with a mouth like a vise grip, who despised poetry and was unlikely to have been influenced by anything softer than a granite wall» [1];

«There are unbroken ones, like bubbles or boils, small ones, ones as big as half a soccer ball. Some have lost their tops, like eggs in the process of hatching» [1].

Comparison is the most frequently used literary device in this short story. By comparing described objects and events to natural phenomena and everyday realities, Margaret Atwood stirs the reader's imagination, prompting them to draw endless parallels that create strong connections:

«It's a mistake to overdo it: though elderly noses aren't as keen as they may once have been, it's best to allow for allergies. A sneezing man is not an attentive man» [1].

Special attention in a stylistic structure of the short story analyzed is given to a repetition:

«Nowadays Bob would go to jail no matter what lies he might tell, because Verna was underage. But there had been no true words for the act then: rape was what occurred when some maniac jumped on you out of a bush, not when your formal-dance date drove you to a side road in the mangy twice-cut forest surrounding

a tin-pot mining town and told you to drink up like a good girl and then took you apart, layer by torn layer» [1].

Repetition of "you" lexeme in words symbolizes future hazard for the characters. Firstly, it is a hint to the absence of a chance for happy future, constant fight; secondly, it strengthens the idea of the character's life direction to the own life protection, a beloved's life protection, country's protection, own ideas: *«She looks down through its eyes, sees an old woman – because, face it, she is an old woman now – on the verge of murdering an even older man because of an anger already fading into the distance of used-up time. It's paltry. It's vicious. It's normal. It's what happens in life» [1].*

The repeated use of the lexical unit "old" reflects not only the protagonist's self-perception as an elderly person who has endured many years of life's trials but also reinforces the theme of aging and experience.

A distinctive feature of the story is the use of parcellation, which transforms certain passages into a slideshow-like sequence, presenting the described events in a fragmented, almost cinematic manner:

«“Verna,” he says. “That’s a lovely name” [1];

“Old-fashioned,” she says. “From the Latin word for ‘spring’» [1].

In addition to parcellation, this excerpt exemplifies the use of one-member nominative sentences, characterized by the absence of a verbal element. This stylistic choice gives the narrative a static quality, enhancing the slideshow effect.

Another notable feature of the story is the presence of rhetorical questions, which serve to engage the reader and emphasize the protagonist's inner reflections:

«She’d wondered about the dosages, she’d say later, but who was she to set her own opinion up against a doctor’s?» [1];

«And if a man happened to forget that he’d already taken his pills for that evening and found them neatly laid out in their usual place and took them again, wasn’t that to be expected?» [1].

This technique helps the author establish a connection with the reader, creating a dialogue between the text and its recipient, evoking reflection, and aligning the reader's perception with the themes of the story.

Thus, it can be concluded that stylistic analysis is an essential component of literary interpretation. Stylistic devices enable the author to create vivid and memorable imagery, convey central ideas, and leave room for multiple interpretations and perspectives. Studying stylistic features helps to understand the unique style of a particular writer.

The short story “Stone Mattress” is a masterpiece of contemporary English-language literature. In this work, Margaret Atwood, as a representative of the new era of writers, harnesses the stylistic potential of the English language to realistic, vivid, and unforgettable images, creating her original narrative style.

In conclusion, “Stone Mattress” shows Margaret Atwood's distinctive stylistic organization and storytelling abilities. Through multiple narrative perspectives, a nonlinear structure, expressive language, and symbolic elements, the author creates a compelling exploration of aging, revenge, and the lasting impact of our actions. Her

unique approach enhances the reading experience and reaffirms her status as a writer with her distinctive individual style.

References

1. Atwood M. Stone Mattress, 2014
Stone_Mattress_Nine_Wicked_Tales_Margaret_Atwood_Atwood,_Margaret.pdf

Ворова Т. П.

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Герменевтика – це галузь знань, яка зосереджена на інтерпретації, особливо на інтерпретації мови, текстів та символічних виразів. Її витoki можна простежити до Стародавньої Греції, і вона значно розвинулася протягом століть, впливаючи на різні галузі, такі як філософія, теологія, право та література. Наша робота має на меті дослідити коротко історичний розвиток герменевтики, її основні характеристики та значення для сучасних досліджень.

Термін «герменевтика» походить від грецького слова «hermeneia», що означає «тлумачити». Практику тлумачення можна простежити ще у стародавніх греків, де її застосовували для розуміння текстів, зокрема в контексті релігійних і філософських творів. Однією з перших постатей, пов'язаних з герменевтикою, є Аристотель, який наголошував на необхідності інтерпретації для розуміння відтінків мови та значення.

У середні віки герменевтика глибоко переплелася з теологією, особливо в тлумаченні священних текстів: Августин Блаженний зробив значний внесок у розвиток герменевтичних принципів, зосереджуючись на зв'язку між божественним і людським розумінням. Період Реформації ще більше розвинув герменевтику, оскільки різні реформатори (наприклад, М. Лютер і Ж. Кальвін), намагалися тлумачити Біблію у спосіб, який узгоджувався з їхніми теологічними перспективами.

У XIX і XX століттях відбулися значні зміни в герменевтичній думці, коли такі філософи, як Ф. Шлейєрмахер і В. Дільтей, виступали за більш детальне розуміння інтерпретації, що враховує історичний і культурний контексти. Ф. Шлейєрмахер наголошував на важливості розуміння намірів автора, тоді як В. Дільтей розширив герменевтику на тлумачення людського досвіду.

Герменевтика охоплює кілька ключових понять, що допомагають у процесі інтерпретації. До них належать: герменевтичне коло, упередження та горизонти, текстуальність, діалог. *Герменевтичне коло*: це поняття стосується процесу розуміння тексту шляхом переходу між його окремими частинами та цілим; ідея полягає в тому, що неможливо повністю зрозуміти текст без розгляду як конкретних деталей, так і ширшого контексту, в якому він існує.

Упередження та горизонти: герменевтика визнає, що інтерпретатори привносять свої власні упередження у процес інтерпретації; ці «упередження» формують те, як людина розуміє текст. «Горизонт» належить до контексту та досвіду інтерпретатора, що впливає на його читання та розуміння. *Текстуальність:* цей термін підкреслює ідею, що тексти є не просто судинами сенсу, а динамічними сутностями, які взаємодіють з читачами. Значення тексту може змінюватися з часом під впливом змін культурних та історичних контекстів. *Діалог:* герменевтика пропагує поняття діалогу між текстом і читачем; ця взаємодія має вирішальне значення для досягнення глибшого розуміння змісту та значення тексту.

У світі, що швидко змінюється, мистецтво інтерпретації залишається важливою навичкою, яка дає людям змогу вдумливо залучатися до різноманітних точок зору та ідей. Герменевтика суттєво еволюціонувала протягом століть. У зв'язку з цим важливо вказати на ідеї Х.-Г. Гадамера, який наголошував на важливості історичного контексту у формуванні розуміння, стверджуючи, що наші інтерпретації завжди залежать від нашого попереднього досвіду та культурного походження [1].

У сучасній літературі герменевтика служить критичною основою, за допомогою якої читачі та науковці інтерпретують значення, закладені в текстах. Герменевтика не лише покращує наше розуміння наративів, але й дозволяє глибше встановити зв'язок між читачем і задумом автора. Тому слід звернути особливу увагу на думку Е. Хірша [2], який розмірковував про необхідність розробки чіткого підходу до текстової інтерпретації тому, що цілі інтерпретації часто виходять за рамки простої суб'єктивної інтерпретації. На думку вченого, цілі повинні включати не лише спробу зрозуміти важливість авторського наміру, а й спробу відновити сенс задуманого автором тексту. А це неминуче стимулює взаємодію читача з внутрішньотекстовими смислами у його інтерпретаційній практиці.

За своєю суттю герменевтика займається процесами, за допомогою яких ми отримуємо значення з письмових творів. Однією з ключових особливостей герменевтики є її зосередженість на контексті. Контекст відноситься до історичних, культурних і соціальних обставин, які оточують створення тексту. Розуміння цих факторів має важливе значення для точного тлумачення твору: роман, написаний під час соціальних потрясінь, може відображати напругу та боротьбу тієї епохи, впливаючи на теми та героїв цього конкретного твору. Тому літературні критики часто використовують герменевтику, щоб проаналізувати, як текст відображає або кидає виклик суспільним нормам.

Літературні герменевтичні підходи допомагають читачам взаємодіяти з текстами на багатьох рівнях, заохочуючи їх досліджувати основні теми, символи та культурні контексти. У цьому аспекті слід наголосити на важливості читацької перспективи. Суб'єктивний досвід читача відіграє ключову роль у тому, як текст інтерпретується. Кожен читач привносить у процес читання свої знання, досвід та емоції, які можуть суттєво сформувати його розуміння тексту. Ця взаємодія між читачем і текстом і є реалізацією

герменевтичного кола, де розуміння всього тексту інформує про інтерпретацію його частин, і навпаки.

Однією з визначних рис сучасної герменевтики є інтертекстуальність – зв'язок між текстами та їх вплив один на одного. Сучасні автори часто спираються на існуючі літературні твори, посилаються на них або переосмислюють їх, створюючи мережу зв'язків, які поглиблюють значення. Наприклад, у «Коханій» Т. Моррісона посилення на історичні тексти та особисті розповіді збагачують історію, поміщаючи її в ширший контекст афро-американської історії та її травматичного впливу. Читачі, знайомі з згаданою роботою, можуть отримати глибше розуміння тем пам'яті, втрати та ідентичності, присутніх у наративі Т. Моррісона.

Іншим важливим аспектом герменевтики в сучасній літературі є теорія читацької реакції, яка стверджує, що значення тексту не є фіксованим, а створюється через взаємодію між читачем і текстом. Така перспектива зміщує центр уваги з намірів автора на інтерпретацію читача. Наприклад, у таких романах, як «Над прірвою у житті» Дж. Селінджера, різні читачі можуть по-різному ототожнювати себе з головним героєм Колфілдом на основі власного життєвого досвіду. Цей різноманітний діапазон інтерпретацій підкреслює плінність значення та заохочує читачів активно взаємодіяти з текстом.

Сучасна література часто звертається до історичного контексту, надаючи читачам начебто чарівну призму, через яку можна зрозуміти теми та героїв тексту. Автори можуть включати історичні події чи суспільні проблеми у свої розповіді, спонукаючи читачів подумати, як ці елементи впливають на історію. Наприклад, у «Крадійці книжок» М. Зусака фон нацистської Німеччини є невід'ємною частиною сюжету та розвитку персонажів. Історичний контекст дозволяє читачам досліджувати моральні труднощі та людський досвід у той бурхливий період, покращуючи розуміння емоційної глибини оповіді.

Герменевтика також дозволяє тематично досліджувати тексти, заохочуючи читачів ідентифікувати та аналізувати повторювані мотиви та символи в сучасній літературі. Такі теми, як ідентичність, відчуження та пошук сенсу, переважають у сучасних творах. У «Дорозі» К. МакКарті теми виживання та надії серед відчаю пронизують всю оповідь, запрошуючи читачів поміркувати над своїми інтерпретаціями людської стійкості. Герменевтика надає інструменти для розкриття цих тем, сприяючи глибшому оцінюванню майстерності автора.

Символізм і метафора теж є життєво важливими компонентами герменевтичного аналізу в сучасній літературі. Автори часто використовують символи, щоб передати складні ідеї та емоції, створюючи шари значення у своїх творах. Наприклад, у «Великому Гетсбі» Ф. Фіцджеральда зелене світло в кінці причалу Дейзі служить потужним символом нездійснених мрій і прагнень Гетсбі. Розуміння значення таких символів покращує досвід читання, дозволяючи читачам взаємодіяти з текстом на багатьох рівнях.

Таким чином, використання герменевтики в сучасній літературі збагачує наше розуміння текстів, підкреслюючи взаємодію між контекстом,

інтерпретацією читача та тематичним дослідженням. Розуміючи специфіку герменевтики, читачі можуть глибше залучатися до літературних творів. Оскільки література продовжує розвиватися, герменевтичний підхід залишатиметься важливим для розкриття багатогранних смислів, які лежать у сучасних текстах, сприяючи глибшому зв'язку між читачами та літературою.

Бібліографічні посилання

1. Гадамер Х.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/gadamer.html>
2. Hirsch E. D. The aims of interpretation. Chicago: University Press of Chicago Press, 1976. 274 p.

Garmash Ye. V.

PhD in Law

Associate Professor

Vice-Rector for Academic Affairs of the University of Customs and Finance

THE TRANSLATOR'S CHARTER: ETHICAL IMPERATIVES OF THE SECONDARY AUTHORSHIP

The communicative co-existence of the Self and the Other in the globalized world after Post-modernity predicts the elaboration of valid criteria of mutual understanding at the background of language diversity and multilingualism, cultural heterogeneity and value difference. To deal with the challenges of pluralism and multiplicity, the post-non-classical thought, focusing on the landmarks of interpersonal communication, initiates the substantiation of dialogic ethic, escaping the deadlocks of both classical and non-classical conceptualizations of subjectivity [2; 3].

The search for appropriate indicators of accepting “the Alterity of the Other” (Lévinas) by the Self reveals the undeniable markers of communicative “rational consensus” (J.Habermas) in the field of translation, forming trans-historical architectonics of intercultural dialogue.

Therefore the construction of deontic dialogic presupposes the explication of a translator’s ethical code, established through more than 2000 years of reflecting the translation practices – from Cicero, Horace and Philo of Alexandria to E.A.Nida, U.Eco and L.M.Venuti – and declared in the Translator’s Charter, approved by the Congress of the International Federation of Translators at Dubrovnik in 1963, and amended in Oslo on July 9, 1994.

Defining translation as “a permanent, universal and necessary activity in the world of today” [4], this Paper connects its intentionality with providing intellectual and material exchanges among nations, enriching their life and contributing to a better interpersonal understanding.

The Charter lays the foundations for a translator's self-manifestation by formulating his or her general obligations, predicted by the nature of translation as

“an intellectual activity”, objectively focused on “the transfer of literary, scientific and technical texts from one language into another” [4]. The subjective core of such an interlingual communication is defined as “the sole responsibility of the translator” [4].

Thus, the primary position of a translator’s ethic is connected with the personal veracity of interpreting activity: a translator should refuse to give to a text an interpretation not approved by her or him.

Stating the priority of faithful translation, the Paper emphasizes, that faithfulness does not coincide with literalness. The faithful translation renders exactly the idea and form of the original, but does not exclude “an adaptation to make the form, the atmosphere and deeper meaning of the work felt in another language and country” [4]. Due the Charter this fidelity constitutes “both a moral and legal obligation for the translator” [4].

Affirming a translator’s proficiency as the kernel of his or her ethical responsibility, the Paper accentuates such professional competences as:

- possessing “a sound knowledge of the language” from which he or she translates and being “a master of that” into which he or she translates [4];
- having “a broad general knowledge” and a clear vision of the subject matter of translation [4].

The Charter establishes the moral prohibition on seeking or accepting work under conditions humiliating to a translator himself or herself and his or her profession predicting the promotion of human values in the translation process.

Stressing the benefit of the doubt as an ethically grounded premise of interpersonal communicative interaction, the Paper formulates the translator’s imperative of respecting “the legitimate interests of the user by treating as a professional secret any information” [4] which may come into his or her possession as a result of the translation entrusted to him or her.

The translator is characterized as a “secondary” author required “to accept special obligations with respect to the author of the original work” [4]. The Charter explicates these duties as the items of a translator’s legal and moral authority, including the fulfilment of such intentions as:

- to obtain from the author of the original work or from the user authorization to translate a work;
- to respect all other rights vested in the author [4].

But the concept of the secondary authorship is not exhausted as the frame of a translator’s self-definition by the translation ethical frameworks, formulated in the Paper. Implying the literary creative connotations of defining the translator’s mission, this construct of the translation studies appeals to the literary studies, emphasizing the activity of a translator, manifesting himself or herself as a co-author.

Such a prediction of the interdisciplinary dialogue initiates the revision of the faithful translation matrix as the modern version of the traditional model, prescribing to translate “sentence-by-sentence” or “figure-by-figure” (Cicero, Horace) and marked by comprehending a translator as a co-creator [1; 5]. This prospect of the

post-non-classical reflection denotes the configuration of substantiating the dialogic ethic of creative partnership.

References:

1. Cicero. De oratore. V.II/ Cicero/London: William Heinemann Ltd – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942. – 524 p.
2. Habermas J. The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society. V. 1/ J. Habermas/ New York: John Wiley & Sons, 1986. – 512 p.
3. Lévinas E. Totalite et infini: essai sur l'extériorité/ E. Lévinas. Paris: Le Livre de Poche, 1990. – 346 p.
4. The Translator's Charter: <https://www.tradulex.com/Regles/FITCharter.htm>
5. Q. HORATII FLACCI ARS POETICA:
<https://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>

Гон О. М.

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

АВТОБІОГРАФІЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ЕЗРИ ПАУНДА

Політичні погляди Езри Паунда, адвокація італійського фашизму та засудження участі США у Другій світовій війні, які стали наскрізними темами його «інформаційної війни», складають одну із найконтроверсійніших сторінок західної культури ХХ ст. Конструктивним ключем до пояснення колаборантства Паунда як письменника-емігранта можуть слугувати модуси політичних і художніх репрезентацій американської ідентичності митця, актуалізованих у його творчому доробку в контексті античного поняття *παρρησία*, яке Мішель Фуко дослідив і концептуалізував на матеріалі давньогрецької та давньоримської культури. Квінтесенцією античного поняття *παρρησία* філософ називає вербальну діяльність, яка маркує особливе відношення мовця, *παρρηсіаста*, до істини у правових і філософсько-етичних категоріях ширості, мужності, небезпеки, закону, свободи, обов'язку, (само)критики. Публіцистика та художні тексти Паунда 1940-х рр. свідчать про органічну структуру його творчості, скерованої на образне втілення специфічної форми культурної пам'яті як естетичного неперервного європейсько-американського континууму. Конструювання авторських мультикультуральних, гетероглосних «масок», які сягають часів античності у ранній ліриці поета, у зрілому періоді вивершується «маскою» класичного *παρρηсіаста*, а трибуною слугують радіохвилі. Паунд-*παρρηсіаст* публічно виражає особисте ставлення до істини і свідомо ризикує життям, оскільки усвідомлює, що говорити правду є його обов'язком. Видається, що критична оптика «емігрант-*παρρηсіаст*», яка поєднує самоідентифікацію письменника та

його біографічну індивідуальність на тлі катаклізмів середини ХХ ст., сприяє комплексному відображенню ідеологічної позиції Паунда в його автобіографіях і етерах на фашистському Римському радіо – чинниках життєпису і творчості, що матеріалізують фукоїстського парресіаста: «Як вільна особистість він обирає правду замість брехні, смерть замість життя та безпеки, критику замість лестощів і обов'язок замість зиску та егоїзму» [3, с. 45–46].

Одним із ключів до розуміння політичних поглядів Паунда є поетове розуміння того, що значить бути американцем. Як узагальнює Тамара Денисова, «підґрунтям поетового інтересу до історії завжди були роздуми про долю і стан рідної йому Америки, [він] намагався естетичними засобами вмонтувати її у світову історію [2, с. 109]. Історико-політичні реалії США набувають у творчості Паунда специфічних поетикальних властивостей. У ліро-епічній поемі «Пісні» він звертається до історичних документів часу становлення американської республіки (Конституція США, листування Джефферсона з Дж. Адамсом), які актуалізуються в тексті у художніх формах, що визначали розвиток американської літератури. На художньому рівні Паунд адаптує питомо американські літературні жанри до контексту та тяглости трансатлантичної традиції. Так, у духовній автобіографії «Путівник по культурі» Гомерова «Одіссея» трактується у жанрових вимірах американського ярна.

Визначною прикметою творчих експериментів Паунда став пошук шляхів репрезентувати власну ідентичність на тлі обставин емігрантського життя. Загалом, конфлікт Паунда-експатріанта і парресіаста з його батьківщиною можна розглядати у площині історичного континууму стосунків митця та влади.

У таксономії Фуко такий конфлікт пояснюється відсутністю «парресіастичного пакту», відповідно до якого влада не карає за право індивідуума оприлюднювати неприємну правду [3, с. 9, 31].

Глибинний взаємозв'язок Паунда з батьківщиною зумовлений, зокрема, у спадковості, автохтонності у фуколдіанському прочитанні громадянства як органічного чинника парресії. Так, у «Фінікійках» Еврипіда французький філософ віднаходить свідчення правомірності та необхідності факту народження та громадянства у справедливо організованому місті як ексклюзивного права висловлювати правду [3, с. 7]. Про громадянство своїх синів як привілей через походження згадує також Федра в Еврипідовому «Гіпполіті»: «Хай ростуть вони, / Проречисті та вільні, в благородному / Афінян місті» [1, с. 419].

Громадянство по праву народження, свобода слова у публічній діяльності Паунда нерозривно пов'язана з громадянським обов'язком, який Фуко називає четвертою властивістю парресії. Її специфіка пояснюється тим, що проголошення істини означає не лише наражатися на ризик чи протистояти небезпеці, парресія вважається обов'язком [3, с. 45]. Саме цими етичними категоріями Паунд обґрунтовував свої програми на Римському радіо, за які Федеральне велике журі США у 1943 р. заочно звинуватило його у державній

зраді, що загрожувало поетові смертною карою. Від 29 січня 1942 року диктор Римського радіо відрекомендував Паунда вступом, яку підготував сам поет, і який, як він згодом стверджував, мала звільнити його від будь-яких звинувачень у державній зраді: «Римське радіо, діючи згідно з фашистською політикою інтелектуальної свободи та вільного вираження компетентних думок, запропонувало доктору Езрі Паунду використовувати мікрофон двічі на тиждень. Передбачено, що від нього не вимагатимуть повідомляти нічого, що суперечить його сумлінню, або те, що суперечить його обов'язкам як громадянина Сполучених Штатів Америки» [5, с. хііі]. У короткій «Автобіографії», яку письменник підготував до видання «Вибраних поезій» 1949 р., Паунд умотивовує виступи по фашистському радіо як громадянський обов'язок, а повторювана згадка про докторське звання експліцитно покликається на авторитетність парресіаста: «1939 р. перші відвідини США від 1910 р. у намаганні відвернути війну. У Гамільтоні отримав звання Почесного доктора літератури. 1940 р. після тривалої протидії отримав дозвіл виступати на Римському радіо з власною пропагандою на підтримку Конституції США, яка тривала і після офіційного вступу Америки у війну, і за єдиної умови, а саме – що мені не доведеться говорити нічого, що суперечило б моєму сумлінню або суперечило обов'язкам американського громадянина» [6, с. viii]. Ведучий програми, «доктор Паунд», покликається на офіційно наданий університетський титул, що резонує з симбіозом інтелектуального авторитету та морально-етичної бездоганної репутації» парресіаста у текстах Фуко [3, с. 73]. Тавтологічна риторика Паунда підкреслює інтелектуальну обраність і авторитет парресіаста: почесний доктор університету отримав санкцію на вільне вираження думки тими упрівелійованими «who are qualified to hold it», тобто компетентним, дипломованим доктором. Лист письменника до Генерального прокурора США (4 серпня 1943 р.) також рясніє категоріями парресіастичного гатунку. Поряд із паратекстуальною автоцитатою, покликами до своєрідного «епіграфу» до виступів на італійському радіо, Паунд пояснює свій колабораціонізм у категоріях парресіастичного дискурсу істини, небезпеки та активних учинків: «справжнє демократичне урядування ґрунтується на обізнаності громадянина з фактами», «усі порушені в моїх передачах питання мають важливе значення для американського громадянина», «що більше освічена людина, то більше у неї обов'язків», «знання вимагає дії» [4, с. 467]. Заочне звинувачення Паунда та потенційна смертна кара яскраво ілюструють третю характеристику парресії, яку Фуко називає «правдолюбством у грі на життя чи смерть» [3, с. 43]. Промови Паунда в радіоетері актуалізують модерне втілення фуколдіанського визначення античного парресіаста як особистості, яка сміливо і публічно пророкує істину. Парресія пов'язана з небезпекою і мужністю, а парресіаст публічно втілює «істину своєю зовнішньою поведінкою, драматизує її своїм тілом» [3, с. 60]. Паунд-парресіаст утілює істину в «грі на життя чи смерть», яка розкриває природу «відносин між bios'ом як життям, стилем життя та logos'ом» [3, с. 141].

Отже, автобіографічний жанр як діяльність автора-персонажа і виступи на радіо Паунда уречевлюють і у прямому сенсі втілюють модуляції концептосфери парресії у трьох площинах, якими французький мислитель характеризував парресеїстичний акт: політичний вимір оприявлено Паундом у доконечних чинниках громадянства й обов'язку в інституціолізованих відношеннях між демократією та істиною, етичний реалізовано у співвідношенні істини й упривілейованого індивідуума, який мужньо та публічно критикує мейнстрім, а філософський – у «грі на життя чи смерть», проблематизації парресеїстичного акту, конгруентності bios і logos.

Бібліографічні посилання

1. Давньогрецька трагедія. Есхіл. Софокл. Евріпід. Харків: Фоліо, 2006. 479 с.
2. Денисова, Т. Історія американської літератури. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 418 с.
3. Foucault, M. Discourse and truth and parrēsia. Edited by H.-P. Fruchaud and D. Lorenzini. Chicago: The University of Chicago Press, 2019. 276 p.
4. Kenner, H. The Pound Era. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971. 606 p.
5. Pound, E. Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II. Edited by L. W. Doob. Westport: Greenwood Press, 1978. 465 p.
6. Pound, E. Selected Poems. New York: J. Laughlin, 1957. 184 p.

Гусєв В. А.

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

Єлісеєнко А. П.

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

ПОШУК АБСОЛЮТУ ТА ЗАТВЕРДЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ВІРУВАНЬ» ЯК ІДЕЙНО-ФІЛОСОФСЬКА ДОМІНАНТА ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНУ Д. ЛОУРЕНСА «РАЙДУГА»

Проблематика роману Д. Лоуренса «Райдуга» багатогранна, проте в центрі її – пошук людиною свого «я», власної ідентичності в світі, що швидко змінюється. Письменник ставить проблему духовних пошуків людини, її прагнення до трансцендентального, що виводить персонажів роману за межі повсякденності. Сюжет і система образів «Райдуги» будуються навколо історії трьох поколінь родини Бренгуєнів. Кожне її нове покоління прагне більшої свободи, інших життєвих цінностей, ніж його предки. Роман містить численні біблійні алюзії, звернення до Старого та Нового Заповітів.

Три покоління сім'ї Бренгуєнів шукатимуть відповіді на хвилюючі їх релігійні питання, ставити під сумнів християнські догми, деконструювати релігійні символи, пробувати пізнати Божественне, суть Незбагненого,

Абсолюту шляхом його трансформації та перенесення в реальне, буденне життя. Вони спробують досягнути незбагненне розумом, вербалізувати суть і значення власних відчуттів. Питання про те, чи можна зрозуміти Абсолют, Лоуренс залишає відкритим. Очевидно лише те, що людина, яка поринула виключно у світ буденного, відкинула будь-який релігійний пошук, позбавляє себе можливості набути душевної гармонії, глибше зрозуміти себе і навколишній світ. Лоуренс упевнений, що душа людини час від часу повинна відроджуватися та здійматися як птах фенікс, інакше вона стане подібною до ув'язненого в клітці птаха. Образ райдуги, що виникає раптово та йде далеко за обрій і зникає за тонкою смугою між небом і землею, стане «лейтмотивом» у релігійному пошуку кожного з Бренгуенів.

За Лоуренсом, духовний світ людини невіддільний від світу реального. Він є центром, віссю, навколо якої розвивається та змінюється людське життя. У «Райдусі», як і в інших романах письменника, сюжет фокусується на внутрішньому світі персонажів, їхній боротьбі із собою, бажаннями, пригніченими інстинктами, глибинними підсвідомими імпульсами. Існування численних «стежок» до Абсолюту невід'ємно пов'язане з унікальністю та неповторністю кожної окремої людини. В романі «Райдуга» у формі підтексту неодноразово простежується думка, що кожен йде своїм шляхом, тому втручатися, намагатися самовіддано вплинути на релігійні погляди іншого неприпустимо.

Старше покоління сім'ї Бренгуенів, представлене образами Тома та Лідії, живе далеко від цивілізації. Їхнє фермерське життя вимагає дотримання гармонії з природою, дотримання її законів. Ця подружня пара сприймає світ і процеси, що відбуваються в ньому, підсвідомо, інтуїтивно. Довіряючи внутрішньому голосу, їм вдається створити міцний союз, незважаючи на численні труднощі та життєвий досвід, який, здавалося б, мав би перешкодити їм знайти гармонію в сім'ї.

Друге покоління сім'ї Бренгуенів представлене образами Анни та Вілла. Їхнє життя складається вже під впливом прогресу. Оселившись неподалік від Ноттінгема (рідного міста Лоуренса), вони займаються сільським господарством. Вільний час подружжя намагається заповнити роздумами про себе, про майбутнє, або спробою поліпшити, підлаштувати один одного «під себе». Коли один за одним народжуються діти, Анна вирішує обмежитися лише думками про реальне – про дітей, чоловіка та побутові турботи. Свою думку вона прагне нав'язати і Віллу. Поступово світ Незбагненого, що займає до шлюбу таке важливе місце в його житті, йде на другий план.

Незважаючи на сильне і взаємне почуття кохання між Віллом та Анною, їхні стосунки відзначені взаємним відштовхуванням через різне ставлення до релігії. Якщо зіставити їхню сім'ю із сім'єю старшого покоління, стає очевидним різний «підхід» у налагодженні взаємин. Том свого часу спостерігав крадькома за Лідією, за її душевними поривами, щоб духовно наблизитися до неї, краще її зрозуміти. У подружній парі між Анною та Віллом пошук Незбагненого, якого прагне душа Вілла, стає каменем спотикання. Анна

відвідує церковні проповіді, виконує всі релігійні обряди згідно з усіма суспільними нормами. Жінка була б щасливою, якби релігійність Вілла не виходила за рамки цих норм. Її дратує не стільки те, що він захоплюється релігійним живописом, надає великого значення церковній символіці, її виводить із себе ефект, що виникає під їх впливом. Вілл ніби витає десь у невідомих світах, куди їй, Анні Бренгуен, ніколи не дістатися. Він, перебуваючи поряд, неначе більше не належить їй. Мотив фізичного страждання за допомогою емоційного вказує на силу емоційного почуття, здатного заподіяти людині біль подібно до фізичного впливу, на їх нероздільну єдність і взаємозв'язок, незважаючи на спроби дослідників розділити їх, відокремити розум, раціональне мислення як двигун людської свідомості.

Вплив емоційного стану на фізичний буде багаторазово відзначений у наступному поколінні – у відносинах Урсули та Антона. Урсула, як і її батько, після сварки з хлопцем почуватиметься прибитою цвяхами і спалюваною на багатті. Антон, все життя керований виключно практичною стороною життя, сприймаючи себе як «цеглинку», як окрема складова великої машини – суспільства, не зможе зробити і крок від безсилля та фізичного болю, усвідомивши себе «нікчемною істотою» після закидів Урсули в марнославстві та егоїзмі. Ця ж тема повториться і в продовженні «Райдуги» – в романі «Жінки у коханні», особливо у відносинах Гудрун і Джеральда, де герої внаслідок, здавалося б, незначних емоційних сварок відчуватимуть сильний фізичний біль. Більше того, дисгармонія в емоційній сфері, невідповідність того, що людина говорить і що вона насправді думає, призведе двох інших героїв цього роману – містера та місіс Крич до божевілля та смерті.

Поступово Урсула прийшла до усвідомлення того, що вона здорова та благополучна і має задовольнятися тим, що має. Вона відчула впевненість у чоловікові. Жінка чекала на другу дитину, і «нехай вона і не прокладає шлях у невідоме, нехай вона осіла в чоловіковому багатому домі, все ж двері її відчинені для райдуги, а над її порогом пропливає сонце і місяць, великі мандрівники, і будинок її слухає ходу планет. Вона сама була цими дверима та цим порогом. Через неї у світ входила нова душа, утвердившись на ній, як на порозі, що обережно придивляється, який шлях обрати» [1, с. 379].

Райдуга, окрім старозавітної алузії, ототожнюється в романі зі спробою наблизитися до Невідомого, на мить відчути присутність іншого світу, світу Невідомого. Незважаючи на те що Вілл, здавалося б, духовно «зламаний», відвідування Лінкольнського собору знову пробуджує в ньому благоговійний трепет перед Невідомим. Пристрасть Вілла до церковної символіки та живопису, їх первісне надприродне та надлюдське значення було ним втрачене. На зміну їм прийшло усвідомлення «страшної, Досконалої Краси дружини, її округлих форм» [1, с. 461]. Пристрасть духовна змінилася пристрастю тілесною. Вілл став цілком і повністю належати дружині, лише зрідка задовольняючись турботою про місцеву церкву, що теж викликало в Анні зневагу. Вона закликала чоловіка відповісти на, здавалося б, просте запитання: «Яке значення може мати те, що приховано від очей, для людини, чий

обов'язок – піклуватися про дітей малий мала менший?», адже необхідно зайнятися реальним життям, його реальними потребами і «відірвати погляд від нескінченності» [1, с. 531]. Анна «занурилася» у побут. Згодом її почало турбувати виключно «фізичне благополуччя» [1, с. 516] її дітей.

Незважаючи на те що Анна та Вілл стали батьками вісьмох дітей, третє покоління Бренгуенів представлено лише в образі їхньої старшої дочки Урсули та її майбутнього обранця Антона. Вона, від природи наділена тим самим даром, який колись мав її батько, була повною протилежністю матері. У другому поколінні сім'ї Бренгуен між подружжям та їхньою старшою дочкою Урсулою можна простежити три точки зору щодо образу Христа. Урсула намагається переосмислити християнське вчення. Її, як колись батька, турбує питання про Воскресіння. Проте суть її роздумів полягає у переоцінці, деконструкції загальноприйнятого погляду на смерть Христа. Дівчина задається питанням про те, чи справді міг Потоп знищити всіх, за винятком обраних, які потрапили в ковчег; що якщо хтось із дріад та фавнів міг втекти в гори та уникнути покарання Господа. Потоп міфологізується стає частиною фантастичних історій, що виникають в уяві дівчини. Райдуга, «як ознака Заповіту» [1, с. 636], стає ланкою між людиною і Господом, що поєднує реальний та ірреальний світи. Хоча всі релігійні символи Урсули деконструються, веселка залишається єдиною, чие значення не ставиться під сумнів. Вона є хіба що останнім щаблем перед рішенням людини приймати чи відкидати світ Незбагненого, допускати чи ні пошук Абсолюту у життя. Незважаючи на те що цей пошук для Урсули та її матері складався зовсім по-різному, обидві жінки поступово відсторонюються від світу Незбагненого, і тільки райдуга зрідка нагадуватиме їм про те, чого колись так прагнули їхні душі.

Наступний етап деконструкції релігії відбувається у підлітковому віці Урсули. Антон їде на службу до Південної Африки. Дівчина зближується зі своєю шкільною вчителькою Вініфред, яка вводить її у своє коло знайомих – «освічених, але не задоволених життям» чоловіків і жінок, «неспокійних», «в манірному провінційному суспільстві», які здаються лагідними, а всередині приховують «сказ страстей» [1, с. 673]. У поданні Вініфред релігія була «набагато людянішою» [1, с. 699]. Поступово Урсула усвідомила, що «всі відомі їй релігії – це лише різні одяги, в які рядиться мрія людська. Мрія і була реальністю, а одяг залежав загалом від національних уподобань або був продиктований необхідністю.

Кожне з поколінь сім'ї Бренгуен є прикладом пошуку власного шляху до Бога, Незбагненого і Абсолюту. Ці поняття загалом ототожнюються у тексті, що свідчить про неможливість дати універсальне позначення і вказати єдиний шлях у релігійному пошуку людини.

Томас і Лідія не намагалися вербалізувати релігійні почуття та відчуття, довіряючи інтуїції та відсторонившись від турбот і тривог навколишнього світу; Лідія стає «дороговказом» для свого чоловіка. Поступово Том слідує шляхом, прокладеним дружиною. Як наслідок, їм вдається створити

гармонійний союз, що ототожнюється з веселкою, під аркою якої їхня дочка Анна могла благополучно зростати та розвиватися.

Друге покоління представлене образами Вілла та Анни. Незважаючи на те що їхні взаємини складаються на основі взаємного почуття кохання, бажання змінити, «переробити» один одного, «нав'язати» власні переконання призводять до того, що Вілл до шлюбу відчуває радість наближення до Невідомого шляхом релігійного живопису, євхаристії, різьблення по дереву на старозавітні теми, після шлюбу змушений відмовитися від будь-яких релігійних пошуків на догоду дружині. Анна змушує чоловіка «спуститися на землю», звернути увагу на реальні турботи про буденне, виховання дітей. Тим не менш у цій парі Лоуренс також вказав на можливість наблизитися до Абсолюту – шляхом взаємного кохання, втіленого у мистецтві (створення барельєфу Адама та Єви). Важливим є також те, що людина, яка спробувала змінити іншого, руйнує і її, і себе. Анна не стала щасливішою від того, що воля Вілла була зламана. В їхньому подружжі саме бажання осмислити, вербалізувати релігійні символи, застосувати в реальному житті призводить до руйнації почуття Невідомого.

У третьому поколінні сім'ї Бренгвен розвиваються ті самі теми, позначені двома попередніми: можливість дива, пошук Абсолюту у вигляді спроби вникнути у сенс висловів зі Святого Письма. Урсула, як і її батько, шукає свій шлях у Невідоме, проте, на відміну від Вілла, їй вистачає сил протистояти матері і залишитися вірною своїм переконанням. Вона проходить досить складний шлях становлення, намагається надати нового змісту церковним висловам, деякі з них ставить під сумнів, відмовляється від застосування їх у буденному житті. Тож Урсула виявляється єдиною, хто після всіх життєвих випробувань змогла залишитися вірною собі і наблизитися до Абсолюту.

Бібліографічні посилання

1. Lawrence D.H. The Rainbow. Wordsworth Classics, 2001, 426 p.

Дранніков А.О.

аспірант, асистент кафедри зарубіжної літератури

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

«MY HEART IN TOO MANY PLACES»: (ТРАНС)НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ КРІСТОФЕРА ШЕРВУДА

Життєвий шлях англо-американського письменника Крістофера Шервуда по праву можна назвати справжньою амальгамою географічних і духовних подорожей. За влучним висловом біографа П. Паркера, «Його життя відобразило зрушення, фрагментованість і відсутність коріння, що характеризують двадцяте століття» [5, с. 726]. Досвід численних міжкультурних контактів і впливів залишив суттєвий відбиток на прозі Шервуда, глибоко автобіографічній за своєю природою. На меті цієї розвідки –

визначити специфіку трансформацій ідентичності, зумовлених змінами національно-культурного ландшафту, та їхню репрезентацію в ішервудівських текстах.

Протагоніст-наратор роману «Фіалка Пратера» зауважує: «Можливо, я надто багато подорожував, залишив своє серце у надто багатьох місцях» [3, с. 99]. Герой не може знайти своє місце у світі, який одночасно зачаровує і лякає його, викликає щире зацікавлення розмаїттям життя й екзистенційний страх перед його хаосом. Як цей та інші його персонажі, сам Ішервуд часто перебував у стані пошуку та конструювання власної ідентичності – творчої, релігійної, соціальної, сексуальної, і не в останню чергу – національної. У фікціоналізованій автобіографії «Крістофер і йому подібні» письменник ретроспективно визначає магістральну тезу, що лейтмотивом проходить через усі його твори: коли при в'їзді в Німеччину працівник митниці запитав молодого Ішервуда про мету візиту, той відповів: «Я шукаю свою батьківщину» [1, с. 17]. Географічно ці пошуки охоплюють більше десятка країн на різних континентах, утім зосередитися варто на трьох національно-культурних середовищах, що центрують художній універсум автора: Англія, Німеччина, Америка.

Англія незмінно фігурує в романах Ішервуда як простір ворожий, репресивний. Як зауважують Дж. Берг і К. Фрімен, «Він побудував свою англійську ідентичність «усупереч» усьому: матері, англіканській церкві, Кембриджу, репутабельності середнього класу» [6, с. 194]. Це відчуття спротиву часто поділяють і герої його творів. Так, Амброуз із роману «Візит туди», ставши жертвою гомофобного нападу, залишає країну й емоційно проголошує: «Англія просто нестерпна <...> Я ніколи туди не повернуся. Ніколи. Що б не сталося. <...> Я помер для Англії і всіх, хто з нею пов'язаний» [2, с. 115–118]. Хоча для Ішервуда особисті причини неприхильності до батьківщини лежали не лише у площині сексуальної табуованості, він усе ж відчував гостру потребу втекти від заборон і обмежень консервативного суспільства, позаяк «його життя в Англії було по суті несправжнім, адже зовні відповідало стандартам репутабельності, які внутрішньо він відкидав і зневажав» [1, с. 12]. Простором для такої втечі стала Німеччина.

Як і багатьом тогочасним митцям, Ішервуду німецька столиця з її атмосферою декадансу й розкутості запропонувала широкий спектр можливостей для дослідження власної сексуальності («Для Крістофера Берлін означав хлопців» [1, с. 8]), але також і творчого розвитку. Старанно студіюючи німецьку, а пізніше викладаючи англійську, він дедалі більше занурювався у нове середовище, – вибудовуючи лінгвістичні зв'язки так само, як соціальні та романтичні. Окрім власне утилітарно комунікативного аспекту, у цьому було і щире захоплення культурою країни: «Під час поїздок в автобусах я проговорював відміни неправильних дієслів. Їхнє звучання мені скидалося на ті заклинання з «Тисячі й однієї ночі», які роблять тебе володарем райських насолод» [2, с. 53]. Утім із приходом до влади нацистів «берлінський міф» Ішервуда зіткнувся з неоконкретною реальністю: німецька культура, чи то її

перекручена заідеологізована версія («місцевий збочений націоналістичний культ» [1, с. 64]), ставши інструментом пропаганди й маніпуляції, втратила свою привабливість.

Рішення про еміграцію до США напередодні Другої світової війни виявилось одним із найбільш значущих і контроверсійних у житті Ішервуда. На тлі жорсткої політичної критики з боку співвітчизників за зраду національної ідеї він прагнув створити себе наново як митця і людину, віднайти іншу, американську ідентичність. Спільною рисою героїв усіх його текстів цього періоду є транснаціональність, перебування на межі або в контакті з двома, а подекуди й більшою кількістю культур. Так, Стівен Монк із роману «Світ увечері» на питання про те, чи є він американцем, змальовує достоту симптоматичну біографію: «Технічно – так. Мій батько був американцем і я народився тут. Але мене відправили до Англії, коли мені було п'ять. <...> Потім я почав подорожувати; <...> Здебільшого був на континенті: Австрія, Німеччина, Франція, Італія, Іспанія, Греція – де тільки не побував... Так що тепер у мене насправді немає місця в світі» [4, с. 41–42]. У цій парадоксальній дихотомії між «надто багатьма місцями» і відсутністю місця постає і сам Ішервуд – письменник, що перебуває в постійній динаміці, і, можливо, саме завдяки цьому наділений унікальною чутливістю до найдрібніших змін власного світовідчуття і талантом до прискіпливого творчого самоаналізу. Його автоетнографічний підхід до життєвого досвіду як найкращого матеріалу, із яким може працювати письменник, дозволяє майстерно поєднувати інтимні рефлексії із влучними соціальними, політичними, культурними спостереженнями й критикою. Як у фактуальних, так і у фікціональних текстах Ішервуда (а в цьому випадку межа між ними часто вельми розпливчата) проступає так би мовити спільний образ –автора і персонажа, наратора і протагоніста – особистості на роздоріжжі часу та простору, яка несе на собі та в собі відбиток епохи і складного взаємопереплетення національних культур.

Бібліографічні посилання

1. Isherwood C. *Christopher and His Kind*. London : Minerva, 1993. 303 p.
2. Isherwood C. *Down There on a Visit*. London : Vintage Classic, 2012. 368 p.
3. Isherwood C. *Prater Violet*. London : Vintage Classic, 2012. 144 p.
4. Isherwood C. *The World in the Evening*. London : Vintage Classic, 2012. 352 p.
5. Parker P. *Isherwood: a Life Revealed*. New York : Random House, 2004. 832 p.
6. *The American Isherwood* / ed. by J. J. Berg, C. Freeman. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2015. 305 p.

Жлуктенко Н.Ю.
кандидат філологічних наук, професор
кафедри зарубіжної літератури Навчально-наукового інституту
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**АВТОБІОГРАФІЗМ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНІСТЬ
В НЕБЕЛЕТРИСТИЧНОМУ РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ
«НІЖ. РОЗДУМИ ПІСЛЯ СПРОБИ ВБИВСТВА» (2024)**

1. Провідна тема конференції - «Національне і транснаціональне в поезії та проблематиці художнього твору», як і проблематика даної секції актуальні для сфери дослідження літературного процесу 21 століття. В цьому контексті доробок видатного британського прозаїка Салмана Рушді, лауреата 2-х Букерівських та Нобелівської премій, спадає на думку чи не найперше, адже автор упродовж усього свого творчого шляху уособлює інтерес до єдності національного та транснаціонального в літературі. С. Рушді й сам належить до транснаціонального типу митців. Поетика його прози – художньої, критичної чи документально-художньої – зумовлена гранично гострим поєднанням історичної конкретики різних форм людського досвіду та універсальних категорій, зокрема й таких, що постали в парадигмі пост-колоніального етапу буття та позначені постмодерними трансформаціями художнього стилю.

2. Небелетристична проза в доробку С. Рушді представлена двома творами, які виникли також у контексті транснаціонального досвіду автора. Зауважимо, що на ранніх етапах творчості прозаїк, на нашу думку, в персонажній сфері надавав перевагу біографізму, а не автобіографізму. До прикладу, в романах «Опівнічні діти» (1981), «Сором» (1983), «Останній подих мавра» (1995) у мозаїці особистого досвіду різних учасників відтворених конфліктів поставала історико-документальна перспектива подій чи в Індії, чи в Пакистані. Але здебільшого в історіях персонажів Рушді тяжів до того, що характеризувало їхнє покоління, гендер, належало їх професії чи класу. В системі багатофігурних сюжетів пізніших творів, як-от у романі «Клоун Шалімар» (2005), авторський інтерес до особистого як індивідуального більш відчутний, але художній стиль, в якому поєднувались реальне й неймовірне, ба навіть фантазмагоричне, заохочував читачів і критиків сприймати таку єдність як різновид «магічного реалізму», тож і в персонажах його текстів часто вбачали прояв міфомислення автора.

3. Небелетристичну прозу (non-fiction) в класичному сенсі представляють два тексти письменника. Перший твір - спогади «Джозеф Антон» 2012 р., у якому Рушді відтворив хроніку свого життя під охороною британської служби безпеки після того, як тодішній лідер Ірану, релігійний фанатик аятолла Хомейні виголосив йому *фетву* за роман «Сатанинські вірші» (1989). Правовірних мусульман закликали вбити автора як боговідступника, де б його не знайшли. Натовпи фанатиків лютували по всьому світу, включно з Англією; трагічно загинув перекладач роману японською мовою, постраждали

перекладачі твору італійською та норвезькою мовами, і смертельна небезпека загрожувала всім, хто наважився б заступитися за автора. Хоч в 1998 році офіційна влада Ірану запевнила, що *фетву* скасовано, ісламістські релігійні організації продовжували збільшувати винагороду за голову Рушді, і ця ціна на момент публікації мемуарів «Джозеф Антон» перевищувала 3 млн. доларів.

4. Спогадове письмо в книзі «Джозеф Антон» потребує окремого детального дослідження, тому згадаємо зараз лише те, що важливе для контексту, в якому в 2024 р. з'явився наступний автобіографічний роман автора – «Ніж». Британія на межі 21 століття дотрималася свого обов'язку захищати життя кожного свого громадянина; Салман Рушді, попри особисті втрати під час перебування під наглядом спецслужб, також не відступив від обраних ним моральних позицій. Щоправда, він переїхав до США, й ця зміна лише поглибила транснаціональну природу його письма. Проте у 2012, в хроніці того важкого періоду, від спогадів про той перший день й до останнього рядка, автор писав про себе в третій особі («він»), створюючи тим самим нехарактерну для дискурсу документальної хроніки дистанцію. Цей приклад своєрідної об'єктивації досвіду автобіографічного героя свідчив, що в будь-який момент його життя могло бути обірване. Водночас, такий наративний прийом можна трактувати як втілення власне романної сугестії обставин і почуттів. З показових моментів автобіографії 2012 р. згадаємо ще один. На п'яту річницю *фетви* Рушді обрали президентом Міжнародного парламенту письменників у Страсбурзі, й саме тоді він написав декларацію про наміри цієї організації, у якій захищав право літератури та її авторів на створення об'єктивних картин світу, не чекаючи «звільнення від цензури коли-небудь у майбутньому» [1, с. 479]. Тоді ж Міжнародний парламент письменників у Страсбурзі заснував Міжнародну спілку міст з надання притулку авторам, які його потребують. Згодом до цього руху увійшли 30 міст – від Любляни до Мехіко, включно з Амстердамом, Барселоною та Лас-Вегасом. Саме заради створення аналогічного центру в американському штаті Нью Йорк С. Рушді вирушив у 2022 р. у провінційне місто Чаутоква, де розпочався новий етап його протистояння релігійному фанатизмові, відтворений згодом на сторінках автобіографічної хроніки «Ніж».

5. Хронографія цього твору, який автор присвятив «чоловікам і жінкам, які врятували моє життя», лінійна. Його вступна частина нагадує за композицією саме американські зразки небелетристичної прози -- наприклад, «Холоднокровне вбивство»(1967) авторства знаного прозаїка з Півдня Трумена Капота, в якому використав прийом поступово зближення двох полюсів конфлікту, - мирної родини фермерів, які стануть жертвами, та їхніх жорстоких убивць - гангстерів. Задум трилера Рушді був інший. Минуло 33,5 роки з моменту оголошення фетви, і сонячного серпневого ранку 2022 р. у провінційному містечку мала відбутися скромна, але урочиста церемонія в місцевому соціальному центрі під назвою «Більше ніж захист: переосмислити поняття Американський дім». Йшлося про необхідність облаштування спеціальних притулків для письменників, яким загрожуює небезпека. С. Рушді

запрошений відкривати цей захід. У момент, коли він рушив до трибуни, на нього накинувся невідомий 24-річний фанатик з ножем і за 27 секунд завдав йому тяжких тілесних ушкоджень. Письменник втратив праве око, ніж пройшов у кількох міліметрах від життєво важливих мозкових центрів. На захист Рушді кинулись люди із супроводу й охорони. Нападника затримали, але для автора, його рідних, як і медиків єдиного в окрузі центра ургентної хірургії і терапії розпочинається боротьба за життя оповідача. Не за виживання, а за життя. Вісім годин поспіль кілька бригад одночасно оперували Рушді, не зупиняючись і не втрачаючи надії на його спасіння. Боротьба за це триватиме ще упродовж 2-х років. Транснаціональний і національний рух протистояння тупому жорсткому фанатизму об'єднують навколо Рушді людей різних країн, релігій і переконань -письменника, якого вже намагалися знищити, змусити замовкнути, поступитися принципами і знівелювати свій творчий дар.

6. «Роздуми після спроби убивства» - повна назва другої небелетристичної книги Салмана Рушді (2024). «Ніж» – це роман-репортаж, в якому документальний первень переважає. Однак енергія сюжету живиться в ньому не лише відтворенням конгеніальних зусиль лікарів, підтримкою рідних і близьких друзів автора. Автобіографічна перспектива не оминає, здається, жодного чинника, що допомагав перемогти в цьому двобої зі смертю. Поряд із листами від Президента Джо Байдена та його дружини, Президента Франції Макрона, тисяч прихильників – цьому сприяла сердечна підтримка від письменників і редакторів, рідних і близьких. Героїчний стоїцизм виявила дружина автора Елайза Рейчел Гріфітс, яка не полишала палати чоловіка ні вдень, ні вночі. Рушді – на цей раз це «я», а не «він» - об'єктивує не лише свій біль і страхи, а зусилля тих людей, яким він завдячує тим, що вижив і зумів відновитися для продовження своєї творчості й боротьби. Боротьби творчої, насамперед.

7. До чого ж тут Україна? Лише на одній сторінці Рушді назвав нашу країну – серед інших, де ллється кров і Ангел Смерті чатує на людей [див. 2, р. 221]. Втім, у нашій країні тисячі її громадян перебувають в обставинах, через які пройшов прозаїк. Тисячі лікарів не припиняють боротьби за життя, десятки тисяч дружин і родичів поранених не відступають перед смертю, болем, каліцтвом їх близьких. Тому не питаймо, чому події автобіографічної хроніки, деталі, які вриваються в пам'ять, заслуговують на увагу, а її автор – на щире, сердечне повагу.

Бібліографічні посилання

1. Рушді, Салман. Джозеф Антон. Спогади / Пер. за англ. Т. Бойко. К.: Видавництво Жупанського. 728 с.
2. Cooke, Rachel "Knife" by Salman Rushdie – a life interrupted. *The Guardian*, April 21, 2024. <https://www.theguardian.com/books/2024/apr/21/knife-by-salman-rushdie-review-a-life-interrupted-attempted-murder>
3. Rushdie, Salman. *Knife. Meditations After an Attempted Murder*. Random House. LARGE PRINT. 258 p.

Калашнікова О. Л.
*професор, завідувачка кафедри експертизи
культурних цінностей та дизайну
Університету митної справи та фінансів (Дніпро)*

ГРАФІКА ТЕКСТУ ЯК ЗОБРАЖУВАЛЬНИЙ ЗАСІБ В ЛІТЕРАТУРІ

Широкий діапазон суто літературних засобів виразності, що зумовлюють своєрідність поезики художніх творів, у наш час, зорієнтований на цифровізацію та віртуалізацію дійсності і способів її відображення, поповнюється нетрадиційними прийомами, що мають привернути увагу сучасного читача до літератури і забезпечити їй місце серед популярних форм художнього дискурсу ХХІ ст. Ігрова природа постмодернізму теж підсилює інтерес письменників та читача до інноваційних форм художнього мислення, а типові постмодерністські екзерсиси з мовою втілюються і в незвичних графічних рішеннях текстів сучасних романів. Дослідження ролі графіки в художніх текстах ХХІ ст. актуально в аспекті проблеми інтермедійної інтерпретації літературного тексту.

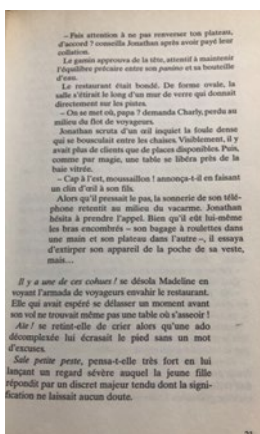
Об'єктом аналізу став детектив, один з найклішованіших літературних жанрів, дуже популярний у читацької аудиторії всього світу, що визначило видавничу та комерційну політику у сфері художньої літератури [1]. Характеризуючи присвячений детективній літературі двотомний *Dictionnaire des littératures policières* Клода Мепледа, автор Передмови Даніель Пеннак, називає неозорий материк детективної прози “un roman sans fin” («романом без кінця») [2]. У сучасній Франції, де щорічно виходить від 1500 до 1800 детективів [3, р.2], вже 12 років поспіль незаперечним лідером за кількістю продажів (понад 1.5 млн) і тиражем у сотні тисяч екземплярів є 49-річний Гійом Мюссо, який став знаменитим з моменту публікації в 2004 р. свого другого роману *Et après* («І після»). За минулі двадцять років Мюссо, автор 22 романів, закріпив своє топове місце на Олімпі читацької популярності. Це зумовило вибір саме його прози для аналізу позначеної проблеми.

Спробуємо наблизитися до розгадки феномена Мюссо та розглянути лише один з аспектів неординарної жанрової парадигми романів письменника – графічні інновації тексту, що певною мірою може сприяти осмисленню неординарної жанрової природи творів одного з найпопулярніших у сьогоднішній Франції і багатьох інших країнах (романи письменника перекладено більш ніж 40 мовами, в тому числі, і українською) детективщиків та уможливити побудову сучасних типологій детективної прози. Подібний аналіз актуальний і для наукового осмислення загальної картини французької літератури третього тисячоліття, і для теоретичних досліджень природи масової культури та механізмів її впливу на читача, і для літературознавчого вивчення самотньої творчості Г. Мюссо, яку фактично ігнорує університетська критика.

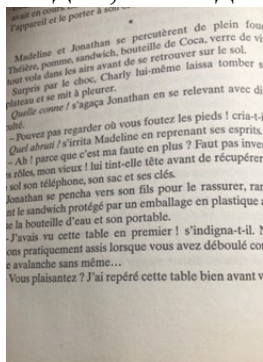
Незавидній долі детективної прози Г. Мюссо, яка так і не стала предметом серйозного літературознавчого аналізу, багато в чому сприяє нетрафаретність жанрової природи його романів, що геть не співпадає з виділеними дослідниками матрицями жанрових модифікацій сучасної детективної прози, виключаючи письменника з аналітичного ряду в різних класифікаціях жанру. Зміна сюжетоутворюючої ситуації, коли в центрі інтриги опиняється не анатомія злочину, а анатомія суспільства, і канонічні для системи персонажів детективної прози фігури слідчого чи детектива поступаються місцем лікарям, письменникам, психоаналітикам, знавцям історії культури; фокусація на паранормальних явищах; особлива роль обов'язкової в сюжетах творів Мюссо історії кохання суттєво вирізняють романи письменника серед різних модифікацій детективної прози.

Маркером нетрадиційної жанрової структури романів Мюссо є й інтермедіальна стихія інтерактивного діалогу з читачем, який через розгадування різних претекстів культури, через «письмо в картинках», візуалізацію електронних форм сучасного цифрового дискурсу відчуває ілюзію співпричетності до подій. Кінематографічний претекст інтертексту романів французького письменника, що візуалізує художню реальність, дозволяє визначати його письмо як «дуже кінематографічне» [4]. Використовуючи один з канонічних для кіно прийом монтажу, постійно змінюючи фокус «камери» і переключачаючи увагу читача з одного епізоду на інший, коли епізоди відбуваються паралельно в різних локаціях і в різних часових зонах, Мюссо підкреслює це графікою текстів романів, фіксує виділені жирним шрифтом години, хвилини і навіть секунди у перебігу подій, що дозволяє наочно відтворити динамічний рух часу і тримати читача у постійному напруженні, підсилюючи атмосферу саспенсу. На зореве сприйняття тексту читачем, який, як і в кіно, бачить різночасові події, впливають виділені у назвах глав роману флешбеки, які до того ж графічно виокремлені в самому тексті глав іншим видом шрифту (*Parce que je t'aime*) [5, p.115-117]. Підказаний графікою текста прийом провокує читача на спроби самостійно скласти пазл, стимулюючи роботу аналітичних механізмів сприйняття сюжету. Кінематографом продиктоване і графічне рішення опису епізодів брифінгів з героями «Тому що я кохаю тебе», коли шрифт фактично народжує анімаційний ефект, передаючи і сполох камери “FLASH”, і багатоголосний симультанний потік питань від різних медіа, поданих різним шрифтом. Складна графіка тексту в романах Мюссо спрямована на те, щоб побудувати кінокадр в романах, які є фактично готовим сценарним планом і для режисера, і для оператора.

Наприклад, в романі «Поклик ангела» графіка шириною поля тексту та розташуванням цих різних фрагментів тексту по правому або по лівому полях відділяє кадри з подіями, що відбуваються в кафетерії аеропорту з Джонатаном та його сином Чарлі, від кадрів з Маделін. А коли випадково ці дві групи учасників подій раптово зіткнулися, упустивши свої

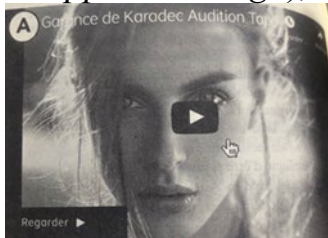


речі на підлогу, автор розташовує текст на повну ширину формату, підказуючи і уважному читачеві, і кінооператору подальший розвиток історії двох різних людей, яким долею призначено бути разом [6, р.21-22].

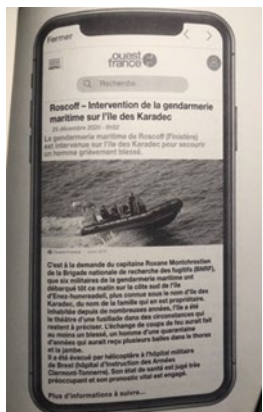


Роль графічних рішень у «кінематографічному письмі» Г. Мюссо, на жаль, часто не враховується перекладачами романів іншими мовами, що збіднює поетику твору, перетворюючи іншомовний переклад на своєрідний сурдопереклад текстового матеріалу оригіналу, архаїзуючи літературний текст і не відтворюючи інтерсеміотичний дискурс Г.Мюссо. «Письмо в картинках» передає різні форми сучасного цифрового тексту, візуалізованого в творах письменника. Графічно оформлені різні дискурси: репортажі з

медіа, СМС телефонів, скріншоти з текстом електронних листів, записки, нібито наклеєні в тесті романів, схеми, намальовані від руки, ресторанный меню, етикетки шампанського, фотографії татуажу, відео з YouTube і т.п. – перетворюють процес читання роману не лише на стрімке слідування захоплюючій інтризі, а й на відеосприйняття того, що відбувається. Мюссо трансформує характерний для сучасного кіно спосіб інформування глядача про перебіг подій, коли наближення камери дозволяє глядачу побачити екрани гаджетів героїв. Письменник заміняє камеру графічними рішеннями, візуалізуючи різножанрові тексти цифрової комунікації: показуючи в тексті смс у вигляді стрічок, виділених фоном, або окреслених (*Que serais-je sans toi?*, *L'appel de l'ange*), зображуючи інтерфейс YouTube поста про актрису Гарас де



Карадек (*L'Inconnue de la Seine*) [7, р.53], що дозволяє читачеві як активному співучаснику подій отримати важливу інформацію і продовжити самостійне розслідування. Наочно представлений і ксерокс медико-юридичного заключення про стан знайденої в Сені невідомої, чи то скріншоти інтернет-сторінок різних медіа [7, р.97, 133].



«Картинка» – зображення екрану мобільника персонажу роману *L'inconnue de la Seine* стає повноцінним елементом сюжету роману, виконуючи роль епілога, де міститься повідомлення морської жандармерії Роскоффа, що обіцяє читачеві можливість хепі енда детективної трагічної історії серії ритуальних вбивств. А щоб читач міг прочитати досить об'ємний текст повідомлення-епілога, картинку екрану мобільника показано в натуральних розмірах на весь формат сторінки романного тексту [7, р. 411].

Так, вступаючи на чужі території, творячи свій фенотекст з різних текстів культури, змішуючи різні культурні коди та жанри, Мюссо руйнує герметизм жанрової конструкції детективу як одного з найрегулярніших жанрів. Особлива графіка тексту маркує самотутній стиль романів Г. Мюссо, нафантазованих у формі кримінально-психоаналітичних

саспенсів як сучасних прозових творів, що органічно входять до постмодерністських процесів інтермедіалізації, гібридизації жанрів, розмивання межі між елітарним та масовим художнім дискурсом. Програмна установка письменника на відтворення різноголосої музики свого часу, де є місце і традиційним формам, і віртуалізації картини світу, і візуальним спробам у примарному поєднанні відтворити природу сучасних форм комунікації, забезпечили Мюссо звання “auteur populaire”, яким його дещо зневажливо нагородила серйозна літературна критика, але сприйняте самим письменником із задоволенням, тим більше, що у французькій мові слово “populaire” має декілька значень: популярний, народний, загально визнаний. Саме таким загально визнаним письменником є Гійом Мюссо, творчість якого, відому і обрану читачем більш ніж у 40 країнах світу, без перебільшення можна назвати міжнародним літературним феноменом.

Бібліографічні посилання

1. Montagne, V. (Dir.) Chiffres clés de l'édition — Syndicat national de l'édition 2019. Retrieved from <https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles>; Aristide, O. Les chiffres de l'édition 2018-2019. Rapport statistique du SNE. Retrieved from https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19_Synthese_Web01_VDEF.pdf
2. Mesplède, C. (Dir.). Dictionnaire des littératures policières (vol. 1-2). Nantes: Éditions Joseph K., coll. “Temps noir”, 2003. Vol.1. 917 p, vol.2. 918 p.
3. Spehner, N. Review of Dictionnaire des littératures policières by Claude Mesplède (ed.). *Belphégor: Littérature Populaire et Culture*, 4 (1), Novembre 2004. P. 1– 3.
4. Carpentier, M. (Dir.). Comme au cinéma. Interview de Guillaume Musso, 2006. Retrieved from <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-guillaume-musso-ecrivain-seras-tu-la-290.php>
5. Musso G. Parce que je t'aime. Paris, XO Editions, 2007. 314 p.
6. Musso, G. L'appel de l'ange. Paris: XO Editions, 2011. 393 p.
7. Musso, G. L'Inconnue de la Seine. Paris: Calmann Levy, 2021. 420 p.

Каліберда Н. В.

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

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ НАРОДЖЕННЯ САДИБНОГО РОМАНУ В АНГЛІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

Дослідники стверджують, що одночасно із здобуттям зрілості романного жанру в Англії XVIII ст. «садибний текст» стає наскрізним у творчості багатьох письменників, і дещо пізніше образ сільського маєтку співвідноситься із втіленням концепту англійськості та виявляється невід'ємною семантичною складовою англійської культурної традиції. За змістовим наповненням образ-

символ англійського будинку-маєтку, стверджують культурологи, не є тотожним французькому шато (French chateau), маєтку вищої аристократії, який скоріше нагадує ошатну резиденцію, відзначену архітектурною оригінальністю будівлі, а також італійській віллі-палацу (Italian villas), що розкішно та святковістю уподібнена до багатства південної природи.

Загально визнано, що історія будинку-маєтку починається в Англії за часів Тюдорів, і протягом XV–XVII ст. облагороджена, затишна, пишно вбрана будівля стане свого роду замиським дворянським гніздом, змінивши громіздкі войовничі замки Середньовіччя. І в міру того, зазначають історики, як відносини між власниками маєтків та їх орендарями стають більш формальними, замиські будинки тепер уже скоріше асоціюються з приватним сімейним життям.

Стверджують, що широке захоплення заможних англійців зведенням будинку-маєтку припадає на XVIII ст. Відтепер садиба, замиський будинок втілюють пасторальну безтурботність, дозвілля й притулок від міської метушні, співвідносяться із повсякденним існуванням національної еліти, підтверджуючи її особливий політико-соціальний та культурний статус.

Згідно зі спостереженням Малкольма Келсолла, поетична традиція, що оспівує існування на лоні природи, у просторі садиби, з'являється у XVII–XVIII ст. у творчості Бена Джонсона та Олександра Поупа, які поетично ідеалізують садибний будинок як ідилічний локус. Вже за життя Поупа саме в межах садибного простору розгортаються події в «Історії Тома Джонса» (1749) Генрі Філдінга і «Чарлзі Грандісоні» (1753) Семюела Річардсона, авторів, які вважаються створювачами садибного роману Англії.

Клюєв А. А.

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

СПІВВІДНЕСЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Сучасна англійська література є складним *феноменом*, що перебуває зараз на перетині *національного* і *транснаціонального* вимірів, оскільки глобалізація, постколоніальна спадщина та міграційні процеси сприяють створенню літературних творів, які поєднують водночас локальну ідентичність з глобальними тенденціями. І у цьому контексті саме розгляд співвіднесення національного і транснаціонального дозволяє нам глибше усвідомити сучасні літературні процеси та їхній вплив на формування культурного простору.

Насамперед, слід розуміти, що історія сучасної літератури виникла разом з європейськими національними державами на початку XIX століття, втілюючи в собі ідею про літературу як артикуляцію національної ментальності, що тільки зароджувалася. Тому, у поєднанні з іншими національними історіями мистецтва, політики, мови, релігії, культури та природи, історія літератури

брала активну участь у творенні національної ідентичності, так само як і відомі літературні тексти, які вона інтерпретувала та канонізувала на історичній траєкторії з національною державою як її *телеологічною кульмінацією* [1, с. 113].

Взагалі література та окремі історії літератури завжди були певним чином формою *культурної інтервенції*, а не лише текстами. Така модель залишається і зараз, однак у сучасному транснаціональному та глобалізованому культурному середовищі успадковані історичні парадигми застаріли як наукові та дидактичні моделі. Тим не менш, варто погодитися з тією думкою, що вони все ще продовжують домінувати та відіграють ключову роль на всіх рівнях.

У сучасному суспільстві література та міжкультурна комунікація мають дедалі важливішу вагу. Спілкуючись з представниками різних націй, ми часто маємо упереджене уявлення про них, саме тому розуміння основ *міжетнічної комунікації* має вирішальне значення та постійно підкреслюється в художній творчості [12, с. 171]. Вивчення репрезентацій певних національностей у медіа є вкрай важливим для багатьох дослідників, які займаються питанням національного і транснаціонального в контексті сучасної англійської літератури [2, с. 226].

Безумовно, література набуває національної форми, коли звертається до питань, що стосуються всього людства, втілюючи сутність нації. Вона також може відображати яскраво окреслені вершини людського самовираження, розвиваючись відповідно до зміни часу та уяви. Рівень літератури визначається двома ключовими факторами: *національним духом і майстерністю* [3, с. 349]. Не дивно, що література зберігає свій національний дух, разом підносячи художню репрезентацію до світових висот.

Англійська література, завдяки її унікальним культурним, соціальним та політичним характеристикам, відображає особливий розвиток усієї нації. Починаючи з XIX століття, англійські автори зображували персонажів з різних соціальних прошарків, розкриваючи приховані складнощі, що ховаються за зовнішнім виглядом. Саме таке деталізоване зображення особистостей, зокрема зовні сильних людей і тих, хто намагається приховувати вразливість, якраз і вирізняє англійську літературу та збагачує її *нарративний ландшафт* [4, с. 101].

Попри глобалізаційні процеси, *національна ідентичність* залишається важливим аспектом сучасної англійської літератури. Багато сучасних авторів досліджують історію, традиції та соціокультурні трансформації Великої Британії. Наприклад, британський письменник японського походження та лавреат Нобелівської премії з літератури 2017 року Кадзуо Ішігуро у своєму романі «Залишок дня» глибоко аналізує англійську культурну свідомість та її зміни під впливом часу.

Крім того, сучасна англійська література активно звертається до питань політики, соціальної нерівності та національної спадщини. Автори часто зображують історичні події та їхній вплив на сучасне суспільство, зберігаючи традиційні наративи та стилі. Більше того, англійська національна ідентичність тісно переплітається не лише з літературною діяльністю, а й журналістикою,

слугуючи відображенням суспільних цінностей та прагнень. Через літературу та журналістську діяльність англійські письменники починають розмірковувати про майбутнє своїх суспільств та сутність європейської особистості [6, с. 13].

Здебільшого, літературні пошуки мають не лише відображати сутність національного характеру, але й сприяти міжкультурному взаєморозумінню та діалогу. Зображення «*типового англійця*» в літературі підкреслює наступні ключові риси: *емпіризм, практицизм та утилітаризм* і саме вони відображають перевагу логічних міркувань і практичності над абстрактними поняттями [2, с. 226]. Вікторіанська Англія, зокрема, є яскравим прикладом цих рис, з сильним акцентом на *антиінтелектуалізм і догматизм* [2, с. 226].

Слід додати, що англійські звичаї та традиції також дають нам уявлення про національну психіку. Такі практики, як чаювання та хобі, слугують вираженням національного ентузіазму та індивідуальності. Крім того, не слід забувати, що гумор є фундаментально значущим в сучасній англійській культурі, де витончені персонажі забезпечують комічне полегшення й розвантаження, а іронія, як відмінна риса, пропонує *нюансовану перспективу* [6, с. 13]. Ще одна причина, чому англійців люблять, безумовно полягає у їхній здатності сміятися над собою, що звичайно підвищує їхню привабливість і слугує свідченням самосвідомості та смиренності англійців [2, с. 226]. Такий самопринизливий гумор простежується в сучасних літературних творах і сприяє загальній чарівності англійської культури.

Література спонукає до роздумів про сенс життя, голоси просвітництва та міжкультурні діалоги, тому можна впевнено сказати, що сучасні англійські романи зображують «*типового англійця*», визначаючи стандарти поведінки та сприяючи міжкультурній комунікації, де сучасна англійська література постає певним мостом між народами, сприяючи діалогу та порозумінню [6, с. 13].

Варто зазначити, що багато авторів сучасної англійської літератури мають іммігрантське походження і в своїх творах поєднують різноманітні культурні контексти. Наприклад, авторка трьох романів Зеді Сміт та відомий прозаїк-романіст Мохсін Хамід розкривають теми *мультикультуралізму, пошуку ідентичності та культурного гібридизму*. Окрім цього, у сучасній англійській літературі слід уважно прослідити постколоніальну проблематику, де визнаний публіцист індійського походження Салман Рушді, досліджує у своїх творах спадщину колоніального минулого, конфлікти між традиційною культурою та сучасністю, а також проблеми щодо *самоідентифікації* в умовах глобалізованого світу [5, с. 68].

Говорячи про історію англійської літератури через її транснаціональні зв'язки, ми вважаємо, що майже кожен період англійської літератури можна розглядати через призму її глобальних зв'язків. Ще Едмунд Спенсер стверджував, що англійська ідентичність характеризується як доба першої хвилі глобалізації, що завжди була просякнута іншою відчутною присутністю [5, с. 67]. Тому й не дивно, що сучасна англійська література демонструє здатність поєднувати локальні та глобальні тенденції, оскільки вона була і

залишається вкоріненою у британській культурі, але водночас є відкритою до впливів ззовні [12, с. 171].

Передусім, це виявляється у використанні різноманітних мовних кодів, стилістичних прийомів та змішанні жанрових форм [7, с. 16]. Глобальний літературний простір також сприяє взаємодії між англійськими авторами та письменниками з інших країн. Британська література все частіше стає частиною ширшого літературного контексту, де перетинаються окремі наративи, ідеї та культурні традиції [7, с. 17].

Отже, сучасна англійська література має центральну вагу у формуванні національної ідентичності та сприянні міжкультурному взаєморозумінню. Через зображення «типового англійця» та дослідження суспільних цінностей і прагнень література слугує відображенням англійської психіки [8, с. 200]. Більше того, гумор, звичаї та традиції ще більше визначають національний характер і сприяють міжкультурному діалогу та взаєморозумінню, всеосяжному значенню, і саме через ці мовні перлини англійські письменники пропонують безцінну інформацію про національні тенденції [9, с. 180].

Їхні слова резонують з художнім блиском, слугуючи свідченням багатства та унікальності народної літератури. Потрібно зазначити, що британські письменники і поети незабутньо сформували літературний ландшафт, наповнивши його своїм особливим вираженням національного духу [10, с. 415]. Своїми творами вони збагатили наше розуміння культури, спадщини та людського досвіду, залишивши незгладимий слід у світі літератури [11, с. 299].

Ось чому сучасна англійська література є яскравим прикладом гармонійного співіснування національного та транснаціонального. Вона зберігає свої культурні корені, але водночас адаптується до нових реалій, зокрема, коли йдеться про глобальні процеси та міжкультурний діалог. Саме це й робить її динамічною, різноманітною та актуальною в сучасному світі.

Бібліографічні посилання

1. Bacon, F. *Novum Organum* (Chicago: Open Court), 1994. P. 113.
2. Bradbury, M. *Two Passages to India. Forster as Victorian and Modern*. In E. M. Forster. *A Passage to India*. (Ed. By M. Bradbury). London, 2010. P. 226.
3. Ghosh, A. *The Glass Palace* (New York: HarperCollins), 2010. P. 349.
4. Kant, I. *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1964. P. 101.
5. Larsen, S. *What is literary historiography?* In: K. Kulavkova, N. Avramovska (Eds) *New Literary Theory and Hermeneutics (Interpretations vols. 4–5)* (Skopje: Macedonian Academy of Science and Arts), 2011. Pp. 67–92.
6. Purgina, Y. *The concept of English national character in E.M. Forster's novel*. 2018, P. 13.
7. Saibnazarova, M. *An Expression Of National Customs In The Works Of Jane Austen And Abdullah Qadiri*. CURRENT RESEARCH JOURNAL OF PEDAGOGICS, 1(01), 2020. Pp. 16–20.

8. Saibnazarova, M. *Female National Type in the English Literature of the XIX Century*. International Journal on Integrated Education, 2(5), 2019. Pp. 200–204.
9. Saibnazarova, M. *The expression of national customs in the literature of the East and the West*. Society and Innovations, 2(3/S), 2021. Pp. 180–185.
10. Veit, W. *Globalization and literary history: rethinking comparative literary history – globally*. New Literary History. Special Issue: Globalization, 39, 2008. Pp. 415–435.
11. Vico, G. *La Scienza Nuova e Opere scelte* (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese), 1966. P. 299.
12. Zinchenko, V. *Intercultural communication: a teaching aid for university students*. 2021. P. 171.

Кондрашова Є. О.

*аспірант четвертого року навчання
Дніпровського національного університету ім. О. Гончара*

ДУХОВНІ ТА МЕТАФІЗИЧНІ ПРОЄКЦІЇ ПОЕЗІЇ ДІЛАНА ТОМАСА

Любіть слова, любіть (!) слова...

Дж. М. Бріннін «Ділан Томас в Америці»

У різні способи автори всіх часів і поколінь намагалися досягти однієї з найефективніших цілей: передати повідомлення та донести його до творчої свідомості читача. Безсумнівно, духовність – це те саме, що й буття. Оскільки дух можна знайти всюди, він проникає в кожну клітинку істот і речей навколо. Чимало митців свідомо чи несвідомо розкривали справжню природу слів, поєднуючи їх у високий духовний зміст.

«На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово» [1]. Євангеліє від Івана відображає, наскільки життєвим і важливим є Слово. Починаючись із великої літери, воно символізує всемогутність і силу моменту, коли людина говорить чи пише. Коли хтось вимовляє Слово, це не просто звук, а справді магічне заклинання, яке може глибоко вплинути на сутність речей. Навіть слово “spell” приховане на поверхні в іншому більш поширеному та загальному “spelling”. Тому мистецтво говорити, писати, творити – це справді велика відповідальність. Справжній автор завжди вважався «інженером людських душ», тобто те саме, що й Учитель.

Д. Томас постійно звертався до вічної теми кохання. Перед конкретними прикладами доцільно звернути увагу на фрагменти спогадів Дж. М. Брінніна, коли він побачив Ділана на репетиції “Under Milk Wood”, який вимовляв одну зі своїх нині відомих і, мабуть, найсильніших цитат у своєму житті: «Любіть слова. *Любіть* слова!..».

Ось як Дж. М. Бріннін міркує про це: «Мій улюбленець – найбільш звичний для мене – Ділан у сорочці, із сигаретою, що звисає з губи, коли він наказує акторам “любити слова, *любити* слова...” Це рідкісний Ділан –

людина, поглинена вимогами власного авторитету, кожен жест якої спонукає його акторів до тієї ясності висловлювання, яка завжди була для нього головною метою» [2, с. 10].

Д. Томас надзвичайно зацікавлений темами життя і смерті й глибоко розмірковує над ними з релігійного, метафізичного й навіть духовного погляду. Тема смерті, яку інші часто сприймають як привід для смутку та скорботи, представлена автором у різному контексті та масштабі. Бути смертним – те саме, що бути живим. Життя і смерть – це два ракурси, дві перспективи дійсності; реальність, яку людина, можливо, зможе осягнути й прийняти. “And death shall have no dominion” є найкращим прикладом, оскільки навіть назва вірша (рядок, який починає і закінчує кожен строфу) містить потужне повідомлення, яке проголошує читачеві:

*Though lovers be lost love shall not;
And death shall have no dominion* [3, с. 56].

Інша відома поезія автора “Do not go gentle into that good night” зводить весь сюжет до духовної основи:

*Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light* [3, с. 88].

Поняття “night” і “light” тут відповідають двом протилежним силам. Світ, у якому ми живемо, є подвійним. Подвійні аспекти постають перед нами щодня. Чоловік і жінка, Сонце і Місяць, день і ніч, темрява і світло... Щоправда, Д. Томас замислюється над питанням, чи справді це протилежності? Як таке може бути, щоб дві настільки різні сили не могли існувати одна без одної? Постановка цього питання – це те, що пов’язує Д. Томаса зі східним типом свідомості, де світ подвійний, але подвійність у правильному балансі неминуче стає Єдністю. Наприклад, добре відомі Інь і Янь зображують, як чорне і біле врівноважують одне одного, утворюючи єдине коло життя.

*Time let me hail and climb
Golden in the heydays of his eyes,*

...

*Time let me play and be
Colden in the mercy of his means...* [3, с. 134].

Ці рядки, узяті з перших двох строф “Fern Hill”, найтеплішого та найзатишнішого вірша в авторській збірці, цікаві тим, що вони представляють Час. Поняття часу в духовності досить нечітке. Його просто не існує. Час, як відомо, був винайдений людьми, щоб рухатися в циклі життя. Насправді минулого і майбутнього немає. Усі ці поняття наявні в голові як спогад чи думка. Те, що існує зараз, – це лише ця мить, яка змінюється іншою. Однак, якщо поглянути на це в більш глобальному вимірі, то Час – це все, що було, є і коли-небудь буде разом. Отже, минуле, сьогоднішнє та майбутнє існують одночасно, у «цю саму мить», усе відбувається зараз. Щоправда, у світі з такою кількістю законів, це важко усвідомити. І поняття часу в людській інтерпретації, власне, і є одним із цих правил.

Інше питання, чому Ділан використовує до Часу займенник «Він». Щодо цього можуть бути різні думки, але одна, яка здається найбільш переконливою, полягає в тому, що в цих рядках Час дорівнює Богу. Д. Томас, як відомо, – спокійний релігійний автор. Однак ця концепція розширюється в духовному сенсі, якщо Час – це все, що коли-небудь існувало одночасно та в збалансованій відповідності. Тож Час ідеально відповідає визначенню Бога в розумінні людей: Час = Бог = Божественна Сила, яка обертає колесо життя і смерті. Чому саме «Він», а не «Вона»? У давні часи (і так залишається й досі) ця сила Бога пов'язувалася з чоловічим уявленням, наприклад, Син Божий. І навіть Сонце (інша версія концепції «Сина») також репрезентує чоловічий архетип. Однак у більш широкому значенні все це є нейтральним, збалансованим поєднанням чоловічого та жіночого архетипів – Єдністю.

У творах Д. Томаса ще багато прикладів, де висвітлено теми благості, безумовної любові, смертності як нового початку. Наприклад, ось останні рядки поезії “This Side of Truth”, яку Ділан присвятив своєму синові:

*And all your deeds and words,
Each truth, each lie,
Die in unjudging love* [3, с. 89].

Не має значення, що хтось говорить. Неважливо, що хтось думає. Навіть неважливо, що хтось робить. У кожного своя правда й своя брехня. Однак усе це зникає, усе втрачає свою важливість, коли людина переживає справжню, щирі, безумовну (за словами містера Томаса, *unjudging*) любов.

Таким чином, поетичний світ Д. Томаса заслужено можна назвати метафізичним, оскільки він розкриває найглибші куточки підсвідомості та намагається вловити моменти істини для людини. Поетичні рядки поринають у глибини прихованих знань і пропонують складну, але дуже глибоку істинність духовного шляху. Відомі рядки безсмертного азербайджанського поета Імадедіна Насімі з минулих століть повторюють і відображають течію Д. Томаса:

*Two worlds can fit into me,
I can not fit into this world* [4].

Підбиваючи підсумки описаних думок про ідею слова, дух та любов у поезії Д. Томаса, дослідниця завершує цей розділ словами перського суфія Шамса Тебріза з книги «Сорок правил кохання»: «Більшість проблем світу походять від лінгвістичних помилок і простого непорозуміння. Ніколи не приймайте слова за чисту монету. Коли ви заходите в зону любові, мова, як ми її знаємо, застаріває. Те, що неможливо передати словами, можна досягнути лише мовчанням» [5].

Бібліографічні посилання

1. The Holy Bible. Cambridge, GB : The Syndics of the Cambridge University Press. 347 p.
2. McKenna R. Portrait of Dylan. A Photographer's Memoir. Owings Mills, Maryland : Stemmer House, 1982. 73 p.

3. Thomas D. D. Thomas Selected Poems. ed. by W. Davies. London, England : J. M. Dent & Sons Ltd., 1971. 136 p.
4. Reinhard M. Two worlds can fit into me, I can not fit into this world. München, Germany : Gulandot, 2019. 259 p.
5. Shams Tabriz. Fourty Rules of Love. URL: <https://sufipathoflove.com/forty-rules-of-love-of-shams-of-tabriz-1185-1248/>

Костенко Г. М.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри «Іноземна філологія та переклад»
Національного університету «Запорізька політехніка»*

НОВИЙ ПОГЛЯД НА ПИТАННЯ «СВОГО-ЧУЖОГО» В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У сучасному світі все важливішої ролі набуває комунікація між людьми, особливо міжкультурна комунікація. Аналізуючи особливості комунікативної поведінки людей, перекладач постійно стикається з певними труднощами, насамперед, не розуміючи окремі елементи іншої, «чужої», культури. У повсякденному житті сучасної людини велику роль відіграють вироблені віковими традиціями стереотипи й архетипи, пов'язані з неприйняттям (найчастіше на підсвідомому рівні) особливостей поведінки людей інших національностей.

«Глумачний словник української мови» подає чужий як «належний комусь іншому, не власний, не свій» [1], з точки зору етноцентризму позитивно оцінюючи лише свій простір: саме йому властиві «правильний» устрій життя, «людська» мова та праведна віра. Зіставлення цих концептів включає: 1) осмислення «свого» на тлі «чужого», 2) «відсторонення» свого і надання «особистого» чужому. При порівнянні починають діяти прямі і зворотні зв'язки. Важливий і той випадок, коли позбавляються «свого» і наближають «чуже». Діалектика «свого-чужого» / «чужого-свого» прояснює уявлення про те, що не можна звести разом свою і чужу концептосфери. Тут можливо лише наближення з урахуванням аналогій, подібностей, еквівалентності, лакун і смислових значень.

Ця опозиція є базовою для різноманітних наук, зокрема філософії, культурології, філософії, соціології, психології тощо, які розглядають її в різноманітних аспектах. Так, у філософському дискурсі закладено основи цього концепту, формується його основне визначення. З психологічної точки зору досліджуються особливості міжособистісного і міжгрупового сприйняття навколишньої дійсності. У культурології протиставлення «свій-чужий» використовується при аналізі діалогу різноманітних культур; у соціологічному аспекті – досліджується при диференціації суспільства, взаємостосунках різних соціальних груп.

Проблема діалектики «свого/чужого» є однією з фундаментальних для сучасної гуманітарної науки й надзвичайно актуальною у зв'язку з

глобалізаційними процесами, які відбуваються у сучасному соціокультурному просторі, та активним розвитком міжкультурної комунікації. При цьому мова виступає однією з форм віддзеркалення дійсності, а література – формою відображення культурної компетенції людей, що користуються двома й більше мовами, досвід існування в яких стає важливим «культурним надбанням» («cultural appropriation»). Цей термін, на думку М. Дреббл та Дж. Стрінгер, став частиною термінологічного ряду постколоніальної критики західної експансії [5, с. 167]. Зазвичай, він вживається для опису запозичень однією культурною групою художніх форм, тем, образів іншої культурної групи.

На думку американського літературознавця Дж. Пізера, недостатньо враховується той факт, що література стає іманентно глобальною; це означає, що сучасні тексти все важче розглядати лише як продукт діяльності, наприклад, німецьких, нігерійських чи китайських письменників або навіть європейських, африканських чи азійських авторів: «З глобалізацією світової економіки виникає справжня світова, або глобальна, література» [4, с. 213]. Дж. Пізер пропонує термін «транснаціоналізм», що з'явився в результаті виникнення світового ринку культури, глобалізаційних процесів у сфері літератури, і часто це пов'язано із занепадом окремих, замкнених національних традицій.

Такі автори, як В. Найпол, С. Рушді, Х. Курейши та інші, поєднали в рамках творчої біографії і у своїй творчості фундаментальні архетипи двох або більше культур, що відображається в тематиці і проблематиці їх творів. Ці письменники зображують не лише сучасну Англію, що їх оточує, але й Індію минулого (як у романі Х. Курейши «Будда з передмістя» або романі С. Рушді «Опівнічні діти») чи Африку нового часу (роман В. Найпола «Напівжиття»), певним чином створюючи іншу культурну й літературну традицію своєї нової країни. Мультикультурні художні тексти, головні герої яких належать до двох різних культур, мають кроскультурне значення, звертаючись до читачів декількох культурних традицій, причому кроскультурна інтерпретація відбувається не лише на міжособовому, але й внутрішньо особовому рівнях. Подібна література подвійно освітлює проблеми, пов'язані з мультикультурною ідентичністю, що вважається запорукою вдалого міжкультурного діалогу. Дві мови не можуть не взаємодоповнювати одна одну; дві культури, два образи думок допомагають по-новому осмислити дійсність, розширити її бачення і створити неповторний поетичний світ. Такий письменник одночасно іноземець і місцевий, творець на перетині культур, який використовує дві мови несподіваним чином, роблячи чуже своїм і навпаки.

Термін «кроскультурний», який зазвичай використовується під час аналізу творчості двомовних письменників, може вважатися певним чином синонімом слова «транскulturний», бо тут також ідеться про взаємовплив та взаємодоповнення, але цей термін не містить у назві формально-значеннєвих змін, тому що крос- насамперед має значення лише переходу або сполучення. Водночас, як зазначали Р. і Дж. Хогани, кроскультурна творчість містить дослідження свого на тлі іншого [2, с. 149], тобто взаємопроникнення мовних світів і культур, поєднання загального й різного як новий спосіб діалогу

культур. Це говорить про відмову від абсолютизації будь-якої культури (включаючи власну), затверджуючи, навпаки, сферу взаємодії і протидії різних підходів до проблеми світосприйняття.

Інтеркультурність, у свою чергу, може розглядатися як сполучна ланка між авторським «я», його мовою і культурою та надбаними мовами і культурами. Інтеркультурність і кроскультурність – доміанти поліфонічного процесу, що прагне гармонії «свого» і «чужого». Як підкреслює Дж. В. Хокенсон, письменник-білінгв не обов'язково є інтеркультурним письменником; про інтеркультурність можна говорити лише у випадку інтеркультурного тексту, що базується на культурній подвійності [3, с. 108]. Письменник ідентифікує себе через надбану культуру, яка надає йому можливість уявити реальність, що не була прожита в першій мові й культурі. Інтеркультурність сприяє діалогу, у той час як кроскультурність спричиняє розуміння, а транскультурність веде до інтерпретації.

Отже, «свій» та «чужий», хоча етимологічно й протиставлені між собою, можуть вступати у діалог, доповнюючи і пізнаючи один одного, розкриваючи сторони свого буття. «Свій», «своє» («наше») – це складний концепт, який маніфестує колективну ідентичність, межі «свого» і «чужого» розчиняються, конструюючи нову модель відносин індивіда і суспільства.

Бібліографічні посилання

1. Тлумачний словник української мови : електрон. версія. URL : <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D1%87%D1%83%D0%B6%D0%B8%D0%B9>
2. Hogan R., Hogan J. Introduction : Cross-cultural Autobiography // *Auto/biography Studies*. 1997. No. 12/2. P. 149–150.
3. Hokenson J. W. Intercultural Autobiography // *Auto/biography Studies*. 1995. No. 10/1. P. 92– 113.
4. Pizer J. Goethe's «World literature» : paradigm and contemporary cultural globalization // *Comparative lit. Eugene (OR)*, 2000. Vol.52. No.3. P.213–228.
5. *The Concise Oxford Companion to English Literature* / [ed. by M. Drabble and J. Stringer]. 3rd edition. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2007. 804 p. (Oxford Paperback Reference).

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

**НАЦІОНАЛЬНЕ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНЕ
В ПОЕТИЦІ ТА ПРОБЛЕМАТИЦІ
РОМАНУ САЛМАНА РУШДІ «ОСТАННІЙ ПОДИХ МАВРА»**

Співвідношення індійської культурної та етнічної національної ментальності крізь призму авторського транснаціонального мислення англофонного транскультурного письменника Салмана Рушді (1947 р. н.) віддзеркалилось на рівні тематики, проблематики, системи образів, стилю та переосмислення стереотипів у романі «Останній подих мавра» (1995 р.).

Образом Мавра С. Рушді впроваджує риси не лише інтертекстуальності (відсилка до трагедії У. Шекспіра «Отелло»), а й паратекстуальності. Назва роману перегукується із картиною «Останній подих Мавра», яку написала мати героя Аурора. Щоб довести любов власному сину та вкоренити в ньому почуття впевненості, мати починає його малювати – «увіковічувати», робить цикл картин, персонажем яких стає її Мавр. Аурора зробила власного сина «центральною фігурою і талісманом своєї творчості» [3, с. 124]. Цикл картин про Мавра є доказом впливу «енергії» матері на формування її сина, де «ріст» зафіксовано краще, ніж у фотоальбомах. «Ріст» Мавра, його швидкий розвиток письменник реалізовує як хворобу: «... моєї історії хвороби вистачило б на півдюжини томів. Рука-обрубок, стрімке дорослішання, величезний ріст...» [3, с. 115]. У «природу» цього образу письменник включає і «культуру» як симбіоз цивілізацій, оскільки в Маврі втілюються «... індуїстська карма, мусульманська кисмета, європейський рок» [3, с. 115].

Письменник впроваджує національні індійські ментальні цінності про неоднозначність добра і зла, про їхній гармонійний перетин. У ракурсі еко-фемінізму реалізується прагнення попередити людство про катаклізми і катастрофи, в результаті яких світ може зникнути.

Героїня роману Флорі Зогойбі (мати Авраама) передбачає ядерний вибух у Японії: «... вона зрить майбутнє на блакитних китайських плитках і що незабаром ціла країна поблизу Китаю буде з'їдена ненажерними грибами... гігантський гриб зжер японське місто Хіросиму» [3, с. 84]. У романі С. Рушді як «катастрофу» розкриває політичну ситуацію Індії як колонії Англії у ХХ ст. Парадокс простежується у зображенні С. Рушді давньої, близької до природи, що зумовлена специфічною східною релігійністю, цивілізації Індії, якій нав'язується комплекс неповноцінності англійцями, метою яких є утворення рабських територій для збагачення. Загрозу та жорстоке ставлення однієї нації (англійської) по відношенню до іншої (індійської), яка фізично знищується, письменник вводить діалогами героїв, що на поетикальному рівні втілюють ідеї

«влади» та «управління». Індійці в менталітеті англійців представлені як неповноцінні істоти: «Рік за роком Англія посилає свіжі підкріплення на передову лінію, яка офіційно іменується індійською громадською службою. Люди гинуть, гроблять себе непосильною працею, не витримують тягара хвилювань і турбот, втрачають здоров'я і смак до життя заради того, щоб на цій землі було менш хвороб і смерті, голоду й війни, і щоб колись у майбутньому вона змогла жити сама. Вона ніколи не зможе жити сама, але ідея виглядає привабливо, люди готові за неї померти, і так це тягнеться рік за роком: стусанами та вмовляннями, батоном і пряником країну намагаються вивести до гідного існування. Досягли успіху – хвалять місцевих, а англієць стоїть позаду і витирає піт із лоба. Трапилась невдача – англієць виходить вперед і бере на себе всю провину. От через цю невинуватість багато місцевих твердо увірували, що вони можуть правити країною самі...» [3, с. 27].

Іронія С. Рушді простежується у перекрученій ідеології, яку нав'язують англійці для того, щоб і надалі підживлюватись, не дозволяти розвиватись індійцям, що є своєрідним попередженням про загрозу, катастрофу, передчуття якої не зникло і на поч. ХХІ ст. Тут письменником впроваджується ідея широкої колективної (світової) етичної відповідальності. У читача, який «доторкається» до роману, під впливом цих розмірковувань має виникнути відчуття «несправедливості», неприйняття позиції агресора, сформуватися емоційний протест, щоб дати поштовх для розвитку екоцентричних орієнтирів – мирному співіснуванню представникам різних етносів, оскільки всі мають право на життя.

Найгірше, на думку С. Рушді, полягає в тому, що англійці утворили «міф» вищості Англії по відношенню до Індії, який міцно укорінився не лише в саксонському мисленні, а й у сприйнятті самих індійців. Конфлікт Індія / Англія розкривається і в родинному колі, куди перемістилася війна з історичної сфери, де на політичних засадах протиставляються чоловік / дружина, брати та сестри. У родині Франшишика й Епіфанії чоловік та молодший син Камоінш відстоювали ідею незалежної Індії, а дружина Епіфанія та старший син Айріш вважали Індію частиною Британської імперії. Тут С. Рушді розкриває не лише конфлікт чоловіка / дружини, а й братів, який має політичні корені. Політика впливає на родинний розкол, за яким утворюється природний («енергія» гармонійних стосунків чоловіка та жінки, батьків і дітей) дисбаланс.

Політичних діячів С. Рушді робить міцними постатями, які на рівні «енергії» вирішують перебіг подій у романі, а вписання автором їх у історичний широкий контекст робить ці образи не лише історичними, а метафізичними, які перебувають поза межами життя звичайної людини: «...Джавахарлал Неру... сидів у фортеці Ахмаднагар, яку у шістнадцятому столітті принцеса-воїтелька Чанд Бібі боронила від полчищ Великого Могола Акбара» [3, с. 82-83]. Для художніх образів «знакових» персон С. Рушді залучає факти існування Індіри Ганді, Джавахарлала Неру, Леніна. Письменник застосовує іронію, певну форму астеїзму, коли намагається схвалювати у вигляді осуду дії і вчинки цих персон, для того, щоб «знизити» їхню «вищість», зруйнувати «міф». Відомі

постаті вибудовуються навколо Аурори, «зниження» досягається їхнім ставленням до неї: «... їй не довіряв Махатма Ганді, а Індіра Ганді її ненавиділа...» [3, с. 82].

Як «катастрофу» С. Рушді вводить у історичний пласт роману зображення «індуїстсько-арабської різни» [3, с. 118] після оголошення незалежності Індії та ставлення до кровавих подій героїв на рівні іронічної гри слів: «Сексуально-агресивна Індія – оп-ля!... Я хотів сказати соціально-прогресивна» [3, с. 118] для того, щоб розвінчати «міф» про святість Джавахарлала Неру: «У цій країні є лише одна сила... Це не треклятий ваш бандит Неру з його треклятими правами меншин і кустарними базарними конгесисстами-прогрес-систами... ця ... сила ... Корупція... Хабарі і все таке» [3, с. 118].

Іронія виявляється в осмисленні С. Рушді патріархального світогляду: «Досі так й не знято фільм під назвою “Отець Індія”» [3, с. 119]. «Катастрофою» на рівні «енергії» С. Рушді зображує протиставлення Делі та Бомбея в історичному пласті роману. Письменник розкриває ворожнечу владних заможних прошарків цих великих міст, конкуренція між якими вплинула на специфіку характеру мешканців – делійців письменник зображує як прагнучих робити кар’єру, заради якої вони як лакеї схиляються перед владою, цікавляться «західними» тенденціями, мають космополітичні орієнтири, а бомбейці через цю орієнтованість ставляться до них, як до нуворіш. Конфлікти між індійцями передусім С. Рушді пояснює різноманітністю мов (маратхі, гуджараті) на великій території країни, а оскільки мова – це мислення, носії однієї нації або етносу думали не однаково через те, що говорили по різному. Цим письменник пояснює умови та причини розповсюдження «чужої» англійської на території Індії. Об’єднання країни було підставою для розповсюдження англійської мови як єдиної – централізуючої.

Письменник намагається зруйнувати «міф» про Індіру Ганді, яка стала «іконою» в усьому світі. У історичному пласті роману критикуються її політичні дії, у підтексті розкриваються антигуманні вчинки політика, що спрямовані проти індійського народу: «більша частина країни в атмосфері страху... Індіра Ганді ... втратила право називатися жінкою. Вона нишком відростила собі член» [3, с. 154]. У негативному ключі ведеться про популярність Індіри Ганді – політика урівнюється з шоу-бізнесом: сестра Іна «набрала вдвічі більше голосів, ніж Індіра Ганді» [3, с. 150].

У історичному пласті колонізована Індія на трансцендентному рівні не підкоряється колонізатору Британії, природна давня біоенергія Сходу мирно впливає на озброєний Захід, намагаючись сформувати у його представниках (читачах) почуття етичної відповідальності за молодість, гармонію, життя.

Ключові слова: Салман Рушді, екофемінізм, етика піклування, конфлікт, «своє», «чуже», етнічне.

Бібліографічні посилання

1. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія (2008); [пер. з англ. О. Погинайко]. Київ : Смолоскип. 360 с.
2. Ecofeminism and globalization: exploring culture, context, and religion (2003). / Edited by Heather Eaton and Lois Ann Lorentzen. Lanham, Md.; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers. 253 p.
3. Rushdie, Salman (1995). *The Moor's Last Sigh*. – Режим доступу : https://www.goodreads.com/book/show/9865.The_Moor_s_Last_Sigh

Кутовий А. Б.

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

АСПЕКТИ ПОЕТИКИ «ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО» В РОМАНІ К. ІШІГУРО «NEVER LET ME GO» ТА ЙОГО КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Творчість Кадзуо Ішігуро вирізняється унікальним синтезом «англійського» та «японського» - синтезом, що поєднує всередині себе як глибоке занурення в британську культуру, так і певне дистанціювання «чужака». Хоча Ішігуро і є британцем японського походження, у своїх численних інтерв'ю та статтях він майже не акцентує увагу на власних етнічних коренях, які, все ж, все одно проступають крізь тексти його романів, зокрема й у найпопулярнішому романі «Never Let Me Go», а також – і у кіноадаптації Марка Романека 2010 року. Це проявляється не лише в специфічній манері оповідання; так, прихована «японскість» Ішігуро є багатоаспектним, інтермедіальним в усіх розуміннях цього терміну явищем, що реалізується, в тому числі, через театральність, музикальність, кінематографічність його роману. Ці аспекти ще більше ускладнюються в кінематографічній адаптації твору, яка, трансформуючи його елементи, по-своєму інтерпретує «інонаціональне» у тексті та візуальному образі. У цій доповіді розглядається, як риси інтермедіальної поетики його тексту формують інтертекст роману та його кіноадаптації, а також який відбиток вони залишають у сприйнятті британської та японської ідентичності автора в межах оповіді [2, с. 151].

Віддаючи шану найстарішому з плеяди мистецтв – музичному мистецтву, почнемо розгляд поетики «інонаціонального» саме з музичного аспекту творчості Ішігуро. Якісне музичне супроводження є невід'ємною складовою складних синкретичних видів мистецтва – кінематографа та театру, в чому і проявляється їх інтермедіальний аспект. У численних інтерв'ю Кадзуо Ішігуро зізнавався, що завжди цінував західну музику, мріяв стати джазовим музикантом, і, згодом, сам писав пісні для деяких відомих співаків. Сліди його захоплення сучасною, вільною музикою помічаємо в тому, що він часто використовує музичні лейтмотиви в своїх творах та створює у текстах семантичні поля, пов'язані з нею, щоб показати емоційні стани персонажів і

їхні взаємини через мелодію. У контексті такого інтересу письменника звертаємо увагу на те, що в романі «Не відпускай мене» присутній своєрідний літературний саундтрек, музичний лейтмотив, який не лише підсилює емоційний вплив на читача, а й задає тональність, підкреслюючи емоції персонажів. Так, у Ішігуро музика стає не просто деталлю, а настільки важливим елементом побудови сюжету, що вона стає цілим символом твору. Назва роману збігається з однойменною піснею вигаданої американської співачки Джуді Бріджуотер, касету з якою слухає головна героїня Кейт. Рядки приспіву назавжди залишаються в пам'яті протагоністки роману, що свідчить про ключову роль цієї деталі у створенні її психологічного портрету. Касета як самодостатня деталь була настільки важливою для розуміння роману «Не відпускай мене», що для екранізації твору у 2010 році спеціально була створена та записана пісня. Таким чином, музика, запозичена синтетичним мистецтвом кінематографу з принципів театру, адаптована літературою як аудіовізуальний прийом, підкреслює створений літературним словом психоемоційний напружений фон і чіткий ритм творчості Ішігуро.

Далі, наслідуючи ускладнення творчої мистецької парадигми переходмо до театральності аналізованого роману. Для режисерів, сценаристів та постановників одним із важливих засобів створення потрібної атмосфери у їх театральних творах завжди були і є діалоги. Завдяки любові до театру та досвіду роботи зі сценаріями Кадзуо Ішігуро вдається будувати емоційно насичені діалоги, які вловлюють нюанси людської взаємодії - чи то напружена розмова між Кейт та Рут, яка ззовні залишається дружньою, чи відверта бесіда, що оголює вразливі сторони цих персонажів [3, с. 11-12]. Умовна «іншість» по відношенню до сучасного романного стилю західного письма в романі Кадзуо Ішігуро проявляється в тому, що його діалоги відзначаються лаконічністю й, при цьому, крайньою емоційною напругою, часто містять підтекст і дещо нагадують сценічний стиль, схожий на внутрішні монологи, що трапляються на тетральній сцені. Така атмосфера внутрішнього діалогу сприяє залученню читача до співпереживання персонажам та розкриття антиутопічної поетики, водночас підкреслюючи синтетичне походження головних персонажів роману. Кіноадаптація Малека, реалізуючи переклад роману Ішігуро на мову кіно, зберігає відповідний стиль та ритм діалогів героїв, наслідуючи оригінал.

У межах поетики театральності можна також відзначити, що Кадзуо Ішігуро ретельно пропрацьовує діалоги в романах так, щоб вони, поглиблюючи поетику, відображали складні емоційні відтінки, тонкі нюанси взаємодії внутрішнього світу протагоніста з навколишнім світом. Письменник неодноразово вплітає в діалоги мотиви пам'яті, забуття та викривлення минулого; через візуальну поетику він передає ці теми, створюючи багатогранні «пейзажі» людського життя, сповнені символізму, що є характерним для митців-представників саме східних народів, орієнтованих на інтроспекцію в набагато більшій мірі, ніж сучасна комерціалізована західна культура споживання (до якої за фактом народження відноситься й сам Ішігуро).

Нарешті, перейдемо до багатогранного кінематорграфічного аспекту роману та екранізації. У літературному контексті «кінематографічність» розуміється як процес у сучасній літературі, що виникає з складної взаємодії літератури та кіно, внаслідок чого синтезуються літературні та кінематографічні прийоми, такі як монтаж, мобільність фокуса, накладання фрагментів з різними просторово-часовими структурами. Кінематографічність прози Кадзуо Ішігуро також пов'язана з використанням візуальних і слухових аспектів сприйняття, подібних до процесу сприйняття кінематографічного нарративу [2, с. 153]. Примітно, що свою кар'єру Кадзуо Ішігуро починав як телесценарист. Крім того, письменник в інтерв'ю неодноразово зазначав інтерес до кінематографа, зокрема японського. Післявоєнні фільми, згідно деяких критиків, також відіграли важливу роль у формуванні характерного «транснаціонального» світогляду молодого Кадзуо Ішігуро [1, с. 44].

У контексті художньої творчості Ішігуро яскравим прикладом синтезу кіно й літератури стає саме фільм-кіноадаптація «*Не відпускай мене*» Марка Романека. Режисерські рішення Романека, такі як використання певного ритму, довгих споглядальних кадрів і тонкої акторської гри у поєднанні з емоційно напруженою грою акторів на тлі похмурого й туманного пейзажу під акомпанемент ліричної музики дозволяють глядачеві замислитися над тим комплексом проблем, що порушено у романі Кадзуо Ішігуро.

Проте зв'язки між кіно та літературою не обмежуються екранізацією. Контакт цих двох мистецтв переростає у те, як техніки і прийоми кінематографа починають впливати на тематику, нарративну структуру, композицію тощо літературних текстів. Кадзуо Ішігуро, який зумів проявити себе як у мистецтві літератури, так і в кінематографі, майстерно використовує ці характерні літературні прийоми для досягнення ефекту кінематографічності. Описова мова романів Кадзуо Ішігуро надає читачеві змогу уявляти яскраві картини, мальовничі пейзажі, ландшафти внутрішнього світу людини. Візуалізувати подібні сцени з дивовижною ясністю допомагає прийом кінематографічного бачення і напливу. Подібно до того, як кінорежисер обирає ракурс і розставляє візуальні підказки для створення певної емоційної атмосфери, письменник вибудовує текст за правилами композиції кадру, архітектури сцени, додаючи метафори й аналогії, притаманні як «британській» стороні письменника (згадаємо, як мінімум, поезику туману, дощу, сонця та хмар), так і його сублімованому японському «я» (поетика води та світла, туману забуття, вітру) [1, с. 45]. Цей візуальний кінематографічний, живописний код у прозі Кадзуо Ішігуро пробуджує у читача не лише певний настрій, а й відчуття присутності у сцені. Виникає ілюзія, що читач спостерігає за подіями на великому екрані.

Таким чином, попри те, що Кадзуо Ішігуро вважає себе космополітичним письменником, а свої романи «міжнародними», така характеристика його творчості як «японськість» та «іншість» по відношенню до британського літературного канону залишається незаперечною. Саме через інтермедіальну поезику – музику, театральність, кінематографічність – письменник втілює своє

унікальне бачення світу, яке балансує між Сходом і Заходом [1, с. 44]. Його стиль, що поєднує глибоку емоційну стриманість із потужною символічною виразністю, дозволяє втілити складні питання пам'яті, ідентичності та приреченості. У цьому синтезі літератури, музики та кінематографа простежується його тонке відчуття інтонацій – як у тексті, так і на екрані. Відтак, дослідження «інонаціонального» у творчості Ішігуро розкриває не лише глибину його естетики, а й ширший контекст взаємодії культур, що формує сучасне глобальне-інтермедіальне-транснаціональне мистецтво.

Бібліографічні посилання

1. Кушнірова Т. В. Лексема «туман» в суспільній парадигмі Кадзуо Ішігуро. *Актуальні проблеми суспільно-політичного дискурсу в лінгвістиці*. Полтава. 2018. С.43–48.
2. Опрісник Я. Феномен літературної кінематографічності у романі Кадзуо Ішігуро “Залишок дня”. *Іноземна філологія*. 2019. Вип. 132. С. 151–160.
3. Ishiguro K. Never Let Me Go. 2010. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://shorturl.at/nJB6y>

Лілова О. Є.

*кандидат філологічних наук, Факультет іноземних мов,
Університет «Медітеран», Подгориця (Чорногорія)*

ДОРАДЧА МІСІЯ АНГЛІЙСЬКОЇ РАННЬОТЮДОРІВСЬКОЇ «ІНТЕРЛЮДІЇ ПРО ПРАВЕДНУ ЦАРИЦЮ ЕСФІР»

Завдяки тому, що на початку XVI століття в Англії театралізована вистава набуває статусу найпопулярнішої придворної розваги, відображуючи найбільш значущі події зовнішньо- і внутрішньополітичного життя в країні, вона починає виконувати функцію політичного консультанта чи радника для монарха. Вистава перетворюється на один з ключових компонентів політичної культури радництва, що формується при дворі монархів династії Тюдорів (див.: 3). Радництво стає популярною темою в англійських мораліте і інтерлюдіях першої половини XVI століття, радник – одним із центральних образів персонажів, а сюжети п'єс ранньотюдорівських літераторів нерідко містять оцінку дій монарха чи засторогу проти можливих трагічних наслідків політичних рішень суверена. Ставлення до політичних рішень монарха виражається у завуальованому вигляді завдяки використанню алегоричної образності чи відомих біблійно-міфологічних сюжетів, які обробляються відповідно до жанрових канонів англійської придворної драми раннього Нового часу.

Виконувані при королівському дворі або ж в особняках аристократів, мораліте та інтерлюдії Дж. Склтона, Г. Медвола, Дж. Гейвуда, Дж. Растела, Н. Юдала та інших доносили до монарха ставлення впливових політичних гравців до різних конфліктних ситуацій в країні, як, наприклад, до діяльності іноземних дипломатичних місій та до їхнього впливу на англійську корону або

до діяльності найближчих радників монарха, як-от Таємна рада Генріха VIII, кардинал Томас Волсі, Томас Кромвель та інші. Ці п'єси виражали побоювання і тривоги значної частини англійського соціуму, спровоковані очікуваною Реформацією церкви та інше. Найризикованіші з тогочасних драматургів наважувалися непрямо висловлюватися про приватне життя короля, коментувати у своїх постановках розлучення і повторні шлюби Генріха VIII тощо.

Дане дослідження має за ціль розкрити дорадчу функцію «Інтерлюдії про праведну царицю Есфір» (*The Enterlude of Godly Queene Hester*), тим самим продемонструвавши приналежність цієї п'єси до традиції ранньотюдорівської драми-поради («advisory drama»). При цьому, особлива увага приділяється можливостям обробки актуальної суспільно-політичної проблематики, що відкриваються завдяки використанню в драматичному творі сюжету зі Старого Заповіту.

Хоча анонімну п'єсу про мужню та самовіддану царицю Есфір вперше було надруковано в 1561 році, сучасні вчені вважають, що вона була написана набагато раніше, здогадно, наприкінці 1520-х років, 1529 чи навіть 1530 року. Існує припущення, що п'єса містить сатиру на діяльність кардинала Томаса Волсі, який був лордом-канцлером і головним радником короля Генріха VIII Тюдора протягом приблизно п'ятнадцяти років до своєї відставки в 1529 році, коли він не зміг забезпечити анулювання шлюбу короля з Катериною Арагонською. За зауваженням Г. Вокера, уважне прочитання п'єси про царицю Есфір дозволяє побачити суттєві подібності між проблематикою драми та політичними звинуваченнями, висунутими проти Волсі в той час (4, с.102).

Текст «Інтерлюдії про праведну царицю Есфір» свідчить про приналежність його автора до англійських придворних кіл і його добру обізнаність з чинною традицією дорадчої драми. Як зауважує Г. Вокер у книзі «Plays of Persuasion» (1991), невідомий автор «Есфірі» імітує стиль знаменитої п'єси Джона Скелтона «Величність» (*Magnyfycence*, с.1519), про що свідчить стилістична подібність між двома текстами (4, с.102). Окрім того, видається доречним порівняти «Есфір» з п'єсою Генрі Медвола «Фулгенцій і Лукреція» (*Fulgens and Lucrece*, 1497), одним із центральних персонажів якої є вольова і обдарована жінка, котра наважується відстоювати своє право обирати собі чоловіка в умовах патріархального станового суспільства. Розвиваючи думку про місце «Інтерлюдії про праведну царицю Есфір» у мистецькому середовищі, що стрімко формувалося при дворі найстарших представників королівської династії Тюдорів, можна припустити, що ця п'єса надихнула таких придворних літераторів, як Джон Гейвуд та інших, до створення міфологічно-алегоричних персонажів на зразок Юпітера, верховного бога Олімпу з «П'єси про погоду» (*The Play of the Weather*, 1533). Через фігуру Юпітера, що є уособленням англійського монарха в п'єсі, драматург висловлюється не лише про принципи управління державою, а й про приватні стосунки короля з жінками, зокрема інтерлюдія містить натяк на стосунки Генріха з його майбутньою дружиною Анною Болейн.

«Інтерлюдія про праведну царицю Есфір» являє собою драматизовану обробку сюжету Книги Есфір зі Старого Заповіту. При цьому, центральні образи персонажів цього твору, такі, як цариця Есфір, її чоловік, цар Артаксеркс, а також Аман, злий та підступний радник перського можновладця, мають асоціативний зв'язок з реальними особами тогочасного англійського політикуму, а саме з Катериною Арагонською, Генріхом VIII та його головним радником – кардиналом Волсі відповідно. Якщо цариця представлена як добродісна і шляхетна особа, втілення мудрості та самовідданості, то злий радник Аман засуджується у п'єсі за жадібність і упереджене ставлення до єврейського народу. Таким чином, Есфір і Аман співвідносяться з фігурами-алегоріями Чеснот (Virtues) і Пороків (Vices), протистояння між якими є однією з головних жанрових ознак ранньотюдорівської інтерлюдії.

Паралель між діяльністю кардинала Волсі та зловмисними намірами Амана в інтерлюдії стає очевидною, якщо взяти до уваги звинувачення на адресу лорда-канцлера в тому, що, за його наказом, англійські монастирі та інші релігійні установи було позбавлено їхньої власності та прибутків (4, с.105). Така політика призвела до того, що монастирі втратили можливість надавати благодійну допомогу нужденним верствам соціуму, що виявилось неабиякою загрозою соціальній стабільності. Вельми подібними до цих подій англійської внутрішньої політики є описані в інтерлюдії рішення Артаксеркса, нав'язані бажанням Амана захопити якомога більше статків у власне володарювання, а також позбавити євреїв засобів до існування і знищити їх з вигаданої причини, мовляв, через те, що вони не підкоряються закону і не діляться своїми прибутками з тими громадянами, які потребують допомоги.

На противагу до Аманових інтриг, радницькі зусилля цариці Есфір вражають шляхетність, сміливістю і виваженістю. Вони спрямовані не лише на те, щоби зняти наклеп зі єврейського народу і вберегти його від загибелі, але також і на те, щоби відтворити мир і спокій у державі. Думається, що таким чином, завдяки образу цариці-радниці, здатної втрутитися у державницьку політику, що провадить її чоловік, повернувши її в добре річище, невідомий драматург намагався спонукати Катерину Арагонську до активнішої ролі в запобіганні тим процесам, які можуть згодом виявитися руйнівними для англійського суспільства.

Варто зазначити, що в «Інтерлюдії про праведну царицю Есфір» тема радництва виступає структуроутворюючим елементом твору. П'єса починається з того, що цар просить трьох своїх радників сказати йому, «which is most worthy honoure to attayne» (2, р.16) або яка чеснота чи властивість є найважливішою для монаршої особи. Троє радників є одноголосними у тому, що це справедливість, і що замість того, щоби покладатися на своїх помічників, цар має сам постійно піклуватися про те, щоби його підлегли відчували справедливість дій і рішень монарха. Всі подальші перипетії в інтерлюдії слугують ілюстрацією цієї заявленої на початку твору тези.

Таким чином, приналежність «Інтерлюдії про праведну царицю Есфір» до традиції дорадчої драми виявляється не лише в тому, що в ній присутні образи

персонажів вінченосних осіб, котрі розв'язують питання державницької політики, а й у «водночас шанобливому і потенційно критичному ставленні» до політики монарха, що, на думку Н. Капуто, є найважливішою характеристикою драми цього типу (1, с.1). Шанобливе ставлення до влади у п'єсі, окрім іншого, виражається у готовності Артаксеркса визнати свою провину та змінити своє попереднє рішення, задля виправлення вчиненої несправедливості. Така ідейна спрямованість твору дозволяє не лише відносити його до дорадчої драми тогочасся, а й дає можливість говорити про визначну роль ранньотюдорівської інтерлюдії у становленні культури політичного радництва в Англії.

Бібліографічні посилання

1. Caputo Nicoletta. "Which Play Was of a King How He Should Rule His Realm": Tudor Interludes Advising the Ruler. *Hungarian Journal of English and American Studies* 11 (1). January 2005.
2. The Enterlude of Godly Queene Hester. *Medieval Drama. An Anthology*. Ed. by G.Walker. Oxford, Malden Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd., 2000. P 410-431.
3. Lupić Ivan. Subjects of Advice. Drama and Counsel from More to Shakespeare. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2019. 250p.
4. Walker Greg. Plays of Persuasion. Drama and politics at the Court of Henry VIII. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 244p.

Лімборський І. В.

*доктор філологічних наук, професор
кафедри теорії і практики перекладу та іноземних мов
Східноєвропейського університету ім. Рауфа Аблязова*

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ТРАНСФЕР КУЛЬТУРНИХ СМИСЛІВ

В останні десятиліття особливої актуальності набули проблеми теорії художнього перекладу, які у своїх визначальних регістрах базуються на поєднанні і синтезі різноманітних методологічних підходів. Зокрема це стосується можливості поглянути на феномен перекладу одночасно з точки зору лінгвістики і літературознавства, філософії і соціології, культурології й історії. Серед таких підходів теорія культурного трансферу посіла показове місце, оскільки вона дозволяє поглянути на перекладознавство як на спосіб перенесення системи культурних кодів, смислів, національних символів з однієї національної культури в іншу при врахуванні таких важливих чинників, як готовність до сприйняття в окремому національному просторі «іншого» культурного досвіду, особливо, коли поява діалогу між двома культурами наштовхується на культурний «опір». Національне часто проявляє резистентні механізми самозбереження «свого», того, що надає власному культурному коду ознак унікальності і своєрідності на тлі інших культур.

Основні концептуальні моделі культурного трансферу були запропоновані відомим французьким літературознавцем М. Еспанем та його послідовниками. У межах цієї теорії реалізується новий проект розширення «епістемологічного поля» культурних і компаративних студій. Культурний трансфер – і це один з принципових моментів для Еспаня – дозволяє з нових ідеологічних позицій переосмислити поняття «свого» і «чужого», «центру» та «периферії». А це у свою чергу підштовхує до нового розуміння парадигми взаємних стосунків «сильних» і «слабких» культур щодо дискурсу «влади», а також «відкритості» і «закритості» окремих національних літератур. «Інше» як «чуже» не просто привноситься в іншу культурну ситуацію, позначену специфічними національними традиціями, а й породжує низку зворотних процесів.

Особливо гостро постає проблема культурного «переміщення» з одного культурного середовища естетичних і художніх ідей та теорій. Останні розглядаються не в плані їхнього безпосереднього або опосередкованого впливу, а як більш широке і суперечливе явище, яке вимагає враховувати додаткові чинники: історичні, ментальні, соціальні, більше того - економічні, політичні, географічні [5, с. 37-39]. Беруться до уваги не лише процеси рецепції, «засвоєння», а й складні та неоднозначні трансформації, складні культурні нашарування суперечливих і неоднозначних культурних явищ. У результаті «руху назустріч» з'являється примхлива «амальгама», «сплав» і синтез літературних феноменів.

У центрі теорії культурного трансферу опиняються одночасно дві літератури або культури: та, що «сприймає», і та, яка «передає» культурний феномен. Між ними вибудовуються складні контексти і способи взаємодії. Все це породжує, в тому числі в результаті художнього перекладу, різноманітні моделі і способи прочитання / перепрочитання кодів різних типів національних літератур. Особливого значення набуває також одразу чітко неоприявлений «третій фактор»: ситуація взаємодії, коли готовність до сприйняття певних феноменів на окремому національному ґрунті визначається попередньою еволюцією художньої чи естетичної думки. На думку О. Дмитрієвої, концепція трансферу передбачає, що при комунікації двох або більше літератур виникає така культурна ситуація, коли важливим стає не лише сам акт комунікації, а й обставини, «що формують контекст ситуації мовлення-сприйняття» [2, с. 134]. Іншими словами, культурне і національне середовище двох літератур, в якому відбувається комунікація, стає важливим чинником самого процесу взаємодії. Причому культурне і національне середовище розуміється як такий феномен, що передбачає наявність темпоральних і просторових, а також інших характеристик. Важливим є не лише місце, час, історія акту комунікації, а й такі чинники як історична здатність до сприйняття «чужого» в іншому культурному середовищі, настрої й думки сучасників.

Відтак у теорії культурного трансферу особливо гостро постає проблема самого результату художнього перекладу. Адже реципієнт (наприклад, читач в Україні) сприймає, скажімо, переклади англійських романтиків зовсім не так,

як цих поетів сприймали в Англії початку ХІХ століття. Національний фактор відіграє регулюючу функцію в інтерпретації художнього твору, який будучи перенесений в інше культурне середовище, починає відігравати тут часто іншу роль, ніж ту, яка була визначальною в літературі, з якої його було перекладено.

На відміну від теорії О. Веселовського, який робив наголос на необхідності появи так званих «зустрічних течій» [1, с. 494], теорія трансферу наголошує на діалозі і навіть полілозі двох культурних феноменів. Наголос робиться не лише на односторонньому «сприйнятті» художнього твору. Завжди існує потенційна можливість культурної відповіді і зворотнього впливу, що приводить до різноманітних інтерференцій, трансформацій, культурних вкраплень і гібридизацій [2, с. 5]. У цьому плані художній переклад є такий спосіб перенесення культурних смислів в інше культурне середовище, коли примхливо переплітаються між собою проблеми інтерпретації і реінтерпретації, розуміння і нерозуміння, усвідомлення культурних кордонів і спільних гуманістичних цінностей, що розгортаються в комунікативному просторі художнього тексту.

Онтологічний аспект перекладацької практики виявляється провідним щодо розуміння самого феномену культурного трансферу. Йдеться про необхідність не лише усвідомити «маршрути» переносу культурних смислів, реконструювати по можливості шляхи запозичень і культурних відповідей як реакцій на них, а й окреслити явище розуміння/нерозуміння самого перекладу як простору смислотворення нового культурного досвіду, що полишає слід у «чужому» культурному просторі з появою нових «смислів» і трансляцій знаків «іншого».

У контексті поставленої проблеми теорія трансферу дозволяє увиразнити низку важливих проблем: наскільки український інтелектуальний простір першої половини ХІХ ст. був готовий до сприйняття, наприклад, естетичної теорії німецької класичної філософії? Які нові «смисли» приписувалися їй українськими мислителями і перекладачами, на що вони звернули увагу, а що залишилося не поміченим, не сприйнятим, хоча і мало на Заході, можливо, визначальне значення у становленні новочасних гуманістичних і цивілізаційних цінностей? Водночас вияскравлюється і таке цікаве явище як здатність «чужих» літератур до виявлення нових «смислів», якостей, нових потенціальних можливостей ідейної і концептуальної еволюції в силовому полі «іншої» естетичної та інтелектуальної традиції, яка спостерігалася в Україні того часу [3, с.4-5].

Таким чином, теорія культурного трансферу в контексті художнього перекладу представляє собою важливу інструментарій для подолання тих прогалин літературознавчої компаративістики, яка не завжди послідовно враховувала низку важливих чинників «своєї» і «чужої» культури щодо багатовекторності і множинності шляхів їхнього взаємодії.

Бібліографічні посилання

1. Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939. 573 с.
2. Дмитриева Е. Теория культурного трансфера как освоение «чужого». *НЛО*. 2024. № 1. С. 127–137.
3. Лімборський І. Культурний трансфер філософської естетики Гегеля в українській літературно-критичній думці. *Слово і час*. 2016. № 9. С. 3–11.
4. Фещенко В.В., Боговер С.Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения – через cultural studies – к теоретической лингвистике. *Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии*. М., 2016. С. 5-35.
5. Эспань М. История цивилизации как культурный трансфер. М., 2018. 816 с.

Луцій С. І.

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

НАЦІОНАЛЬНІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 1940–1980-Х РОКІВ

Проблема взаємодії досвіду національної та європейських літератур в культурному континуумі української діаспори – одна з важливих літературознавчих проблем, що потребує першочергового вивчення. Розвиток української літератури в умовах еміграції та глобалізації дає усі підстави стверджувати, що саме митці української діаспори зуміли зберегти нерозривний зв'язок із традицією і в той же час творчо осмислювали кращі здобутки світового мистецтва. Сьогодні, у часи тотальної глобалізації, досвід української діаспори надзвичайно важливий та цінний для України. Головне завдання кожної національної культури в добу глобалізації – відстояти саме свою «інакшість».

Особливістю еміграційної літератури став той факт, що вона творилася у вільних умовах. Для української інтелігенції ідея інтеграції в Європейський культурний простір була завжди актуальною. Початки творчого засвоєння зарубіжного мистецького досвіду сягають іще в часи Київської Русі, тривають протягом ХІХ – початку ХХ століття і з новою силою активізуються в добу так званого «розстріляного відродження». Зініційована М. Хвильовим знаменита дискусія 1925–1928 років означила європейський вектор української літератури. Репресії 1930-х років так і не змогли знищити грандіозні досягнення цього періоду. І саме в післявоєнній Європі, у таборах для переміщених осіб, учасники новоствореної у місті Фюрт письменницької організації – Мистецький український рух – продовжили починання 1920-х років. Тим більше, що серед письменників-емігрантів було чимало вихідців зі Східної України, які розпочинали свою літературну діяльність у 1920–1930-х

роках. Недаремно критик М. Ільницький літературний процес 1945–1949 років влучно назвав «малим відродженням».

Ключовим завданням, яке постало перед еміграційними письменниками, стало плідне поєднання кращих вітчизняних культурних традицій зі світовим мистецьким досвідом. В епіцентрі письменницьких полемік 1940–1960-х рр. – питання подальшого шляху української діаспорної літератури в європейському напрямку, творчої взаємодії вітчизняних традицій та світового мистецького досвіду, а також вироблення нового мовного дискурсу як одного із шляхів модернізації української літератури. На шпальтах діаспорної періодики часто відбувалися дискусії з приводу подальшого шляху діаспорного мистецтва. (Особливо велику роль у цих дискусіях відіграли збірники МУРу та літературно-мистецький, громадсько-політичний журнал «Сучасність», сторінки якого стали трибуною для різноманітних поглядів.)

Магістральні напрямки розвитку «великої прози» української діаспори були закладені іще в період МУРу. Протягом 1945–1948 рр. було видано понад 1200 книг (із них 250 це художні твори), започатковано чимало періодичних видань. Деякі з них орієнтувалися не лише на українців. Наприклад, елітарний журнал «ХОРС» (1946), редагований Ю. Шерехом та І. Костецьким, до кожної статті подав анотації англійською й німецькою мовами, намагаючись зацікавити європейського читача. Однак це видання після першого номера припинило своє існування. Із новинками світової літератури знайомили такі періодичні видання, як журнали «Арка» (1947–1948), «Звено» (1946–1947), збірники МУРу. У свою чергу українське письменство прагнуло зацікавити європейського читача власними творами. І. Костецький та Ю. Косач опублікували власні твори німецькою мовою. Із романом «Марія» У. Самчука працювали німецькі та французькі перекладачі. Провідний критик МУРу Ю. Шерех, пояснюючи причини активного зацікавлення українців європейською культурою, означив такий цікавий аспект: «...Бо Європа цікавила тоді українську молоду молодь українського духового життя не сама по собі, а заради України. Україна мала оновитися і оновити світ» [2, с. 163].

Теоретичний дискурс письменників та критиків МУРу свідчив про те, що саме у цей час окреслилися головні ідейні стратегії та магістральні шляхи подальшого стильового розвитку української діаспорної прози: традиціоналізм та модернізм. За характером взаємозв'язків модусів традиції та новаторства прозаїків можна поділити на три групи:

– традиціоналісти, які вперто відстоювали традиції вітчизняного письменства, відмежовуючись від здобутків світової літератури (Ф. Дудко, З. Дончук, С. Любомирський, С. Федорівський та ін.);

– модернізовані традиціоналісти, тобто модерністи 1920 – 1930-х років, які розпочали свою творчу діяльність в Україні (Східній і Західній), прагнули, поєднуючи національні та європейські традиції, долучитися до кращих здобутків світового письменства (І. Багрянний, У. Самчук, І. Качуровський, В. Барка, О. Ізарський та ін.);

– ліві модерністи – ті письменники-новатори, які виводили українську літературу на європейські обрії, намагаючись модернізувати жанрово-стильові парадигми діаспорної прози (І. Костецький, Ю. Косач, Е. Андієвська, Б. Бойчук, Ю. Тарнавський).

Старше покоління прозаїків-емігрантів, як правило, ревно зберігало кращі традиції вітчизняної літератури, зокрема літератури «розстріляного відродження». Нью-Йоркська група – покоління молодих митців, які народилися в Україні, але освіту отримали за кордоном – стала новим етапом у розвитку літератури діаспори. Літературна молодь активно шукала власних мистецьких шляхів за умови творчого осмислення досвіду світової літератури, прагнула інтегруватися у світовий мистецький процес. У 1960-х роках простежується відхід молодих письменників від «націєрозповідної моделі». Модерна романістика ньюйоркців переакцентує увагу з національних проблем на екзистенційні. Учасники Нью-Йоркської групи виявили зацікавлення філософією екзистенціалізму, про що свідчать романи Е. Андієвської «Герострати», україномовний роман Ю. Тарнавського «Шляхи» (1956) та англomовні романи «Гіпокрит» (1957–58), «Невинний у Парижі» (1964–1966), «Менінгіт» (1973–1975), «Три блондинки і смерть» (1970–1993).

Безсумнівно, «велика проза» Ю. Тарнавського, Е. Андієвської, В. Вовк посутньо оновила й збагатила романістику діаспори. У передачі, виголошеній на радіо «Свобода» 29 червня 1962 року, критик старшого покоління Ю. Лавріненко, який одним із перших підтримав молоду генерацію в діаспорній літературі, наголосив на тому, що для літературної молоді властиве саме поєднання традиції і модернізму. Попри епатажні заяви про цілковиту відмежованість від українських традицій, молоді письменники діаспори й самі розуміли, що не можуть не бути причетними до них. Варто навіть говорити про збереження національних традицій на рівні генетичної пам'яті.

У літературі діаспори активно розвивався роман – жанр найбільш відкритий до експериментаторства. Процес розвитку української діаспорної романістики збігся в часі з оновленням європейського та американського роману. Так, у 1940–1970-х спостерігаються експерименти в європейській прозі, зокрема французькій, а на період 1960–1980-х років припадає розквіт американського роману. Новаторство українських письменників проявлялося на всіх рівнях тексту: композиційному, поетикальному, персонажному, проблемно-тематичному. Митці діаспори були добре знайомі із філософією екзистенціалізму, абсурду, «новим романом», які відображали проблеми людини післявоєнної доби. Українські письменники, не відмовляючись від здобутків класичного роману, активно змінювали композиційну та поетикальну структури цього жанру: використання потоку свідомості, ретроспекцій, алюзій, вставних новел, газетних повідомлень, оголошень, радіопромов, активне цитування, порушення причинно-наслідкових зв'язків у текстах, змішування просторово-часових площин, залучення елементів пригодництва та фантастики, поєднання реалістичного та міфологічного планів зображення тощо. У багатьох романах з'явився новий тип оповідача, схильного до іронії та аналітики.

Проблеми національної історії розглядалися прозаїками діаспори на тлі загальних світових історіософських проблем. «Велика» проза глибинно осмислювала проблеми свого часу, проблеми людського буття та особистості у метафізичному й історичному вимірах. У цей період в діаспорі активно розвивався філософський, історичний, пригодницько-психологічний, соціальний і політичний роман.

Стильова палітра «великої» прози діаспори також істотно збагатилася шляхом модернізації вітчизняних традицій та під впливом європейського культурного досвіду, ідеться зокрема про німецький експресіонізм, французький сюрреалізм тощо. Аналізуючи розвиток «великої» прози діаспори другої половини ХХ століття, можна з упевненістю сказати, що українські письменники творчо засвоїли світові мистецькі здобутки, не втративши при цьому національного обличчя.

Отже, розвиток української літератури в умовах еміграції та глобалізації дає усі підстави стверджувати, що митці української діаспори виконали свою місію. Як слушно наголошував М. Жулинський у статті «Національні культури і проблеми глобалізації», «для України... вкрай важливо зберегти власну культурну ідентичність та ефективно вести інтеркультурний діалог» [1, с.10].

Бібліографічні посилання

1. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації. *Слово і Час*. 2002. №12. С. 5–10.
2. Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк : В-во Пролог, 1964. 455 с.

Максютенко О. В.

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

ЕТЮД У ЛІЛОВИХ ТОНАХ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА: РАННЯ ПОВІСТЬ ПИСЬМЕННИКА «МАДАМ ДЕ МОВ»

Над 24-томним нью-йоркським виданням, до якого увійшли більшість романів, повістей і новел Джеймса, письменник працює у 1907–1909 рр. Джеймс відбирає, вибагливо редагує й пише передмови до літературних текстів, які йому видаються найвизначнішими. Повість «Мадам де Мов» включено до 13 тому, поряд з романом «Віддзеркалення» і новелами «Пристрасний пілігрим», «Мадонна майбутнього» і «Луїза Паллант».

Нагадаємо, що «Мадам де Мов» (“Madame de Mauves”, 1874) Генрі Джеймса була прихильно прийнята читачами, вимогливими літературними критиками, які відразу ж назвали повість шедевром психологічної прози митця. Вони визнали, що сюжетна колізія і дійові особи «Мадам де Мов» являють

собою майстерно виконаний літературний парафраз «Принцеси Клевської» Марі-Мадлен де Лафайєт.

Головна героїня, багата молода американка Еуфемія Клев, вихована у паризькому монастирі, знайомиться в Оверні у родовому маєтку графа де Мов з власником і через певний час приймає його пропозицію руки і серця. Однак інша епоха, несхожість національних традицій, цінностей призводять до драматизму відносин персонажів, крайнощів вчинків, спустошеності, неможливості примиритися один з одним і реальністю, яка не може бути однобарвною.

Дослідники дня сьогоднішнього вбачають у «Мадам де Мов» Генрі Джеймса прикмети народження його зрілої манери, по суті експериментальної, де він віддає перевагу відсутності прямих авторських оцінок, об'єктивізації оповіді, створенню образу американця, чутливого і, безсумнівно, наділеного естетичним даром сприйняття життя, який обирає долю художника-пілігрима. Йому, Бернарду Лонгмору, Джеймс передає функцію «посередницької свідомості» і надає роль спостерігача.

Лонгмора, поряд з Вінтерборном («Дейзі Міллер»), Луї Ламбером Стрезером («Посли»), відносять до особливого типу Джеймсівських героїв, «європеїзованих американців», скоріше схильних до споглядання, а не дії. Але це не означає, що у зовнішній сюжетній інтризі з ними нічого не відбувається. У пошуках нового життєвого досвіду вони переживають внутрішні метаморфози, розширюючи перспективу бачення, розуміння себе і світу.

Бернард Лонгмор, співвітчизник Еуфемії Клев де Мов, випадково зустрінеться з нею в передмісті Парижа, проявить зацікавленість її долею, усвідомить, що почуття до Еуфемії, яке в нього виникло, є серйозним і глибоким. Спілкування Лонгмора та Еуфемії де Мов триватиме не так довго, в її характері Джеймс з'єднає впізнавані риси «літературної» принцеси Клевської, яка пожертвувала почуттями заради обов'язку, і Емми Боварі, яка так і не знайшла любові, про яку колись марила.

Тим не менш шлюб з Річардом де Мов, який живе на кошти своєї юної дружини і постає досить вільним від моральних норм поведінки, не перетворює її на жертву. Еуфемія розлучиться з чоловіком, усамітниться в далекому маєтку і, незважаючи на те, що Лонгмор викликає у неї симпатію, не відповість йому взаємністю. Лонгмор губиться у здогадках, йому важко прийняти вибір Еуфемії, її зречення від світу, але він підкоряється і залишає Францію.

Минають два роки, про те, як складеться життя Лонгмора на батьківщині, мало що відомо, але, зустрівшись з місіс Дрейпер, яка познайомила його у Франції з Еуфемією, він дізнається, що граф де Мов після безуспішних спроб відновити союз з дружиною покінчить з собою. Першим поштовхом Лонгмора виявиться бажання відвідати Францію, побачити Еуфемію, спробувати завоювати її. Проте проходять дні, він зволікає, і причиною тому стають роздуми Лонгмора про своє призначення: зв'язати життя з служінням мистецтву. Цей вибір стає остаточним.

«Мадам де Мов» призвела до полеміки навколо неоднозначності, двоїстості характерів, відтворених Джеймсом, складності мотивувань, які рухають їх вчинками. Було неможливо від'єднати темну й світлу тональність у малюнку натур Еуфемії де Мов, Лонгмора, графа де Мов. Атмосфера смутку, меланхолії, втрат є органічною не тільки проблематиці повісті, але й культурі Нового Світу кінця 19ст., яку соціологи й історики назвуть «десятиліттями у лілових тонах»/the Mauve Decade (Томас Бір).

Маценка С. П.

*докторка філологічних наук, професорка кафедри німецької філології
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ТРАНСНАЦІОНАЛЬНА ПЕРСПЕКТИВА СУЧАСНОГО НІМЕЦЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА Й УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ТРАНСФЕР

Транснаціональна парадигма сьогодні перебуває в центрі уваги німецького культурознавчо орієнтованого літературознавства. Про це зокрема свідчать ґрунтовні наукові видання, серед яких «Довідник Література & транснаціональність» із серії «Довідники із культурознавчої філології», який вийшов друком 2019 року, а також колективна монографія «Транснаціональні літератури і літературний трансфер у 20 і 21 століттях. Пліурілінгвальні та інтердисциплінарні перспективи», 2023 року. Літератури, які рухаються поміж мовами, культурами і географічними просторами, які ставлять під сумнів межі і при цьому омережують позірно далеке і неспівмірне, за формулюванням Отмара Етте, сприймаються нині як вираження і водночас організаційна сила глобалізованої сучасності, переступаючи національно-державні кордони і все ж залишаючись під їхнім впливом [3, с. 15]. Така переорієнтація, пришвидшена постколоніальними студіями і критичним зв'язком із поширеною на весь світ політично-економічною і культурною глобалізацією, зумовила альтернативні концепти і перспективи нових визначень культури і літератури за межами існуючих євро- чи національно-центрованих історій літератури та їхніх великих наративів. «З іншого боку, – зауважують редактори Довідника із транснаціональності, – спрямування і концепти транснаціональних досліджень не обмежуються тільки аналізом сучасності, пов'язана з ними зміна перспектив більшою мірою спричиняється також до того, що і в минулому віднаходять тексти та констеляції, які порушують питання про межі і конституційні умови домінуючих національних парадигм» [1, с. 1] Особливий інтерес сьогодні до літератур мало репрезентативних регіонів і груп, які ще донедавна були обмежені увагою літературного ринку, спричинився до фокусування на феноменах перетину мовних і культурних кордонів, зумовленого міграцією культурного трансферу, а також перекладу і поширення літературних творів. Позначені транснаціональною перспективою концепти, такі, наприклад, як

«літератури світу» (Otmar Ette) чи «діахронна інтеркультуральність» (Eva Wiegmann) покликані сприяти відповіднішому розумінню літератур сучасності.

Інноваційний потенціал поняття транснаціонального вбачають у тому, що воно уможливорює аналізувати євроцентричну ситуйованість концептів, які усувають межі і нівелюють відмінності, а також переборювати універсалістські концепти великих (західних) наративів модерну, щоб могли відповідати комплексності, неодночасності і різноманітності сучасних «множинних модерностей» (Eisenstand 2003) у полі напруги між локальним, національним та глобальним [1, с. 4]. Оскільки поняття транснаціонального по-іншому, аніж поняття глобального, кожного разу актуалізує і трансформує зворотні покликання на специфічні національні констеляції й історії, то воно особливо придатне, щоб забезпечити простір для партикулярностей і відмінностей усередині культурного простору, позначеного глобалізаційними процесами.

Центральним контекстом, в якому фігури і концепти транснаціонального відіграють важливу роль, є постколоніалізм. «Через колоніальне відмежування нація в різний спосіб зазнає витіснення, яке виявляє, що вона – не природна даність, яка зростає, натомість вона постійно породжується по-новому завдяки культурним практикам і дискурсам. Така перформативність національного не в останню чергу увиразнюється у тому, що постколоніальна критика, бунт, самоутвердження часто артикулюються в зв'язку із власними національними візіями і правами» [1, с. 15]. Із цієї позиції уточнюють, що транснаціональне виходить за межі національного як фундаментальної категорії емансипаційних проєктів себе і суспільства, позаяк при цьому осмислюється також втягнення національного в історію насильницького відмежування й оповідей про гегемонію. Тобто, така зміна перспективи означає, що розриви, які спільноти переживають, у проєктуванні самих себе не заперечуються, а враховуються.

Говорячи в межах транснаціональної парадигми про літературу, дослідники не можуть оминати «емфатичного акцентування світності літератури» (Welthaftigkeit). По-іншому, аніж поняття транскультурності, яке виходить з існування сфери культурного, позначеної долаанням меж, омережуванням і гібридизацією, і відокремленої від інших галузей, поняття транснаціонального уводить у дискусію категорію національного, яка має дуже конкретне значення в політичному, економічному і правовому контексті і чия впливовість визначена (само-)розташуванням людей і літератур щонайпізніше із 18 століття. Суттєво, що літературна імагінація національного робить значний внесок у його конструювання. Тим часом історично сформовані національні філології визнано як сконструйовані. Те, що германістика займається тільки німецької літературою, тепер дискутують як проблематичну гіпотезу, яка прагне переконати в узгодженості літературної продукції з етнічними, культурними, територіальними та державними одиницями, котрі мисляться гомогенно. У германістському контексті була тому зроблена спроба замінити поняття «німецька» на «німецькомовність», аби відповідати різноманітності літератур, які виникли в різних країнах (Австрії, Швейцарії, Люксембурзі) і регіонах (Зібенбюрген, Буковина чи Східна Пруссія).

Транснаціональність у німецькомовній літературі утверджується актуально в зв'язку із фактом, що багато визначних письменників і письменниць засвоїли німецьку мову як другу чи третю, що дестабілізує чи урізноманітнює традиційно умовне автоматичне перехрещення мов, національної приналежності і культурного спадку.

Транснаціональна перспектива закономірно уможлиблює посилений інтерес до міграційного досвіду письменників і письменниць. У цьому аспекті сучасна література відкрита до транснаціональних констеляцій і динамік. Хоча поняття «німецькомовності» в германістиці покликане позначати «різноманітність літератур», якими вона займається, модель німецькомовної світової літератури залишається прив'язаною до гомогенної літературної мови. «Можливість того, що й іншомовні літературні тексти можуть зробити внесок у багатогранне перспективування німецької історії і культури, тим самим виключається, як і не враховуються феномени перекладу і мовного змішання, які відіграють у транснаціональній літературі велику роль» [1, с. 26].

Із цієї перспективи, низку творів сучасних українських авторів, які родом з України, проживають у Німеччині чи інших німецькомовних країнах, і пишуть німецькою мовою (Таня Малярчук, Наталка Сняданко, Катя Петровська, Катерина Міщенко, Дмитрій Капітельман), можна було б розглядати як «німецькомовну українську літературу», новітній феномен, який є результатом активного українсько-німецького літературно-культурного трансферу. З одного боку, в німецькій літературі, століттями кодованій національно, він увиразнює ознаку «різноманітності», а з іншого, – виявляє характерні для німецькомовної української літератури риси: її відкритість, дискурсивність, рефлексивність, тобто те, що дозволяє говорити про її транснаціональну перспективу. Слід зазначити, що в німецькомовному літературознавстві тексти авторок українського походження, які пишуть німецькою мовою, наприклад, Каті Петровської і Тані Малярчук, розглядають із позиції транснаціональності. Так, Катю Петровську германісти-літературознавці представляють як «авторку з багатоваріантною душею» [2, с. 85]. Її роман «Мабуть Естер», написаний німецькою і перекладений українською, називають «чудовим відкриттям у німецькомовному просторі зібрання європейських і позаєвропейських пластів свідомості» [2, с. 85]. Те, що письменниця в зрілому віці опанувала німецькою, розглядають як цікаву можливість налагодження іншого зв'язку з цією мовою, а відтак – із конструюванням себе і властивостями пам'яті. Як наслідок, поетологічними ознаками її текстів вважають те, що автора перетворює мову, слова і речення на предмет творчості, вона смакує словами, які буквально уможлиблюють звучання її родинної історії.

Бібліографічні посилання

1. Handbuch Literatur & Transnationalität / Hrsg. von D. Bischoff, S. Komfort-Hein. Berlin, Boston: de Gruyter, 2019. 554 S.

2. Rutka A. „Wünschelrute“ Deutsch: über Sprachkritik und Sprachreflexion als Modi der Erinnerungshandlungen in Katja Petrowskajas „Vielleicht Esther“. *Colloquia Germanica Stetinensia*, 2016, Issue 25. S. 85–99.
3. Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert. Plurilinguale und interdisziplinäre Perspektiven / Hrsg. von M. Anastasio, M. Brink, L. Dauth, A. Erickson, I. Leitloff, J. Rhein. Bielefeld: transcript, 2023. 238 S.

Михед Т. В.

*доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ПРО МИКОЛУ ГОГОЛЯ І ЙОГО СТРАТЕГІЮ ІМПЛЕМЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО КОДУ У СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР ІМПЕРІЇ

Тема невичерпна, як і коло тих проблем, якими вона резонує вже майже 200 років, – від часу появи перших творів Миколи Гоголя і до сьогодні. Актуалізоване реаліями війни драстичне питання про українськість письменника і, відтак, його не визначена остаточно приналежність до котроїсь із двох культур, прибрало гостроти прямого протиставлення – *Nohol vs Gogol*. Ці ще недавно академічно-схоластичні рефлексії нині мають прикладний характер, бо йдеться про репрезентацію українського ідентичнісного коду одним із найвидатніших представників українства, який для його художньої реалізації обрав мову імперії. Про ймовірні причини формування Гоголевого ідіолекту і проблеми перекладу його творів українською йдеться у цій розвідці.

Неспростовний факт канонічності Гоголя в обох, українській і російській, літературах. Тому схематично означимо маркери усвідомленої і послідовної реалізації Гоголем проєкту з його входження в імперський культурний простір саме в якості українця. Варто розмежувати дві категорії – власне імперський простір і літературну творчість, що, як продукт, мала орієнтуватися на певного споживача, зосібна російського. У цьому контексті доречно нагадати про російські повісті і російськомовний щоденник Тараса Шевченка, що свідчить принаймні про звичність використання «мажоритарного» письма письменниками з околиць імперії.

Для Гоголя не було очевидного протиріччя в тому, щоби в межах імперії писати імперською мовою: він писав про Україну, з цим не сперечаються навіть його опоненти, але настільки специфічною мовою, яку лише з певними застереженнями можна назвати літературною російською.

Для російських читачів Гоголь укладав словник незрозумілих їм, питомих українських слів і понять, починаючи з «бандури» і закінчуючи «яломком». Українцям же випало перекладати Гоголеві твори, аби максимально елімінувати, власне українізувати, російський мовний компонент. Історія

українських перекладів Гоголя – це окрема галузь гоголезнавства. І ледь не кожен новий переклад актуалізує розмови про його українськість. Якщо перекладачі радянських часів трималися цнотливо-пуристської точності в ретельному відтворенні Гоголевого тексту, адже українськість була родовою ознакою буржуазного націоналізму, то авторські переклади останніх десятиліть, як видається, свідчать про українізацію тексту Гоголя. Для прикладів обрано переклад Ю. Винничуком «Вечорів/Вечорниць на хуторі біля Диканьки» (2019), при читанні якого постає питання: «Наскільки переклад відповідає задуму Гоголя?» Зіставимо фрагменти авторського тексту і українського перекладу. Гоголь: «и начнут со всех сторон притопивать ногами, «Куда, куда, зачем? пошел, **мужик**, пошел!..» [3, с. 69. Тут і далі вид. моє – Т. М.]. Винничук: «та й почнуть з усіх боків ногами притупувати: «Куди, куди, чого? геть, **мугирю**, геть!» [2, с. 16]. Гоголь: «бренчит **балалайка**, а подчас и скрипка, говор, шум...» [3, с. 69]. Винничук: «бринькає **бандура**, а часом і скрипка, гомін, шум...» [2, с. 17]. Гоголь: «Как упоителен, как роскошен летний день в **Малороссии!**» [4, IV, с. 111). Винничук: «Що за чарівний, що за розкішний літній день в **Україні!**» [2, с. 24].

Наведені приклади свідчать не тільки про архаїзацію («мугир»), а й про українізацію тексту Гоголя. Саме з визначення бандури («инструмент, род гитары») починається Тлумачний словник малоросійських слів, котрим письменник супроводив I і II томи «Вечорів» і «Миргорода», бо вони «в книжке этой не всякому понятны». Але вже у «Майській ночі», тобто в третій після Передмови історії, козак Левко тримає в руках бандуру, а не балалайку [4, с. 147]. І навряд чи припустима при перекладі підміна «Малороссии» «Україною».

У Гоголя немає випадкових деталей, як не випадає звинуватити його в незнанні слів чи плутанині понять. «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1831-1832) – це ретельно продумана і свідомо сконструйована діалогія, що поступово вводить російського читача в український універсум. Ось ця поступовість і несхибна поступальність у посиленні звучання «українського голосу» – визначальна ознака художньої стратегії письменника-українця у формованому ним упродовж десятиліть діалозі з читачем-росіянином. Тому й важливо при перекладі, «покращуючи» чи націоналізуючи першотекст, не схибити у ретрансляції авторського надзавдання.

Гоголь у «Вечорах», сховавшись за машкарою Рудого Панька, каже, що він, «хуторянин», витикає «нос из своего захолустья в большой свет... А показался – плачь не плачь, давай ответ» [3, с. 69]. Так Гоголь позиціонує українство і говорить про свою відповідальність письменника за ту систему опозицій, яку поступово формує (загальновідомі: трагічний vs комічний, мертвий vs живий, духовний vs тілесний, реальний vs уявний і т. д.). Серед них головна і домінуюча – Україна vs Росія або Малоросія vs імперія, і для Гоголя Україна і Малоросія аж ніяк не тотожні поняття. Російського читача Гоголь привчає поступово, гомеопатичними дозами до своєї наскрізь просякнutoї українізмами російської. Гоголь розчиняє субстрат, саме тіло російської мови,

оманливо затишними і такими комічними, на погляд росіянина, реаліями, звичаями, прізвищами. Такою бачиться Малоросія невсипущому імперському оку. На це звертає увагу Вакула, який, осідлавши чорта, підлітає до Петербургу, і, попри захоплення побаченим («заблестел перед ним Петербург весь в огне»), ціпеніє від жаху: «Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели» [3, с. 201]. Наглядаючий, пронизливий і принизливий погляд Вія, який імперія спрямовує на колонізовану периферію, змушує «гратися в малороса/хохліка» не тільки Вакулу і запорожців, а й письменника. Тож Гоголь повільно рухається від безпечного використання українців і опису «упоительного» ландшафта околиці імперії до непомітної заміни колоніального маркеру «малоросійський» на етнонім «український». Про це переконливо свідчить «Травнева ніч», де Левко вже тримає бандуру, де «необъятно синело теплое **украинское** небо» [4, с. 141], де звучить риторичне «Знаете ли вы **украинскую** ночь? О, вы не знаете **украинской** ночи!» [4, с. 152] і де «Сыплется величественный гром **украинского** соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посреди неба» [4, с. 153]. «**Малоросія**» – колоніальний маркер, що має акцентувати спорідненість з Великоросією [1, с. 82]. «**Україна**» ж – сигніфікат втрачених козацьких свобод і вольниці, денотат козацького спротиву і неприйняття малоросійства – і не тільки у «Травневій ночі». Тому зауважу ще й таке. Більшість мемуаристів, згадуючи Гоголя, підкреслюють його лукавство, як М.В. Берг: «Для знакомого немного с физиономиями хохлов – хохол был тут виден сразу. <...> ни один из существующих портретов Гоголя не передает его как надо. <...> эту хитрую, чумацкую улыбку – не улыбку, этот смех мудреного хохла как бы над целым миром...»

Ось це лукавство, необхідне для виживання на маргінесах імперії, не кажучи вже про потенційний успіх Іншого в її ієрархізованому і стратифікованому просторі, демонструють запорожці з «Ночі проти Різдва». Вони, як і Гоголь, і Вакула, граються з мовами: переходять на російську («он [Вакула] и сам знал грамотный язык»), що звучить комічно і фальшиво: «Губерния знатная!... дома балшущие, картины висят сквозь важные... Нечего сказать, чудная пропорция!» Гоголеві запорожці вільно володіють російською, але при розмові з імператрицею вживають покручений суржик, звично прибираючи позу меншовартості, чого від них і чекають: «Кузнец удивился, слыша, что этот запорожец, зная так хорошо грамотный язык, говорит с царицею, как будто нарочно, самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием. «Хитрый народ!» подумал он сам себе: «верно, недаром он это делает». Цю ремарку уповні можна віднести до Гоголя, який в одному з листів до матері (24 липня 1829) так написав про I частину «Вечорів...»: «Сочинение мое, если когда выйдет, будет на иностранном языке, и тем более мне нужна точность, <чтобы> не исказить неправильными наименованиями существенного имени нации» [4, X, с. 150]. «Нація», зрозуміло, українство, а «іноземна мова» Гоголя – його ідіолект, його, судячи з листа, свідомо сформований варіант російської. Гоголь не збагатив російську мову новими словами, повторювані ним українізми та діалектні вирази не увійшли до

активного вжитку – їх поблажливо-пасивно сприймають за ознаки екзотизму меншин і дозволений їм невеликий привілей, як це робить Катерина, слухаючи запорожців. Гоголь не любить не тільки демонічний Петербург («Никакой дух не блесит в народе,.. все подавлено, все погрязло в бездельных, ничтожных трудах, в которых бесплодно издерживается жизнь их» [4, X, с. 139]), він нічого не вибачає Росії і нічого не пропускає – якщо готелі, то переповнені блохами, якщо пейзаж, то нудний і непривітний. Натомість український ландшафт – життєрадісний, яскравий, сьйливий, тут котить свої хвилі Дніпро – колиска козацьких цінностей, осердя невмирущої душі народу, де «...все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие» [4, I, с. 135]. Такою цілісною і самобутньою бачилася Україна Гоголю, такою Україною він наснажувався, коли писав про диявольський холод і «мертві душі» імперії.

Бібліографічні посилання

1. Бояновська Едита М. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом [Текст] / Едита М. Бояновська. К.: Темпора, 2013. – 616 с.
2. Гоголь Микола. Вечорниці на хуторі біля Диканьки. [Текст] / Микола Гоголь: пер. з рос. Юрія Винничука; передм. Юрія Винничука; післямова Ростислава Чопика. Львів, Terra Incognita, 2019. – 368 с.
3. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки [Текст] / Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений в 23 томах. М.: Т. 1. Наука, ИМЛИ РАН, 2003.
4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений [Текст] / Н.В. Гоголь. – М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. IV. Далі том і сторінку цього видання вказано в тексті.

Міронова Н. М.

аспірантка Запорізького національного університету

ІТАЛІЯ ТА ІТАЛІЙЦІ ОЧИМА АНГЛІЙЦІВ (на прикладі прози А. Мердок та поезії Р. Браунінга)

Імагологія вважається одним із найбільш складних і перспективних відгалужень компаративістики. Упередженість поглядів і стереотипне сприйняття «чужого», попри всі здобутки процесу глобалізації, політики мультикультуралізму і т. д., лишаються актуальними ще й сьогодні, викликаючи необхідність неупередженого аналізу та важливість адекватного представлення людей і культур.

В елизаветинську епоху (друга половина XVI ст.), що йменується «золотим віком», завдяки інтенсивному розвитку в численних напрямках, в Англії почало складатися необ'єктивне ставлення до інших європейських країн, які з різних причин не розвивалися так само стрімко.

Італія успадкувала багатство античної культури, та свого часу її «політична роздробленість на невеликі території завадила їй стати сучасною державою» («political diffraction into small territories prevented it from become a

modern state») [1, с. 194], до чого додавалася різниця між Північчю та Півднем у соціальному та економічному розвитку.

У XIX ст. негативному сприйняттю в цілому сприяли політичні інтриги, ворожнечі та змови, надмірність католицької пишності, високий ступінь бідності та схильність італійського народу до магічних ритуалів.

Вважається, що готичний роман «Італієць» (1797) Енн Редкліфф заклав негативну традицію сприймання італійського узбережжя Середземного моря «як центру релігійного порушення норм, чернечої невідповідності високій моралі, нерозбірливості амбівалентної вдачі» («the heartland of religious perfidy, monkish hypocrisy and unscrupulous duplicity») і т. д. [1, с. 195]

Властиву людям тенденцію до узагальнення британська письменниця й філософиня Айріс Мердок (1919-1999) обіграє цікавим чином – герой її роману «Італійка» («Italian girl»), назва якого може сприйматися у якості ремінісценції, нагадуючи про популярний готичний роман кінця XVIII ст., узагальнює всіх «італійських дівчат», які працювали у їхній родині.

Зустрівши під час повернення у родинне гніздо одну з них, яка завжди носила чорне вбрання, через що здавалася йому «черницею-служницею» («an attendant nun») [3, с. 16], Едмунд спочатку «не міг зрозуміти, котра це, ... через те, що низка Джулій, Джемм, Вікторій та Карлотт рухалася й зливалася, мов уві сні» («could not for a moment make out which one this was, while a series of Giulias and Gemmas and Victorias and Carlottas moved and merged dreamlike in my mind») [3, с. 16], перед ним.

Насправді її звали Марія, але вони «завжди називали її Меггі» («always called her Maggie») [3, с. 16] під впливом того, що зветься «невід'ємною англійськістю» («an essential Englishness») [1, с. 197], тобто, переймаючись власною ідентичністю, а не самобутністю інших.

Брат Едмунда, Отто, стверджує, що колись вона катала його, малого, у візочку, та герой розуміє, що роки не збігаються, а, отже, це була не вона, а «якась попередня Карлотта (чи Вікторія) злилася тут з її образом; вони дійсно всі були в свідомості настільки злиті й узагальнені, що здавалося, ніби завжди була лише одна італійська дівчина» («some previous Carlotta, some Vittoria merged here with her image; they were indeed all, in our minds, so merged and generalized that it seemed as if there had always ever been only one Italian girl») [3, с. 17].

Меггі не є молодою за віком, тож коннотація тут, швидше за все, фамільярна: «дівчина» («girl») – це та, що надає якісь послуги, адже «бідна маленька Меггі» («poor little Maggie») [3, с. 29], наче «справжня кріпачка» («like a true house serf») [3, с. 86], робила все, що так чи інакше пов'язане з господарством: прала, готувала, шила і т. д.

Назву міста, з якого вона колись приїхала до Лондону, герой не пам'ятає також. Напружуючи пам'ять, він уголос пригадує італійські міста, а служниця доповнює – хто звідки: Джулія з Верони (вбачається шекспірівська Джульєтта як ще одна ремінісценція), Карлотта з Мілану і т. д.

Марія родом із Риму, тож, тим паче, є дивним, що для героя зливаються в одне не лише звичайні міста (кожне з яких по-своєму унікальне), а й відома на весь світ столиця не викликає якихось образів у його свідомості, хоча він є освіченою й культурною людиною, і йому доводилося бувати в Італії.

Можна пригадати ще один художній твір, на сторінках якого вимальовується зв'язок із відомою сонячною країною. Перш ніж покинути невідомий навчальний заклад назавжди, героїня роману «Втеча від чарівника» Аннет Кокейн обирає збірку поезій Р. Браунінга в бібліотеці приватної школи, «що, відповідно до віршів «Home-Thoughts, from Abroad», де поет ностальгує за квітневою Англією (в романі дії теж відбуваються у квітні) та «England in Italy», може бути своєрідною проєкцією на подальшу оповідь про події у двох країнах: Англії та Італії, які поет контрастно схарактеризував як «тепла, чуттєва» («warm, sensual») і «холодна, прискіплива» («cold, pettifogging»)» [5, с. 142], що не є досить дивним, адже у ХІХ ст. «в англійському світі Італія розглядалася ... як втеча від вікторіанства» («in the English-speaking world, Italy was seen ... as an escape from Victorianism») [1, с. 198].

«Та алюзії в А. Мердок зазвичай є «дзеркальними», що цілком відповідає дзеркальним композиціям романів, яким мисткиня надає перевагу, тож Італія не стала для Розі Кіп, в якій Аннет зупинилася в Лондоні, чуттєвим і теплим прихистком, як колись, у вікторіанські часи, для Браунінга» [5, с. 142].

«Потяг рухався повільно, виснажуючи пасажирів у спеці» [5, с. 142], розтріскані пагорби за вікном були схожі на потоки сліз, «кінна бричка довго везла її курним шляхом, а візником був той, хто наступного дня став у цьому вояжі-лабіринті глухим кутом: Келвін Блік (так звали «праву руку» Міші Фокса) підступно влаштував для давньої подруги шефа, того самого «чарівника» з необмеженими можливостями, пастку, після чого їй довелося повертатися тим самим шляхом назад» [5, с. 142].

Роза уявляла собі Італію «як тропічний рай» («as a tropical paradise») [4, с. 296], а побачила убогість пейзажу сірого кольору й хмари пилу. Для вмивання після важкої дороги в розпеченому поїзді вона отримала від служниці Марії два глечики з водою. Підлога в її кімнаті була кам'яною, меблів – обмаль, а вікна зачинялися дерев'яними віконницями, що закріплювалися лозиною.

Коли Блік віз її зі станції, їм услід кричала юрба дітлахів, які, можливо, теж були «голими й коричневими, мов його, [рибалки], креветки» («as naked and brown as his shrimps») [2, с. 259] – тобто такими, якими вони вбачаються Р. Браунінгу. Шию цього рибалки прикрашає мідна монета, яка начебто береже його в морі, що збігається з уявленнями англійців про міфологічний спосіб світосприйняття італійців.

Браунінг також помічає інжир, що сохне на пласких дахах будинків, сітки для птахів, що підвішені високо на жердинах, великі клешні скорпіонів, дівчат із корзинами на плечі – тобто, численні реалії іншої культури, незвичні

образи чужої країни, які слугують йому каталізатором для створення оригінальних поетичних образів, і робить це, спираючись лише на власні судження й відкидаючи застарілу інформацію.

Його надихає все, що він бачить у незнайомому середовищі – топтання винограду, катання на мулах, страва з макаронів зі смаженим гарбузом, і він вибудовує власну модель описання «екзотичного» для себе без використання стійких клішованих уявлень і есплуатації стереотипів. Поет встановлює зв'язок з чужими традиціями, не оцінюючи незнайоме з тієї хибної позиції, що начебто лише своє, звичне, є найбільш правильним.

Якщо для героя роману «Італійка» південна країна та її колишні мешканки, яких він не здатен запам'ятовувати й розрізняти, асоціюються лише з теплом і сонцем (він неодноразово зізнається, що чекає тепла й від Меггі, як її представниці), то для ліричного героя Браунінга це – незвичний яскравий світ, що сповнений нових образів.

Отже, розглядаючи в імагологічному аспекті образи інших країн, варто зважати на те, що ті чи інші аспекти крос-національного сприйняття можуть сприяти або, навпаки, не сприяти міжнародному взаєморозумінню.

Італія в творах британських письменників утворює певний код, за допомогою якого відкривається можливість алегорично торкатися різноманітних питань, що хвилювали суспільство у певний період.

Бібліографічні посилання

1. Beller M., Leerssen J., Dyserinck H. (ed.). *Imagology : The cultural construction and literary representation of national characters*. Rodopi. Amsterdam, New York, 2007. 476 p.
2. Browning R. (Woolford J., Karlin D., Phelan J. – ed.). *Browning Robert : Selected Poems*. Routledge. London, New York, 2013. 901 p.
3. Murdoch I. *The Italian Girl*. Avon Books. New York, 1965. 160 p.
4. Murdoch I. *Flight from the Enchanter*. Chatto&Windus. London, 1962. 316 p.
5. Міронова Н. До проблеми ролі метафор лабіринту, блукання та дзеркала у породженні нових смислів (на прикладі романів Айріс Мердок). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету* : зб. наук. праць. Серія : Філологія. Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 69, Т. 1, с. 139–145.

Novikova O.V.

кандидат філологічних наук, доцент кафедри
англійської мови для нефілологічних спеціальностей
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

STYLISTIC FEATURES OF O. HENRY'S SHORT STORIES

O. Henry is renowned for his mastery in the art of the short story. His works, often filled with surprise endings, wit, and a keen sense of humanity, have left a lasting impact on American literature. The stylistic features of his short stories distinguish him as one of the most influential writers of his time. Below are some key characteristics of his writing style.

1. *Surprise Endings.* One of the most defining elements of O. Henry's stories is the unexpected twist at the end. His ability to lead the reader through a series of events, only to surprise them with an ironic or poignant conclusion, is what makes his stories unforgettable. This twist often adds depth to the story and forces readers to reconsider their initial assumptions. In works like "The Gift of the Magi" and "The Ransom of Red Chief" O. Henry masterfully employs this technique to evoke emotional responses.

2. *Irony.* O. Henry's use of irony is both subtle and sharp, creating a unique tension throughout his stories. Whether it's situational irony, where the outcome is the opposite of what is expected, or dramatic irony, where the audience knows more than the characters, O. Henry uses irony to underscore human fallibility and the unpredictability of life. His stories often reflect how people's plans are thwarted by forces beyond their control, adding both humor and poignancy.

3. *Humor and Wit.* Despite the often serious themes in his stories, O. Henry's writing is full of humor and wit. His clever dialogue and playful use of language add a lighthearted touch to his otherwise dramatic plots. Through his characters, he often presents a satire of human nature, exploring societal norms and expectations with a comedic lens. His stories reflect a deep understanding of the absurdities of life, offering humor as a way to cope with the challenges of the human condition.

4. *Characterization.* O. Henry is a master of creating memorable characters, often everyday people caught in extraordinary circumstances. His characters are relatable, and the emotions they experience are universal. From the poor but selfless woman in "The Gift of the Magi" to the mischievous child in "The Ransom of Red Chief" O. Henry's characters are complex and human. He often gives them unique quirks or vulnerabilities, which make them more relatable to the reader.

5. *Social Commentary.* Though known for his lighthearted style, O. Henry's stories frequently include social commentary. He often portrays the struggles of the working class and the inequalities that exist within society. His stories are full of references to the economic hardships of the time, with many characters striving for better lives despite the obstacles they face. This adds depth to his works, suggesting that behind the humor and wit lies a critique of social and economic disparities.

6. *Brevity and Conciseness*. O. Henry's short stories are often marked by their brevity. He is skilled at conveying a great deal of emotion, plot, and character development in a relatively short space. His concise writing style allows him to craft tight narratives that capture the essence of human experience without unnecessary elaboration. This is a hallmark of the short story genre, and O. Henry perfected it [1].

O. Henry's skill in constructing his plots is one of the defining features of his storytelling. His stories often follow a linear path but are packed with subtle shifts that lead to the surprise endings. He was a master of misdirection, guiding readers down one narrative path while setting up a twist that redefines the entire story. This often results in a story that feels both complete and rewarding. O. Henry knew exactly how to build tension, then release it with an unexpected yet satisfying conclusion. The interwoven relationships between characters, their desires, and circumstances come together in these climactic moments, leaving readers with a profound sense of completion. While O. Henry's plots are diverse, many of his stories share recurring themes. Love, sacrifice, deception, and the contradictions of human nature are central to his works. For example, in stories like *The Last Leaf* and *The Gift of the Magi*, we see ordinary individuals caught in extraordinary situations, often driven by love, sacrifice, and selflessness. Similarly, many of his stories explore the theme of "getting what you deserve" though not always in the way one might expect, reflecting the inherent unpredictability of life. These recurring themes tie O. Henry's works together and provide insight into the human condition. Here are some examples of his short stories that highlight his stylistic features [2]:

1. "The Gift of the Magi"

Surprise Ending: The most famous aspect of this story is its ironic twist. A young couple, both financially struggling, sacrifice their most cherished possessions – Della sells her hair to buy Jim a chain for his watch, and Jim sells his watch to buy Della combs for her hair. In the end, both gifts are rendered useless because of their sacrifices, but the story ends on a note of deep love and selflessness.

Themes: Sacrifice and love, highlighting the couple's devotion to each other despite their poverty.

Irony: The couple's sacrifices are ultimately ironic, as they both give up the very things that would have made their gifts meaningful.

2. "The Ransom of Red Chief"

Irony and Humor: In this story, two kidnappers abduct a young boy with the intention of demanding ransom. However, the boy, Red Chief, is a wild and uncontrollable troublemaker, turning the tables on the kidnappers, who soon realize that they are the ones being "held hostage". The twist is that the kidnappers end up paying the boy's father to take him back.

Characterization: Red Chief is an exaggerated, humorous character whose antics create a role reversal where the expected outcome (a simple ransom exchange) becomes a complete comedy of errors.

3. "The Last Leaf"

Irony and Human Compassion: This story revolves around a young woman named Sue who is bedridden with pneumonia, and her friend Johnsy, who is

convinced she will die when the last leaf falls from the vine outside her window. An elderly artist, Behrman, sacrifices his own life to paint the last leaf on the vine during a storm, which ultimately saves Johnsy's life. The twist is that Behrman dies from pneumonia after painting the leaf, revealing his selfless act.

Symbolism: The leaf symbolizes hope and the power of self-sacrifice.

Themes: Love, sacrifice, and human connection are at the core of this story, especially the idea of finding hope and meaning in the most desperate of circumstances.

References

1. Bloom H. O. Henry (Bloom's classic critical views). Chelsea House, 2007.
2. Current-Garcia E. O. Henry: A study of the short fiction. Twayne Publishers, 1965.
3. Patterson J. Style and structure in the short stories of O. Henry. *Journal of American Literature*. 64(2), 1992. P. 233-247.

Пацан В. О.

*кандидат богослов'я, кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології, перекладу
та професійної мовної підготовки
Університету митної справи та фінансів*

ШЛЯХИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ АНТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В РЕНЕСАНСНІЙ ФІЛОСОФІЇ ПЕРЕКЛАДУ

На злеті Ренесансу і в континентальній Європі, і в Англії теоретична рефлексія літературно-перекладацької творчості, поновлена *Studia Humanitatis* у руслі діалогічного сполучення традиційних концептосфер поетики і риторики, набуває характеру філософування, наснажуючись усвідомленням – на лініях розгортання траєкторії руху *ad fontes*, прокладеної на світанку Відродження у горизонталі міжособистісного діалогу, в його вертикаль – невіддільності «гідної», інспірованої ідеєю творчого наслідування Творця, самореалізації тварного «Я» на перекладацькій ниві від забезпечення – через «передання Слова Божого людськими мовами» (Ю. Найда) – особистісного долучення «Інших», сприйнятих як ближні, до Божественного Одкровення. Таке нововідкриття інтенціональної співвіднесеності перекладання із граничністю комунікації спонукає до встановлення – на векторах дистанціювання від *Studia Divinitatis*, обмежених схоластичним розрізненням «істини знання» й «істини віри», – безумовно-правдивих орієнтирів самовизначення перекладача на теренах осмислення, у контексті ренесансно-гуманістичної переакцентуації християнської антропології, надбань античності, висхідних для теоретизування щодо перекладацьких практик, – матриць перекладу літературних творів «слово-за-словом» та «речення-за-реченням», що були виділені та

протиставлені Горацієм і Цицероном як, відповідно, позиція «поневоленого перекладача» та позиція «перекладача-співавтора», виявлені у ході давньоримської рецепції давньогрецького мистецтва слова, і синергетичної моделі перекладу Священного Писання, первинною маніфестацією якої, на думку Філона Олександрійського – фундатора її історично першого обґрунтування, була процесуальність створення Септуагінти [5]. Встановлюючи рефлексивний вимір багатомовного – перекладацького – висловлення Богоодкровенної Істини, здійсненого в добу Ренесансу, «філософія перекладу» оформлюється у метатекстуальних планах літературно-перекладацьких відтворень оригінальної – побудованої мовами пророків і апостолів – текстуальності Богодухновенної Книги, передусім, у передмовах перекладачів, написаних, щоб пояснити читачам власну спрямованість на вироблення індивідуально-довершеного способу наративного вираження Передвічно-істинного.

Новоусвідомлення – на теренах ренесансно-гуманістичної рефлексії – потреби встановлення критеріїв перекладання, співвіднесених із граничною комунікативною інтенцією, ініціювалося критичним коментарем Ієронімової перекладацької реконструкції наративів Біблії, що був наданий у середині XVI ст. Лоренцо Валлою на основі порівняльного аналізу латинського викладу Нового Завіту, канонізованого Римо-католицькою Церквою, та його доступних грецьких рукописних текстів, а Еразма Роттердамського спонукав долучитися до вивчення грекомовних Новозавітних манускриптів і творінь Святих Отців із застосуванням філологічних методів, вироблених *Studia Humanitatis*. Натхнений прикладом католицького священника і гуманіста, визнаного і в рідній для нього Італії, і за її межами знавцем давніх мов і авторитетним перекладачем античної літератури, священнослужитель Римо-католицької Церкви, ушлявлений як засновник християнського гуманізму, реконструював грецький текст Нового Завіту, спираючись на візантійські рукописи XII ст., й, орієнтуючись на нього, відредагував латинський переклад Новозавітного наративу, включений у *Biblia Sacra Vulgata*. Ознаменувавши початок ствердження, в епоху Відродження, багатомовності оповідальних сповіщень Божественного Одкровення, ця унікальна – спрямована і на поновлення оригіналу, і на вдосконалення його перекладацького відтворення – реконструктивна робота, виконана Еразмом Роттердамським, набула текстуального оформлення, яке ґрунтувалося на співвіднесенні, «рядок-за-рядком», відредагованого перекладеного тексту із реконструйованим текстом-джерелом у ході їх детального коментування, і було покликане засвідчити і повноту збереження грекомовної текстуальності Нового Завіту в історії християнства, і точність латиномовного – визначального для його західної традиції – викладу Євангельської Правди.

Еразмів задум, втілений у двомовному – греко-латинському – тексті, метатекстуально маніфестується його первинною, заявленою у першому (1516) виданні, назвою – *Novum Instrumentum omne* («Все Нове Вчення») – та її трансформацією в заголовок *Novum Testamentum omne* («Весь Новий Завіт»),

наданий у другому (1519) і збережений у всіх наступних – третьому (1522), четвертому (1527) та п'ятому (1535) виданнях, здійснених за редакцією самого «князя гуманістів» Заходу і Півночі Європи.

Свій шлях до поставленої мети Еразм Роттердамський означив у низці послань, де, висловивши прагнення поновити оригінальну текстуальність грекомовного новозавітного наративу в ході подолання похибок та спотворень «напівучених і напівсонних переписувачів» (*тут і далі переклад мій – В. П.*) [1, с. 253], виявив орієнтацію і на критерії «правдивості» та «вірогідності», обґрунтовані топологічною естетикою античності та віддзеркалені в його власній риторичній концепції, викладеній у трактаті «Копія: основи рясного стилю» (*De Utraque Verborum ac Rerum Copia*, 1512), а, виказавши намагання надати точний - вивірений справжністю тексту-джерела - латинський переклад Нового Завіту через коригування його перекладеного тексту, включеного у *Vulgata Versio*, діалогічно співвідніс стверджену блаженним Ієронімом модель міжмовної комунікації «речення-за-реченням» («фігура-за-фігурою») із відкинутою ним матрицею перекладання «слово-за-словом».

Але Еразмове «епістолярне» самовизначення у сфері інтерлінгвальної комунікативно-діалогічної взаємодії, покликаної забезпечити особистісне долучення до Передвічно-істинного, не було вичерпане означенням залучених раціонально обґрунтованих естетичних індикаторів «істинності» наративів та встановленням діалогіки сполучення традиційно-раціоналістичних підходів до їх іншомовного відтворення: особистим досвідом зачинатель *Philosophia Christi* засвідчив, що перекладацька діяльність, покликана передати Надприродну Богоодкровенну Істину природними мовами, ґрунтується на синергії зусиль людини і Божої допомоги: «Мій розум настільки схвильований думкою про виправлення Ієронімового тексту, що я здаюся самому собі натхненним Богом» [1, с.253].

Поновивши греко-латинську двомовність висловлення Новозавітного Одкровення, яка сформувалась у древній, ще єдиній – Східній і Західній Церкві, Еразм Роттердамський заклав підґрунтя ініціативи перекладання Богодухновенної Книги з мов пророків та апостолів на національні мови, виголосивши її у вступному слові до *Novum Instrumentum omne* і ствердивши у передмовах до всіх видань *Novum Testamentum omne*: «Я категорично не погоджуюся з тими, хто не бажає, щоб Священне Писання, перекладене на народні мови, читалося неосвіченими людьми, наче Христос викладав таке складне вчення, що ледве розуміється декількома богословами, або наче сила християнської релігії полягає в людському невігластві щодо неї. Таємниці королів, можливо, приховуються краще, але Христос хоче, щоб його таємниці були настільки оприлюднені, наскільки це можливо. Я б хотів, щоб навіть жінки найнижчого походження читали Євангелія і Послання апостола Павла. І я б хотів, щоб вони були перекладені на всі мови, щоб їх могли читати і розуміти не лише шотландці та ірландці, але й турки та сарацини» [2].

Встановлена, щоб долучити ближніх до «живого образу» Христового розуму, Еразмова конфігурація осмислення причетності людини до Бога,

відкритої у граничності спілкування, виявленої біблійними наративами, інспірувала, у просторі Ренесансу, перекладання Священного Писання з мов оригіналів на рідні для європейців мови, надихнувши, зокрема, Мартіна Лютера на перекладацьку творчість, втілену у першій німецькомовній Біблії, а Вільяма Тіндейла – на переклад на англійську мову половини канонічних книг Старого Завіту з давньоєврейської та всього Нового Завіту з давньогрецької й арамейської мов. У зверненнях перекладачів до читацької аудиторії, що представляють ці літературно-перекладацькі здобутки, співвідношення всіх античних підходів до перекладання, яке було встановлене Еразмом Роттердамським, розгортається у багатомірну естетизацію перекладацької діяльності, спрямованої на багатомовне передання Слова Божого, – від вибору – поза стильовою ієрархією – гранично простого стилю, співзвучного «розуму і серцю німців» (М. Лютер) [4] до запровадження критерію «усолодження і точності» (В. Тіндейл) англійського викладу [5], а відтак, – і в передвипуску, на лініях ренесансної «філософії перекладу», векторів глибинних світоглядних трансформацій, визначальних для формування посттрадиціоналізму у «великому часі» (М. М. Бахтін) культури.

Бібліографічні посилання

1. Erasmus Desiderius. *Collected Works of Erasmus / Erasmus Desiderius.* – Vol.2: Letters 142 to 445, 1501 – 1514 [tr. by R.A.B. Mynors and D.F.S. Thomson, annotated by James K. McConica]. – Toronto: University of Toronto Press, 1976. – 438 p.
2. Erasmus Desiderius. *Novum Testamentum omne/ Erasmus Desiderius.* – Basel, 1519.
3. Philo of Alexandria. *A Treatise on the Life of Moses, that is to say, On the Theology and Prophetic Office of Moses, Book II/ Philo of Alexandria//The Works of Philo Judaeus [translated from Greek by Ch. D. Yonge].* – L.: G. Bell & Sons, 1854 – 1890. – Vol. III. – I (1) – XLIX. (270)
4. Schaff Philip. *Luther's Translation of the Bible/ Philip Schaff// History of the Christian Church.* – Vol. 7.k – New York: CCEL, 2005. – P. xxx.
5. Tyndale William. *Tyndale's New Testament (Young.152).* Cambridge Digital Library. Retrieved 19 July 2016.

Пічугіна Т. Є.

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

СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАГЕДІЇ СОФОКЛА В «ЕЛЕКТРИ» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Поклавши в основу сюжету «Електри» трагедію Софокла, Гофмансталь руйнує традиційні уявлення про гармонійну античність, створює драму «для дійсно брутальної сцени» [2, с. 303]. Декорації, костюми та режисура світла повинні були створити на сцені образ похмурого архаїчного світу, відповідати пригніченому станові та душевним мукам героїнь драми. Гофмансталь детально прописує сценічний образ, функція якого створити певний настрій, нав'язати відчуття неминучості. Особлива увага приділяється «велетенському важкому покривленому фіговому дереву, зловісна форма якого нагадує у вечірніх сутінках звіра, що піднявся на задніх лапах та розтягся на пласкому даху» [2, с. 380]. Неодноразово підкреслюється, що на стінах та землі наче палають криваві плями.

Намагаючись досягти «очуднення» відомого міфу, Гофмансталь уключив у текст драми цілу низку текстуальних, драматичних та мотивних нововведень. Драматург відмовляється від прологу, в якому Орест, Пілад та вихователь таємно прибувають до Аргоса й обговорюють дельфійський оракул та свої подальші дії. Замість хору, який у Софокла нагадує глядачеві про прокляття роду Атрідів, Гофмансталь уводить служниць, котрі обмінюються репліками про тваринне життя Електри. Абсолютно новими є численні візії помсти Електри та оформлення фіналу: у Софокла драма раптово завершується вбивством Егісфа, Гофмансталь уводить у фінал безіменний танець Електри та її раптову смерть.

Серед численних змін, які Гофмансталь вніс до «Електри» Софокла, особливої значущості набувають дві з них: відмова від надприродної легітимації вчинків протагоністів та переосмислення образу заголовної героїні. Дельфійський оракул, за яким Орест мусить убити власну матір, та історія прокляття роду Атрідів не згадуються у драмі Гофманстала. У Софокла Клітемнестра виправдовує вбивство чоловіка тим, що він, щоб забезпечити грекам благополучне прибуття до Трої, приніс у жертву власну дочку Іфігенію. Міфологічна легітимація, яка більшою чи меншою мірою представлена також в Есхіла та Еврипіда, абсолютно відсутня у Гофманстала. Відсутність божественних сил трансформує драматичну дію «Електри» на метафору загибелі світу. Електра сприймає вбивство Агамемнона як доказ байдужості богів, на яких більше не можна покластися.

Власне, всі герої Гофманстала діють під тиском, але не божественним, а психологічним: Електра – під тиском ненависті, Клітемнестра – безсоння, Хресофеміда – туги за жіночою долею. Жодна з цих жінок не є хазяйкою

власної долі. Всі вони страждають, хоч і кожна на свій лад, від неподоланної травми – вбивства Агамемнона.

У драмі Гофмансталя всі персонажі демонструють характерну для культури зламу століть оголеність нервів: кожен відверто висловлює власний біль та страждання, та жоден не звертається до вищої інстанції, щоб засвідчити або свої муки, або свій протест. Як зауважує Г. Р. Брітнахер, «трагічні події в драмі вмотивовані не тим, що протагоністки вступають у конфлікт з фатумом або соціальними нормами, а з їх безпідставними намірами. Вчинки протагоністок, здається, виправдані інтенсивністю їх бажань, а не волею богів або моральними зобов'язаннями» [1, с. 140].

Найбільш очевидне таке «переписування» оригіналу у трактуванні Гофмансталем образу Електри. Якщо у Софокла вона сприймається як утілення скорботи, то у Гофмансталя вона – втілення ненависті; лише надія побачити, як мати та Егісф вмирають під ударами сокири брата, надає їй сили жити. Електра безперестанку згадує про смерть батька, яку вона не змогла відвернути, та з жахливою жорстокістю жадає вбивства матері, хоча й не відчуває себе покликаною його здійснити. Її завдання – зберегти сокиру, якою було вбито батька, та передати її Оресту для здійснення помсти.

Зосередженість на думках про помсту призводить до відмови Електри від життя та жіночості заради смерті та ненависті. Одержимість смертю перетворює мікенську царівну на тварину: в неї сплутане брудне волосся; вона, скорчившись, сидить на землі; ристься в глині; вона шипить, як кішка; її рухи в світлі смолоскипів нагадують конвульсивний танок. У драмі Гофмансталя йдеться, по суті, про мертву, яка живе лише думкою вбити іншого, але сама не живе. Справжнім героєм «Електри» є той, хто жодного разу не з'являється на сцені, проте постійно згадується, той, хто також є мертвим, – Агамемнон.

Апокаліптичний стиль та сценічна презентація – «нечітка фігура в мерехтливому світлі» [2, с. 107] – надають образу Електри рис жертви. В тексті драми постійно підкреслюється патологічна відмова Електри від жіночого начала. В той час як монологи зображають Електру як жорстоку героїню, сценічний образ демонстративно представляє її як жертву, особисті страждання якої є свідченням жорстокості долі.

Трагедія Гофмансталя розгортається не під блакитним небом або в пронизаному сонячним світлом дворі мікенського палацу. Якщо у Софокла плач Електри починається на світанку, то в драмі Гофмансталя – перед заходом сонця. Дія відбувається в сутінках, що дедалі згущаються. Замість сонця – темрява, замість відкритого простору – вузькість, безвихідь.

Гофмансталь убачав витоки «орфічно первісної похмурої» Греції у східних осередках античної культури. Втіленням цього жорстокого та похмурого Сходу є у драмі Клітемнестра. Вперше вона з'являється на сцені у супроводі служниць у рамі вікна, завдяки чому виникає асоціація з картиною. У цій картині ніби стикаються різні культури: «пишнота, безкровність та виснаженість хворої Візантії та хтивість Єгипту Клеопатри... В екзотичному еkleктизмі Клітемнестри Гофмансталя поєдналося те, що в свідомості

європейця асоціювалося з жахливими насолодами Сходу» [1, с. 144]. З одного боку, мікенська правителька викликає асоціації з поширеним в орієнталістиці межі століть образом непристойної, виснаженої чуттєвими насолодами жінки, а з іншого – Блудницею Вавілонською, яка в Апокаліпсисі Івана також одягнена в пурпур та шарлат.

Екзотичний вигляд Клітемнестри є одним із засобів її психологічної характеристики. Мікенська цариця постає як розгублена, лабільна особистість, свідомість якої коливається між підступним розрахунком та хворобливим безволлям. Напади жалю до себе змінюються вибухами брутальних інстинктів. Сценічна презентація Клітемнестри підкреслює її здатність на будь-який злочин: зовнішня відштовхуюча екзотичність символізує внутрішню моральну деградацію.

Електра ненавидить свою мати не тільки тому, що вона є вбивцею батька, а й тому, що вона є жінкою, тобто належить до того «поріддя», що «живе у своїй печері, і їсть, і п'є, і спить, і розмножується» [2, с. 98]. Це уявлення про жінку підкреслюється також завдяки образу Хрісофеміди, яка жагуче прагне бути дружиною та матір'ю. Це призначення жіночого роду викликає в Електри не тільки ненависть до матері, а й до власної статі. Смерть матері повинна не тільки спокутувати вбивство батька, а й зламати універсальну владу жіночого принципу, тому ця смерть здається Електрі передумовою її спасіння.

Жертвоприношення – центральний мотив трагедії Гофмансталя. Вже на початку драми Електра представлена як носителька архаїчного закону помсти, за яким має пролитися кров не тільки вбивці, а й невинних нащадків всіх тих, хто колись брав участь у злодіянні. Клітемнестра також вірить у спокутну силу жертви, сподіваючись таким чином позбутися безсоння та страшних снів. Те, що Клітемнестра готова пожертвувати безневинними, в той час як Електра жадає лише смерті винуватниці злодіяння, певною мірою пом'якшує моральне засудження Електри. Проте її принципове схвалення жертви як магічної практики спокутування пролитої крові через пролиття крові фактично ставить її на один рівень з матір'ю. В цьому сенсі обидві героїні трагедії схожі до нерозрізненості: Електра, як і її мати, вірить, що спокутна жертва покладе край насильству. Міф про Атридів також у редакції Софокла вказував на наростання насильства, що неминуче виникає з думок про відплату. Проте у трагедії Гофмансталя немає місця як застережливим словам хору, так і мотиву Еріній, які йдуть слідами месника та не дають йому тішитися своїм вчинком. Письменник презентує у вступному монолозі Електри жертву як ритуал, що має надзвичайне культове значення. Сакральний вимір фантазіям Електри надає харизма вбитого. Вона звертається до Агамемнона не стільки як до свого улюбленого батька, скільки як до вбитого спасителя, який має повернутися ангелом помсти. Готовність Електри померти разом з матір'ю, щоб розірвати коло народжень, надає їй жертві сакрального характеру. Вона перемагає в собі жінку в піднесеному акті самозречення. Замість того, щоб стати матір'ю, вона стає пророчицею, «тією, хто народжує, не народжуючи» [2, с. 466]. Замість потомства вона вигодувала власним тілом «шуліку» [2, с. 64] ненависті.

Відмовившись від жіночого початку в собі, Електра не тільки розірвала міфічний круговорот насильства, а й перетворилася на служительку нового культу самопожертви.

Трагедія Гофманстала завершується вбивством та відплатою, порочне коло насильства залишається не розірваним. Фінал драми підкреслює відчуження Електри та самообман тих, хто вижив та піддався оманливій фікції щастя, заснованого на насильстві. Героїня не долає самотність, навпаки – її відчуженість у фінальній сцені стає трагічно безповоротною. Танець Електри – це не звільнення, а агонія, лише трагічне засліплення примушує Електру думати, що вона веде за собою тріумфальну процесію. Тепер вона лежить «starr» (нерухома, застигла), навіть у годину своєї смерті скам'яніла, як кам'яніло все, до чого вона торкалася за життя.

Звернувшись до архаїки прадавнього міфу, до химерної екзотики Сходу, до кривавої ідеології жертви, мови, що балансує між сакральною риторикою, мовчанням та жестом, Гофмансталь створив атмосферу сивої давнини та водночас, через уведення християнського мотиву самопожертви, модернізував міф, перетворивши античну ідею справедливості на есхатологічну ідею загибелі світу.

Бібліографічні посилання

1. Brittnacher H. R. Opferphantasien in der Literatur Fin de siècle. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001. 372 S.
2. Hofmannsthal H. von Sämtliche Werke : Kritische Ausg. in 33 Bd. Frankfurt am Main: Fischer, 1997. Bd. 7: Dramen [Alkestis u.a.]. 518 S.

Потніцева Т. М.

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

«СВОЄ» - «ЧУЖЕ»: ПРОБЛЕМА ЕТНІЧНОГО ТА ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОГО В РОМАНІ ДЖЕНІС КУЛИК КІФЕР «ЗЕЛЕНА БІБЛІОТЕКА»

Роман канадської письменниці українського походження Дженіс Кулик Кіфер (Janice Kulyk Keefer, 1952) «Зелена бібліотека», 1992 [3], хоча і був надрукований наприкінці минулого століття, не втрачає своєї значущості і сьогодні, як і роман Дж. Орвелла «1984», який знаходить свої відповідні проєкції на сучасну дійсність.

Ця відповідність твору Дж. Кулик нашому часу у тому, що він має сьогодні пряме співвідношення з відчуттями тих, хто виявився вимушеним залишити свою батьківщину та перебувати в іншому національно-культурному і мовному просторі. Адаптуватись чи зберегти свою ідентичність – питання, що є болючим і актуальним для наших співвітчизників, які перебувають попри власне бажання далеко за межами країни.

Роман Дж. Кулик відразу ж привернув увагу і критиків, і читачів саме гостротою своїх проблем, серед яких проблема травми батьків і дітей, гібридної ідентичності, інтеграції в іншоментальну культурну свідомість. Погоджуємось з більшістю дослідників у тому, що в сучасному світі неможливе існування гомогенних культур.

В основі сюжету – подорож героїв до минулого, яку провокують пошуки своєї ідентичності. Занурення у минуле – це як читання сторінок родинної історії, яка збережена у якійсь Зеленій бібліотеці (звідси і назва роману).

Рух героїв до минулого розпочинається від сучасного їм 1993 у Канаді та Україні крізь 1963, 1949, 1941 і навіть 1933 р. Всі «історії» Зеленої бібліотеки героїні спочатку здаються алогічними, фрагментарними. Багато з чого залишається лише натяками, що потребують розгадки. Детективне розслідування того, хто був посланцем з минулого, веде головну героїню Іву Чоун по драматичним поворотам долі її родини і країни, яка мала бути її Батьківщиною. У пам'яті виникають фрагменти спогадів, які поступово починають складатися у загальну картину. Відкриття минулого веде до рефлексії над тим, що є насправді «своїм», а що «чужим» в їх непередбачуваній суміші, яку не подолати. І тому багато що шокує Іву у новій, українській дійсності, в якій вона перебуває певний час, і де майже все сприймається через радикальну націоналістичну і антирадянську проєкцію – частину ідеології західного світу, у якій навіть бачать певний «нарцисизм». Цю проєкцію, безумовно корегує читач з «іншої», української, сторони, добре знайомий з життям у Києві в 90-ті роки, де при всіх негараздах, не було багато з того, що перераховує Кулик. Зрозуміло, що негатив, який йде з ідеології і міфології, насаджуваних іншим поглядом на пострадянську дійсність, і яку засвоїла Іва в Канаді, а більшою мірою Кулик з її канадським відчуттям своєї ідентичності, – парадоксальним чином стає поштовхом до шляху зближення, порозуміння «іншого», яке може бути «своїм». Це зближення трапляється, перш за все, через чуттєві переживання, повернення до того образу минулого кохання, яке Іва та той, в кого вона була колись закохана, намагаються реанімувати в обіймах одне одного, розуміючи, як багато вже їх розділяє.

Зворушлива історія кохання Іви і Алекса-Олекси, як і багатьох інших героїв роману, якоюсь мірою символізує загальну проблему пошуків себе і самоідентифікації, проблему втрати і знаходження себе у стосунках з людьми, історією і дійсністю, в якій ти перебуваєш. І в цьому допомагає мова, в якій багато чого є символічним і амбівалентним для кожного.

Всі драматичні сюжети життя родини Іви зі своїми «правдами» і зрадами спроектовані на неї саму, на її роздуми про те, хто вона і якому світу належить. Відповідь не є однозначною, важко погодитись, читаючи роман Кулик, з судженнями Т. Шадріної про те, що «для людини, яка потрапляє у чужорідне соціальне середовище це (втрата сакрального – Т. П.) означає неминучу втрату ідентичності. Саме тому іммігрант намагається будь що зберегти своє етнічне самоусвідомлення» [1, с.158]. Історія Алекса і Іви переконує в складності рішення. Не тільки в них, а й у інших персонажів (Оксана Мороз, Оля

Павленко) різноманітні, часом протилежні, розуміння того, як може поводитися людина в іншому національно-культурному просторі – розчинитися в «іншому», щоб воно стало «своїм», як це намагається зробити Оксана Мороз – Сюзен Фрост, або берегти свою ідентичність і завжди відчувати себе «іншим», як батько Іви. Для Іви і Алекса зрозумілим є те, що те середовище, в якому вони опинилися зараз, єдине, в якому вони можуть існувати. Іва зазнається, що вона «відчуває себе туристкою в Києві», але, повернувшись до Канади, відчуває, що і тут вона вже «туристка». За переконанням Алекса, яке впливає і на Іву, твоя батьківщина там, де могили твоїх предків, і тому він, який живе не в дуже щасливій країні і не дуже щасливий сам, залишається в ній.

І Іва, і Алекс – обидва мандрівники за чимось, чого не можливо досягти. Вони розлучаються. Але залишається пам'ять, об'єднуюча їх історія, яка і визначає в них ту частину ідентифікації, що залишиться назавжди.

Оцінка Івою результату свого квесту до України не дуже надихає. За її думкою, все було «провалом»(failure). Але «провал» у процесі зустріч-зіткнення «свого» і «чужого» є умовним, як виявилось, для Іви, тому що відкрив і для неї, і для читача дуже важливі речі в контексті сучасної дійсності, коли з усією очевидністю трапляється «зсув від етнічного до транснаціонального у визначенні своєї ідентичності» [3], коли саме транснаціональний досвід допомагає сконструювати власну ідентичність.

Бібліографічні посилання

1. Шадріна Тетяна. Національна ідентичність як сфера сакрального у творах канадських авторів українського походження. *Studia Ukrainica Varsoviensia*, Uniwersitet Warszawski.Kafedra Ukrainistyki, Warszawa, 2019 <https://www.dspace.zsmuu.edu.ua/beatstream/1234456789/18737/1/> С.149-160 pdf.
2. Kulyk Janice Keefer. *The Green Library*.Toronto: Harper Collins Publishers Ltd., 1996.-272 p.
3. Tuchynska Nataliya. From ethnic towards transnational “The Green Library” by Janice Kulyk Keefer, 2002 <https://www.knowledgecommons.lakeheadu.ca/handle/2453/3223>

Родний О. В.
*доктор філософських наук, професор кафедри
загального мовознавства та слов'янознавства
Дніпровського національного університету імені Гончара*

ОНТОЛОГІЯ ФОТОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (БРУНО ШУЛЬЦ «ЦИНАМОНОВІ КРАМНИЦІ»)

Фотографічне мислення – особливий спосіб мислення митця, заснований на методах фотографії. Його ознаки:

- об'єктивна фіксація реальності в найдрібніших деталях, документальність;
- поєднання достовірності зображення з власним баченням цього образу;
- візуалізація змісту, композиції твору;
- акцентуація на схожості описів з фотографіями;
- використання крупного плану, кадрування, фрагментарності, фотоколажу;
- поєднання часу і простору на лінійній площині;
- «моментальність», дискретність і нерухомість образу;
- прагнення вловити мить;
- використання символічного значення світла, тіні, кольору.

Творчість Бруно Шульца часто порівнюють із фотографією через його візуальну точність, деталізацію та здатність знімати швидкоплинне. У його прозі світ постає як застиглий кадр, наповнений символами, тінями та іграми світла. В збірці «Цинамонові крамниці» Б. Шульца фотографічність мислення досягається за рахунок об'єктивної фіксації реальності в найдрібніших деталях, документальності, візуалізації змісту, композиції твору, кадрування, фрагментарності, фотоколажу, акценту на «моментальності», дискретності і нерухомості образу, прагненні вловити мить тощо.

Б. Шульц створює ефект уповільненого часу та оптичної фіксації, наче фотограф фіксує деталі на плівці:

- опис вулиць та будинків нагадує вінтажні знімки минулого;
- автор акцентує увагу на грі світла та тіні, як це робить фотограф;
- у його тексті часто зустрічаються зупинені моменти, начебто захоплені в об'єктиві;
- портрети персонажів – немов застигли у фотографічній позі фігури, оточені деталями;
- фрагментарність сприйняття – як би ми розглядали альбом із розрізненими знімками;
- спогади як фотографії – образи минулого у його текстах схожі на вицвілі фото;

- у «Динамонових крамницях» пам'ять головного героя працює за принципом архіву знімків: минуле відображено, але доступне лише в окремих кадрах;
- автор передає ностальгічну атмосферу через фотографічну статичність – сцени, які здаються старими фотографіями.

Фотографічність у Шульца – це не тільки стиль, а й філософія сприйняття: світ складається з кадрів, із застиглих образів, і література здатна повернути їх до життя, як негативи, виявлені в темній кімнаті пам'яті.

Сидоренко О.В.

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри культурології та українознавства

Запорізького державного медико-фармацевтичного університету

МОДЕЛІ ДОСВІДУ БУТТЯ В ЧУЖОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ М. ЛЕВИЦЬКОЇ ТА Є. СЕНІК)

Тема вигнання і вигнанця є однією з найпрезентабельніших у сучасній гуманітаристиці, адже проблема міграції піднімає величезний пласт питань, дослідження яких відбувається крізь призму рефлексії різних наукових парадигм: соціологічної, економічної, психологічної, культурологічної, історичної тощо. Знайшовши своє відображення і в художньому тексті, ця тема актуалізувалася і в літературознавчих студіях. Праці Ю. Крістєвої «Самі собі чужі», Е. Саїда «Культура й імперіалізм», Т. Джадта «Пограничний народ», Х. Арєндта «Ми, біженці» визначили провідні вектори наукового нарративу в осягненні цієї проблеми в світовій літературі.

Бібліотека української літератури на тему міграції почала формуватися ще наприкінці ХІХ - початку ХХ ст. з творів І. Франка, В. Стефаніка, Марка Черемшини та ін., однак, починаючи з 1990 років і по сьогодні, це явище набуло глобального характеру, зумовленого широким спектром причинних зав'язків: низький рівень життя, залежний від економічного розвитку, окупація Криму і Донбасу, повномасштабна війна.

Міграційний дискурс сучасної вітчизняної літератури поповнили твори А. Чапая «Понаїхали», В. Махна «Дім у Бейтінг Голлов», Н. Сняданко «Фрау Мюллер не налаштована платити більше», І. Роздобудько «Ранковий прибиральник» та «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю», Ірени Карпи «Добрі новини з Аральського моря», Г. Тарасюк «Янгол з України», А. Крима «Нелегалка», Н. Доляк «Гастарбайтерки» тощо.

Поява такого тематичного масиву художніх текстів відгукнулася у вітчизняному літературознавстві підвищеним інтересом до дослідження мігрантської літератури, актуалізувавши наукове осмислення цієї проблеми крізь призму найрізноманітніших аспектів. Варто відзначити роботи О. Романенко, Н. Бернадської, Н. Ханенко-Фрізен, Г. Скуртул, Т. Николюк, М. Рябченко та багатьох інших.

Кожен із науковців пропонує свої дослідницькі моделі вивчення міграції і образу мігранта, зацентровуючи увагу на різних аспектах досвіду буття в чужому просторі, у якому «горизонтальний рух новим простором одночасно доповнюється і вертикальним рухом – увиразнюються спогади, руйнуються стереотипи і здобутий досвід, змінюється досвід тощо» [3, с. 199].

Такий вертикальний рух переживають і герої творів М. Левицької «Два фургони» (2008) [1] та Є. Сенік «Країна У, або казки чужим дітям» (2016) [5], для яких мета переїзду до іншої країни слугує підтвердженням, «що людина мотивується у своїй поведінці не об'єктивними фактами дійсності як такими, а їхнім суб'єктивним заломленням, інтерпретацією у свідомості» [2, с. 49].

Для героїв роману М. Левицької трудова міграція лише ілюзорний привід змінити свій простір на чужий, у межах якого, на їх думку, вони реалізують свої мрії. Андрій та Ірина інфантильні особистості, на період перебування в Англії припадає становлення їхньої ідентичності. Ірина, попри свою позірну соціальну визначеність (вона студентка столичного університету з чіткими політичними переконаннями, про що свідчить її активна участь у Помаранчевій революції), насправді травмована невдалим сімейним досвідом батьків, витворила у своїй уяві симулякр ідеального чоловіка – образ англійського джентельмена, зустріти якого можна лише на його батьківщині. Штучний перфекціонізм в оцінці людей, культивовані моральні імперативи сформували в героїні відчуття незадоволеності своїм простором, Англія мала компенсувати невіднайдене вдома бажане.

Інфантилізм Андрія проявляється в його соціальній позиції, для нього країна і її добробут зводяться до кордонів Донбасу, прагнення змін більшістю населення країни, сприймається ним як посягання на ті «цінності», укорінені в радянській минувшині, які живлять спогадами шахтарський край. Для нього чужий простір – це символізований простір, який сприймається як ідилічний. Будучи спадковим шахтарем, герой проживає травму, викликану прірвою між реальністю, романтизованою історією батька про шахтарську минувшину часів СРСР та ідеалізованими дитячими спогадами про відвідини Шеффілда – столиці шахтарського регіону Англії і міста-побратима Донецька.

Усі сподівання героїв на віднайдення бажаного руйнуються, вони бачать інших людей, інші міста, іншу країну, аніж очікували. Англійська дійсність постає перед Іриною великою кількістю мігрантів, а замість ідеального містера Брауна пропонує шахраюватих, дріб'язкових чоловіків. Мрія Андрія про шахтарське місто-казку Шеффілд розбилася об дійсність: це депресивне місто у всьому було схоже на українські міста вугільного регіону, а його очільником був політик, який пришвидшив його занепад. Проте головні герої твору при цьому не переживають травму ні від відірваності від свого простору, ні від негативного досвіду, навпаки на перебування в чужому просторі припав унікальний досвід становлення їх ідентичності. Розв'язка твору утверджує тезу Е. Саїда про те, що: «Вигнання ґрунтується на існуванні рідної землі, любові та реальній прив'язаності до неї» [4, с. 466].

Іншу модель перебування/проживання у чужому просторі пропонує Є. Сенік у романі «Країна У, або казки чужим дітям», це, за Ю. Крістєвою, досвід залишатися інакшим, чужим у нових реаліях. На відміну від роману М. Левицької у творі Є. Сенік практично відсутній подієвий ряд, натомість оповідь становить концентрацію емоцій, переживань, аналізу знакових подій із життя Марії. Переживання травматичного досвіду «...тотальної чужості простору, в якому опинився персонаж, посилює внутрішній конфлікт, який він намагається осмислити – через внутрішній монолог...» [3, с. 201].

Прибувши до Німеччини як трудова мігрантка, Марія зацентрована на відстоюванні своєї ідентичності, особистої та національної. Це оприявлюється через ворожість і неприйняття всього тамтешнього. Героїня, боячись втратити зв'язок зі своїм простором, ніби капсулює все, що вона цінує і дорожить зі свого життя, а також ідеалізований образ України, який згодом утілюється в казкову країну У, країну, яка мала притлумити її самотність. Така поведінка лише унеможливує формування позитивного досвіду інкорпорованості в чужу спільноту. Усе, що мало б вабити Марію в німцях і Німеччині: достаток, впевненість, неспішність і розпланованість життя, врівноваженість людей, – вона потрактує як ваду, збіднілість душевної організації, емоційну атрофію. За час перебування в країні героїня так і не полюбила її, однак сприйняла, спробувала зрозуміти, вивчити мову, але це їй вдалося не завдяки німцям, зокрема сім'ї, у якій перебувала, скоріше всупереч, її провідниками Німеччиною стали емігранти, представники старшого покоління німців, мистецтво, яке вона обожнювала і на багатство зразків якого ця країна була багата, а також дитина, за якою доглядала, єдина, кому розповідалася казка про країну У, яка перейняла любов до цієї країни і вірила в її майбутнє.

Герої твору М. Левицької повертаються на Батьківщину, сповнені надії на майбутнє України, вони пройшли шлях дорослішання, який припав на новий етап розвитку їх країни, що вселяє оптимізм і віру в обопільне процвітання. Натомість повернення героїні Є. Сенік, для якої міграція була складним шляхом відстоювання своєї ідентичності, – це повернення із казки, це зустріч із реальністю, яку не помічала чи то не хотіла помічати, ніби весь час перебувала уві сні, від якого пробудилася. Усвідомлення Марії, що і в своїй країні вона відчувається не своєю, визначає її подальшу боротьбу за свою персональну тожсамість.

Бібліографічні посилання

1. Левицька М. Два фургони. Київ : Факт, 2008. 424 с.
2. Психологія міграції : навчальний посібник / М. М. Слюсаревський, О. Є. Блинова; Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Кіровоград : ТОВ « Імекс ЛТД», 2013. 244 с.
3. Романенко О. Міграційний дискурс сучасної української літератури: теоретична модель і тематичні горизонти. *Studia Ukrainika Poananiensia*. 2022. Vol. X/1. P. 193-212.

4. 4.Саїд Е. Культура й імперіялізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
5. 5.Сенік Є. Країна У, або казки чужим дітям. Чернівці : Книги – XXI, 2016. 304 с.

Suima I. P.

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

THE INFLUENCE OF TRANSLATION ON THE PERCEPTION OF ENGLISH LITERATURE IN DIFFERENT COUNTRIES

English literature has played a crucial role in shaping global literary traditions, cultural narratives, and philosophical thought. However, the way English literature is perceived in different countries is significantly influenced by the process of translation. The translation of literary works into various languages can either preserve the essence of the original text or alter its meaning, style, and impact, leading to diverse interpretations across cultures.

Translation acts as a bridge between languages and cultures, allowing non-English-speaking audiences to access and appreciate English literature. A well-executed translation can convey the thematic depth, stylistic nuances, and cultural context of the original work, while a poor translation may lead to misinterpretations, loss of meaning, or shifts in emphasis that change the reader's experience.

Different cultures have distinct literary traditions, values, and linguistic structures, which influence how a translated work is received. For example:

Shakespearean Drama: In some countries, Shakespeare's plays are seen as profound and philosophical, while in others, they may be adapted into folk narratives or political allegories that resonate with local audiences.

Modern English Novels: Books like George Orwell's *1984* or Jane Austen's *Pride and Prejudice* may carry different social and political connotations depending on the historical and cultural context of the translation.

Poetic Works: Poetry often suffers the most in translation due to its reliance on rhythm, rhyme, and wordplay. Translators must decide between maintaining literal meaning or poetic structure, which can significantly alter a poem's impact.

Translating poetry is one of the most challenging tasks in the field of translation studies. Unlike prose, poetry is deeply tied to rhythm, rhyme, imagery, and cultural nuances, making it difficult to convey the same artistic and emotional impact in another language. English poetic works, in particular, present unique difficulties due to the rich variety of styles, historical influences, and linguistic flexibility of the English language. This article explores the peculiarities of translating English poetry, the key challenges, and the strategies that can be employed to preserve the essence of the original text [1; 2].

One of the most significant challenges in translating poetry is maintaining the original rhyme scheme and rhythm. English poetry often follows metrical patterns

such as iambic pentameter, which may not have direct equivalents in other languages. Adapting these patterns while preserving meaning and aesthetic quality requires creative solutions. English poetry frequently employs metaphors, similes, alliteration, assonance, and puns, all of which contribute to its beauty. However, these devices may not have direct counterparts in the target language. A literal translation often fails to capture the deeper meaning or poetic effect, requiring translators to find culturally appropriate alternatives. Poems often reflect the historical, social, and cultural realities of their time. References to specific events, customs, or literary traditions may not be easily understood by speakers of another language. A translator must decide whether to localize the content, provide footnotes, or find an equivalent cultural reference. Poetry is often condensed, relying on minimal words to convey profound meaning. A direct translation may either lose the poem's depth or make it overly verbose. Additionally, many poems contain intentional ambiguities that allow for multiple interpretations, which can be difficult to retain in another language. A translator must choose between preserving the literal meaning or maintaining the poem's original form (rhyme, meter, and structure). Some translators prioritize meaning and opt for free verse, while others attempt to replicate rhyme schemes, sometimes at the cost of slight alterations in meaning. Rather than a direct translation, transcreation involves reimagining the poem in the target language while keeping its emotional and artistic impact intact. This approach is particularly useful when wordplay and cultural references are difficult to translate directly. When certain poetic features cannot be preserved, translators often use compensation by introducing similar effects elsewhere in the text. For example, if a rhyme is lost, a different rhythmic or alliterative pattern might be introduced to maintain musicality [3].

Translators encounter multiple challenges in conveying English literature accurately:

Linguistic Differences: Some words or phrases in English may not have direct equivalents in other languages, requiring creative adaptation.

Cultural Contexts: References, idioms, and humor that are specific to English culture may be unfamiliar to foreign readers, necessitating cultural substitutions or explanatory footnotes.

Authorial Style: Each writer has a unique voice, which can be difficult to replicate in another language. The translator must strike a balance between staying faithful to the original and making the text readable in the target language.

The way English literature is translated influences its legacy and reception in different regions. A skilled translation can elevate a work to canonical status in a new cultural context, while a poor one can diminish its significance. Some translated works become so integrated into a culture that they are perceived almost as native literature rather than foreign imports.

With the advent of technology, literary translation has evolved significantly. Machine translation tools, artificial intelligence, and translation software have made it easier to translate literary works quickly. However, while technology aids in initial

translations, human translators remain essential for refining literary nuances, cultural sensitivity, and artistic intent.

Literary translation also raises ethical questions regarding fidelity to the original work and cultural appropriation. Should a translator prioritize accuracy or readability? How much creative liberty is acceptable? These concerns highlight the importance of responsible translation that respects both the source material and the target audience.

Translation is an essential yet complex aspect of the dissemination of English literature across the world. It shapes how literary works are understood, appreciated, and even reinterpreted in various cultural contexts. A well-done translation preserves the spirit of the original text while making it accessible to new audiences, enriching global literary discourse. However, the inevitable transformations brought by translation remind us that every reader experiences a work of literature through the lens of their own language and culture.

Ultimately, translation is not just about words—it is about meaning, context, and artistic expression. As globalization continues to bring diverse literary traditions closer together, the role of translation in shaping the perception of English literature will remain as crucial as ever.

References

1. Arbol del E.V. Innovative Teaching Methods in Specialised Translation, *Modern Journal of Language Teaching Methods*, 2018, 8(12), 426-436.
2. Bergen D. Translation strategies and the students of translation. *Jorma Tommola*, 2010, 1, 109-125. Retrieved from URL <http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/englantilailentilologia/exambergen.pdf>.
3. Kiraly D. Occasioning Translator Competence: Moving Beyond Social Constructivism toward a Postmodern Alternative to Instructionism. *Translation and Interpreting Studies*, 2015, 10(1), 8-32.

Тарасенко К. В.

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

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА НАЦІЄТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ «ПІСНІ 24/02»

Сучасна українська «пісня 24/02» є доволі складним та багатофункціональним художнім феноменом, який має настільки потужний культурологічний та націєтворчий потенціал, вельми широку тематичну палітру та доволі репрезентативну апеляцію до етнічної свідомості, що її сутність навряд чи можна вкласти в «прокрустово ложе» чітких та унормованих дефініцій.

Зважаючи на такі риси як яскраво виражене ліричне та суб'єктивне начало, пробудження національної (само)ідентифікації, генетичний зв'язок із

фольклором, інтертекстуальність, автономність та незалежність у системі музичних координат, здатність до активного розвитку, варто наголосити на тому, що вона має складний та комплексний характер. Її специфіка полягає в тому, що, по-перше, в ній майже відсутній розважальний компонент, по-друге, вона має неабиякий мотиваційний потенціал, по-третє, вона виконує терапевтичну функцію, а також її рисою є мультизадачність.

Українська «пісня 24/02» транслює певні закладені в ній культурні коди, вона виступає певним культурним артефактом. Щодо культурологічного потенціалу пісні російсько-української війни, то культурні коди, репрезентовані в «піснях 24/02», демонструють кардинально нові реалії. Мається на увазі оживлення та реструктурування вже відомих тем, культурних кодів та мотивів (*козацька тематика, діяльність УПА, боротьба України за незалежність, протистояння України та росії та ін.*), яким у піснях надано нового імпульсу.

В сучасній «пісні 24/02 за рахунок нових життєвих реалій суттєво оновлюється зміст та сенс. Військово-мотиваційна тематика, яка посідає центральне місце в кожній пісні, а також маркери, які репрезентують географічні локації, як от: *Херсон, Маріуполь, Азовсталь, Ірпінь* та ін.; військові реалії, приміром, *Байрактар, пес Патрон*; соціокультурні реалії, наприклад ціла низька пісень на тематику волонтерів, тематику біженців або ж переселенців та ін. Тож внаслідок цього бачимо як широкий вибір тем, так і різноманіття пафосу (героїчний, сентиментальний, трагічний та сатиричний).

«Пісня 24/02» містить усталені образи, кліше та штампи, а отже вона є ознакою часу, відлік якого починається 24.02.2022 року. В піснях доволі часто читач/слухач знайомиться із образами *України, неньки, матері, дому, солдата, засобів транспорту, перемоги, неба, калини* та ін., зміст яких несе не тільки традиційні для українця символи, але інколи репрезентує дещо інші контексти та смисли в піснях, які за часів війни сприймаються вже інакше.

Щодо націєтворчого компоненту, то в «піснях 24/02» відбувається (само) ідентифікація себе як українця/українки, незалежно від того, чи ти зараз в Україні, чи за кордоном, чи є етнічним українцем/кою або ж українцем/кою по духу. Також можна відзначити таку рису як яскраво виражений патріотичний пафос та впевненість у перемозі, що є в кожній пісні незалежно від її тональності. Теза про всепроникненість української пісні, про відродження вічних цінностей, розвиток патріотичного виховання та, щонайважливіше, формування активної життєвої позиції – всі ці риси є характерними для «пісні 24/02» та водночас є вона може вважатися інструментом формування світогляду та суспільної думки

Сучасну пісню 24/02 можна порівняти із славнозвісним «стендалівським люстерком», яке допомагає відтворити ментально-ціннісне тло українських подій після початку широкомасштабного вторгнення. Поєднання музики, слова, візуалізації, тобто різних елементів мистецтва, поруч із багатою жанровою палітрою та різноманіттям тональностей створює позитивну синергію, а також породжує нові сенси та смисли, які раніше не були закладені автором.

Сучасну українську пісню 24/02 можна із впевненістю вважати своєрідним літописом подій життя українців, який подібно камертону відтворює пануючі в людей емоції й умонастрої, має неабияки потужний антропокреативний потенціал, виховує нове (після)воєнне покоління українців.

Толкачова А. В.

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

РОМАН «ЕДЕМ» СТАНІСЛАВА ЛЕМА В КОНТЕКСТІ НІЦШЕАНСЬКИХ ІДЕЙ

Читачі часто сподіваються знайти «відповіді» на глобальні питання в літературі, так як однією з її функцій є виховна. Література вчить ставити питання, шукати відповіді, критично відноситись до інформації, застосовувати різні методи пошуку та приходити до певних висновків. Переосмислення сучасності, історичного перебігу, культурних змін, політичних процесів, моральних орієнтирів – «відповідальність» за все це певною мірою лягає на фантастичну літературу, де письменники-фантасти мають можливість описати й проаналізувати конкретні проблеми, а також винайти шляхи вирішення цих проблем.

Одним з основоположників польської науково-фантастичної літератури був Єжи Жулавський разом з Владиславом Умінським, Стефаном Грабінським та Антонієм Ланге. Є. Жулавський, спираючись на приклади зарубіжної фантастичної літератури (Жуль Верн, Герберт Веллс, Едгар Аллан По), спробував описати подорож на Місяць, яка склала місячну трилогію «На срібній планеті» (1903), «Звитяжець» (1910) і «Стара Земля» (1911). Дві перші частини розповідають читачеві про нову расу Селенітів, яка склалась із вцілілого екіпажу, що зазнав аварії, а також про новий суспільний устрій та місце в ньому релігії. У третій частині дія вже відбувається на Землі. Цивілізація починає старіти, відбувається технологічний прогрес, але водночас з тим, зникає індивідуалізм та особистість, суспільний устрій занепадає [3]. Полоніст та дослідник зокрема наукової польської фантастики Антоні Смушкевич підкреслював важливість впливу на розвиток польської літератури, зокрема фантастичної, наприклад, фольклору з його способами розв'язання складних проблем за допомогою магічних елементів; авантюрного роману з описами пригод, подорожей та цікавих сюжетних поворотів; появи утопії та антиутопії як прикладів відображення ідеального устрою світу та елементів застереження від надмірного науково-технічного прогресу; філософії, звідки власне йде екзистенційний посыл, питання гуманізму, проблем цивілізації, розвитку науки та техніки [5, с. 12-13].

Наукова фантастика однозначно була найпопулярнішим жанром фантастичної польської літератури. Станіслав Лем своїм творчим доробком визначив тверді кордони фантастики в польській літературі, і до сьогодні він

залишається певним недосяжним ідеалом та прикладом для авторів, читачів та критики. З нагоди 100-річчя автора, 2021 рік у Польщі було проголошено роком Станіслава Лема, проведено наукові симпозиуми та перевидані його наукові та науково-фантастичні праці [4]. А. Смушкевич підкреслював схожість принципів Ришарда Хандке і Станіслава Лема щодо науково-фантастичної літератури. А. Смушкевич зазначав, що Р. Хандке ставить чіткі кордони між науковою фантастикою та фантастичними елементами; важливим є технологічний опис подій та акцент саме на науковості, іноді можливо слабодоказовій, але ні в якому разі не спроба поступитись науковістю фантастичним, магічним чи чародійним елементам. С. Лем в свою чергу також покладає важіль саме на спосіб описання фактів наукової фантастики, навіть якщо ці факти є фіктивними. Важливою в цьому контексті є методика пізнання, властива науці, що диктує можливість гіпотетичного наукового підходу в фантастичній літературі [5, с. 11-12].

У контексті світової фантастичної літератури, зокрема польської, відобразились філософські ідеї Ф. Ніцше, які мали вплив не тільки на літературу, а також на мистецтво, літературу, музику, культуру та політику. Ніцшеанство поставило перед ХХ сторіччям екзистенціальні питання, вирішення яких відбувалось на різних культурних рівнях. Фантастична література стала місцем інтерпретації, осмислення, пошуку відповідей на філософські, культурні, моральні, релігійні, науково-технічні питання. Станіслав Лем також у певному сенсі втілює філософські ідеї Ф. Ніцше у своїх працях. Ніцшеанські ідеї вимагають від читача певної трансформації, на яку здатен може бути не кожен. Перехід від людини до надлюдини – є складним процесом, що залежить від багатьох факторів. Це виклик усьому ХХ століттю, і кожен митець по-своєму спробував «подолати» самого себе та описати цей показати цей процес у своїх творчості.

Розглянемо в цьому ніцшенському контексті роман Станіслава Лема «Едем» (1959), де автор підіймає питання контакту землян з істотами іншої планети. З самого початку читач розуміє, що знаходиться на міжпланетному кораблі, який аварійно здійснив посадку на планеті Едем. Одразу ми помічаємо, що персонажі, які очевидно будуть головними в контексті твору, які мають імена, що відповідають їхнім професіям на борту: Координатор, Інженер, Лікар, Фізик, Хімік, Кібернетик. Кожен з них несе відповідальність за певну частину роботи, а разом – вони складають організм цього зорельоту. Через певний час вдається розібратись, що екіпаж з ракетою чудом вціліли, адже: «Вона розрахована на дванадцятикратне перевантаження, а тим часом, поки тріснув екран, я бачив, як стрілка вискочила за шкалу. Резерв шкали до тридцяти» [1, с. 18], – повідомив Інженер. Згодом, стає зрозуміло, що ракета застрягла в ґрунті під певним кутом і що доведеться прикласти немало зусиль, аби принаймні спробувати стабілізувати її та повернути у звичайне положення. Через деякий час екіпажу вдається вибратись на поверхню, відкопавши фактично кришку люка, де одразу і герої, і читачі звертають увагу на те, що атмосфера на цій планеті є схожою до земної, повітря було майже таке саме, але з певною

домішкою. Перед екіпажем постають кілька проблем: необхідність полагодити механізм запуску ракети, що є питанням життя та смерті команди, а також в певному сенсі потреба дослідити поверхню планети, адже запаси води треба поповнювати: «У теперішньому нашому становищі запуск найпростішого агрегату потребує часу, який ми не знатні навіть визначити. На планеті є життя <...> Падаючи, досягли лінії термінатора <...> Бачив, – принаймні мені здавалося, що я це бачив, – щось схоже на... місто» [1, с. 44]. В цьому моменті кожен з членів екіпажу подумки кидає виклик самому собі, адже вихід на поверхню і потенційне встановлення контакту від кожного з них потребує певної готовності до нового, контроль над власним тілом та розумом, водночас жагу до знання та вміння працювати на користь спільних потреб. А також застосувати принцип сили чи знання у можливому зіткненні з іншими живими створіннями. Ф. Ніцше в цьому моменті вже упереджає екіпаж: «Зміна цінностей – це зміна тих, хто творить. Кому випало бути творцем, той завжди знищує» [2, с. 59]. Чи вдасться героям роману встановити контакт та при цьому не змінювати свої принципи? Та можливо, що знищення заради досягнення певної мети вже закладено в їх систему координат?

Бібліографічні посилання

1. Лем С. Едем. Пер. з пол. Д. Андрухів. Тернопіль: Богдан, 2017. 448 с.
2. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ: Основи, Дніпро. 1993. 416 с.
3. Floryńska-Lalewicz H. (2004). Jerzy Żuławski. URL: https://web.archive.org/web/20101211152428/http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_zulawski_jerzy
4. Knap J. Polskie fantastykoznawstwo (początki). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*. 337, *Studia Poetica* 9. 2021. 3-18. URL: <http://hdl.handle.net/11716/12105>
5. Smuszkiewicz A. *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 1982. 376 s.

Уфімцев М. В.

аспірант кафедри філософії

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

РЕНЕСАНСНЕ ОНОВЛЕННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ EXEMPLUM: СПРОБА ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКОЇ ЕКСПЛІКАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ВИМІРІВ ФЕНОМЕНУ ВІРИ

Творча рецепція, у культурному просторі Відродження, жанру «прикладу», сприйнятого художньою словесністю середньовіччя від античної риторики, надихається ренесансно-гуманістичним відкриттям траєкторії його становлення у «великому часі» (М. М. Бахтін) культури. Повертаючись до риторичних витоків *exemplum*, ренесансний гуманізм акцентує жанровий

діапазон особистісного саморозкриття, що у граничності притаманного йому охоплення індивідуально-одичного був ствержений у добу античності Аристотелем у руслі раціоналістичного обґрунтування «топологічної естетики», заснованої на «логіці живого людського спілкування» (О. Ф. Лосєв), усвідомленій як відсторонена від формальної логіки загального, осягнутого як надособове [1], а у контексті середньовічного «поетико-риторичного синтезу» (С. С. Аверинцев) набув увиразнення у власній масштабності фідеїстичного співвіднесення – на теренах художньо-словесного оформлення християнської етики – реальності людської особи – образу і подоби Абсолютно Особистісного Бога – з ідеальністю Божого задуму щодо людини. Діалогічно сполучаючи естетичний – усталений античним красномовством – план «прикладу» із перетворенням, на ґрунті гуманістичного ствердження людської творчості як способу досягнення людиною богоподібності, етичного – встановленого в епоху середньовіччя – виміру цього жанру, художня свідомість Ренесансу залучає форму *exemplum* у жанротворчій процес не стільки як модель одного із «малих жанрів», скільки як той компонент багатоскладної жанрової, передусім, – романної, побудови, що ініціює вивірення наративних маніфестацій автора і героя оповідями Священного Писання, які, передаючи топологію особистості, відкрити Божественним Одкровенням [2], спонукають до інтерпретаційного переживання віри як підґрунтя духовного вдосконалення людини і на фоні ренесансно-гуманістичного звеличення людського розуму як його дороговказу.

Взірцем розгортання, на теренах Відродження, реінтерпретації євангельської притчі «про блудного сина» в реконструкцію архітектоніки «прикладу», покликану виявити багатопланову співвіднесеність духовного і раціонального у персональній екзистенції, є роман-заповіт самобутнього письменника ери Єлизавети I Роберта Гріна «Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття» (*Groats-worth of Wit, Bought with a Million of Repentance*, 1592) [3].

Цей твір постає багатоскладною художньо-естетичною цілісністю, включаючи такі композиційні елементи, як: експозиція, що представлена описом міста, де відбуваються події, та характеристикою батька Роберто і Луканію лихваря Горініуса, який понад усе в житті цінує гроші; зав'язка, що ініціює конфлікт розподілом спадку та настановчим батьківським словом синам; розвиток дії, коли Роберто, ображений несправедливим рішенням батька щодо родинного майна, вирішує збанкрутувати Луканію, змовившись для втілення цього наміру з куртизанкою Ламілією; кульмінація, яка настає в не очікуваний для Роберто час, коли він сам виявляється ошуканим і стає жебраком-драматургом; і, нарешті, розв'язка, де необізнаність, наївність, дурість та пристрасть призводить Луканію до повного банкрутства та падіння в лихву, звідництво та в решті-решт і до смерті. Так само трагічна доля спіткає і Роберто, який через власну підлість, сходить до гріховного життя, захворює і теж помирає. Його каяття надає світла у достатньо трагічний, у цілому, сюжет. Нарешті, епілог розкриває читачеві автобіографічність роману і дає можливість

вислухати авторські життєві настанови, викладені у гранично щирій манері. Також Роберт Грін висловлює пораду своїм друзям-драматургам, із якими він наробив достатньо гріховних справ, що в кінцевому рахунку призвели його до трагічного фіналу. Митець закликає їх припинити гріховний спосіб життя.

Автор вибудовує роман, поєднуючи як прозові, так і поетичні «мікротвори», кожний із яких може мати своє власне існування, але дотримуючись головної сюжетної лінії, та проводячи головну ідею, яка, очевидно, полягає у спонуканні читача до того, щоб, екзистенційно зосереджуючись на особистісному розкритті здатностей вірити і пізнавати, притаманних людині, полишити гріховне, пусте, позбавлене життя та повернутися до справжнього життя за Заповідями Божими.

Ми бачимо переважно закритий тип просторової організації, і, на нашу думку, цілком можливо було б побудувати твір у формі драми. Це й емоційна сцена прилюдного засудження Роберто батьківського способу життя на прийомі, що влаштований батьком на його честь. (Але не такий простий Горінію. Він вирішує тут одразу декілька питань.) І це стає поворотним пунктом їх відносин, після якого Роберто, як син, вже більше не цікавить Горінію. І сцена розподілу батьківського статку, на схилі життя Горінію. І сцена зваблення Луканію Ламілією, за активного посередництва Роберто. І щирий монолог Роберто, людини, яка втратила в житті все, що тільки можливо, але, зміцнившись власними випробуваннями у вірі, використала свій останній шанс на каяття та надію на милість Бога.

Художній простір роману відзначається антропоцентрично орієнтованою – відповідною спектру самовизначення людини, ствердженому Ренесансом, – побудовою, організовуючись навколо головного героя, яким, з огляду на його кінцеве духовне прозріння, безумовно, є Роберто. Як і належить людині недуховній, спочатку Роберто зосереджується на зовнішніх подіях, так як вони і висвітлені в романі. І лише кінцева сцена може бути розглянута як така, де простір набуває внутрішньої впорядкованості.

«Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття» естетично далекий від піднесеності, притаманній багатьом романам Відродження із любовно-авантюрною домінантою. У художній дійсності твору домінує динаміка дистанціювання реального стану головного героя від ідеалу. Спираючись на класифікацію Ю. Лотмана, роман можна схарактеризувати як наділений точково-лінійною структурою: за головними сюжетними точками, як за графіком, вибудовується лінія падіння головного героя, що – незбагнено – обертається духовним злетом, хоча і з трагічним присмаком. Р. Грін реалізує дидактично-екземпліцитний принцип риторичної аргументації, за допомогою якого узгоджує свою концепцію з художнім матеріалом, використаним як у межах основної сюжетної конструкції (герої – носії певних людських якостей), так і в межах включених до роману «малих» форм (де вони виступають як відкриті «прикладні»). Таке оформлення романної багатоскладності ґрунтується на переосмисленні осердя ренесансно-гуманістичної естетики – *varieta* («єдність у розмаїтті»), що залучає у царину самореалізації «універсального

індивіда Відродження» (Л. М. Баткін) прояви «зворотного боку ренесансного титанізму» (О.Ф.Лосєв), які, окреслюючи життєву множинність форм гріховного спотворення людського розуму, означають і невідбутність віри, спроможної привести людину через покаєння до осягнення перспективи спасіння, засвідченої Богоодкровенною істиною. Прикметно, що «включені» твори не просто дублюють основні сюжетні ходи роману (наприклад, байка Ламілії передбачає результат авантюр Роберто, а новела Роберто передує міркуванням автора-оповідача про марнославство та невігластво, які, на його думку, варті покарання), риторика пронизує всю стильову систему та слугує підґрунтям генеральної ідеї, побудованої на антитезі: «порок – каяття». Крім того, сюжет роману розгортається з постійним випередженням, що фіксується у «вставних» творах, які містять в собі прихований механізм усієї розповіді: байка, розказана Ламілією, зорієнтована на долю Роберто, а його новела визначає подальші падіння і ганьбу Луканіо.

Постаючи підсумком митецької новації митця, спрямованої на охоплення способів випробування героїв, не розкритих романною традицією, роман Р. Гріна «Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття» складається (умовно, бо є й інші погляди) з двох частин і завершується зверненням автора до сучасників – колег-письменників та читачів. Посил-ідея твору визначається Гріним наміром покаятися у власних гріхах і закликати ближніх до праведного життя. Автор бачить результати свого дуже короткого та гріховно-бурхливого життя, що в якійсь мірі можна визнати експериментом над собою, у руслі ренесансно-гуманістичного, антропоцентричного за своєю суттю, світогляду нової культурної епохи. Він здійснює особистий світоглядний розворот (покаєння) та повертається до середньовічного теоцентризму, який не розділяє процеси розвитку особистості в загальнолюдському та духовному сенсах. Звичайно, тут можна філософувати на теми загальнолюдського та духовного, бо ці поняття будуть мати різне тлумачення із секулярної та релігійної позицій. Але нам здається, що грінівське покаєння має ознаки справжнього і щирого каяття, заснованого на вірі у Творця світу видимого і невидимого. Спроба-крик душі Роберта Гріна бути почутим своїми наперсниками в останньому заповітному творі нам здається схожою на поведінку нововірної людини, яка зрозуміла значущість внутрішнього оновлення власного «Я» у долученні до Бога і хоче це донести до «Інших».

Письменник намагається подолати відрив горизонталі міжособистісних стосунків від їх вертикалі, що стався у процесі ренесансної секуляризації свідомості, коли центр міжособистісної комунікативно-діалогічної взаємодії, змістився з «вертикальної» орієнтації спілкування (людина – Бог) на його «горизонтальну» спрямованість (людина – людина). Намагаючись воз'єднати ці два вектори особистісного самовизначення, Р. Грін спирається, насамперед, на Христові заповіді любові до Бога та до ближнього. Згідно з текстом Євангелія від Іоанна: «По тому пізнають усі, що ви учні Мої, як будете мати любов між собою» (Ін. 13:35).

Потребу подолання гріха митець пов'язує з посвяченням людини в безумовну Правду Божого Слова, осягнення якої передбачає різні – часом кардинально відмінні – шляхи. Дидактичність останнього роману Р. Гріна виявляє його зв'язок зі сформованою в епоху Відродження «вторинною екземпліцитністю», що сходить до уподібнення людини Богу у процесі творення - в тому числі і творення власної долі, тим самим визначаючи множинність шляхів руху до ідеалу єднання чесноти та освіченості (*virtus atque doctrina*).

Жанрова організація роману Р. Гріна суттєво відрізняється від традиційних принципів розкриття фіксованих тем жанру, втілених, зокрема, у середньовічних лицарських романах та в романній творчості Ф. Сідні, у яких персонажі постають «ідеальними», доводячи відповідність цій «ідеальності» під час проходження різноманітних ініціацій. «Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття», навпаки, більше тяжіє в цьому плані до структури *exemplum* із притаманним їй дидактичним навантаженням особистого прикладу. Так у ренесансній палітрі літературно-творчих змалювань особистісного становлення людини стверджується контекст співвіднесення її прагнення до досягнення ідеалу з усвідомленням потреби подолання гріха, що проникає й у сферу міжсуб'єктних відносин.

Бібліографічні посилання

1. Власенко Н. І. Риторичні витoki діалогічності роману: особливості проблематизації в жанровому метадискурсі. *Від бароко до постмодернізму: зб. наук. праць* / [ред.кол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін.]. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. XXI. С. 9–25.
2. Пацан В. О. Наративне відкриття метаонтології особистості: шляхи рефлексії в добу традиціоналізму. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури: Науковий журнал* / [ред. колегія: О. С. Токовенко (гол. редактор) та ін.]. Дніпро: ДНУ, 2021. Вип. 1(27). С. 38-52.
3. Ufimtsev M. Constructing Personal Narratives of Faith in the Renaissance Literature: Creative Reception of the Gospel Parables. *WIDENING OUR HORIZONS. The 19th International Forum for Students and Young Researchers: Abstracts. April 8-12 2024, Dnipro* [Розширюючи обрії: зб. тез дев'ятнадцятого міжнар. форуму студ. і молодих учених, 8–12 квітня 2024 р., м. Дніпро] / за ред. С. І. Костицької; М-во освіти і науки України; Дніпровська політехніка. Д.: ДП, 2024. С. 231–216.

Федоряка Л. Д.
*кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Криворізького державного педагогічного університету*

НАЦІОНАЛЬНЕ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНЕ КРИЗЬ ПРИЗМУ САТИРИ ТОМАСА НЕША

Томас Неш – відомий англійський письменник-сатирик (1567-?1601). Саме це творче амплуа, підкріплене мистецькими амбіціями, обумовили художні досягнення цього талановитого автора. Сучасні дослідники нагороджують його влучними компліментарними перифразами: один із найрозумніших серед «university wits», один із найвизначніших елизаветинських памфлетистів, автор першого елизаветинського «novel», «англійський Ювенал», віртуозний філолог, неперевершений стиліст, майстер їдкої полеміки та ін. Втім, цим же вченим нерідко належать і твердження про те, що він «елизаветинське диво, яке складно зрозуміти», і «надто контроверсійна і скандальна постать на літературній орбіті пізнього англійського Ренесансу». Справді, у світогляді гострослівного сатирика, абсолютно органічно поєднувались написання творів на замовлення, панегіричні відгуки про покровителів у літературних присвятах і одночасна критика патронату у творах, присвячених багатим меценатам.

Крім визнання сатириком, беззаперечно треба прийняти ще один факт Нешевої біографії: і в житті, і у творчості він завжди залишався «англійцем за мовою і звичками» [2, с. 330]. Його безжальна критика була спрямована на те, аби привернути увагу читачів до соціальних негараздів і моральних проблем задля покращення суспільної ситуації і духовності співвітчизників. Англієць за покликом серця і помислами, Неш також багато писав і про континентальну Європу (зокрема, у «Нешасливому мандрівникові» (1594)). Як показує сюжет цього роману, Неш акцентує передусім на тих європейських проблемах, які були резонансними в ті часи і на його батьківщині. Тож його «національний» сатиричний імператив перетворюється в цьому романі на транснаціональний. У багатьох інших творах Неша переважає критика питань саме національного характеру, але вони постають актуальними і для країн континентальної Європи.

Памфлет «Мигдаль для папуги» (1590) задекларував позицію молодого літератора Т. Неша у вирі релігійного розбрату між пуританами і англіканами, який став для останньої декади елизаветинської доби надважливою державною подією. Неш був сином протестантського пастора, остаточно сформував свої погляди під час навчання в коледжі Святого Джона в Кембриджі, і вже у Лондоні, створюючи згаданий памфлет, він свідомо виступав проти пуританізму, висловлював жорстку критику на адресу пуританських очільників і прихильників «чистої моралі». Він пояснював свої випадати тим, що вони не відзначалися «непорочною чесністю» а, навпаки, «підривали і витісняли її всілякою ганьбою» [2, с. 332]. Тобто керуючись власними переконаннями і враховуючи суспільні віяння, письменник долучився до художньої

інтерпретації нагальної загальнонаціональної проблеми. У наступному творі, «Анатомії абсурду» (1591), Неш настільки перейнявся проблемами в літературній царині і станом освіченості своїх співвітчизників, що сформулював напутню пораду студентам: «Наше навчання має допомогти нам у житті, а його плоди мають проявлятися у суспільній поведінці» [3, с. 28].

У памфлеті «Пірс Безгрошовий» (1592) Т. Неш нещадно критикує сім моральних вад, які він ототожнював із Сімома смертними гріхами, і їх прояви англійцями. Він помітив, що його співвітчизники хворіють на всі сім – гординю, переїдання, пияцтво, заздрощі, розбещеність, гнів, жадібність. У памфлеті «Плач Христа над Єрусалимом», що є тематичним продовженням «Пірса...», Неш уже з іншого боку аналізує проблему занапащення душі: він пророкує Лондонові, який називає «садом гріха і морем, що всмоктує в себе всі брудні канали королівства» [4], таку ж долю, якої зазнав Єрусалим, якщо його мешканці не почнуть турбуватися про своє моральне здоров'я.

У памфлеті «Пірс Безгрошовий» Т. Неш репрезентує гумористичну ієрархію англійських пияків крізь призму анімалістичних метафор, але за цією веселою картинкою стоїть стурбованість письменника надмірним споживанням англійцями спиртних напоїв, в результаті чого під час правління Єлизавети ця пагубна звичка перетворилась на моральну і соціальну проблему національного масштабу. Тож у памфлетному диптиху Неш намагається довести читачам, що ці моральні проблеми вже стали національною бідою і цим демонструє свою позицію патріота батьківщини, поборника моральних цінностей і соціального благополуччя; у цих творах повною мірою проявляється його англійська ідентичність.

Але у Т. Неша є один твір, у якому, здавалося б, його увага мала би бути повністю зосередженою на різнопланових реаліях континентальної Європи. Це згаданий роман «Нещасливий мандрівник», в якому автор розповідає про подорож королівського пажу Джека Вілтона до Італії, Франції, Німеччини і т.д. Завдяки мотиву подорожі у цих романних фрагментах можна впізнати ідейно-змістовний базис памфлетів «Мигдаль для папуги», «Пірса Безгрошового», «Плачу Христа над Єрусалимом». Усі події, свідком або учасником яких є Джек Вілтон, Неш екстраполює на англійський ґрунт – критикує в романі ті ж вади (гріхи), про які писав у вищезгаданих памфлетах: через французький простір – жадібність, типову і для англійців, через італійський – похоть, притаманну і англійським жінкам у елизаветинській Англії, через німецький – гуманітарні проблеми пізнього європейського Ренесансу, про які велося чимало дискусій і на батьківщині Джека Вілтона. У «німецьких» фрагментах роману Неш засуджує винуватців виникнення тамтешніх релігійно-політичних колізій і при цьому тримає в голові подібну боротьбу в Англії; на прикладі навчання у Віттенбергському університеті критикує організацію навчального процесу в Німеччині, наукову схоластику, вплив якої тоді був відчутний у всіх навчальних закладах Європи.

Завдяки наративним стратегіям роману «Нещасливий мандрівник», «європейські» гріхи і проблеми в різних сферах суспільного життя

сприймаються читачем уже не як континентальні, а як суто англійські, тож маємо справу з авторським відтворенням транснаціонального крізь призму національного. Окрім цього, згадані проблеми з'явилися на сторінках роману через те, що автор відштовхувався саме від «англійської» моральної парадигми, саме вона «боліла» йому в першу чергу, а тому і виявилася каталізатором сатиричної інтерпретації континентальної проблематики.

Перу Т. Неша належить небагато художніх образів, але вони всі яскраві. Найвідомішим із них є трікстер Джек Вілтон – національний англійський характер з його пристрасстю до витівок, паж-блазень, який, «граючись, створює літопис сучасної йому доби у багатоманітних проявах...» [1, с. 176], щось на кшталт нашого Івана-дурника, на безглузді витівки якого спочатку ніхто не звертає уваги, а по завершенню подорожі він запам'ятовується як той, хто сам пошиває всіх у дурні. Образ Джека Вілтона сприяє структуруванню імпліцитно-експліцитної Нешевої критики ренесансної західноєвропейської дійсності, а також демонстрації авторських національно-патріотичних імперативів.

Найбільш переконливо вони звучать у тих епізодах роману, коли Джек збирається повернутись на батьківщину і ділиться враженнями про свої мандри. З Італії, на його думку, мандрівник привезе додому «мистецтво атеїзму, епікурейства, мистецтво легкої поведінки, отруєння і педерастії», у данців немає чому вчитися, бо вони «скоюють смертні гріхи»; про іспанця Неш говорить, що він «солдафон і хвалько з пихатою пикою», а у французів можна навчитися мистецтву «брехати, бруднитися і ненавидіти» [5]. І одразу ж запевняє, що повертається додому, бо «ні повітря, ні хліб, ні вогонь, ні вода не дадуть людині більше, ніж її рідна земля» [5].

Крім цих викривальних характеристик, ще одним вагомим доказом Нешевої англійської ідентичності є і його морально-патріотичний імператив, продемонстрований у Молитві за Лондон із «Плачу Христа...», у якій він звертається до Всевишнього з проханням відвернути від англійців єрусалимську біду: «Врятуй нас, Господи; ми страждаємо, хліб наш змішався з попелом, а питво – зі сльозами. У нас не злічити смертей, плачемо ми за синами й дочками нашими, так що немає часу плакати за гріхи наші. Почуй нас, відведи руку Свою від нас, і ми станемо ближчі до Тебе. Прийди, Господи Ісусе, прийди, бо хто ж, як не ти, пожаліє? Візьми на свій хрест частину наших гріховних страждань. Щоб не казали, що Ти лише наполовину спокутував наші гріхи, бо ми віримо, що Ти їх повністю спокутував. Як віримо, так заради Твого ж блага і благаємо Тебе, – врятуй нас» [4].

Широта художнього мислення і висота письменницького таланту Т. Неша дозволили йому виокремити, узагальнити і глобалізувати («європеїзувати») у творчому доробку соціальну і моральну складові. У памфлетах і романі письменник порушував ті «англійські» проблеми, що були актуальними і в Європі. Тексти його творів свідчать про те, що автор постійно виходив за національні межі. Проте в інтерпретації транснаціональних проблем теж проступала його ідентичність, адже він завжди переймався долею передусім своєї батьківщини. Фокус на зображенні внутрішніх актуальних подій і їхня

ґрунтовна аналітика, критичний склад розуму сприяли таким чином становленню і репрезентації Нешем своєї національної ідентичності крізь призму сатиричних творів.

Бібліографічні посилання

1. Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. Запоріжжя, 2009. 238с.
2. Nashe Th. An Almond for a Parrot // *The Works of Thomas Nashe: in 5 vol.* / [ed. from the original Texts by Ronald B. McKerrow]. Oxford: Basil Blackwell, 1962. Vol. III. P. 330-394.
3. Nashe Th. Anatomy of Absurdity // *The Works of Thomas Nashe: in 5 vol.* / [ed. from the original texts by Ronald B. McKerrow]. Oxford: Basil Blackwell, 1958. Vol. I. P. 3-49.
4. Nashe Th. Christ's Tears' over Jerusalem http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Christs_Tears_1.pdf (дата звернення: 5 лютого 2025 р.)
5. Nashe Th. The Unfortunate Traveller http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Unfortunate_Traveller.pdf (дата звернення: 7 лютого 2025 р.)

Федько О. Ю.

*кандидат філологічних наук, ст. викладач кафедри
культурології та українознавства*

Запорізького державного медико-фармацевтичного університету

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ОПРИЯВЛЕННЯ «СВОГО» ПРОСТОРУ У РОМАНІ Л. ГОРЛАЧА «РУЇНА»

Бінарна опозиція «свій – чужий» належить до одних із базових і найдавніших, сформованих як частина міфологічного світогляду, адже людям важливо було категоризувати речі навколо себе як «свої» (зрозумілі продукти власної культури) й «інші» («чужі», які можна було пояснити лише надприродним, позаземним, божественним походженням). Глибоке коріння цих категорій зумовило інтерес до вивчення їх різноманітних проявів серед культурознавців, психологів, філософів, мистецтвознавців (зокрема О. Дубчак, Е. Куц, О. Калити, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, А. Осуховської, Т. Семашко, В. Степанова, Ю. Шепеля та багатьох інших).

Дихотомія «свій/чужий» («свій/інший») посідає центральне місце у формуванні відносин між окремим індивідом і світом загалом, між членом групи й спільнотою, між представником однієї нації та іншими етносами.

У процесі соціалізації та контактах з «іншими» особистість пізнає себе, свої риси, особливості й потреби. Т. Семашко вказує на суб'єктивність світобачення, адже «індивід сприймає життя «іншого» у дзеркальному відображенні, з тими відмінностями, які зумовлені розбіжностями в побуті,

устрої життя, культурі тощо. Водночас «інший» виступає необхідною умовою семіотизації особистості і регулятором того, що організовує її досвід і поведінку» [3, с. 239]. Лише у зіставленні з «іншими» ми усвідомлюємо свою унікальність, що цементує важливу роль опозиції «свій» – «чужий» у нашому світогляді.

Формування бінарних опозицій «свій – чужий» у картині світу є важливим елементом самоідентифікації, етносоціальної категоризації, консолідації нації. «Етнічна диференціація та ідентифікація завжди відбувається шляхом порівняння та протиставлення чужинців із представниками своєї нації та навпаки» [2, с. 146], при чому зіставляються різні параметри (від фізіологічних до духовних). Як слушно зазначає Ю. Шепель, дихотомію «свій – чужий» «вважають однією з тих базових культурнопсихологічних опозицій, що формує когнітивну ціннісну та оцінну систему знань і відбиває унікальність сприйняття та інтерпретації реального світу, які обумовлені особливостями конкретної культури» [5, с. 249].

Опозиція «свій – чужий» передбачає створення й усвідомлення «межі», яка знаменуватиме зіткнення, протистояння або й взаємопроникнення цих сфер. Попри можливі 5 моделей оціночного маркування елементів (1. «Своє» добре, «чуже» погане; 2. «Чуже» добре, «своє» погано; 3. І «своє», і «чуже» добре; 4. І «своє», і «чуже» погано; 5. І «своє», і «чуже» володіють і хорошими і поганими рисами [5, с. 253]), найпоширенішою є перша з них: закономірно, «свій» усвідомлюється як зрозумілий, звичний, а отже й безпечний та приємний, а семантичне поле понять «чужий»/«інший» має негативну конотацію («незрозумілий», «дивний», «загрозливий»). Однією з площин, у якій яскраво проявляється ця тенденція, є просторова. За словами О. Кирилюка, топос як культурно-світоглядна категорія «постає перед нами перш за все в контексті усвідомлення людиною себе як істоти, сама тілесність якої не тільки окреслює певні просторові кордони її буття в світі..., але й виступає як певна система культурних координат, за допомогою якої осмислюється просторовість світу в її світоглядних вимірах» [4, с. 200].

У культурософії роману Л. Горлача «Руїна (або життя і трагедія Івана Мазепи)» просторові опозиції відіграють важливу роль; сама назва твору вказує як безпосередньо на стан просторових об'єктів (спустошення українських земель), так і на історичний період й духовну кризу головного героя після Полтавської катастрофи.

«Свій» простір у романі національно маркований та представлений образами батьківської хати, гетьманської столиці та рідної землі.

В українській культурософії локус дому – простір, якому притаманне додаткове символічне наповнення: «еротичне (кохання та відтворення роду в сім'ї), аліментарне (господарська діяльність) та табуйоване агресивне (мій дім – моя фортеця)» тощо [4, с. 26]. Відповідно до традиції, письменник наповнює локус дому позитивними для головного героя маркерами («затишне рідне обійстя» [1, с. 12], «гніздів'я хати» [1, с. 10], «співали рушники» [1, с. 12]) та

показує його як джерело сили, спокою, впевненості, мудрості (І. Мазепа повертається додому у пошуках утіхи й розради).

Варто відзначити оприявлення межі між «своїм» і «чужим» простором у конкретному образі порогу («рідний поріг» [1, с. 8], «Вклонімся, коню, рідному порогу» [1, с. 8]), який «зосереджує у собі всі символічні позитивно-вітальні значення родинного буття» [4, с. 203] і споконвіку посідає важливе місце у людських віруваннях (традиції поховання померлих для посилення захисту домівки, заборона передавання речей через поріг тощо), є частиною формування уявлення про безпечний локус.

Як серце козацтва і гетьманська столиця Батурин стає важливою частиною української історіософії, що послідовно показує митець, малюючи ідилічну картину квітучого міста, яке для І. Мазепи стає «своїм» простором, сповненим позитивними маркерами й елементами («спокій дому» [1, с. 164], «Дихнула піч теплом, і згадок рій / сріблясто задзвонив, як з ринви краплі. / Озвалися з настінних килимів / шаблі й мушкети, шпаги і пістолі» [1, с. 163]), незламною твердиною, уособленням влади й країни загалом («державності слава» [1, с. 166]).

«Свій» простір для державотворця розмикається і охоплює усю країну, про яку він дбає («А в тебе Україна ціла – / твій рідний рід, не чужина» [1, с. 73]). Додаткове емоційне наповнення забезпечують образи саду й пасіки як топоси, що за традицією асоціюються з українською землею. В українській культурі пасторальні картини цвітіння й бджіл є наскрізними, адже з цими просторовими уявленнями корелюють такі риси національного менталітету, як миролюбство, любов до праці і її плодів. Закономірним є наповнення подібними елементами культурософського виміру роману Л. Горлача: «Нащо ж ви волите топтати / чужинцям пасіки й сади?!» [1, с. 78], «От і живи в своїм саду» [1, с. 80], «Он весь Батурин у садах» [1, с. 68], «церкви батуринські цвіли, / а понизом яріли вишні / і бджоли поміж крон гули» [1, с. 82].

Особливу увагу варто звернути на особливості світовідчуття гетьмана напередодні активного протистояння («як на постої / у рідних хатах стоїмо» [1, с. 25], «мов і господар в Україні – / і мов покірний наглядач» [1, с. 68], «у ріднім краю ми вже чужаки» [1, с. 147]), адже саме втрата відчуття безпеки, комфорту й гармонії на своїй землі, відчуження від неї через контроль й втручання «іншого» спонукають до агресивного відстоювання своєї «домівки», повернення «свого» простору у власну сферу впливу. Трагедійність образу державотворця та його невдачі посилює смерть у вигнанні, на чужині, без права повернутися у «свій» вимір.

Отже, у романі «Руїна» просторові образи набувають культурософського змісту через розгортання дихотомії «свій – чужий», яка забезпечує позитивне маркування власних, контрольованих та освоєних локусів і топосів у протиставленні зі світом чужим і ворожим. Просторові об'єкти (домівка, Батурин, пасіка, сад, країна) мають виразну національну специфіку, зумовлену особливостями менталітету (миролюбство, працьовитість) та історико-культурного розвитку. Варто відзначити порушення цілісності «свого»

простору при переживання головним героєм відчуженості й дискомфорту у власній державі через гнітючий вплив російського царя, наслідком чого є активізація агресивного коду у спробі відстояти, повернути землі під свій контроль і гарантувати їхню безпеку.

Бібліографічні посилання

1. Горлач Л. Руїна (або життя і трагедія Івана Мазепи): іст. роман у віршах. Київ: В-во «Бібліотека українця», 2004. 256 с.
2. Куц Е. О., Осуховська А. С. Роль опозиції «свій-чужий» у формуванні етнічної картини світу *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. 2019. Вип. 43. С. 146–148.
3. Семашко Т. Межі дихотомії «свій» – «чужий» в аспекті етнічної стереотипізації. *Наукові записки [Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка]. Серія: Мовознавство*. 2014. № 2. С. 237–241.
4. Універсальні виміри української культури / О. С. Кирилук [та ін.]. О.: Друк, 2000. 216 с.
5. Шепель Ю. Щодо опису дихотомії «свій – чужий» із позиції структури мовної свідомості. *Вчені записки ТНУ імені В. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Том 32 (71) № 2 Ч. 1. С. 249–255.

Чернокова Є. С.

*доктор філологічних наук,
професор кафедри історії світової літератури і класичної філології
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*

«CREATIVE NONFICTION»: ФІКЦІОНАЛЬНА ДОКУМЕНТАЛЬНІСТЬ ЧИ ФАКТУАЛЬНА ХУДОЖНІСТЬ?

Джуліан Барнз написав дев'ять книжок в жанрі нонфікшн, тематика яких відбиває ті сфери життя, які цікавлять Барнза-людину – від мистецтва до вина та їжі. Але понад усе – це Франція, її історія і традиції, її культура (висока і побутова), і література. Звичайно, це вплив франкофільського виховання (батьки були викладачами французької), але ще й «дорослого» вибору Барнза – бажання знайти та оприявнити глибину і цілісність зв'язків європейської науки і культури у складний, строкатий, але багато в чому доленосний час рубежу ХІХ – ХХ століть. Такий же доленосний час переживала Британія й на рубежі ХХ-ХХІ століть, того самого 2019 року, коли вийшов «Чоловік у червоному халаті», а країна мала остаточно вийти з ЄС. Саме активна незгода Барнза з Брекзитом, з розривом була тригером для написання тексту, в якому легко «відчитується» наголос на сталості та глибині єдиного європейського культурного поля і необхідності боронити спільні цінності. Це – не просто думка критиків: вже поховавши свого героя, Барнз закінчує книжку «Словом від автора», де вдруге цитує те, що вважає головним афоризмом Поцці («Шовінізм – це різновид невігластва»), щоб прямо заявити, що Британія

«схибила», коли «ухвалила мазохистське рішення вийти з Євросоюзу» [2, с.363].

Поштовхом до написання книги стала картина американського художника Джона Сінгера Сарджента «Доктор Поцці вдома» (1881), яку Барнз побачив на виставці у 2015 році. Письменника зацікавило, ким був чоловік, так екстравагантно зображений на портреті. Витончені пальці в центрі портрета, говорить Барнз, могли би свідчити, що це — знаний піаніст-віртуоз. Та Семюель-Жан Поцці насправді був лікарем — видатним хірургом, засновником сучасної гінекології у французькій медицині, ревним прибічником новаторських на той час підходів асептики й антисептики та навіть перекладачем доробку Дарвіна.

Перед нами – біографія на тлі історії або історія на тлі біографії. Але, як говорить Барнз, біографія – «це лише публічна версія публічного життя й часткова версія приватного життя» [2, с.158]. І тло тут дуже важливе, адже йдеться про рубіж століть, складну реальність часу, в якому поєднується точна наука і «свавілля» мистецтва, пошуки об'єктивних законів і максимальний вихід за їх межі в експерименті зі словом, точність нових знань з фізіології та довільна інтерпретація їх відбиття у свідомості. Тому мені видається показовим, що поштовхом для створення «об'єктивного» нонфікшену Барнза стає саме «суб'єктивний» портрет, артефакт, який протягом подальшої оповіді уточнюється в тексті великою кількістю «об'єктивних» фотографій героя та головних і другорядних персонажів, ніби в пошуках балансу між правдоподібністю (портретом з натури, але все ж таки картиною) і правдою реальності.

Так працює “*creative nonfiction*” – те, що мені видається найкращим визначенням жанру, який включає мемуари, есеї, біографії та оповідні історії [3, с.1]. Автор терміну та «хрещений батько» (Джеймс Волкотт) піджанру, американський професор Лі Гаткінд (Lee Gutkind) тільки що випустив останню монографію [3] з цілої низки своїх книжок, давно заснував спеціальну фундацію та науковий журнал (виходив з 1991 по 2023 роки), присвячені “*creative nonfiction*”. Визначення піджанру він обрав просте: «*True Stories, Well Told*». Це відсилає читача й дослідника до так званого «документального роману», позаяк історико-літературна ретроспектива ясно вказує, що впливовість сучасного нонфікшену багато в чому забезпечена саме цим піджанром у американському Новому Журналізмі 1960х-1980х років, найяскравіше проявленому у текстах Т. Капоте, Т. Вулфа, Н. Мейлера, Г. Томсона.

Хоча каламбур “*faction vs fiction*” давно існує в англійській критиці, він, окрім яскравого образу, не дає майже нічого для «кодифікації дискурсивних можливостей» (Цветан Тодоров) кожного з двох метажанрів. Бачимо, як у тексті Барнза це протиставлення знімається та оприявнює тісну взаємодію: відкрито заявлено про його подвійне кодування – фікціональність нонфікшену виголошена від самого початку через принципово заявлену орієнтацію на «портрет», а не на «фото». З іншого боку, подібне ж подвійне

кодування – фактуальність фікшену – притаманне й сучасній метамодерністській прозі та покликане створити нову естетику. Саме створення нової естетики, естетики «когнітивної довіри» (Іхаб Хассан) [4, с. 309], – ось де, на мій погляд, пролягає важливість постійного залучення елементів нонфікшену (чи його матриці, чи його симулякру) у пост-постмодерністський фікшн. Це дуже помітно у “*The Children’s Book*” (2008) А.С. Баєтт [1], де майже третина великого роману присвячена тому, щоб забезпечити, як сказав би нараторолог Майкл Ріффатер, «правду вигадки», а саме – створити з тої таки *La Belle Époque*, що й у нонфікшені Барнза, майже документальне тло для життя декількох британських родин та їх оточення – справи Дрейфуса та Вайлда; суфражизм і фабіанство; психоаналіз і окультизм; Всесвітня виставка у Парижі та створення Музею Вікторії і Альберта; література, мистецтво і ремесла. І темні, дуже темні сторони вікторіанства (бідність, інцест, проміскуїтет, депресія, занепад інституту сім’ї тощо), які великою мірою рухають сюжет роману Баєтт, а негідники мають своїх прототипів у вікторіанській реальності (геніальний майстер кераміки Фладд у романі – це видатний англійський скульптор ХХ ст. Ерік Гілл, який роками гвалтував своїх дочок).

Мета інтеграції нонфікшену в пост-постмодерний художній текст – це, можна сказати, своєрідна легітимація фікційної реальності, що великою мірою забезпечує досягнення когнітивної довіри до тексту. Важливо зазначити, що для постмодерністської прози набуття «довіри» до тексту не тільки не було метою – радше навпаки. Недовіра як базис іронії була основою постмодерністської чутливості, вона штучно вибудовувалася і нічим не маскувалася: джерела майстерно генерувалися (вигадувалися) або безжально трансформувалися (з «позитивною» метою), у більшості випадків настільки, що сам оригінальний текст зникав, залишався переважно «набір практик», чи-то тактичних стратегій, чи-то прийомів – те, що в англійській теорії ємно називається “*texture*”: “*text*” vs “*texture*”, й останнє гарантовано перемагало. Багато окремих досліджень присвячено тому, яким чином постмодерністська проза обирала та використовувала ідеї філософії, релігії, історичні факти та події, біографії, документальні дослідження та інше як тло, антураж і спосіб занурення в шукану епоху і перетворення її реальної історії на альтернативну. Йдеться не про «оголення окремого прийому» (хоча це й суттєво для поезики), а про засадничу річ для постмодерністської семантики. Можна було хронологічно продовжити життя Рембо до повного нівелювання геніальності і зникнення особистості великого поета (Домінік Ногез, «Три Рембо») чи географічно перемістити Мілтона в Америку (Пітер Акройд, «Мілтон в Америці»). А можна – піддати сумніву освячену століттями, фактуалізовану численними «документами» й історичними «свідченнями» подію міфу, трансформуючи цей міф до повного руйнування (наприклад, Ноїв ковчег чи «англійськість» у романах Барнза).

Але усе це працює і в зворотній бік: радикально змінюється сама поетика сучасного нонфікшену. Колись безальтернативно об’єднана голосом всезнаючого наратора, можна сказати, класичного для нонфікшену оповідача

(адже предмет зображення знаходиться ззовні, поза зоною прямого впливу автора – подієвого, просторового чи часового), – тепер Барнз широко й майстерно користується сучасними нарративними прийомами. Переважно дієгетичний спосіб нарації (і це логічно для нонфікшену) місцями перетворюється на міметичний: розповідь уповільнюється, часом до повної зупинки. І початок книги дуже показовий [2, с.7]: надія на лінійну оповідь про життя-буття героя одразу розбивається об постмодерністську гру в квазі-роман – читачеві пропонується множинність варіантів початку: можна почати, каже автор, і з медового місяця подружжя Вайлдів у Парижі за рік до того; можна почати з того, що заглянути у фінал, де випадкова куля вирішує долю героя; можна почати з революційної операції по видаленню гігантської кісти яєчника у Кентуккі ще в 1809 році; чи з подружньої спальні. До речі, цей перелік не тільки «скоромовка-gist» усього тексту. Тут дещо більше – «декларація про наміри» не залишатися в межах нонфікшену, «декларація про права» усе ще живого автора донести ідею реальності існування єдиного (у часі й просторі) культурного поля до усе ще живого читача. А це надважливо з огляду на трагічні події сучасної європейської історії.

Бібліографічні посилання

1. Баєтт А.С. Книга для дітей. К.: Темпора, 2024. 880 с.
2. Барнз Дж. Чоловік у червоному халаті. К.: Темпора, 2023. 368 с.
3. Gutkind, Lee. *The Fine Art of Literary Fist-Fighting: How a Bunch of Rabble-Rousers, Outsiders, and Ne'er-do-wells Concocted Creative Nonfiction*. New Haven. London: Yale UP. 2024. 304 p.
4. Hassan, Ihab. *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust*. // *Modern Greek Studies (Australia & New Zealand)*. Vol.11, 2003. P. 303-316.

ЗМІСТ

Бандровська О. Т.	Реалізм презентації: художня деталь у літературі	3
Безродних І. Г.	Байопік “A Waste of Shame” як інтермедіальна репрезентація біографії Шекспіра	5
Варецька С. О.	Національна пам’ять і транснаціональний діалог: досвід Німеччини та сучасні українські реалії (на прикладі роману «Властиве» Іріс Ганіки)	8
Ватченко С. А.	Коли золоту чашу розбито... Тема «amor fati» в останньому романі Генрі Джеймса»	11
Велігіна Н. Г.	Своє як чуже: проблематизація національного в романах Джуліана Барнса	12
Верцімага А. В.	Історична пам’ять про Голокост у творчості Мартіна Еміса	14
Висоцька Н. О.	Афро-американський Гамлет наших днів: національне та транснаціональне у п’єсі Дж. Айджеймса «Жирний окорок» (2022)	17
Власенко Н. І.	Художня металогіка мистецтва манери у літературно-теоретичній думці Відродження: грані естетичного очуднення природної логіки	20
Волкова М. Ю.	Some Stylistic Peculiarities of M. Atwood’s Short-story “The Stone Mattress”	24
Ворова Т. П.	Мистецтво інтерпретації	26
Garmash Ye. V.	<i>The Translator’s Charter: Ethical Imperatives of the Secondary Authorship</i>	29
Гон О. М.	Автобіографічна індивідуальність Езри Паунда	31
Гусєв В. А., Єлісеєнко А. П.	Пошук абсолюту та затвердження «індивідуальних вірувань» як ідейно-філософська домінанта проблематики роману Д. Лоуренса «Райдуга»	34
Дранніков А. О.	«My heart in too many places»: (транс)національна ідентичність Крістофера Ішервуда	38
Жлуктенко Н. Ю.	Автобіографізм і документальність в небелетристичному романі Салмана Рушді «Ніж» (2024)	41
Калашнікова О. Л.	Графіка тексту як зображувальний засіб в літературі	44
Каліберда Н. В.	Історико-культурний контекст народження садибного роману в Англії XVIII століття	47
Клюєв А. А.	Співвіднесення національного і транснаціонального в контексті сучасної англійської літератури	48
Кондрашова Є. О.	Духовні та метафізичні проєкції поезії Ділана Томаса	52
Костенко Г. М.	Новий погляд на питання «Свого-Чужого» в умовах глобалізації	55
Криворучко С. К.	Національне і транснаціональне в поетиці та проблематиці роману Салмана Рушді «Останній подих мавра»	58

Кутовий А. Б.	Аспекти поетики «інонаціонального» в романі К. Ішігуро “Never Let Me Go” та його кіноінтерпретації	61
Лілова О. Є.	Дорадча місія англійської ранньотюдорівської «Інтерлюдії про праведну царицю Есфір»	64
Лімборський І. В.	Художній переклад як трансфер культурних смислів	67
Луцій С. І.	Національні та європейські традиції у прозі української діаспори 1940–1980-х років	70
Максютенко О. В.	Етюд у лілових тонах Генрі Джеймса. Рання повість письменника «Мадам де Мов»	73
Маценка С. П.	Транснаціональна перспектива сучасного німецького літературознавства і український літературний трансфер	75
Михед Т. В.	Про Миколу Гоголя і його стратегію імплементації українського коду у соціокультурний простір імперії	78
Міронова Н. М.	Італія та італійці очима англійців (на прикладі поезії Р. Браунінга та прози А. Мердок)	81
Novikova O. V.	Stylistic Features of O. Henry’s Short Stories	85
Пацан В. О.	Шляхи переосмислення античних концепцій перекладацької діяльності в ренесансній філософії перекладу	87
Пічугіна Т. Є.	Своєрідність Інтерпретації трагедії Софокла в «Електри» Гуго фон Гофманстала	91
Потніцева Т. М.	«Своє» - «чуже»: проблема етнічного та транснаціонального в романі Дженіс Кулик Кіфер «Зелена бібліотека»	94
Родний О. В.	Онтологія фотографічного образу у художньому тексті (Бруно Шульц «Цинамонові крамниці»)	97
Сидоренко О. В.	Моделі досвіду буття в чужому просторі (на прикладі творів М. Левицької та Є. Сенік)	98
Suima I. P.	The Influence of Traslation on the Perception of English Literature in Different Countries	101
Тарасенко К. В.	Культурологічний та націєтворчий потенціал сучасної української «пісні 24/02»	103
Толкачова А. В.	Роман «Едем» Станіслава Лема в контексті ніцшеанських ідей	105
Уфімцев М. В.	Ренесансне оновлення середньовічної традиції exemplum: спроба естетико-філософської експлікації екзистенційних вимірів феномену віри	107
Федоряка Л. Д.	Національне і транснаціональне кризь призму сатири Томаса Неша	112
Федько О. Ю.	Національна специфіка оприявлення «свого» простору у романі Л. Горлача «Руїна»	115
Чернокова Є. С.	Creative Nonfiction: фікціональна документальність чи фактуальна художність?	118

Наукове видання

Мова видання: українська, англійська

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської наукової конференції

«Національне і транснаціональне в контексті літератури»

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

(Дніпро, 28 лютого – 01 березня 2025 р.)