МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ТА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ



VI Міжнародна наукова конференція
(Київ, 14–15 травня 2026 р.)

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

КИЇВ 2026

УДК 82(091)+81`42

***РЕКОМЕНДОВАНО ДО ДРУКУ**:*
Вченою радою
УДУ імені Михайла Драгоманова
(протокол № 2 від «24» вересня 2026 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

ЛЕМІШ Н.Є. – доктор філологічних наук, професор
КОРНІЄНКО О.О. – доктор філологічних наук, професор
ПАХАРЄВА Т.А. – доктор філологічних наук, професор
КОСТЮК О.М. – кандидат філологічних наук, доцент

VI Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки» (Київ, 14-15 травня 2026 р.). Тези доповідей / Відповід. ред. Т. А. Пахарєва, ред. та підгот. до друку Т. А. Пахарєва, О. М. Костюк. К.: УДУ імені Михайла Драгоманова, 2026. – 76 с.

ISBN 978-966-931-370-6

Видання відображає проблематику конференції, що її було присвячено попереднім підсумкам літературного процесу першої чверті XXI століття. Було розглянуто, зокрема, панівні тенденції в літературі останніх десятиліть на ціннісному та поетикальному рівнях, функціонування літератури в культурному просторі XXI ст., актуальні в епоху ШІ прекладознавчі стратегії, а також сучасні підходи до викладання світової та вітчизняної літератури.

ISBN 978-966-931-370-6

© Автори тез, 2026
© Український державний університет імені Михайла Драгоманова, 2026

Анненкова О. С.
(Київ, Україна)

ЛЮДИНА VS АНДРОЇД: РОМАН І. МАК'ЮЕНА "MACHINES LIKE ME" В КОНТЕКСТІ ПОСТГУМАНІЗМУ

Для британського, зокрема англійського роману, увага до окремої людини з її повсякденними проблемами, інтерес до складних зв'язків людини із суспільством і морально-етичні виміри цих взаємодій є усталеними, і навіть постмодерністський модус письма не порушив соціально-етичної і моралізаторської спрямованості англійської літератури. Наприкінці XX і в першій чверті XXI століття можна спостерігати продуктивне збагачення і розвиток цієї традиції шляхом звернення письменників до проблем політики, етики, нових технологій, науки і медицини, які укорінені в питаннях моралі, індивідуального вибору і відповідальності, пам'яті і постпам'яті, чому максимально сприяє гібридна форма (hybrid form) сучасного англійського роману. Сучасна англійська література продовжує швидко і тонко відгукуватися на найгостріші виклики сучасного світу, включаючи складні проблеми глобалізації, політики, моралі та етики, стосунків батьків і дітей, кохання і дружби, наукового прогресу, генної інженерії і штучного інтелекту, пропонуючи читачам активну комунікацію та безпосередню емоційну залученість у процес читання. Творчий досвід І. Мак'юена, якого Д. Гед називає одним з найбільш значущих британських письменників, експлікує цю тезу.

У 2019 р. І. Мак'юен публікує гібридний за формою роман «Свій серед машин», звернутий до найболючіших і найменш визначених проблем наших днів – до наслідків технологічного прогресу і впливів штучного інтелекту на життя людей. Елементи жанрів наукової фантастики, альтернативної історії, соціально-психологічного роману міксуються у творі, піднімаючи в цілісному наративі питання реальної історії, політики, демократії, сімейних стосунків і нових для сучасної людини реалій, коли створюються людиноподібні роботи, які співіснують в єдиному життєвому просторі з людьми. Мак'юен пропонує провокативний погляд на питання взаємодії людини і штучного інтелекту, показуючи, що роботи не лише розумніші за людей, а й те, що вони у своїх діях керуються етикою і мораллю, від чого все більш далекими стають люди.

Роман «Свій серед машин» розповідає історію, яка відбувається не в майбутньому, а навпаки, в не дуже далекому минулому, у 1982 році під час Фолклендської війни і правління прем'єр-міністерки Маргарет Тетчер. Протагоніст, реальна людина з промовистим прізвищем Френд (Friend (друг)), купує собі за великі гроші робота з не менш промовистим іменем Адам (людина, перша людина). Сюжет роману тримається на внутрішньому протистоянні людини та андроїда, яке висвітлює хиткість людської природи і (не)досконаліть машини, подібної до людини. Чарлі не є ідеальним чоловіком і навіть не претендує ним бути,

знаючи, що люди здебільшого не мають «оптимальних налаштувань». Натомість робот видається досконалішим творінням, і така ситуація відповідала початковому задуму Алана Тюрінга, згідно з яким андроїд мав би пристосуватися до життя у вимірі морально недосконалої людини.

У цьому романі письменник так само, як і в «Суботі», звертається до англійської художньої традиції, до вірша класика англійської літератури Р. Кіплінга з суголосною роману назвою "The Secrets of the Machines", рядки якого покликані увиразнити ідею роману Мак'юена про непередбачуваність взаємодії небездоганної людини і в принципі довершених андроїдів. Письменник обирає епіграфом для роману той рядок з поезії Кіплінга, який увиразнює безкомпромісність андроїда Адама: "We are not built to comprehend a lie" [Kipling, 1911], та, дійсно, робот не готовий брехати, відступати від букви закону, йти на поступки заради швидкоминучих, властивих людині емоцій і бажань. Адам є високотехнологічною людиноподібною машиною. Він, як вже згадані машини Кіплінга, працює цілодобово, але до того ж він енциклопедично освічений і має широкий діапазон знань та інтересів, від літератури та архітектури до квантової механіки. Він прочитав майже всю світову класику, впевнено висловлюється щодо долі сучасної літератури і сам пише вірші; він вміє заробляти великі гроші, граючи на біржі, що не вдавалося його власнику Чарлі, а також він симпатичний, спортивний, дисциплінований і, що є важливою прикметою гуманізації андроїда, здатний відчувати і переживати, зокрема і страх смерті, адже термін його функціонування обмежений двадцятьма роками. Він це добре розуміє та у цілком притаманній людині манері заспокоює себе тим, що його розум і життєвий досвід збережуться і принесуть користь у майбутньому.

Нарація від форми 1-ї особи ненадійного автодієгетичного оповідача, протагоніста Чарлі Фреда, не редукує інстанцію оповіді, голос автора-фокалізатора, який присутній в тексті як Інший, як той баланс, який стимулює інтелектуально-емоційну напругу читача, постійно, через зокрема часті відступи від основного сюжету з андроїдом у вигляді рефлексій Чарлі про політику, про його минуле і теперішнє, його стосунки з Мірандою, розхитуючи стереотипні уявлення сучасної людини про штучний інтелект і примушуючи задуматися над морально-етичним виміром науково-технологічних експериментів з андроїдами, які стають надто реальними персонажами нашого сьогодення. Людиноподібні роботи, як це доводить наративний простір роману, настільки вкорінені в людську реальність, що, на думку Мак'юена, найменш справедливим є сприймати майже ідеального Адама як бездоганну, але машину.

Людська природа Адама, наголошена письменником вже в його імені, експлікується у декількох його властивостях, які є найбільш яскравими ознаками розвинутої людини: він здатний кохати і творити, він пише вірші у жанрі хайку. Утім для Міранди і Чарлі, які спілкуються з Адамом щодня, він є хай і розумною, але річчю. Цього андроїда з кмітливими очима і гнучким, глибоким інтелектом вони

можуть у будь-який момент вимкнути, а потім увімкнути, вони навіть можуть його знищити без будь-яких наслідків для себе. Врешті-решт, Чарлі, не довго вагаючись, таки вбиває Адама ударом молотка по голові, коли розуміє, що робот нашкодив Міранді й тепер їй загрожує судовий процес і в'язниця. Такий фінал авантюри Чарлі з андроїдом демонструє глибину різниці між людиною і роботом, за якої саме людина виявляється здатною на підступні і цинічні вчинки, а робот стає беззахисним перед її свавіллям.

Мак'юен, актуалізуючи в романі ще один аспект англійської національної традиції, повертається вже в нових історичних умовах до морально-філософської проблеми, яку сформулювала у «Франкенштейні, або Сучасному Прометеї» М. Шеллі ще на зорі XIX століття: яку моральну відповідальність несе людина за свої діяння і за свої наукові експерименти. Письменник показує, що людям складно співіснувати з машинами, але і андроїди потерпають від світу людей. Виявляється, що вони вміють страждати, тому що не можуть звикнути до надмірно емоційних людських вчинків і непослідовності (звичний для людей "a hurricane of contradictions" для роботів нестерпний) та, головне, до тих жахливих несправедливостей і жорстоких суперечностей, що панують у світі. Якщо люди пристосувалися до такого безжального життя, то андроїди виявилися перед ним незахищеними.

Чарлі починає відчувати якесь туманне почуття провини перед Адамом лише після розмови з Тюрінгом, який прямо звинувачує його у вбивстві живої істоти, а також у недотриманні принципів верховенства права. Показовим є фінал роману, коли Чарлі прощається зі знищеним ним андроїдом і, цілуючи його в губи, ніби викуповуючи прощення для себе, відчуває його абсолютно людське тепло, як нагадування про те, що він все ж таки мав справу з подібним до себе створінням. Проте ця думка є надто нестерпною для нього, і він ховається від неї за вихором життєвих проблем, що акцентує слабкість людської природи і безпорадність людини-творця перед обличчям власних безоглядних інтелектуальних експериментів.

Мак'юен, міркуючи над своїм романом, драматизує його ключове моральне питання, яке для нього обертається навколо образу Адама: «Do you think Adam is a cold-blooded machine or a sentient being? That's the issue we're going to have, and it's going to open up new territory for us in the moral dimension» [Miller, 2019]. Він примушує читачів самостійно дати відповідь на нього, і зрозуміло, що, шукаючи відповідь на це надскладне питання, інтелектуальний і чесний читач неодмінно задумується, чи готовий він до таких захопливих, можливо, і корисних, але вкрай непрогнозованих викликів з боку науково-технологічних експериментів зі штучним інтелектом і не лише з ним.

Отже, можна висновувати, що роман Мак'юена примушує читачів задуматися не стільки над загрозами, які несе штучний інтелект, скільки над проблемами земного людського світу: наскільки людська недосконаліть в епоху тотальної

діджиталізації здатна запобігти знищенню людини і зникненню людства з обличчя землі та як людині навчитися бачити реальність, а не уникати та заперечувати її.

Література

1. Kipling R. The Secrets of the Machines. 1911. URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/46786/the-secret-of-the-machines
2. Miller St. Q&A: Ian McEwan on how 'Machines Like Me' reveals the dark side of artificial intelligence. Los Angeles Times. April 25. 2019. URL: https://www.latimes.com/books/la-et-jc-ian-mcewan-interview-machines-like-me-20190425-story.html

Астахова А. А.
(Київ,Україна)

БІБЛІЙНІ РЕЦЕПЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ПАРАДИГМІ ЛІРИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО

Як відомо, Ліна Костенко в своїй поезії зазвичай звертається до культуроно-історичних рецепцій. Цілком природньо, що вона використовує і біблійні образи та сюжети.

У вірші «На другий день Великого потопу …» поетеса звертається до відомого біблійного сюжету, щоб нагадати людям, що, хоча всі «часів чекають золотих», життя непередбачуване, біда приходить зненацька і підготуватись до неї неможливо.

Цікаво що, з біблійних сюжетів про царів Ізраїля Ліна Костенко вибирає події, пов'язані не з їх діяннями, а присвячує один з своїх віршів цариці Савській, яка прибула в Єрусалим, щоб перевірити мудрість Соломона.(1Царів10 :1-2). Та у вірші «Цариця Савська» розповідається не про це. Поетеса хоче зазирнути в душу цієї владарки і побачити в ній, перш за все, жінку. «Цариця Савська плакала вночі»,- так починається і закінчується вірш. Ліна Костенко пише, що всі бачать в її героїні лише царицю. Зворотній же бік її іміджу цариці і сильної жінки, - самотність, «але про це нема у Соломона.»

Переспівує Ліна Костенок і знаменитий Еклезіяст у вірші «На все є час». Її вірш більш про індивідуальне життя людини, його складові і вміння розрізняти в ньому головне і другорядне. І тільки зрозумівши, що було зайвим, «розрізняючи баласти», можна «спокійно зняти, вибрать, перекласти, сказать: життя, прийми тепер мене!».

Особливе місце в поезії Ліни Костенко займає цикл віршів «Давидові псалми», в якому вона переспівала 1-й, 16-й і 22-й псалми. Біблійний 1-й псалом дуже короткий, але у версії поетеси його змістове наповнення стає ширшим і

глибшим. Поетеса вклала у вірш своє розуміння морально-етичного канону. Ліна Костенко розшифровує слово «блаженний». Блаженний муж – це той, хто «не був ні блазнем, ні вужем … і не схибнувся на дорогу зради». На розуміння, що таке бути блаженним, безумовно, вплинув життєвий досвід самої поетеси і інших шестидесятників. Це означає не торгувати совістю, не відступати від правди, не піддаватись хибним політичним ідеям, не «кадити херувимський ладан» «всіляким ідолам і владам».

Зовсім по-іншому переспівує Костенко 16-й псалом Давида. Зміст цього псалма поетеса формулює коротко і афористично. В її переспіві йдеться не про зовнішніх ворогів, а про тих, хто став ідейним ворогом, хто зрадив свої погляди, свою віру. Отже 16-й псалом Ліни Костенко є авторським, бо вона просить Бога не про збереження життя, а про збереження кращого, праведного в собі, просить вести її «шляхетним шляхами».

Ліна Костенко пропонує і свою версію 22-го псалма. В ньому вона своєрідно продовжує думку 16-го псалма, бо починає свій переспів зі слів «Боже мій, Боже мій, Боже! Душу врятуй від грабунку!» В оригіналі ж псалом починається з питання Давида до Бога: «На що ти покинув мене?». Показово, що один з рядків 22-го псалма Костенко прямо натякає на історичне минуле саме України, коли, згадуючи предків, пише про них:

Були вони вільні, Боже, хоробрі, були і пісенні.

Про це, зокрема, свідчить епітет «пісенні». В псалмі ж Давида йдеться про допомогу Богом народу Ізраіля. Таким чином поетеса в своєму вірші виступає по суті від імені всього народу. Зміст цього псалма набуває символічного значення, якщо пам’ятати, що написаний цей вірш за кілька років до здобуття Україною незалежності.

Особливе місце серед віршів, в яких поетеса звертається до біблійних мотивів, займають чотири вірша: «Був Ірод, і була Іродіада», «Перш ніж півень заспіває …», «Брейгель «Шлях на Голгофу»», «Ісус Христос розп’ятий був не раз». Отже їх можна сприймати як своєрідне Євангеліє від Ліни Костенко.

В основу вірша «Був Ірод, і була Іродіада» покладено відомий євангельський сюжет про смерть Івана Хрестителя. Святому відтяли голову за наказом царя Ірода, який був спровакований проханням коханки царя. Ірод пообіцяв виконати будь-яке прохання дочки Іродіади в нагороду за її танець. В Євангеліях не названо ім’я дівчини, а от у «Юдейських старожитностях» Йосипа Флавія воно є – Соломея. Вірш починається з опису фіналу історії, коли Соломея вже Іроду голову Івана Хрестителя «на блюді подала». Ліна Костенко робить головною героїнею вірша саме Соломею та дає їй характеристику, в якій звучить і засудження і зневага : «раденька, що дурненька», «царівночка», «створіннячко», «рознузданий танець». Малюючи образ Соломеї, Ліна Костенко засуджує людей, які бездумно виконують чужу волю, не замислюючись про наслідки своїх вчинків. Саме тому вірш завершується риторичним запитанням: «То що у цьому тямила вона ?».

Про те, що небезпеку представляє не тільки нездатність діяти свідомо, а й слабкість духу, страх бути покараним, поетеса пише у вірші «Перш ніж півень

заспіває …». Його герой – майбутній апостол Петро, який тричі відрікся від Христа, відповідаючи на запитання варти. Показово, що поетеса називає вартових «слугами», бо вони «раби і слуги» влади. У вірші Ліна Костенко намагається пояснити, чому Петро тричі відповів на питання про свою приналежність до учнів Христа: «Ні!». Він виправдовує свою поведінку тим, що після розп'яття вчителя хтось мусить нести « Святе учення у майбутні дні». Ліричній героїні гірко бачити тих, хто не завжди залишається вірним собі і обраному шляху. Тому не випадково у фіналі вірша вона згадує про смерть самого Петра і таким чином доповнює традиційний євангельський сюжет. Петра розіп'яли вниз головою. На відміну від свого учня Христос мужньо пройшов свій шлях до кінця, останній етап якого Ліна Костенко поетично відтворює у вірші « Брейгель «Шлях на Голгофу»». Відштовхуючись від епізоду, відтвореного на картині, вона розмірковує про небезпеку людської байдужості і нездатності на співчуття. Саме це засуджує і Брейгель, зображуючи натовп людей, зайнятих своїм життям, серед якого губиться «маленька людина» - Христос. Епітет «маленька» в контексті вірша, з одного боку, розкриває ставлення людей до Ісуса, а, з іншого, - підкреслює що він – людина, яка, як і всі, потребує співчуття. Згадуючи у фіналі вірша Вараву, поетеса нагадує, що, нажаль, люди частіше схильні прощати злочинців і не цінують пророків. Ця думка по суті виражена і у вірші «Ісус »Христос розп'ятий був не раз». В ньому поетеса розкриває своє розуміння поняття «розп'яття». Воно для неї ширше, ніж конкретна дія. Розп'яття – це несправедливість, війни, все те що примушує людей страждати і перетворює світ у «розкриту рану».

Як бачимо, в художній парадигмі лірики Ліни Костенко біблійні образи допомагають поетесі розкрити її погляд на життя та ставлення до тих процесів сучасності, свідком і учасником яких вона, як і кожен з нас, стає.

Астрахан Н. І.
(Житомир, Україна)

ЗАСАДНИЧІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ХУДОЖНОМУ СВІТІ РОМАНУ МАРКУСА ЗУЗАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК»

Роман Маркуса Зузака «Крадійка книжок» (2005) художньо акцентує найважливіші в плані культурного розвитку людства традиції. Здійснюється таке акцентування через зображення світу, в якому засадничі культурні норми викривляються або відміняються, блокуються антилюдяним політичним режимом й спотвореним внаслідок його цілеспрямованих зусиль суспільством. Оповідь від особи Смерті – не тільки оригінальний художній прийом, призначений пояснити той художньо значущий факт, що гомодієгетичний наратор [1, с. 13] наділений всезнанням. Це знак неправильності світу, в якому імена замінюються метоніміями

[4], спотворюються або змовкають голоси життя, натомість «промовляє» смерть, отримуючи грандіозні обсяги «роботи» через численні людські жертви у період нацистського володарювання в Німеччині й Другої світової війни: «Кажуть, що війна – найкращий друг смерті, але мушу висловити іншу точку зору. Для мене війна – ніби новий начальник, який вимагає неможливого» [3].

Автору вдається в образі Смерті-наратора поєднати топос боротьби життя і смерті, що проходить крізь всю світову літературу, з його конкретно-історичною інтерпретацією, яка вочевидь відсилає до реалій середини XX століття і корелює із уявленнями філософії екзистенціалізму про граничну ситуацію, що проявляє і сутність людини, й актуальні для неї буттєві смисли. Тварини, не усвідомлюючи власної смертності, безсмертні – в певному розумінні цього слова. Культурне буття людства починається із усвідомлення неминучої смертності людини, формування особливого ставлення до невідворотності смерті, запровадження погребальних культів, які поступово приходять на зміну санітарним похованням тіл померлих. Можна сказати, що найвищі досягнення культурної діяльності, найбільші духовні звершення людства походять від прагнення щось протиставити смерті – героїчні подвиги, що залишають славу в віках, кохання, від якого народжуються наступні покоління, переймаючи естафету життєтворчості, твори мистецтва, покликані стати формою культурного безсмертя власних творців, релігійні ідеї, що несуть у собі потенціал остаточної й кінцевої перемоги над смертю як атрибутом зіпсованого гріхопадінням світу, можливість відновлення втраченого зв'язку людини й Бога. Вже в епосі про Гільгамеша усвідомлення неминучості смерті й спроможність примиритися з цим фактом, відповідно до нього вибудовуючи життя, сприймається як ознака зрілості людини. Стародавні греки вважали, що по-справжньому щасливою може бути тільки смертна людина, й тому боги-олімпійці, народжуючи героїв, перетворювались на людей, щоб відчути людське щастя, таке ж скороминуче, як і саме життя.

Персоніфікація смерті – прийом, що зустрічається у різних фольклорно-міфологічних системах. Спираючись на цю традицію, Маркус Зузак наділяє свого «гомодієгетичного» наратора рисами всевідання й об'єктивності, янгольської, сердечної уваги до буття душі й демонічної обізнаності стосовно обставин й подробиць життя, яке обертається смертю, сумом і втомою, що поєднуються із технологічною алгоритмізованістю дій, унікальним баченням окремого моменту на тлі нерозривного (міфологічно-циклічного) зв'язку минулого й майбутнього. Смерть «живе» у художньому світі Зузака, вона свідчить про людину, володіючи не лише усією повнотою інформації, але й розумінням, адже те, що надає смислу життю людини, стає смислом її смерті.

Роман починається з епізоду, в якому помирає молодший брат Лізель Мемінґер Вернер. Ця подія на початку оповіді важлива не лише тому, що пояснює посттравматичні наслідки втрати для десятилітньої дівчинки – щонічні страхіття, почуття незахищеності, готовність пристосовуватися до будь-яких обставин й

водночас агресію стосовно навколишніх людей – тобто передчасне й насильницьке закінчення дитинства. Особливе ставлення до дітей, прагнення за будь-яких обставин вберегти їх від загибелі – фундаментальна й суто людська інтенція, похідна від засадничих табу, з яких починається свідоме існування людей в просторі культури. Смерть Вернера від голоду й холоду у довоєнний період – наслідок ідеологічних обмежень, утисків й репресій у нацистській Німеччині, де батьки з «неправильними» політичними поглядами втрачали фактичну й юридичну можливість забезпечувати й виховувати власних дітей, були змушені віддавати їх у прийомні родини чи державні установи, аби не робити заручниками власної громадянської, а згодом і фізичної загибелі. Забезпечити виживання маленької дитини, становлення повноцінної особистості спроможна тільки родина, в основі існування якої лежить інститут батьківства, надзвичайно важливий в системі розвитку людської культури.

Зауважимо, що образи Рози і Ганса Губерманнів, названих батьків Лізель, зображення помешкання й побуту цієї родини, відіграють центральну роль у романі. За принципом розширення ми уявляємо собі за життям маленького провінційного міста, де мешкають персонажі, всю Німеччину початку тридцятих – середини сорокових років. Художнє мислення автора роману виявляється парадоксальним: Роза, яка за кожним словом лає й після кожного проступку б'є Лізель, як починає поступово розуміти читач, не менше любить дівчинку, ніж сповнений істинної доброти й уваги Ганс, який буквально випромінює таку важливу для кожної дитини «готовність непокидання» – рішучість не залишити дитину напризволяще, всупереч будь-яким обставинам.

Етичні полюси побуту родини позначають повторювані вислови – з одного боку, постійна брутальна лайка, до якої швидко призвичаюється й Лізель, а з іншого – «богохульний», з погляду наратора, вигук «Ісус, Марія і Йосип!», характерний для обох Губерманнів. Цей вислів акцентує проблему духовної спорідненості, без якої родина не може існувати. Для Йосипа Христос був прийомним сином, втім названий батько був абсолютно готовий поставитися до Сина іншого Батька як до рідного. Власні діти Губерманнів виявляються духовно далекими від них: Ганс-молодший стає переконаним нацистом, покірливій працелюбній Труді не наважуються розказати, що переховують у підвалі єврейського юнака. Натомість дочка батьків-комуністів, лютеранка за вихованням Лізель, як і Макс, отримують турботу, любов і піклування навіть за таких обставин, що загрожують католикам Губерманнам смертю. Зображувана Маркусом Зузаком родина живе відповідно до євангелічного заклику «Ні елліна, ні юдея!» – у Німеччині під час нацистського режиму, коли цілі нації й раси визнавали неповноцінними, прирікаючи не лише на позбавлення прав, але й фізичне знищення.

Духовні взаємини у родині Губерманнів, яка виживає за рахунок щоденної праці всіх членів, будуються на основі музичної й книжкової культурних традицій, що втілюють важливу для автора думку про духовну спорідненість всіх людей у

просторі культури, значущість механізмів творчості-будування та діалогу-розуміння для формування доброякісної людської спільноти у масштабах родини, країни, цілого людства. Гра Ганса Губерманна на акордеоні – своєрідний духовний спадок Еріка Ванденбурґа, знак духовного братства солдатів першої світової війни. Духовні зв'язки між людьми, сформовані у просторі мистецтва, допомагають їм залишитись собою у нелюдських умовах військової катастрофи. Ці чудесні зв'язки не перериваються смертю й стають запорукою взаємодопомоги, що спроможна врятувати життя й порятувати душу.

Гра на акордеоні символізує людяну увагу Ганса до тяжко пораненої життєвими обставинами Лізель, адже для неї раніше ніколи не грали на акордеоні. І хоча Ганс підробляв грою на музичному інструменті, для прийомної дочки він грає від душі, прагнучи заспокоїти її, подарувати щось справді цінне й прекрасне, гармонізувати сприйняття світу, в якому вона перебуває. Музика, любовно звернена безпосередньо до дівчинки, як рятівне коло, допомагає їй виринати із безодні повторюваних страхітливих снів, у яких вона щоразу бачить смерть молодшого брата. Музика стає простором емоційного єднання, підтримки, вона стверджує перевагу життя й гармонії над смертю й розпадом, руйнацією. Символічно, що нічні зустрічі Лізель і Ганса, спровоковані страхіттями, поступово перетворюються на уроки читання, розгортаються від музики до художнього слова, володіння яким забезпечує повне духовне одужання дівчинки, стає фундаментом її особистості, причиною виживання й запорукою майбутнього щастя.

Важливо, що десятирічна Лізель практично не вміла читати, коли почала навчання в школі міста Молькінґ. Читання – засаднича традиція в системі людської культури [2], що лежить в основі практично всіх культурних традицій, забезпечує можливість свідомої участі людини у процесах культурогенезу. Якщо культурне існування людства починається з погребальних культів, а свідоме входження людини у простір культури з читання, кореляцію між цими двома процесами символічно позначає перша книга, яка потрапила до рук Лізель, – «Посібник гробаря». Саме за нею героїня навчається читати. Символізація смерті стає першим кроком до її подолання. Як своєрідна «рима» до «Посібника гробаря» сприймається в художньому світі роману негативно знаменита «Майн кампф» Гітлера. Це псевдо-книга – тому що виконує різноманітні функції у художньому світі «Крадійки книжок» – слугує перепусткою до вступу в нацистську партію, маскою для єврея, який ризикнув з підробленими документами переїхати з одного німецького міста в інше, основою для палімпсесту тощо. Але тільки не книгою у повному розумінні цього слова – художнім текстом, що, відбиваючи у цілісності літературного твору цілісність світу й людини, натякаючи водночас на антропологічну та онтологічну загадку, звертається до всіх, без виключення, людей, запрошуючи до естетичної комунікації й незмінно залишаючи кожній людині свободу ухилитися від неї.

Книга Гітлера – ще один символ зіпсованості зображуваного світу, а саме знак виродження культури, її перетворення свою протилежність – систему насильно

нав’язаних правил і заборон, порушення яких неминуче веде до передбаченої законом смерті. Як вже зазначалось, у цьому світі діти не можуть жити з рідними батьками; умовою їх існування стають голод і холод, здатні спричинити смерть; дітей готують не до творення й щастя, а до руйнування та загибелі. Вміння читати (буквально і по суті, схоплюючи смисл читаного), як і володіння бібліотекою, – рідкісні у цьому світі, ще одним страхітливим симптомом злоякісності якого стає спалювання книжок на вогнищі. Подія спалення заборонених книжок, обставлена як язичницький ритуал, – атрибут регресивної контркультури, в основі котрої покладено хибні ідеї, цінності, переживання, химерні цілі, орієнтація на яких неминуче веде спільноту до загибелі.

Про кожний літературний твір можна сказати, що в ньому здійснюється аксіологічне тестування зображуваного, перевірка цінностей на справжність через співвіднесення їх із універсальними загальнолюдськими смислами. Окремі персонажі твору, у якому організація оповіді створює ілюзію відродження безсумнівного метанаративу, своїми уподобаннями, діями, захопленнями окреслюють сферу істинних цінностей, що їх поділяють всі люди землі. Так, Руді захоплюється фізичною вправністю негритянського атлета, тобто його життєвою силою; Роза своєю діяльністю втілює ідею чистоти, за яку веде надмірну боротьбу, застосовуючи брудну лайку; Ганс дарує гармонію й любов грою на акордеоні; Лізель знаходить порятунок у читанні, що відкриває двері до іншого буття, нової якості присутності у світі – школі, місті, країні, житті; Макс призвичаює дівчинку до авторського творення світу і його словесно-образного втілення в оригінальному тексті, що містить осмислення пережитого досвіду, забезпечує можливість перетворення небажаного минулого на омріяне майбутнє. Особливого значення в романі набувають дружба й кохання, що перекреслюють людожерські правила нацистського державного апарату. Курт не може врятувати всю родину Макса, але переховує й відправляє у надійне місце свого друга, до речі, колишнього супротивника й конкурента. Лізель закохується у Макса, якого спочатку сприймає не інакше, як через призму його єврейського походження, настільки затаврованого режимом, що бідний молодий чоловік постійно відчуває провину за своє коріння, та й Губерманни не одразу починають бачити й цінувати у ньому людину.

Всі портретно зображені Маркусом Зузаком персонажі налаштовані зберегти у собі людей, живу душу, підстави для самоповаги, що проявляється в прагненні врятувати, всупереч усім ідеям, настановам, цінностям і цілям нацистського режиму, єврейського юнака, ухилитись від тотального компромісу стосовно нав’язаних владою правил, чинити спротив людожерській державі, ігноруючи загрозу фізичного знищення. Всі ці люди належать до німецького суспільства часів нацистського режиму, що неминуче веде їх до фізичної загибелі. Втім, вони являють собою здорове ядро народу, завжди готового відродитися, неначе фенікс з попелу, для нового життя, вилікуватись від страхітливої хвороби, штучно виробленої гітлерівською пропагандою й привитої цілій спільноті, аби перетворити

народ на юрбу, а потім підпорядкувати завданням функціонування зловісно-вбивчої державної машини. Юрба звичайно поводиться як юрба, неодноразово підкреслюється у романі: спостерігає, мовчить, її присутність бездіяльна й позбавлена співчуття та розуміння інших. Але якщо вже вдалося розчинити окремі особистості в юрбі, її можна спрямовувати, застосовуючи страх й пробуджуючи тваринні інстинкти, на досягнення будь-яких цілей, важливих для злочинної верхівки. Звісно, головною серед таких цілей стала війна, що принесла неймовірну кількість людських жертв, обернулася трагедією не тільки для народів, яких намагалися поневолити або знищити, але й для німецького народу. Зрозуміло, що йому війна не потрібна, як і будь-якій іншій спільноті, налаштованій передусім на продовження життя, його телеологічну культурну розбудову.

Важливою ознакою роману є конкретно-історичне художньо-образне втілення головних постструктуралістських настанов та постмодерністських декларацій. Оповідана історія фокалізується так, що на передній план висувається історична дійсність, чию жахливу правду підкреслює умовність основної наративної інстанції, а також зображення подій у перспективі дитячого сприйняття, дитячої уяви. Постструктуралістське гасло «смерть автора» парадоксально перетворюється на «Смерть в ролі автора», інтертекстуально розмикаючи твір у нескінченність – адже такий «автор» може розказати про кожну людину, не тільки про мешканців Небесної вулиці, але про всіх людей, що опинилися «на небесах», пройшовши через кордон життя і смерті. Металітературність постмодерністського художнього дискурсу у «неодномірній» [1, с. 10] художній конструкції роману набуває конкретно-речового фабульного втілення: книжка під снігом; книжка, вихоплена з вогнища; виловлена з річки; вкрадена; завчена на пам’ять; подарована; псевдо-книга тощо. У художньому просторі роману «Крадійка книжок», де оповідачем виявляється Смерть, відбувається народження читача – це, власне, осердя сюжету, – а потім здійснюється поступове перетворення його на автора, отже, головна увага приділяється процесам читацького відтворення та авторського творення літературних творів. Тобто реальний читач, майже позбавлений уміння читати, стає ідеальним читачем, і як наслідок цього – реальним автором, включаючись у естафету літературно-художньої творчості з надією щодо її обов’язкового продовження. Звісно, і палімпсест вплітається в сюжет цього роману: один текст пишеться поверх іншого, неначе життя стверджує себе всупереч смерті.

Подібно до інших творів початку XXI століття, роман «Крадійка книжок» виводить читачів за межі тексту-лабіринту у простір живої дійсності, історії, що несе у собі загрозу повторення колишніх трагедій, повернення забутих суспільних хвороб й зловісних політичних практик. Проєктуючи через замасковану ігрову стилізацію модерністський жанр антиутопії на конкретно-історичне тло Німеччини 30-40-их рр. XX століття, Маркус Зузак звертає увагу читачів на сучасні проблеми – війни, що супроводжуються численними жертвами, ідеологічні обмеження, позбавлення людей прав і свобод на підставі тих чи інших їх особливостей,

тенденції знеособлення, перетворення аутентичних спільнот на натовп, дезорієнтований нав'язаними ззовні химерними псевдо-цінностями й псевдо-цілями. Але на відміну від антиутопії, що, як правило, не залишає надії на самозбереження людини, роман Маркуса Зузака показує, як відроджувати засадничі культуротвірні традиції – всупереч всім обставинам страхітливої історичної дійсності, реаліям вбогого побуту, смертельній небезпеці, що ніколи не відступає, внутрішнім ранам, що здаються невиліковними. На жаль, зараз виникає враження, що роман «Крадійка книжок» звернений не так до минулого, як до майбутнього. Сьогодні люди втрачають навички читання, відмовляються від важливих традицій розуміння й творення художніх творів, свідомо чи несвідомо поводяться неначе дикуни, для яких культура, її надбання, традиції, цілі не є цінністю. Втім, роман «Крадійка книжок», неначе «Посібник гробаря» у долі Лізель, у загальнокультурному масштабі несе у собі потенціал відвернення загрози згасання цивілізації книги, втілює надію на можливість перетворення її ймовірної смерті на нове відродження-воскресіння.

Література

1. Богданова І. В., Кретова О. І. Метамодерний контекст наративних стратегій роману М. Зузака «Крадійка книжок». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки.* 2024. № 1 (102). С. 7–19.
2. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
3. Зузак М. Крадійка книжок; пер. Н. Гоїн. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 416 с. URL: https://uabook.com.ua/wp-content/uploads/2023/03/markus_zuzak-kradjka_knizhok-1495173978.pdf (дата звернення: 12.03.2026)
4. Шульженко Ю. М. Когнітивно-дискурсивний аналіз метонімічних моделей у романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. 2024. № 67. С. 193–197.

Дем'яненко О. О.
(Біла Церква, Україна)

ПРАКТИКИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ МЕЙНСТРІМУ (НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ РОМАНУ Дж. ҐРІНА «ПРОВИНА ЗІРОК»)

Сучасна англомовна література мейнстріму, орієнтована на масового читача, активно взаємодіє з різними культурними кодами та інтерпретаційними моделями. Особливо показовими у цьому сенсі є твори жанру *young adult*, які, поєднуючи доступність оповіді з філософською проблематикою, створюють сприятливий простір для інтертекстуального читання. Одним із таких творів є роман Дж. Ґріна

«*The Fault in Our Stars» (*«Провина зірок», 2012), що набув широкого читацького резонансу і був екранізований у 2014 році.

Методологічною основою дослідження літературного твору автора є елементи інтертекстуального, семантико-екзистенціального, міфологічного та інтермедіального аналізів з опорою на семіотичну концепцію тексту Р. Барта, медіаосвітній підхід Л. Мастермана та сучасні методичні засади викладання зарубіжної літератури (О. Ісаєва; Ю. Ковбасенко та ін.) [2;3].

Інтертекстуальність роману Дж. Ґріна *«Провина зірок»* виявляється, насамперед, у системі літературних алюзій. Найбільш вгадуваною із них є шекспірівська, оскільки пов'язана вже із назвою роману і походить із трагедії Шекспіра «Юлій Цезар»: «T*he fault, dear Brutus, is not in our stars, but in ourselves…»*. Так, у шекспірівському тексті Кассій заперечує владу фатуму, покладаючи відповідальність на людський вибір. У романі Ґріна ця формула переосмислюється: у тих фатальних обставинах, в яких опиняються герої роману «Провина зірок», вони не здатні контролювати буття. Тобто зазначена у назві алюзія виконує не декоративну, а смислотворчу функцію.

Продуктивним напрямом інтерпретації роману є зіставлення його з античною традицією осмислення любові [1; 4]. Спираючись на підхід Е. Мастерсона та класичну типологію давньогрецьких концептів любові, у творі можна виокремити три (в інших варіантах – чотири) основні моделі: агапе (+сторге), філія та ерос. Зіставлення їх із текстом твору дає можливість зробити висновки про багатоаспектність філософського осмислення концепту «любов» у творі. Під час роботи зі студентами ефективним є використання узагальнювальних аналітичних таблиць (табл. 1).

Інший перспективний напрям інтертекстуальної інтерпретації роману – його зіставлення з філософською концепцією логотерапії В. Франкла «Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі». Герої Ґріна не можуть змінити власний діагноз або тривалість життя, однак вони здатні обирати ставлення до обставин. Ця ідея безпосередньо корелює з франклівським розумінням свободи людини навіть у межових ситуаціях: «…*Смертність людини сама по собі є тим, що робить життя змістовним. Смерть надає життю серйозності та ваги, бо кожна мить стає неповторною…»* [5, с.135-145]. У романі сенс життя не пов'язується з перемогою над смертю; натомість він народжується через любов, прийняття та усвідомленість проживання власного часу.

Окремим продуктивним напрямом роботи з текстом твору є інтермедіальне зіставлення його з кіноадаптацією. Порівняння вербального й візуального кодів дозволяє студентам простежити, які смисли зберігаються, які трансформуються, а які спрощуються під час переходу між різними видами мистецтва.

Таблиця 1.

Прояви різних типів любові у романі Дж.Гріна «Провина зірок»

Типи любові	У стосунках героїв	Інтерпретаційне осмислення	Цитати-обґрунтування
Агапе (+ сторге)	Батьки, мама - Гейзел	Безумовна підтримка, природна прихильність, жертовність, екзистенційна опора, повага до свободи вибору	*«She was always waiting»*; *«We will always be here for you, Hazel.»*
Філія	Огастус - Айзек	Дружба як солідарність і підтримка для психологічного виживання	*«That's what love is. Love is keeping the promise anyway»*; *«Gus was here when I woke up»*
Ерос	Гейзел - Огастус	Любов як свідомий вибір прийняття життя, вразливостей і смерті.	*«I'm in love with you… and oblivion is inevitable…»*; *«I couldn't unlove Augustus Waters».*

Отже, методичний аспект вивчення англомовного тексту роману студентами-філологами передбачає поетапну роботу з алюзіями та міжтекстовими зв'язками. У цьому контексті доцільною є така послідовність і диференційованість роботи зі студентами:

- ✓ виявлення алюзії у тексті (для прикладу: назва роману – алюзії до Шекспіри, будинок Анни Франк як алюзія до історичної пам'яті тощо.);
- ✓ робота із першоджерелами (коли студенти аналізують контекст вислову у трагедії «Юлій Цезар», зіставляють авторські позиції Шекспіра та Ґріна);
- ✓ компаративне та інтермедіальне зіставлення (текст роману порівнюється з екранізацією 2014 року, філософською працею В.Франкла або міфологічними моделями любові.

Роман Джона Ґріна «Провина зірок» є ефективним матеріалом для інтертекстуальної інтерпретації сучасного літературного тексту мейнстріму. Робота з алюзіями, міфологічними моделями любові, екзистенційними паралелями та інтермедіальними зв'язками сприяє формуванню у студентів навичок аналітичного читання, критичного мислення та роботи з культурними кодами художнього тексту.

Література

1. **Bhattacherjee U.** *What Are the Four Main Greek Concepts of Love? Encyclopaedia Britannica*. URL: https://www.britannica.com/topic/What-Are-the-Four-Main-Greek-Concepts-of-Love (дата звернення: 02.06.2026).
2. Masterman, L. *Teaching the Media*. London: Comedia Publishing Group, 1985. URL: https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203359051/teaching-media-len-masterman
3. **Saeed A.** *An Inter-Semiotic Translation Study of The Fault in Our Stars: A Comparative Semiotic Analysis of the Novel and Its Film Adaptation // Journal of Applied*

Linguistics and TESOL. 2025. Vol. 8, No. 4. URL: https://jalt.com.pk/index.php/jalt/article/view/1370 (дата звернення: 02.06.2026).

4. **Schlueter A. M.** *Agape, Philia, and Eros: Greek Love in The Fault in Our Stars*. *Grades Fixer*. 2018. URL: https://gradesfixer.com/free-essay-examples/agape-philia-and-eros-greek-love-in-the-fault-in-our-stars/ (дата звернення: 02.06.2026).

5. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Вид-во «КСД». 2020. 160 с.

\

Кердівар Н. І.
(Одеса, Україна)

МІФОПОЕТИЧНИЙ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ВИМІРИ ПРОЗИ ІЛЛАРІОНА ПАВЛЮКА

Сучасна українська романістика останніх десятиліть демонструє інтенсивний рух у напрямку жанрового синкретизму, де елементи масової культури (детектив, психологічний трилер, наукова фантастика, горор, фентезі) органічно поєднуються із високою інтелектуальною прозою. Автори дедалі частіше відмовляються від чистоти жанрового канону, вибудовуючи гібридні художні структури, у яких розважальна фабула стає лише поверхневим рівнем тексту, тоді як глибинний сенс твору розкривається через складну систему культурних кодів.

Однією із найпоказовіших постатей у цьому контексті є Ілларіон Павлюк, чий доробок («Білий попіл», «Танець недоумка», «Я бачу, вас цікавить пітьма», «Книга Еміля») став об'єктом прискіпливої уваги як широкого кола читачів, так і літературознавців.

Актуальність пропонованої розвідки зумовлена помітним зростанням наукового інтересу до творчості Ілларіона Павлюка, що підтверджується працями останніх років: О. Вещикової [1], О. Гонюк і О. Шаф [3], Т. Гребенюк [4], Є. Першина [11], О. Тиховської й М. Цвіклінського [12], Л. Остапової [6]. Ці розвідки, зосереджені переважно на окремих творах письменника, засвідчують, що проза письменника є не лише читацьки затребуваною, а й потенційно продуктивним матеріалом для літературознавчого аналізу.

Теоретичною основою розуміння інтертекстуальності в цій розвідці слугує узагальнене літературознавче визначення поняття, запровадженого 1967 року Юлією Крістевою для позначення різних форм і напрямів «письма» (цитата, ремінісценція, алюзія, пародія, стилізація тощо), що співіснують в одній текстовій площині; дослідниця наголошує, що інтертекстуальність не зводиться до цілеспрямованого цитування, а становить радше можливий простір потенційних дискурсів «цитатної літератури» [5, с. 309–310]. Розвиваючи ці ідеї, Ж. Женетт увів поняття «палімпсест», обґрунтувавши тезу, що нове письмо неможливе без нашарування інтертекстуальних смислів, і запропонував типологію

інтертекстуальних відношень: співіснування текстів (цитата, ремінісценція, плагіат), паратекстуальність (відношення тексту до заголовка чи епіграфа), метатекстуальність (коментування інтертексту), гіпертекстуальність (пародійне співвідношення з іншими текстами) та архітекстуальність (жанрові зв'язки) [5, с. 309–310]. Важливою для нашого дослідження є також розвідка Р. Матоушкової, яка зазначає, що інтертекстуальність у сучасній фантастичній прозі реалізується через процес «змін і трансформацій» одразу на двох рівнях: рівні персонажів і рівні жанру, коли алюзії та ремінісценції не просто відсилають до претексту, а трансформують його в нову художню структуру [14]. Подібну логіку демонструє й проза І. Павлюка: запозичені образи там ніколи не залишаються цитатами заради впізнаваності, а щоразу набувають нового смислового навантаження.

У художньому світі І. Павлюка інтертекст послідовно функціонує в синергії з міфопоетикою: кожен запозичений образ, цитата чи алюзія стає ключем до дешифрування внутрішнього світу персонажів, їхніх психологічних травм та пограничних станів свідомості. Характерна риса поетики письменника зосереджена на моделюванні ізольованих, замкнених хронотопів, підпорядкованих логіці міфу, а не побутової реальності. Саме ця просторова замкненість щоразу стає умовою, за якої персонажі змушені зустрітися з витісненими травмами й архетипними страхами.

У дебютному романі «Білий попіл» [7] міфопоетика тримається на розмиванні онтологічних меж між сном, маренням та об'єктивною дійсністю. Роман є переосмисленням гоголівської повісті «Вій» [2]: письменник запозичує топос хутора, демона, коло, окреслене крейдою, образ мертвої панночки, водночас трансформуючи претекст до непізнаваності. За спостереженням О. Вещикової, однією з провідних наративних стратегій роману є саме інтертекстуальна взаємодія з Гоголем, що зумовлює нагнітання містичного настрою через конкретні текстові сигнали [1]. О. Гонюк та О. Шаф, аналізуючи жанрово-стильову специфіку твору, визначають його як трилер у стилі нуар, де інтертекстуальна апеляція до «Вія» модифікує жанрову структуру, а традиційна для нуару атмосфера приреченості пом'якшується оптимістичною розв'язкою, притаманною українській традиції [3]. Є. Першин, розглядаючи роман у ширшому контексті містичного художнього дискурсу, визначає інтертекстуальність та онімізацію (зокрема функціонування міфонімів) як одну з жанрово-дискурсивних ознак цього типу прози, що реалізується передусім на лексичному рівні [11]. Отже, класичний детективний сюжет тут поступово трансформується в метафізичне блукання, де межа між розслідуванням злочину і подорожжю персонажа власною підсвідомістю стирається.

У науково-фантастичному трилері «Танець недоумка» [9] космічний антураж, за визнанням самого автора, є свідомою декорацією, покликаною «змусити людину повірити в переліт до іншої галактики»; основний акцент у творі зроблено на психологічному вимірі. За спостереженням Т. Гребенюк, яка аналізує роман крізь

призму теорії можливих світів, художній простір твору організований навколо категорії страху: сюжет розгортається довкола найглибших страхів головного героя Гіля Гіршевича, а саме, спадкової хвороби та загрози життю доньки й дружини, а образи потворних істот і деталі снів є основними засобами конструювання «світу страху» [4]. Подібної думки дотримується й С. Філоненко, зазначаючи, що планетарний дискурс у романі є лише фоном, за допомогою якого письменник окреслює філософсько-психологічні проблеми [13]. Позаземний простір планети Іш-Чель тут функціонує не як самостійна міфологічна сутність, а як проєкція внутрішнього стану персонажа: замкнений, ізольований локус (космічний корабель, чужа планета) знову, як і в «Білому попелі», стає умовою, за якої герой змушений зустрітися з витісненими страхами й травмами. Показово, що в цьому романі письменник свідомо відмовляється від розвиненого міфологічного чи інтертекстуального апарату, який визначає поетику «Пітьми» й «Книги Еміля»: та сама структурна логіка замкненого хронотопу тут реалізується в суто психологічному, а не міфопоетичному регістрі, що засвідчує варіативність авторського методу залежно від жанрових завдань конкретного твору.

Максимального вираження синергія інтертексту й міфопоетики набуває в романі «Я бачу, вас цікавить пітьма» [10]. За спостереженням О. Тиховської та М. Цвіклінського, топос селища Буськів Сад (що через дефект неонової вивіски прочитується як зловісне «Буськів Ад») є художньою проєкцією християнського пекла та міфологічних уявлень про підземне царство мертвих [12]. Це простір циклічного фаталізму: його мешканці позбавлені пам'яті й приречені нескінченно проживати найгірші сценарії власного буття. Потойбічна семантика посилюється залученням фінського міфологічного коду - образу річки Туонь, яка в тексті роману відокремлює світ живих від світу тіней [12].

Міфопоетична структура роману підтримується розробленою системою образів-персоніфікацій [12]. Головний герой, київський криміналіст Андрій Гайстер, чиє прізвище з німецької мови перекладається як «лелека» або «бузьок», маркує архетип птаха-демоноборця, покликаного очистити простір від нечисті. Його зовнішня місія полягає у тому, аби розплутати злочини Супостата, проте справжнім завданням героя стає порятунок власної душі через віднайдення зниклої дівчинки Надійки (промовиста алегорія втраченої Надії). Протилежний полюс міфу уособлюють персонажі з не менш промовистими ономастичними кодами: Харитон Баалюк (синкретичний образ, що поєднує античного перевізника душ Харона й семітського демона Баала), Еребович (утілення первісного Мороку – Ереба), Дора (рецепція міфу про Пандору, яка володіє ключами від скриньки з людськими нещастями) [12]. Ці імена функціонують як своєрідний прихований словник, розшифрування якого стає для уважного читача окремим інтерпретаційним квестом. Додаткові зооморфні символи: мідна жаба як християнський маркер нечистої сили, кролик Хантер як символ агресії - остаточно закріплюють за художнім простором статус демонічного лабіринту.

Важливим складником поетики роману є й інтермедіальний, живописний код: у «Пітьмі» простежується виразний зв'язок із полотнами Ієроніма Босха, зокрема «Садом земних насолод» [12]. Автор запозичує босхівську гротескну образність - символіку дзеркал, у яких персонажі бачать спотворені відображення власної сутності, специфічні колористичні акценти. Показовим є також гастрономічний код: чорниця в тексті постає провісником спільної катастрофи (аварії потяга, що загрожує багатьом), тоді як полуниця віщує лихо, яке торкнеться лише самого героя і цей контраст стає засобом розмежування колективної й особистої трагедії в художньому світі роману [12].

Не менш важливим є літературний, «кінгівський» код. Письменник запозичує впізнавані поп-культурні горор-тропи й підносить їх до рівня глибокої психологічної прози. Так, у романі наявні алюзії на «Необхідні речі» (образ таємничої крамниці/теки, що обіцяє виконання бажань в обмін на моральні поступки) та на «Сяйво» (символіка ізольованого будинку, що поглинає психіку своїх мешканців).

У найновішому романі письменника «Книга Еміля» [8] міфопоетичний вектор набуває найбільш розгорнутого вираження серед усього доробку письменника. Художній простір твору - занесений снігом острів і трансформована в лабіринт будівля школи - організований за логікою міфологічного, а не побутового хронотопу, а сюжетна архітектоніка й система персонажів виявляють ізоморфність із кемпбеллівською структурою мономіфу: вихід героя зі звичного світу, ініціація в «чужому» просторі з випробуваннями та потенційне повернення. Головний герой Еміль постає літературним архетипом «божественної дитини», директор школи Рессель виконує функцію вісника-охоронця порогу, а образ померлого брата Левчика функціонує одразу на кількох рівнях: як архетип Тіні (зона витісненого болю) і як міфологема первинної жертви, структурно співвідносна з велетнем Іміром у скандинавській космогонії. Прямий інтертекстуальний зв'язок зі скандинавським міфологічним каноном виявляється на лексичному рівні: персонажі оперують поняттями «йотун» («я подумала, що це йотун. Інеїстий велетень»), «дев'ять світів» та Ґіннунґаґап - первісна безодня хаосу, вимовляння назви якої в тексті окреслене як магічно небезпечне [8, с. 3–9]. Інтертекстуальний мотив телефонного зв'язку з померлим братом продовжує «кінгівську» лінію письменника, перегукуючись із мотивом ізоляції в романі «Сяйво». Ця тенденція до структурування художнього світу за міфологічними моделями притаманна не лише «Книзі Еміля»: наративна архітектоніка творів письменника загалом часто дублює структури сакральної географії. У «Пітьмі» автор концептуалізує християнську доктрину про сім смертних гріхів, де кожен ключовий мешканець Буськового Саду є персоніфікацією конкретного пороку. Проте наскрізним і, вочевидь, найстрашнішим гріхом у художній філософії автора постає байдужість, прихована за маскою «нормальності», -мотив, суголосний дантівському трактуванню душ, які не залишили по собі ні слави, ні неслави.

Отже, проведений аналіз дозволяє констатувати, що інтертекст і міфопоетика в прозі Ілларіона Павлюка функціонують не як декоративні елементи чи данина моді на жанровий синкретизм, а як взаємопов'язані смислогенеруючі чинники. Міф організовує художній простір і час твору, задає його внутрішню логіку та систему персонажів, тоді як інтертекстуальні коди - біблійний, живописний, гоголівський, кінгівський - увиразнюють психологічну й екзистенційну проблематику, трансформуючи жанрову прозу (детектив, трилер, фентезі) на філософську притчу. У центрі художніх пошуків автора незмінно перебуває людина в стані екзистенційної кризи, а міф та інтертекст постають інструментами, за допомогою яких ця криза набуває універсального, позаособистісного виміру.

Література

1. Вещикова О. Наративні стратегії в романі Ілларіона Павлюка «Білий Попіл». *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2021. Vol. IX/1. С. 121–130. DOI: https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.1.10
2. Гоголь М. В. Вій. Зібрання творів : у 7 т. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 2. С. 161–194.
3. Гонюк О. В., Шаф О. В. Жанрово-стильові особливості роману І. Павлюка «Білий Попіл». *Закарпатські філологічні студії.* 2022. Вип. 24, т. 1. С. 183–190. DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.24.1.35
4. Гребенюк Т. В. The World of Fear in the Illarion Pavliuk's Novel "The Madman's Dance". Modern approaches to philological studies : collective monograph / O. L. Klymenko, N. V. Kobchenko et al. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. С. 216–235. DOI: https://doi.org/10.36059/978-966-397-196-4/216-235
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Гром'яка Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремка В. І. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : Академія, 2007. 752 с.
6. Остапова Л. В. Міфопоетика у постмодерному романі Ілларіона Павлюка «Я бачу, вас цікавить пітьма». *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* 2024. № 211. С. 99–104. DOI: https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-211-14
7. Павлюк І. Білий попіл : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 352 с.
8. Павлюк І. Книга Еміля : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2025. 784 с.
9. Павлюк І. Танець недоумка : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 680 с.
10. Павлюк І. Я бачу, вас цікавить пітьма : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 664 с.
11. Першин Є. В. Містичний художній дискурс: жанрові особливості й мовна специфіка. *Записки з українського мовознавства.* 2020. Вип. 27. С. 273–282. DOI: https://doi.org/10.18524/2414-0627.2020.27.206550
12. Тиховська О., Цвіклінський М. Містицизм роману Ілларіона Павлюка «Я бачу, вас цікавить пітьма». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* 2024. Вип. 2 (52). С. 230–238. DOI: https://doi.org/10.24144/2663-6840/2024.2(52).230-238
13. Філоненко С. «Танець недоумка»: планетарна фантастика, що плавить мозок. BBC News Україна. 21.11.2019. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/features-50487490 (дата звернення: 08.07.2026).

14. Matoušková R. Intertextuality in contemporary fantastic fiction. *Radomskie Studia Filologiczne*. 2022. Vol. 1, No. 11. P. 101–111. DOI: https://doi.org/10.24136/rsf.2022.007

Кондакова Д. Ю.
(Гельсінкі, Фінляндія)

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДОСВІДУ МІГРАЦІЇ, ПАМ'ЯТІ Й ТРАВМИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПРО ФІНЛЯНДІЮ: «ІММІГРАНТКА» НАТАЛІЇ ТЕРАМАЕ ТА «АНТЕРО» ТАНІ КАЛИТЕНКО

У сучасній українській прозі дедалі помітнішою стає тенденція осмислювати міграцію не лише як соціально-історичний факт, а як складний психоемоційний і культурний процес, пов'язаний із трансформацією ідентичності, переозначенням простору та зміною системи цінностей. У цьому контексті особливий інтерес становлять тексти, у яких художньо репрезентовано перебування українських героїнь у Фінляндії, зокрема книги Наталії Терамае «Іммігрантка» (2025) та Тані Калитенко «Антеро» (2020). Попри жанрову й поетикальну відмінність, обидва твори дозволяють простежити, як у сучасній українській літературі формується наратив чужого топосу, що визначає сюжет твору й водночас впливає на самосприйняття персонажів, їхню пам'ять, чуттєвість і травматичний досвід.

Проблематика дослідження полягає у з'ясуванні способів художньої репрезентації міграції, пам'яті й травми, а також способу, в який через наративні механізми вибудовується образ Гельсінкі як топосу психологічної та культурної трансформації героїнь. Важливим видається й питання про те, чи виступає міський простір лише тлом подій, чи, навпаки, стає активним структурним чинником оповіді, що організовує її композицію, темпоральність, фокалізацію та суб'єктну перспективу твору. У цьому сенсі дослідження перебуває на перетині наратології, memory studies та аналізу травматичного письма.

Метою роботи є виявити та порівняти наративні стратегії, за допомогою яких у обраних романах репрезентовано міграцію, пам'ять і травму, а також окреслити функцію Гельсінкі як значущого художнього топосу. Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

− визначити ключові наратологічні параметри аналізу текстів, зокрема тип оповідача, фокалізацію, композиційну організацію та часову структуру;

− простежити способи художнього моделювання міграційного переживання як форми дезорієнтації, адаптації та переосмислення ідентичності;

− проаналізувати, якими засобами в обох романах вибудовується поетика пам'яті;

− з'ясувати, як категорія травми впливає на оповідну структуру та психологічну характеристику персонажів;

– окреслити специфіку міського простору Гельсінкі в системі образів кожного твору.

Теоретико-методологічною основою дослідження є наратологічний підхід, який дозволяє описати механізми організації оповіді, зокрема категорії часу, порядку, тривалості, повтору та фокалізації. У цьому контексті важливим є доробок Жерара Женетта, який заклав підвалини системного аналізу наративу як структури, що розрізняє історію, оповідь і спосіб оповіді [1], а також сучасні розробки в галузі наратології, зокрема когнітивний і постклясичний підходи, представлені в авторитетних антологіях, таких як Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [3]. Окрім того, для нашого дослідження релевантним є підхід memory studies, зокрема праці Астрід Ерл, яка розглядає пам'ять як культурно опосередкований, мобільний і медіально організований феномен [2]. Саме поєднання цих перспектив дає змогу прослідкувати, як у сучасній українській прозі про Фінляндію тема пам'яті функціонує водночас як мотив і як композиційний принцип, а травматичне переживання автобіографічної героїні впливає і на тему, і на форму оповіді.

Важливим контекстуальним чинником для аналізу обраних романів є біографія авторок, оскільки вона безпосередньо впливає на поетику аналізованих текстів. Наталія Терамае – журналістка та культурна менеджерка, яка у 2014 році переїхала до Фінляндії, де стала активною учасницею української діаспори, читала курси в Гельсінському університеті, організовувала й курувала культурні проєкти, а в 2025 році повернулася до України. Її «тимчасова еміграція», життя в чужій культурі та повернення на батьківщину безпосередньо відбилися в романі «Іммігрантка» [5]. Цей текст, написаний під час проживання авторки у Фінляндії, можна розглядати як художнє опрацювання її особистої історії міграції, культурної адаптації та пошуку ідентичності.

Таня Калитенко – українська письменниця й літературознавиця, яка захистила дисертацію про принципи конструювання множинних світів, авторка кількох творів у різних жанрах. Її повість «Антеро» [4] виникла в період наукового стажування в Гельсінському університеті, коли авторка глибоко занурилася у фінську міфологію та епос «Калевала» і почала осмислювати тему радянсько-фінської війни 1939–1940 років і замовчуваної пам'яті про українців, які брали в ній участь на боці СРСР. Цей текст постає як результат перетину наукового інтересу до поетики простору, творення множинних світів та особистого перебування авторки в Гельсінкі, що в комплексі й зумовило складну міфопоетичну й інтертекстуальну організацію твору.

У романі Наталії Терамае «Іммігрантка» міграція постає як ситуація багатовимірної культурної й психологічної перебудови героїні-нараторки. Фінляндію, зокрема її столичне місто Гельсінкі, марковано як середовище адаптації, а подекуди – як топос відчуження, пошуку нової моделі власної належності. Через оповідь про повсякденність героїні, її внутрішні вагання та мовно-культурну невпевненість українців у Фінляндії текст вибудовує образ суб'єкта на межі різних систем цінностей і моделей самоідентифікації. У цьому сенсі міграція набуває

екзистенційного виміру, виходячи за межі суто соціального факту: вона пов'язана з переживанням утрати, самотності, розриву пам'яті та потреби конструювати себе заново. Наратив «Іммігрантки» тяжіє до лінійнішої, реалістичної оповіді з чіткою фокалізацією на внутрішньому світі героїні, що узгоджується з фаховим досвідом авторки-журналістки, звиклої працювати з фактографічним матеріалом і особистими свідченнями.

Натомість роман Тані Калитенко «Антеро» репрезентує інший тип художньої організації авторського переживання. У цьому творі Гельсінкі перетворюється з локусу подій на простір семантичної насиченості, де поєднуються психологічна, культурна та міфопоетична перспективи. Така модель оповіді зумовлює більш складну структуру образу столичного міста: воно функціонує як місце пам'яті, як топос інтертекстуальних і міфологічних асоціацій та як середовище, що відбиває внутрішній стан персонажа. Відповідно, чужий топос у цьому романі не лише описується, а й символічно «прочитується», стаючи елементом поетики пам'яті й способом актуалізації прихованих шарів особистого та культурного минулого. В «Антеро» також простежується наративна структура, напряму пов'язана з науковими інтересами авторки: множинні світи, інтертекстуальні посилання на «Калевалу», міфологічні мотиви та проблема замовчуваної пам'яті про війну формують текст, який вимагає від читача активної інтерпретаційної роботи.

Отже, порівняння цих двох творів дозволяє зробити висновок, що сучасна українська проза про Фінляндію тяжіє до наративних форм, у яких міграція осмислюється як стан тривалої суб'єктної нестабільності, а пам'ять і травма визначають і тематику, і саму організацію художнього письма. У романах Наталії Терамае й Тані Калитенко художня репрезентація чужого топосу виходить за межі екзотизації чи побутового опису: вона стає способом говорити про власну ідентичність, втрати, адаптацію в новому культурному середовищі, про мовну і культурну межовість, а також про нові форми етичної та психологічної чутливості, що загалом характерно для європейської літератури початку XXI століття. Аналіз цих романів дає змогу не лише уточнити особливості сучасної української прози про Фінляндію, а й побачити, як у ній формуються нові моделі наративізації міграції та пам'яті, де біографія авторок стає ключовим чинником поетичної своєрідності текстів.

Література

1. Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. 285 p.
2. Erll, Astrid. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 218 p.
3. Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. 718 p.
4. Калитенко, Таня. *Антеро*: роман. Київ: Темпора, 2020. 224 с.
5. Терамае, Наталія. *Іммігрантка*: роман. Київ: Yakaboo Publishing, 2025. 248 с.

Костюк О. М.
(Київ, Україна)

ЧИТАННЯ ЯК ШЛЯХ ПОРЯТУНКУ, ГУМАНІЗМУ Й СПРОТИВУ ПІД ЧАС ВІЙНИ (ЗА РОМАНОМ «КРАДІЙКА КНИЖОК» М. ЗУЗАКА)

Проблематика війни, духовного виживання людини на війні, дитячого сприйняття війни нині набуває особливої актуальності, зокрема в Україні, яка проходить страшні випробування. Дитина у просторі перманентної небезпеки, втрат рідних, страху смерті і самотності постає не лише як жертва, а й як носій потенціалу відродження душі. В літературі дедалі частіше підкреслюється значення культурної пам'яті, слова та читання як засобів психологічного виживання на війні.

Зарубіжні дослідники С. Джонсон та К. Пейн [1], українські дослідники, зокрема, І. Богданова та О. Кретова [2] всебічно аналізують наративний експеримент Маркуса Зузака, розглядають роман «Крадійка книжок» у метамодерному контексті, Т. Конєва досліджує функцію книги як засобу соціальної адаптації особистості [4]**.** Мета пропонованого дослідження – з'ясувати специфіку художнього втілення в романі Зузака ідеї цінності і сили художнього слова, тексту, книги.

«Крадійка книжок» займає особливе місце серед антивоєнних творів, оскільки, з одного боку, пропонує унікальний погляд на Другу світову саме через свідомість дитини (у центрі сюжету не бойові дії, а її внутрішній світ). З іншого, – оповідачем твору виступає сама Смерть, що дозволяє створити дистанцію між жахами війни та гуманістичним осмисленням людських доль, а також підкреслює нерозривний зв'язок між війною і смертю.

Роман вражає достовірністю деталей (зафарбовування вікон чорним, вирази облич в'язнів Дахау, яких ведуть вулицею, смак горохового супу та ін.) Автобіографічними є мотив малярства, що походить від професії батька письменника і ім'я головної героїні – Лізель, бо його матір звали Лізою. Саме розповіді батьків, що емігрували до Австралії з Європи і бачили нацистську Німеччину, бомбардування Мюнхена тощо покладено в основу твору.

Смерть-оповідач втомився (про себе він говорить саме в чоловічій подобі), але змушений працювати безупину: такі закони війни. Він бачить світ у символічних кольорах. Ризикнемо припустити, що небо «кольору шоколаду» – означає «коричневе небо». Цей колір, який личить Смерті. походить від форми загонів штурмовиків нацистської партії Німеччини 1920-1940-х років. Він є усталеною метафорою фашизму і в романі поступово втягує у себе всі інші.

За часів війни у Зузака часопростір, реальність розірвана, максимально фрагментована: Вона включає: «– дівчинку; –деякі слова;– акордеоніста;– деяких

фанатичних німців;- єврейського кулачного бійця;- і безліч крадіжок». Так презентує майбутній сюжет Смерть-оповідач читачеві.

Смерть спостерігає за маленькою Лізель, чатує на неї, і тільки дивна пристрасть до книжок, яка починається зі знайомства з буквами, надряпаними малярським олівцем на зворотньому боці наждачного паперу і доходить до самостійного письменництва – надає цьому розірваному світу ритму і впорядкованості, допомагає вижити. Букви ці, немов магічні знаки на зворотному боці її травматичного жорсткого існування в ролі дитини, вилученої від рідних репресованих батьків у сім'ю прийомну. Смерть метафорично змушена забирати їхні душі, але втомилась від цього – так багато загиблих, і водночас відчуває силу людського слова, тексту, книги, тому – тимчасово відступає [3].

Друг Руді, вічно голодний, краде у сусідів їжу, а Лізель – книжки. Це її духовний хліб. За сюжетом, Лізель викрадає такі книги: «Посібник гробаря» – з похорону маленького брата, як останній спогад про нього (корелює із Смертю-оповідачем), «Собака на ім'я Фауст» (з малюнками німецької вівчарки)- як відомо, трагедію «Фауст» нацистські ідеологи намагалися інтерпретувати як уособлення боротьби «нордичної людини» за підкорення природи та розбудову держави та інші. Автор відмовляється від спокуси перетворити прочитані і навіть зачитані дівчинкою книги на інтертекстуальний шар роману. Буквально книг із такими назвами не існує, Маркус Зузак вигадав їх, перетворив на криптограми.

Важливий структурний елемент роману – зв'язок епох, війн, їх перекличка між собою крізь час, пов'язані із ними моменти болісного етичного вибору кожної людини. Особливо промовисто виглядає історія єврейського хлопця Макса, якого батько Лізель маляр Ганс ховає у підвалі з ризиком для своєї сім'ї у пам'ять про те, як його самого під час Першої світової врятував єврей, батько Макса: «Людина варта більшого, ніж її страх». Юнак зокрема замальовує білою фарбою сторінки «Майн кампф», немов намагаючись набіло переписати історію, тепер це твір про Лізель. і в ньому себе він зображує у вигляді птаха. Дружба Лізель і Макса ґрунтується на силі слова та взаємній підтримці: «Вона читала йому, а він слухав так, ніби слова могли врятувати». Одужання Макса від невідомої хвороби також сприймається як магія книги. Читання стає шляхом порятунку.

Вирішивши згодом написати свою історію, Лізель дивуватиметься, коли саме книжки стали для неї всім. Під час бомбардувань дівчинка читає сусідам у темному підвалі, незважаючи на втому і пересохле горло. Її читання відволікає мешканців від страху смерті та допомагає хоча б на мить відчути спокій: «Її голос був схожий на світло», - пише Зузак. Читання в романі – це шлях гуманізму.

Однією з головних ідей Зузака є сила впливу слова. Нацистська влада використовує гасла, агітаційні промови, газети, книги та пропаганду для поширення ненависті й підкорення людей. Тобто через слова Гітлер впливає на свідомість німців. Але слово може служити і добру: «Я ненавиджу слова і люблю їх», – говорить Макс.

Символічною є сцена спалення книжок. На площі кидають у вогонь твори, які суперечать ідеям нацизму. Лізель бачить, як влада намагається знищити свободу думки та культури. Тоді вона знов вкраде книжку – на цей раз із багаття, ховає під одягом, коли попіл обпікає тіло — це стає її внутрішнім протестом проти диктатури. Читання заборонених текстів стає виявом свободи думки. Читання постає як шлях спротиву**.**

М. Зузак писав: «Мій роман саме про це: прагнення до прекрасного навіть в найважчих умовах. Одна з центральних тем сюжету пов'язана з тим, що Гітлер знищує людей своїми словами, а Лізель забирає ці слова і пише з їхньою допомогою власну історію».

Як бачимо, роман вирізняється складною художньою структурою. Йому властиві фрагментарність композиції, символічність, багатошаровість наратії та оригінальні метафоричні образи. Книга, колір, темрява і світло, фарба і поцілунок тощо стають носіями глибокого підтексту.

Роман «Крадійка книжок» демонструє, що навіть у найтрагічніші періоди історії дитина, людина здатна зберегти себе через слово, духовність і культуру. Читання в цьому творі постає як багатофункціональне явище: воно одночасно є способом порятунку, формою гуманізму та засобом спротиву.

Література

1. Johnson S., K. Pain, Death, and Nazis: The Surprisingly Beautiful Function Death Plays as Narrator in Markus Zusak's The Book Thief, 2015. URL: https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub/128/ (дата обращения: 23.03.2022)
2. Богданова І., Кретова О. Метамодерний контекст наративних стратегій роману М. Зузака «Крадійка книжок» // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія: Філологічні науки. — 2024. URL: https://philology.visnyk.zu.edu.ua/article/view/304952/296723
3. Жорнокуй У. В. Багатовекторність концепту смерті у романі Маркуса Зусака «Крадійка книжок». Актуальні питання сучасної філології: мате ріали міжнар. науково-практичної конф. Київ; Херсон: Видавничий дім «Гельве-тика», 2014. С. 34–36.
4. Конєва Т. М. Роль книги у процесі соціальної адаптації особистості (М. Зузак. «Крадійка книжок») // Література та культура Полісся. — 2025. — Вип. 112. — С. 34–43. URL: https://lkp.ndu.edu.ua/index.php/polissia/article/view/1320/1290
5. Ліхоманова Н. Смерть як наратор у романі М. Зузака «Книжковий злодій» / Н. Ліхоманова // Таврійські філологічні читання матеріали міжнар. науково-практичної конф. –2015. –С.25–27.

Odnosum N. V.
(Helsinki, Finland / Kyiv, Ukraine)

STORYTELLING ABOUT STORYTELLING": METAFICTIONAL LAYERS IN MCEWAN'S NOVEL *ATONEMENT* AND THEIR CINEMATIC TRANSLATION IN JOE WRIGHT'S FILM ADAPTATION

In recent years, literary scholars have shown particular methodological interest in texts that contain a narrative within a narrative or refer to themselves. Different terms have been introduced to describe such texts, including Timenchik's concept of *avtometaopisanie* [5] and Hutcheon's notion of "self-reflective" [3] or "autoreferential" literature, which represents a "mimesis of process."

Ian McEwan's novel *Atonement* provides a prominent example of metafictional writing in which the interaction of narrative layers creates a kind of *metafictional palimpsest*. The particular interest of the present study lies in Joe Wright's film adaptation of the novel, in which this layered narrative structure is recreated in an even more intricate form through specifically cinematic artistic techniques and possibilities.

Accordingly, the main aim of this research is to explore the metafictional structure of Ian McEwan's novel and its artistic and aesthetic representation in Joe Wright's *Atonement*. The research problem comprises two dimensions of analysis. The first examines how the metafictional composition transforms the act of narration—the act of telling a story within a story—into an artistic act of creating (or recreating) life and how the concept of the *unreliable narrator* [1]functions as a strategic device in this process. The second dimension concerns the cinematic representation of the same concept and the artistic means through which film translates the novel's metafictional structure.

The novel can be read as a tragic love story between Cecilia Tallis, the daughter of an upper-class family, and Robbie Turner, the son of the Tallis family's housekeeper, set against the background of the Second World War. A false accusation by Cecilia's sister Briony separates the lovers: Robbie is imprisoned and later sent to the front, while Cecilia becomes a nurse. Their reunion never leads to a shared future, as both die before the end of the war.

However, the detection of the metafictional layers reveals another aspect of the novel—it is a story of *storytelling* [2], a story of narration. The starting point of the events and the characters' fates is the *storyteller* (Briony), the window through which the story is first witnessed, the story itself as interpreted and re-narrated by the storyteller, and the chosen mode of narration, all of which shape individual lives against the wider background of history.

The story of storytelling begins with the fountain scene between Cecilia and Robbie at the Tallis estate, which the reader witnesses from two different

perspectives, creating two versions of the same event. *The first perspective* follows Cecilia Tallis from the house to the fountain, immersing the reader in her inner world and the complex emotions surrounding her relationship with both Robbie and the Tallis family. She is carrying a valuable vase with flowers to refresh them in the fountain. There she meets Robbie, and their conversation, charged with subtle emotional tension, gradually develops into an argument during which the vase breaks into pieces and sinks to the bottom of the fountain. Cecilia undresses, enters the water to retrieve the fragments, emerges soaked, and hurriedly leaves the scene.

At this stage, the episode is presented through what appears to be an *authorial narration*, allowing the reader a partial glimpse into Cecilia's consciousness and emotional state.

The second perspective belongs to the storyteller and the window through which Briony observes the same scene and interprets it through her imagination, creating another version of the story—the story of a soaked and undressing Cecilia—which is reshaped according to the narrative already constructed in Briony's mind and reduced to a story of forbidden desire. From the narrative perspective, this moment becomes the turning point in the subsequent chain of tragic events.

From the perspective of the *fabula*, the tragedy begins later, when Briony falsely accuses Robbie of sexually assaulting her cousin Lola, resulting in his imprisonment and subsequent departure to war. From the perspective of the *syuzhet*, however, it is the narrative Briony constructs while witnessing the fountain scene from the window that becomes the lens through which she interprets Robbie's character, ultimately leading to the false accusation. In this way, the novel demonstrates that narrative itself possesses the power to shape human destinies not only on the level of individual lives but also against the wider background of historical events.

Throughout the novel, Briony is gradually revealed as a writer. Her character becomes the core and the closing link through which all the narrative lines unfold. Moreover, the novel presents two versions of Briony as author and storyteller—the young Briony and the adult Briony. Each becomes the author of a different narrative, and together they reveal narrative as a demiurgic power: the power not merely to represent reality but to reshape and recreate it through storytelling.

Briony possesses a strong striving for order and correctness, which manifests itself through different elements. Narrating becomes the most accessible and comprehensible way for Briony to achieve a sense of order and power over events and people, which can be reshaped and adjusted within her fictional reality.

As Briony herself reflects, “In a story you only had to wish, you only had to write it down and you could have the world. <…> By means of inking symbols onto a page, she was able to send thoughts and feeling from her mind to her reader’s. It was a magical process, so commonplace that no one stopped to wonder at it” [4. p. 37].

She writes not simply to impress her family, prove her talent, or achieve artistic mastery and originality of style, but to organise the world and regain a sense of

control by imposing her narrative on others and making them participate in the world she creates: "…she read in order to gaze into one face after the other, unapologetically demanding her family's total attention as she cast her narrative spell."[7, pp. 6-7]

Briony has a particular inclination to prescribe roles for others. The world of Briony's stories is therefore not only created by her but also organised according to her own principles of order.

This idea is translated into cinematic language through Joe Wright's symbolic use of the typewriter. [2] The rhythmic sound of the keys, synchronised with Briony's measured footsteps, presents writing itself as an instrument of order and control. In this way, the act of narration becomes visually and aurally associated with Briony's attempt to organise the world according to her own design.

Briony's narration results not only in the creation of stories but also becomes a lens through which reality itself is perceived. Briony does not simply witness events—she re-narrates them. Consequently, for the young Briony, writing and imagination are not merely means of fulfilling her ambition to become a writer; they are ways of regaining a sense of control over the space and people around her that she cannot achieve in real life.

The final part of the novel introduces another version of Briony—an adult Briony. Throughout most of her life, she carries the heaviness of guilt and regret for the irreversible mistake she made as a child, a mistake that cost other people's lives and destinies. Yet there is no power left that could restore Robbie's and Cecilia's lives and happiness. Just as in childhood, when she was unable to organise the world "in her own image" in reality and storytelling became the only accessible way to establish her own order, the adult Briony cannot change what has already happened and must once again turn to narration. As she states:

"I know there's always a certain kind of reader who will be compelled to ask, But what really happened? The answer is simple: the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love" [4, p. 371).

Only at the end of the novel and Joe Wright's film adaptation does the reader and the audience realise that all the events presented throughout the narrative—including both the apparently authorial narration and the narration of the young Briony—constitute parts of one whole story written by the adult Briony. This story itself becomes her act of atonement.

At this point, the novel reveals itself as a narrative palimpsest consisting of three narrative layers: the apparently authorial narration, which initially presents what appears to be the factual course of events; the narration of the young Briony, through which reality is interpreted and reshaped by her imagination; and the narration of the adult Briony, which embraces both perspectives within one comprehensive story. Gradually, Briony's narrative merges with the apparently authorial voice, assuming

its authority and narrative privileges. By combining fact and story, the adult Briony constructs a third narrative—the narrative of confession and the revelation of truth.

However, this truth is revealed too late. It can no longer restore Robbie and Cecilia to life. Consequently, narrative becomes the only power left to Briony: the power to grant them the ending they could not receive in reality and, through this act, to make atonement. Alongside confession and the revelation of truth, the adult Briony turns once again to fiction, granting Robbie and Cecilia the fictional reunion that reality denied them. Fiction does not conceal the truth but exists alongside it, becoming the only artistic means through which Briony can symbolically recreate the life she can no longer restore in reality.

Both the young and adult Briony can therefore be understood through the concept of *unreliable narrator* [1], as both turn to narrative in order to reshape reality according to their own perceptions and purposes. However, the unreliable narrator does not necessarily imply deliberate deception. Rather, unreliability lies in the particular way reality is narrated, interpreted, and transformed so that it appears truthful while simultaneously reflecting the narrator's own perspective and intentions. It is precisely this mediation of reality through narrative that makes the narrator unreliable.

In the hands of the unreliable narrator, narrative becomes a creative force capable of organising, rearranging, and even constructing a new reality. In *Atonement*, narrative possesses a demiurgic power—the power to organise and recreate the world. The difference lies in the purpose for which this power is employed: young Briony uses narrative to regain control over a reality she cannot comprehend, whereas adult Briony uses it to symbolically restore a reality that has been irreversibly lost.

Thus, the multilayered narrative structure of *Atonement*—a story about storytelling—reveals narrative not merely as a means of representing reality but as an artistic force capable of recreating life. Through the juxtaposition of factual events, the young Briony's narration, and the adult Briony's final story, McEwan demonstrates the double nature of storytelling: it can destroy lives when reality is reshaped according to illusion, yet it can also become the only possible means of symbolically restoring what reality itself can no longer return. In this sense, the artistic act of storytelling becomes both an act of recreating life and the only possible form of atonement.

The palimpsestic narrative structure of the novel and the recreative power of storytelling are translated into Joe Wright's film adaptation through cinematic visual techniques [2]. Although the authorship of the entire narrative is revealed only at the end of both the novel and the film, Wright's version provides visual clues from the very beginning that the events presented constitute a carefully constructed whole consisting of several narrative lines, with Briony functioning as the closing link connecting them.

One of the ways in which the film hints at this narrative construction is through the recreation of literary fictionality in visual form. Joe Wright's adaptation creates the impression that the story itself is a carefully composed artistic object—a narrative transformed into visual aesthetics. From beginning to end, the film is distinguished by its visually refined composition, presenting events and objects with an almost painterly quality. This artistic visuality reveals the creative consciousness of the adult Briony as a writer who, through the act of narration, transforms life experience into artistic creation. At the same time, the film's visual aesthetics subtly suggest that the audience perceives the story through Briony's artistic vision, a vision in which reality has already been transformed by memory, imagination, and the creative act of writing.

One of the most distinguishable painterly references appears in the scene depicting a lone soldier walking through a poppy field in the light of dawn towards the horizon. The composition recalls Claude Monet's *Poppy Field near Argenteuil*, yet the cinematic reinterpretation fundamentally transforms the meaning of the original painting. In Monet's work, the woman and child move away from the house into an open landscape, creating an atmosphere of harmony, hope, and peaceful continuity of life. In Wright's film, by contrast, the solitary soldier moves towards the horizon—a traditional symbol of the boundary between life and the unknown, suggesting not a beginning but an approaching end.

The significance of this visual quotation therefore lies not only in the symbolism of the poppy, which is widely associated with the memory of war and its victims, but also in the reinterpretation of Monet's image within the tragic context of war. The movement towards life in Monet's painting is transformed into a movement towards death in the film. Yet precisely through this artistic transformation, the film reinforces one of its central ideas: art possesses the power to preserve and recreate life even where reality itself can no longer do so. Through the reference to Monet, the tragic scene is recreated in artistic form, allowing the adult Briony, as author, symbolically to grant the participants of her story a different kind of existence—an enduring narrative life preserved through art.

By composing the story, Briony incorporates the life-creating intention of art itself: the attempt to preserve, transform, and give lasting meaning to human experience. The film's visual aesthetics and its references to artistic traditions similarly embody the enduring power of art to preserve and recreate life through the act of narration.

Література

1. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
2. Dalrymple J. *Atonement by Joe Wright: (Re)writing and Adaptation. A Diachronic Approach to Ian McEwan's Fiction: From Sensationalism to Ethical Writing*. Mar 2018, Caen, France.

3. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
4. McEwan I. *Atonement*. London: Vintage, 2002.
5. Timenchik R. D. "Avtometaopisanie u Akhmatovoi." *Russian Literature*, vol. 7, 1979, pp. 351–372.

Панов С. Ф.,Кузменко Р. І.
(Київ, Україна)

УКРАЇНСЬКА БАЙКА ЯК ФІЛОСОФІЯ ХУДОЖНЬОГО АНАЛІЗУ МАЛИХ ЕПІЧНИХ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД

В історії української літератури байка сформувалася у XII столітті як оригінальний жанр. Вагомий внесок у його розвиток зробили Павло Глазовий, Микита Годованець, Євген Дудар, Петро Ребро, Василь Симоненко, Олег Чорногуз, Полікарп Шабатин та ін.

Неповторність жанру байки пов'язана з тим, що за специфікою розповіді про подію вона наближена до епічного твору, за віршованою формою і образністю мови – до ліричного твору, за гострим конфліктом – до драматичного твору. Аналізу жанру байки у шкільних курсах літератур пропонували науковці зокрема В. Гладишев [1], Г. Токмань [4], А. Ситченко [3] та інші методисти.

Для формування у студентів-філологів умінь до жанрового аналізу дослідниця Грицак Н.Р розробила пам'ятку «Жанр байки» якою студенти можуть користуватися при вивченні жанрової неповторності байки в різнонаціональних літературах [2]. Вона має такі ознаки:

1.Байка – це невелике, здебільшого віршоване оповідання, в якому філософські, морально-етичні, соціальні питання людського буття розкрито в алегоричній формі.

2. Жанровими ознаками байки є синтез художнього й естетичного змісту, що відображено у сталій композиції та розповіді про подію, що здебільшого повинна мати неочікуваний поворот і результат.

3. Персонажі байки (тварини, рослини, люди) є антагоністами, яких за своє сутністю можна узагальнити чи провести аналогії з певними абстрактними уявленнями про правду, справедливість, дружбу, лицемірство, підлабузництво...

4. Гострий конфлікт байки розкривається насамперед не у протистоянні між персонажами, а у зіткненні морально-етичних, соціальних ідей.

5. Мова байки є національно-колоритною, насичена яскравими інтонаціями, висловами, прислів'ями, афоризмами, приказками, що віддзеркалюють найменші нюанси національного мислення байкаря.

«Геть з життя все, що заважає українцям будувати свою країну» – така головна ідея збірки «Віялка» Полікарпа Шабатина. Байки Полікарпа Шабатина мають

глибокий соціальний зміст. Дивні там справи у маленьких оповіданнях: звірі й рослини розмовляють, як люди, ворона – із дроздом, ягня – та цап, кінь – з конюхом. Байки стають притчами. Вони розповідають про світ у прихованій формі. У байках чуйно відгукується те, чим жили його сучасники, створює сатиричні мініатюри, гуморески. Так, надається реалістичне ставлення до праці і до суспільної власності, розвінчують бюрократів, засуджують паліїв війни. Збірка байок буде сприяти вихованню людей в дусі непримиренності до тих вад, які ще подекуди зустрічаються в нашому житті. Він висміює марнославство, жадібність і лицемірство, показує як поводитися мудріше.

Сергій Панов підготував й видав збірку «Віялка» (Київ, 1961) у новому форматі під назвою “Ukrainian Fables: Sense of Humor and Satire» by Polikarp Shabatyn у перекладі на англійську мову.

Використовуючи досвід своїх попередників, Полікарп Шабатин значно розширив тематичні обрії байки, намагався надати їй особливої, шабатинської ритміки, наділяв персонажів виразною мовою, складав у поетичне мереживо твору своєрідний «енергетично-суспільний» потенціал. Характерною для творчості П. Шабатина є байка «Хлібина»:

З любов’ю спечена Хлібина Була єдина.
І цілої її ніхто не міг присісти І з’їсти,
Бо обідрав би тільки ненаситний Рот.
Побачивши такий от поворот,
Рот просить зрадників-ножів:
— Допоможіть!
Розріжте на скибки,
На самостійні шматки! —
І за хвилину розкраяв Ніж Хлібину,
А Рот, без зайвих слів,
По скибці, з’їв!
Не дайте Батьківщину розкраяти, мов хлібину,
Бо ворог, розпаливши злість,
По скибці з’їсь!

Як бачимо, байка має чітко виражену політичну спрямованість і прихильно сприймався слухачами, коли автор її емоційно та виразно читав.

Звернемося інтерв’ю **Олександра Ірванця до** класикові української сатиричної прози та багаторічному редакторові журналу «Перець» Олегу Чорногузу [5].

Олекса́ндр Ірване́ць: Наскільки змінилась українська література і зокрема сатира за часи вашої діяльності в літературі?

Олег Чорногуз відповів: «На мій погляд, різко змінилася. Ми втратили в ній класицизм і українськість. Ми втратили скромність і всепланетне оголилися, гублячи своє обличчя. Починаючи з еротичних досліджень українського сексу і до обсцентної лексики для зв'язку між словами. Це не українська література. Українцям за ментальністю це не властиво. Така моя суб'єктивна думка. І я маю на неї право, нікому не нав'язуючи. Російське матюччя нам принесли москалі на плечах своїх гарнізонів у часи «скаженого Петра». **До цього (читай подорожні нотатки Павла Алепського, де він описує Україну, як другу Елладу в Європі) наші лайки носили позитивний чи швидше іронічний характер.** «*Якщо втопишся, то додому не приходь», «Щоб об тебе комар носа обламав».*

Ще він додає «У сатирі помер читаємий жанр тоталітарного режиму – **фейлетон**, який друкувався на останній сторінці усіх газет, і передплатник читав газету ззаду наперед. Щезла байка – ознака поневоленого народу, як і народна усмішка. Тепер ми стали нібито вільні. Вільні від усього – у тому числі й від всього українського. Публіцистика настільки оголилася (у тому числі й телевізійна), що такі словесні паради нагадують подіуми чи порнокастинги… От і в мене вигулькнуло кілька словечок, що обкрадають і збіднюють багату українську мову. А звідси – зупиняють її поступ до неологізмів, збагачення рідної мови.»

Далі він проголошує «Це те, що ми сьогодні, розкривши вікно у світ, набули. А втратили **авторитет письменника,** який все-таки шанувався, хоча не найчастіше, і розстрілювався не найрідше. Тепер письменника, як і його книжки, «розстрілює» разом із «прогресом цивілізації» світова мережа Інтернет. **Книжка не викликає поваги, як і письменник.** Навушники заміняють інтелект та енциклопедичність! Ми тепер виховуємо вузькопрофільного гомо сапієнса, який ковтає те, що кимось попередньо розжоване».

Олекса́ндр Ірване́ць: На питання журналіста Від 60-х років минулого сторіччя і до 2021-го – це все ж серйозний відрізок часу. Що ми набули, а що втратили в жанрі сатиричної прози? Це навздогін попередньому питанню. Наприклад, я вже й не пригадаю, коли брав до рук збірку прози з означенням жанру «гуморески». А в 60-ті та й у 70-ті мої батьки часто приносили додому такі книжечки малого формату, у твердій чи м'якій обкладинці. Де подібні книжки сьогодні? По книгарнях я їх не зауважую, літературна критика про них не пише. Що з нашою сатирою?

Олег Черногуз: «Її фактично нема. Як нема таких письменників сатириків як Юрій Вухналь, Василь Чечвянський, Остап Вишня. Павло Глазовий та десятки, десятки інших. Глібови сьогодні перевелися. Їх замінив антиукраїнський і аморальний «95-ий квартал», де висміюється все українське, починаючи від мови, самого українця (особливо західного), і закінчуючи історією нашого народу. Я про це не раз писав. Зокрема у фейлетоні «Хлопці, Раша, сцена наша». На сцену вийшли сердючки. Гібрид, який не належить ні українській культурі й духовності, ні

московській. Щось недорозвинене. Синдром Вєрки Сердючки заполонив ефір, телевистави й наші душі. Я вже мовчу про білих чи й сірих «кроликів».

Олекса́ндр Ірване́ць: Що до сучасних сатириків?

Олег Черногуз: «Сьогодні в нашу літературу у жанр сатири прийшла досить симпатична Єлизавета Мельниченко. Це культурна сатира, без синдрому Вєрки Сердючки. Єлизавета пише так, як колись мені зауважив Олесь Гончар: «ви чи не перший довели, що українською мовою можна творити цей веселий жанр». Сатиру можна творити без суржику, як пишуть французи, англійці. Єлизавета Мельниченко стала лауреатом премії імені Олега Чорногуза. Отримала «Сміх-Оскар», медаль з портретом основоположника сатиричного роману в українській літературі

Вона авторка уже двох романів мого улюбленого жанру: «І засяє сонце» та «Інопланетна Рашка». І вона вже двічі лауреатка. За кожний сатиричний роман – премія. Перша, здається, імені Гоголя. Друга імені Чорногуза. Отже, це підростає також птиця великого сатиричного лету і не тільки. Єлизавету Мельниченко я назвав під час вручення Міжнародної літературної премії «українським Салтиковим-Щедріним». Її перо як скальпель хірурга, і я щасливий, що нашому, гумористичному роду, нема переводу».

Висновок Здійснене дослідження не претендує на вичерпність усіх можливих шляхів і способів реалізації методики жанрового аналізу малих епічних і ліро-епічних художніх творів з урахуванням національної специфіки. Перспективним напрямом подальших науково-дослідницьких пошуків є розробка відповідних навчальних курсів, оновлення навчально-методичного інструментарію, схем жанрового аналізу різнонаціональних середніх і великих епічних, драматичних художніх творів. Треба систематизувати набуті студентами у шкільному курсі зарубіжної літератури теоретико-літературні знання щодо специфіки жанру ліро-епічних художніх творів; поглибити рівень теоретичної обізнаності та історико-літературознавчих знань майбутнього вчителя зарубіжної літератури з окресленої проблематики; сформувати і розвинути у студентів-словесників уміння і навички жанрового аналізу ліро-епічних художніх творів з урахуванням національної специфіки; стимулювати науково-творчий інтерес до вивчення ліро-епічних художніх творів різнонаціональних літератур жанровим шляхом.

Література

1.Гладишев В.В. Теоретико-методичні засади контекстного вивчення художніх творів у шкільному курсі зарубіжної літератури: дис. … д-ра пед. наук: 13.00.02. Миколаїв: Миколаївський В.О.Сухомлинського, 2008. 426 с.

2.Грицак Н.Р. Теорія і методика жанрового аналізу малих епічних і ліро епічних різнонаціональних художніх творів: монографія. Тернопіль: ТНЕУ, 2020. 400 с.

3.Ситченко А.Л. Теоретико-методичні засади аналізу художнього твору в шкільному курсі літератури: дис. … д-ра пед. наук: 13.00.02. Київ: Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2005. 396 с.

4.Токмань Г.Л. Екзистенціально-діалогічне прочитання художнього тексту: Вибрані студії. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2016. 336 с.
5. Інтерв'ю Олександра Ірванця https://chytomo.com/satyryk-zavzhdy-v-opozytsii-rozmova-z-olehom-chornohuzom/–

Пахарєва Т. А.
(Київ, Україна)

ФІЛЬМ У. ПАЗОЛІНІ "THE RETURN": ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ ВІЧНОГО СЮЖЕТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ XXI СТ.

Загальним місцем численних рецензій на фільм У. Пазоліні «Повернення» 2024 р. стало визначення його як історії про ПТСР. Втім, за цим поверхнево-актуальним смислом зчитуються й інші – ті, які в цілому можна позначити ніцшевською формулою «вічного повернення». До неї вочевидь апелює, в першу чергу, назва фільму, з якої усунуто ім'я героя гомерівського сюжету, і тим самим історію повернення Одіссея на Ітаку позиціоновано не просто як один з вічних сюжетів (за Борхесом, це сюжет «повернення героя додому»), а як універсальну метафору нескінченного повернення людства до кровопролиття і влаштування боєнь. У розпал І світової війни в кінематографі цю концепцію монументально втілив Д.-У. Гріффіт у фільмі «Нетерпимість» (1916), стверджуючи ідею історії людства як нескінченного повернення війн і насильства через нетерпимість. Фільм У. Пазоліні безпосередньо підхоплює гріффітівський меседж, в тому числі, на рівні стрижневого образу-рефрену. І як у Гріффіта символом нескінченного перебування людства у замкненому колі насильства (якому так само вічно протистоїть любов) стає колиска, так у Пазоліні головним символічним втіленням ідеї вічного повернення стає верстат Пенелопи. Криваво-червона тканина на ньому постає метафорою історії людства, яка вся зіткана з пам'яті про кровопролиття, і текст-тканину історії як «природної історії руйнувань», за визначенням Вінфріда Зебальда, вічно тче і вічно розпускає Кліо-Пенелопа, рукою якої рушить то пам'ять про жах війни, то забуття.

«Природність» історії насильства у фільмі Пазоліні репрезентована смисловим дублюванням символіки червоної тканини на верстаті Пенелопи і символіки моря, яке, як і верстат, рефреном проходить крізь весь фільм, підкреслюючи його циклічний ритм, відповідний ритму історії як циклічного руху «вічного повернення». Поступально-поворотний рух ткацького човника між натягнутими на верстат нитками корелює з таким само рухом морських хвиль, і синонімічність смислу, закладеного в образи моря і тканини на верстаті, підкреслена накладанням кадрів на початку фільму, коли крізь морські хвилі поступово починає проступати ряд паралельно натягнутих на верстат червоних ниток.

Цей наплив реалізує ще один прозорий метафоричний смисл – про те, що море людської історії є морем крові. І мотив «моря крові» підтримується в подальшому крупними планами води, що забарвлюється кров'ю – такі кадри зустрічаються двічі: в середині фільму, коли по морській воді розходиться кров вбитого женихами Пенелопи юнака, і наприкінці фільму, коли вода у ванні, в якій Пенелопа відмиває Одіссея, теж забарвлюється кров'ю. В цьому контексті епізод з відмиванням героя від крові позбавляється оптимістичного звучання, а скоріш виводить до контексту забуття, змивання пам'яті про жах бійні як умови виходу до нового витку кровопролить. І так само скоріш зловісного, ніж втішного смислу набуває діалог Одіссея і Пенелопи в даному епізоді. Одіссей каже, що минуле «краще забути», а Пенелопа відповідає: «А ми згадаємо, а потім забудемо. Разом. І будемо жити». Це і є – алгоритм історії, котра весь час стирає страшну пам'ять про війни, аби через забуття прокласти шлях до нових війн. І не випадково крупний план крові, що забарвлює собою воду у ванні, з'являється у той момент, коли Пенелопа каже про забуття – ця кров стає прозорим натяком на те, що саме в цей момент ембріон нової бійні вже виникає.

В цьому контексті образ Пенелопи у фільмі є амбівалентним. З одного боку, вона постає втіленням жіночої любові, яка протистоїть насильству і всім своїм єством бунтує проти нього: так, після діалогу з начебто ще не впізнаним Одіссеєм, в якому вона ставила перед ним найстрашніші питання – чи вчиняв він насильство проти жінок і дітей на війні, – і не почула на них відповіді, вона у люті і відчаї рве нитки на своєму верстаті, ніби намагається розірвати коло насильства (так само потім Одіссей із злістю переверне сам цей верстат догори дригом, ніби намагаючись символічно порушити вічний ритм «тканння» кривавої тканини війни). Але водночас та сама Пенелопа вкладає в руки Одіссея лук, яким він знищить женихів, і Пенелопа ж по суті стає головною «режисеркою» майбутньої бійні, влаштувавши це змагання-пастку, від якого сама з жахом відвернеться, не визнавши своєї відповідальності за цю кров. Таку амбівалентність образу Пенелопи, подібну до циклічної амбівалентності самої людської історії, втілює символ спіралі, який акцентовано застосовано у зв'язку з Пенелопою та її роллю у винищенні женихів: спіраль, що на крупному плані подібна до мішені, створюють отвори сокир, приготовлених до «змагання», і також спіралеподібні браслети вкривають руки Пенелопи у цьому епізоді, натякаючи, що саме цими руками влаштовано бійню. І перед самим її початком з вуст Пенелопи звучить «наказ» до Телемака: «Дай батькові лук!» – як наказ розпочати криваву розправу з женихами. На цьому тлі логічно, що і Одіссей, і його головний суперник Антиной звертаються саме до Пенелопи наприкінці кровопролиття з подібними одне до одного питаннями: «Цього ти бажала?», «Такої любові ти бажала, царице?». Симптоматично, що в цей момент ракурс, з якого Пенелопа дивиться на результати бійні, – це «точка зору Бога» – верхній дальній план. Отже: цариця, що визначає криваву долю людей, парка, що тче і розриває криваву нитку історії людства, здійснювачка циклічного

процесу пам’яті та забуття, ритм якого визначений логікою насильства – такий функційно-смисловий спектр реалізує образ Пенелопи у Пазоліні.

Тепер повернемось до пари Антиной / Одіссей. Слід зазначити, що на певному смисловому рівні ці герої у фільмі постають не лише суперниками-антиподами, а й втілюють близнюковий архетип, демонструючи «спорідненість протилежностей», – однакову рокову підкореність закону кровопролиття, попри бажання реалізувати свою долю за законом любові. Цю приреченість символізують і їхні однакові бордові плащі-гіматії, й акцентовані у фільмі однакові пози пасивної покірності, коли то один, то інший з героїв зображується сидячи з похиленими плечима і печальним виразом обличчя, а головне – їх кохання до Пенелопи, яке роковим чином постійно обертається кровопроливттям.

Втім, ідею кровопролиття як фатуму найбільше реалізовано, звісно ж, в образі Одіссея в акторській інтерпретації Рейфа Файнса. У кожній сцені насильства він грає небажання проливати кров, огиду до кровопролиття – починаючи з першого моменту, коли він вимушений убити нападників, що загрожують життю його сина, і аж до фінальної бійні. Коли женихи для розваги вимагають від нього битися і самі б’ють і провокують його, він спочатку навіть не чинить **о**пору, підкорюючись своїм кривдникам, які оточують його тісним кільцем і змушують вступити до бійки.

Але найвиразніше вимушеність участі у кровопролитті підкреслено в епізодах підштовхування Одіссея його близькими до розправи з женихами. Перший такий момент – це сцена впізнавання Одіссея Евріклеєю. Вона говорить: «Мій хлопчик повернувся! Тепер ти всіх їх вб’єш!» – і тим самим ніби силоміць закріплює за ним роль вбивці, якої він хоче позбутися. Важливо, що ця розмова зображена з перевернутого ракурсу, який через свою неприродність часто у фільмах репрезентує смерть або просто патологічний стан речей. В історії кіно найзначущим прикладом такого використання перегорнутого ракурсу є перший кадр фільму О. Веллса «Отелло» (1952) з мертвим обличчям головного героя. У фільмі Пазоліні ми зустрічаємо такий ракурс двічі: коли бачимо Одіссея, викинутого хвилями на берег Ітаки, і у згаданому вище діалозі з Евріклеєю. Через використання цього перевернутого ракурсу ніби впроваджується думка про те, що кожне залучення до насильства стає для Одіссея його власною черговою смертю, а повернення до життя відбувається лише для нових вбивств і нової внутрішньої загибелі.

Але повернімось до епізоду підштовхування Одіссея його близькими до бійні. Важливим тут є також епізод з Евмеєм. Той буквально постає знаряддям долі, яка змушує Одіссея в прямому сенсі сповна випити чашу насильства: Евмей переконує Одіссея, що треба вбити женихів, і подає тому чашу. Взявши її, герой відповідає: «Війна скрізь – у всьому, що ми бачимо і до чого торкаємось: у чаші, в столі – вона чекає на мене, щоб знов розгорітися».

Але символ чаші актуалізує христологічний код, який теж вочевидь використано для створення образу Одіссея авторами фільму: Файнс часто приймає пози, які в культурній пам’яті глядача асоційовано з іконографією Христа

(задумливе сидіння, наче Христос у пустелі; страждальна пластика страстей; в деяких кадрах навіть виникає ефект тернового вінця, а в уже цитованому перевернутому кадрі розмови з Евріклеєю вгадується зняття з хреста). І чаша війни Одіссея в христологічному контексті, відповідно, постає тією чашею, пронести яку повз молив Христос у хвилину своєї людської слабкості.

І тут ми виходимо до загальної концепції образу головного героя, яку, на наш погляд, реалізовано у фільмі. Здається, Файнс грає історію людства від первісного стану до Нового часу включно. На початку фільму його Одіссей в абсолютно звіроподібному вигляді навкарачки видирається на берег з моря, наче символічно відтворюючи еволюційний процес, коли перші земноводні вийшли на суходіл. А далі природа героя буде постійно демонструватися як парадоксальне і болісне поєднання звірячого і духовного, у повній відповідності до амбівалентної концепції людини як тварини і янгола водночас, що століттями панувала у європейській думці. Цікаво до цієї загальної логіки образу Одіссея долучається і гамлетівська складова як важлива для європейської культури: Файнс грає в епізодах на Ітаці, коли його герой ховається і спостерігає, але не наважується діяти, не лише і не стільки ПТСР, скільки гамлетівську рефлексію. І, як і Гамлета, до дії його спонукає випадкова ситуація, коли виникає необхідність миттєво реагувати на загрозу для сина.

Гамлетівські мотиви вгадуються і в лінії Телемака, чиї докори і звинувачення на адресу Пенелопи дуже перегукуються з ключовим діалогом Гамлета з Гертрудою, але в парадоксально «дзеркальному» змістовому наповненні: якщо Гамлет закидає матері зраду пам’яті батька і поспішне повторне заміжжя, то Телемак, навпаки, вимагає від Пенелопи скоріш обрати собі нового чоловіка, щоб припинити розбій женихів.

Втім, образ Телемака по-своєму реалізує й головні смисли фільму – про вічне повернення насильства як циклічний алгоритм історії людства. Цей смисл вгадується в перших кадрах фільму, якими є спочатку середній план фігури Телемака спиною, а потім – його погрудний план обличчям до глядача. Через це виникає враження, що Телемак дивиться наче в протилежні боки – до минулого і до майбутнього, до любові і до ненависті, так вписуючи себе до спіралі вічного повернення. І протягом сюжету мотив повернення реалізується і в лінії Телемака, адже він також залишає Ітаку, щоб вирушити на пошуки слідів батька, а потім повертається. Його повернення монтажно акцентовано у фільмі: гучні крики «Телемак повернувся!» лунають безпосередньо після того, як Одіссей «сповідується» у склепі своєму мертвому батькові, говорячи про свою внутрішню змертвілість після досвіду війни, і завершує словами: «Мені немає прощення», – і тут і звучить крик: «Телемак повернувся», – і саме з цим поверненням відбудеться і повернення Одіссея до кола кровопролить і насильства, так що можна сказати, що на черговому витку кривавої спіралі Телемак стає тим тригером, з якого розкручується цей виток. І цілком логічно, що завершується він кривавою

ініціацією самого Телемака, коли він не просто б'ється поруч із Одіссеєм під час винищення женихів, а, можна сказати, ритуально зносить голову Антиноя, добровільно підставлену під його меч. Та й батьківсько-синівські почуття між героями вперше проявляються і оформлюються словами саме у моменти кровопролить. Отже, механізм вічного повернення і вічного обертання кривавого колеса реалізується у фільмі й через спадковість поколінь, через батьківсько-синівські стосунки, які формуються і скріплюються спільно пролитою кров'ю.

Таким чином, можемо висновити, що у фільмі Пазоліні відбувається суттєва смислова та ціннісна деконструкція гомерівського сюжету (при зовнішньо точному збереженні його обставин). Переозначування гомерівських образів у фільмі відбувається переважно у логіці «вічного повернення», і це не повернення героя додому, а вічне повернення людства до практики кровопролиття, яка реалізується в циклічному чергуванні: подій насильства, нетривалого збереження жахливої пам'яті про них, а потім втрати цієї пам'яті, яка відкриває шлях до нового насильства, адже воно закорінено у самій природі людини, що парадоксально поєднує моральну рефлексію і потребу в любові з інстинктивною звірячою агресивністю.

Педченко О. В.
(Київ, Україна)

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ: НОВА КАНОНІЗАЦІЯ ТА КЛЮЧОВІ АВТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ (на матеріалі романів серії Hogarth Shakespeare)

В умовах глобалізації, інтенсифікації міжкультурних контактів та трансформації механізмів культурної пам'яті шекспірівський канон набуває нових форм функціонування, виходячи за межі традиційного академічного прочитання та стаючи активним інструментом осмислення актуальних суспільних, політичних і культурних проблем. Особливого значення в цьому контексті набувають численні адаптації, римейки та інтерпретації творів Шекспіра, які не лише актуалізують класичні сюжети для сучасної аудиторії, а й сприяють формуванню нових моделей взаємодії між канонічним текстом і сучасною культурою [3,4].

Одним із продуктивних інструментів аналізу таких процесів є поняття, що походять із творчості Шекспіра й функціонують у подальшому літературному та мистецькому дискурсі як впізнавані інтертекстуальні маркери, що створює можливості для переосмислення канону відповідно до нових історичних і соціокультурних контекстів

Автори проєкту Hogarth Shakespeare звертаються до «шекспірівського коду», під яким розуміють сукупність мотивів, образів, сюжетних структур, персонажних

моделей та культурних смислів, як до відкритого простору для діалогу, полеміки та творчої реконструкції, унаслідок чого адаптація перетворюється на один із механізмів нової канонізації, визначення ключових авторських стратегій якої є актуальним для розуміння та інтерпретації процесу.

Нова канонізація також є наслідком роботи численних культурних інституцій, що виступають важливими агентами відтворення та легітимації канону, зокрема видавництва, театральні фестивалі, освітні установи, літературні премії та цифрові платформи. Саме через них ми можемо визначити, які тексти отримують нові інтерпретації, які культурні практики стають предметом суспільної уваги та які форми репрезентації класики вважаються актуальними. Проєкт «Hogarth Shakespeare» є прикладом такого інституційного впливу видавництва «Penguin Random House», що започаткувало проєкт, завдяки якому з 2016 року з'являються романні версії шекспірівських п'єс від відомих сучасних письменників.

Показовим прикладом актуалізації шекспірівського коду через стратегію транспозиції є роман «New Boy» Трейсі Шевальє, створений на основі трагедії «Отелло». Авторка переносить події шекспірівського твору із простору Венеції та Кіпру до американської школи 1970-х років, зберігаючи при цьому основну конфліктну модель першоджерела. Така зміна хронотопу дозволяє продемонструвати універсальність шекспірівського сюжету та його здатність функціонувати в принципово нових соціокультурних умовах. На місце військових і політичних інтриг приходять складні механізми взаємодії всередині дитячого колективу, однак ключові теми ревнощів, маніпуляції, недовіри та соціального виключення залишаються незмінними.

Головний герой Осей Кокоте, син ганського дипломата, опиняється в новій школі, де його сприймають передусім через його расову відмінність. Як і шекспірівський Отелло, він перебуває одночасно всередині спільноти та поза нею, залишаючись об'єктом зацікавлення, недовіри та прихованої ворожості. У цьому контексті образ Осейя стає сучасною репрезентацією Іншого, а шекспірівський конфлікт отримує новий соціальний вимір. Якщо в трагедії Шекспіра проблема інакшості пов'язана переважно з расовими та культурними відмінностями його часу, то в романі Шевальє вона трансформується в дослідження механізмів дискримінації, упередження та соціального відчуження, які продовжують існувати в сучасному світі.

Водночас роман демонструє один із характерних механізмів нової канонізації шекспірівської спадщини через соціальну актуалізацію класичного конфлікту. У результаті шекспірівський текст перестає сприйматися як історичний артефакт, прив'язаний до конкретної епохи, і набуває статусу універсальної моделі аналізу людських взаємин. Перенесення трагедії до шкільного середовища підкреслює, що механізми формування упереджень, маніпулювання громадською думкою та виключення Іншого виникають не лише в дорослому світі, а й відтворюються на ранніх етапах соціалізації особистості.

Подібно тому як Шевальє переміщує дію «Отелло», Маргарет Етвуд переносить сюжет «Бурі» з чарівного острова до канадської провінції Онтаріо, Говард Джейкобсон використовує сучасний простір Манчестера та Чеширу для нової дії «Венеційського купця», а Енн Тайлер трансформує сюжет комедії «Приборкання норовливої» з Падії у сучасний Балтімор – це показує, що стратегію транспозиції ми спостерігаємо у всіх текстах.

Стратегію деканонізації ми розглянемо на прикладі роману Тейлор «Vinegar Girl», в якому авторка пропонує сучасне переосмислення «Приборкання норовливої» через питання жіночої автономії, соціальних очікувань та трансформації традиційних гендерних ролей, унаслідок чого адаптація стає способом критичного діалогу з патріархальними моделями, закладеними в культурній традиції.

Сучасна Катаріна, Кейт Баттіста, зберігає окремі риси своєї шекспірівської попередниці, насамперед незалежність, прямолінійність і небажання відповідати суспільним очікуванням щодо «жіночої» поведінки. Водночас її конфлікт із соціумом має іншу природу: якщо в комедії Шекспіра неприйнятність Катаріни визначається передусім її непокорою чоловічій владі, то в романі Тайлер проблема полягає в невідповідності героїні сучасним моделям соціальної успішності та комунікативної нормативності. Кейт не прагне відповідати образу привабливої, поступливої та емоційно зручної жінки, через що постійно опиняється на периферії соціальних взаємин.

Особливого значення в романі набуває переосмислення самої ідеї «приборкання». На відміну від шекспірівської комедії, де сюжетна логіка підпорядкована інтеграції Катаріни в патріархальну систему, у «Vinegar Girl» навпаки, текст послідовно наголошує на цінності індивідуальності та праві персонажа залишатися собою. Показовою є характеристика Кейт, яку дає Петро: «You are very independent woman and you have the hair that avoids beauty parlors and you resemble dancer» [5, с.100]. Ця репліка є принципово важливою для розуміння авторської інтерпретації, оскільки герой водночас визнає незалежність героїні і оцінює її через зовнішність, що дозволяє показати суперечливість моделі гендерних відносин у романі. Петро не виконує функцію традиційного Петруччо, який прагне контролювати поведінку дружини, а постає радше як партнер, здатний прийняти інакшість Кейт, бо його статус культурного Іншого, він вчений зі Східної Європи, через який шекспірівська шлюбна інтрига трансформується в сюжет про легалізацію мігранта та міжкультурну взаємодію. Стосунки героїв будуються не на домінуванні та підкоренні, а на поступовому взаємному визнанні індивідуальності одне одного. Таким чином, гендерна проблематика в романі набуває також культурно-критичного виміру, як спосіб осмислення змін, що відбулися у сприйнятті жіночої суб'єктності, свободи вибору та особистісної автономії в культурі XXI століття.

Одним із найпоказовіших прикладів етичної ревізії шекспірівського канону у проєкті є роман Г.Джейкобсона «Shylock Is My Name», створений як переосмислення п'єси «Венеційський купець», де шекспірівський конфлікт між Шейлоком і християнським світом перетворюється на дискусію про ідентичність, дискримінацію та межі культурної толерантності.

Шейлок не стає центральним образом відповідно до назви роману, но символом і носієм колективного досвіду єврейської історії, його присутність у романі перетворюється на постійне нагадування про тривалість культурних травм та повторюваність механізмів виключення Іншого. Джейкобсон не пропонує однозначного прочитання образу Шейлока, навпаки прагне показати його складність. Символічною в цьому контексті є репліка героя, що стала назвою роману: «Shylock is my name» [2, с.9], яка безпосередньо відсилає до фрази з шекспірівської п'єси й водночас набуває нового значення як декларація історичної та культурної ідентичності. Автор демонструє, що механізми стигматизації, маргіналізації та символічного виключення продовжують функціонувати й у сучасному суспільстві, хоча їхні форми змінюються відповідно до нових історичних обставин. Роман активно вступає в діалог із сучасними суспільними дискусіями про межі політичної коректності, відповідальність культури за відтворення стереотипів та можливість переосмислення канонічних текстів у світлі нових етичних підходів.

Окреме місце серед авторських стратегій посідає метатеатральність, яка передбачає включення до структури твору елементів «театру в театрі» або «тексту в тексті» та акцентує увагу на самому процесі інтерпретації Шекспіра. Найяскравіше ця стратегія реалізована в романі Hag-Seed, де постановка «Бурі» ув'язненими Виправної колонії Флетчерста є центральним сюжетним механізмом твору. У цьому випадку шекспірівський текст виступає не лише об'єктом адаптації, а й предметом постійного осмислення персонажами, які через виконання ролей інтерпретують власний життєвий досвід. Метатеатральна структура роману створює багаторівневий діалог між оригіналом, адаптацією та читачем, демонструючи, що канонічний текст продовжує існувати завдяки безперервному процесу його прочитання, коментування та переосмислення.

Центральною постаттю роману є Фелікс Філліпс, театральний режисер, чия біографія та внутрішня еволюція багато в чому перегукуються з образом Просперо. Як і шекспірівський герой, Фелікс переживає втрату влади внаслідок зради, опиняється в добровільному вигнанні та присвячує роки підготовці символічного акту помсти, але на відміну від Просперо, він не володіє магічними знаннями, а використовує мистецтво театру як інструмент впливу на реальність. Саме режисура стає його способом контролювати події, формувати поведінку інших персонажів і конструювати власний сценарій відновлення справедливості.

Важливим аспектом роману є осмислення освітнього та трансформаційного потенціалу шекспірівського тексту. Працюючи з ув'язненими у виправній установі,

Фелікс залучає їх до постановки різних шекспірівських п’єс, перетворюючи театральний проєкт на форму альтернативної освіти та самопізнання. У процесі підготовки вистав учасники не лише знайомляться з творчістю Шекспіра, а й навчаються інтерпретувати персонажів через призму власного життєвого досвіду. Шекспірівський текст у романі постає відкритою системою смислів, яка дозволяє кожному читачеві знаходити індивідуальні точки дотику з канонічним твором. Особливо показовим є прагнення ув’язнених осмислити образ Калібана, якого вони сприймають не як монстра чи комічного персонажа, а як фігуру маргіналізованого Іншого, близьку до їхнього власного становища. Один із учасників театральної групи прямо зазначає: «Caliban is like me. He got a bad deal. He got his island took away from him» [1, с. 88].Якщо у романі «Vinegar Girl» деканонізація йшла у більшості в гендерному аспекті, то у Етвуд вона тотальна через прочитання текстів Іншими. У такий спосіб роман демонструє здатність класичного тексту породжувати нові інтерпретації залежно від соціального та культурного контексту рецепції.

Таким чином, транспозиція, деканонізація, інтерпретаційний діалог, та метатеатральність формують комплекс взаємопов’язаних стратегій актуалізації шекспірівського коду, завдяки яким канонічні тексти не лише зберігають культурну значущість, а й набувають нових смислів у літературі XXI століття, а нова канонізація постає як складний багаторівневий процес, у межах якого класичний текст зберігає свій культурний авторитет через постійне оновлення та переосмислення. У цьому процесі адаптація виконує роль основного механізму актуалізації канону, тоді як культурні та видавничі інституції забезпечують його легітимацію та поширення в сучасному культурному просторі.

Література

1. Atwood M. *Hag-Seed*. London : Hogarth Shakespeare, 2016. 320 p
2. Jacobson, H. Shylock Is My Name. London: Hogarth Shakespeare, 2016. 320 p.
3. Shakespeare and the Modern Novel. / ed. G.Holderness. New York ; Oxford : Berghahn Books, 2024. 188 p.
4. The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation. / eds. D. E.Henderson, S. O'Neill. London : Bloomsbury Academic, 2022. 432 p.
5. Tyler A. *Vinegar Girl*. London : Hogarth Shakespeare, 2016. 272 p.

Радєва Є. О.
(Одеса, Україна)

ХРОНОТОП ГІРСЬКОГО СЕЛА ЯК МОДЕЛЬ ЗАМКНЕНОГО СВІТУ (за твором Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки»)

Сучасне літературознавство дедалі частіше звертається до аналізу художнього простору й часу, адже саме хронотоп значною мірою визначає особливості художнього світу у творі, впливає на формування характерів персонажів та логіку розвитку подій. Через взаємодію просторових і часових координат розкриваються світоглядні орієнтири героїв, їхнє ставлення до навколишньої дійсності та власної долі.

За визначенням літературознавчого словника-довідника, хронотоп – це взаємозв'язок часових і просторових характеристик, зображених у художньому творі явищ, де час постає як багатовимірна категорія, у якій розрізняють фабульно-сюжетний та оповідний рівні [4, с. 714]. Н. Шерстюк зазначає, що хронотоп у літературному творі не лише окреслює місце і час перебігу подій, а й визначає систему цінностей персонажів, їхні життєві орієнтири та спосіб сприйняття світу [6].

Особливого значення проблема художнього простору набуває у творчості Марії Матіос – сучасної української письменниці, поетеси та публіцистки. У її прозі зображення просторових меж буковинського села не обмежується функцією тла для подій, а стає важливим чинником формування характерів і людських доль. Твори письменниці вирізняються глибоким психологізмом, багатогранною символікою, опорою на фольклорні та міфологічні традиції, а також своєрідною організацією художнього простору.

Творчість Марії Матіос активно досліджується сучасними літературознавцями. Так, Лариса Волощук у праці «Поліфонія художнього світу прози Марії Матіос» аналізує особливості художнього світу письменниці, звертаючи увагу на хронотоп, символіку, психологізм та жанрову специфіку її творів [2]. Наталя Бербер у статті «Топопоетонімікон роману Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки»: функційно-стилістичний аспект» досліджує роль топонімів у формуванні художнього простору твору. Дослідниця зазначає, що система назв сприяє моделюванню хронотопу та створює враження реального, хоча й замкненого світу: «Переважна кількість топопоетонімів є малоекспресивними одиницями, що служать засобом моделювання хронотопічного континууму художнього тексту, просторової локалізації дії» [1, с. 91]. Проблематика художнього світу роману порушується також у статті Л. Ю. Тихої «Художній світ прози Марії Матіос (на матеріалі роману «Майже ніколи не навпаки»)», де основну увагу приділено мовним особливостям твору, використанню діалектної лексики та засобам розкриття внутрішнього світу персонажів [5].

На відміну від Н. Бербер, яка розглядає моделювання хронотопу роману переважно на ономастичному рівні, та Л. Тихої, яка зосереджується на мовностилістичних засобах розкриття внутрішнього світу персонажів, у цій розвідці хронотоп аналізується як цілісна модель замкненого світу, що постає із поєднання просторової ізольованості Тисової Рівні та циклічності художнього часу, і простежується на матеріалі конкретних персонажних доль (Дмитрика, Кирила, Андрія, Петруні) як механізм фатальної зумовленості людського вибору.

Особливий інтерес у нашому дослідженні становить роман Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки», у якому порушено проблеми родинних взаємин, фатальності людської долі, моральних засад традиційного суспільства та впливу замкненого середовища на життя людини. У романі гірське село Тисова Рівня постає як своєрідна модель замкненого світу. Просторова відокремленість Тисової Рівні є визначальною рисою хронотопу роману. Гірське село функціонує як замкнений локус, майже ізольований від зовнішнього світу, тому життя його мешканців регулюється не державними законами, а традиціями та неписаними моральними нормами громади. Саме особливості художнього простору формують специфічний тип суспільних відносин, у якому колективна думка набуває більшої ваги, ніж індивідуальні прагнення людини.

Однією з ключових ознак хронотопу твору є замкненість простору. Вона виявляється не лише в географічній віддаленості села, а й в обмеженості життєвих можливостей персонажів. Герої змушені підпорядковуватися усталеним нормам поведінки, а будь-яка спроба вийти за їх межі сприймається громадою як порушення традиційного порядку. Показовими є слова: *«Ослухатися чоловіка в їхній фамілії не було права»* [3, с. 2], які засвідчують, що простір Тисової Рівні функціонує як середовище тотального соціального контролю.

Важливою ознакою хронотопу роману є замкненість соціального простору Тисової Рівні. У невеликому гірському селі життя кожного перебуває на очах громади, тому приховати власні вчинки чи почуття майже неможливо. Просторова обмеженість зумовлює особливий тип міжособистісних взаємин, у якому плітки, осуд і громадська думка стають дієвими механізмами суспільного контролю. За таких умов людина змушена узгоджувати власну поведінку з вимогами громади, навіть якщо вони суперечать її особистим прагненням. Так, простір села постає не лише місцем розгортання подій, а й активним чинником формування людських доль, світогляду персонажів та їхнього життєвого вибору.

Не менш важливим компонентом хронотопу роману є художній час. Для мешканців Тисової Рівні характерне циклічне сприйняття буття, що ґрунтується на традиціях, звичаях і непорушних моральних нормах. Життя громади підпорядковане усталеному порядку, тому кожне нове покоління значною мірою відтворює моделі поведінки своїх попередників. Унаслідок цього часовий вимір твору позначений повторюваністю життєвих ситуацій, конфліктів і людських трагедій, що створює відчуття замкненого кола існування.

Символічного значення набуває сама назва роману – «Майже ніколи не навпаки». Вона відображає специфіку художнього часу твору, у якому минуле не втрачає свого впливу, а постійно визначає теперішнє й майбутнє персонажів. У такій часовій моделі людина виявляється залежною від рішень, традицій і подій, що вже відбулися, а можливість змінити власну долю видається майже недосяжною. Саме тому в романі формується атмосфера фатальності та приреченості, яка підсилює образ Тисової Рівні як замкненого світу.

Показовим у контексті часової організації роману є образ Дмитрика. Його доля демонструє, як минуле визначає майбутнє персонажа та фактично позбавляє його можливості змінити власне життя. Особисті почуття героя стають причиною трагедії, наслідки якої виявляються незворотними. Після жорстокого побиття Дмитрик перетворюється на безпорадну людину, приречену постійно повертатися у своїх спогадах до подій минулого. Через цей образ Марія Матіос підкреслює характерну для роману часову зумовленість людського існування, коли вчинки та рішення, здійснені раніше, визначають подальшу долю людини.

Символічними у цьому контексті є слова авторки: *«У світі завжди одне й те ж: одні люди вбивають інших людей, а якісь інші люди в цей самий час – люблять іще інших. А ще інші – ненавидять тих, хто любить»* [3, с. 3]. Ця думка акцентує увагу на циклічності художнього часу в романі, адже людські почуття, конфлікти та трагедії постійно повторюються незалежно від зміни поколінь. Таким чином, доля Дмитрика постає одним із виявів загальної закономірності хронотопу твору, у якому минуле безперервно впливає на теперішнє і майбутнє.

Особливості хронотопу Тисової Рівні найповніше розкриваються через долі персонажів, життя яких визначається впливом замкненого простору та усталених суспільних норм. Герої роману існують у середовищі, де індивідуальні прагнення часто поступаються вимогам громади, а особистий вибір обмежується традицією та громадським осудом.

Показовим у цьому контексті є образ Кирила Чев'юка. У молодому віці він зрікається справжнього кохання й одружується, керуючись матеріальними інтересами та суспільними уявленнями про добробут. Наслідком такого вибору стають відсутність гармонії в родині, жорсткий контроль і постійна напруга у взаєминах. Через долю Кирила Марія Матіос демонструє, що в замкненому світі Тисової Рівні особисте щастя часто приноситься в жертву суспільним вимогам і традиційним уявленням про належний життєвий шлях. Водночас персонаж не постає однозначно негативним, оскільки його світогляд сформувався під впливом середовища, де жорстокість, контроль і підпорядкування традиції сприймаються як норма та передаються з покоління в покоління.

Важливим є й образ Андрія, сина Кирила Чев'юка, та брата Дмитрика. Його характер значною мірою сформований простором патріархального суспільства, у якому домінування та сила визначають соціальний авторитет чоловіка. Прагнення контролювати інших, самоствердитися та підпорядковувати близьких власній волі

є наслідком тих моделей поведінки, що відтворюються в замкненому середовищі Тисової Рівні протягом багатьох поколінь.

Не менш важливим для розкриття хронотопу роману є образ Петруні. Через долю героїні письменниця показує становище жінки в традиційному патріархальному суспільстві. Простір села обмежує її право на власний вибір, а суспільні норми вимагають покори та мовчазного підкорення встановленим правилам. Спроба Петруні діяти всупереч цим нормам обертається особистою трагедією, страхом і внутрішнім спустошенням. Таким чином, доля героїні демонструє, як замкнений простір і жорсткі моральні приписи визначають життєвий шлях людини та позбавляють її можливості вільно реалізувати власні почуття.

Важливу роль у формуванні хронотопу твору відіграє й природа. Гірський ландшафт не лише окреслює просторові межі художнього світу, а й підсилює його замкненість та відокремленість від зовнішнього середовища. Водночас пейзажні описи виконують психологічну функцію, відображаючи внутрішні переживання персонажів. Картини природи підсилюють атмосферу тривоги, напруження та фатальності, яка супроводжує героїв упродовж усього роману.

Отже, у романі «Майже ніколи не навпаки» Марія Матіос вибудовує хронотоп гірського села як модель замкненого світу. Просторова відокремленість Тисової Рівні, панування традиційних моральних норм, суспільний контроль і залежність особистості від громади створюють особливий тип художнього простору, у межах якого свобода вибору людини суттєво обмежується. Водночас часовий вимір твору характеризується циклічністю, повторюваністю життєвих ситуацій і тісним зв’язком минулого з майбутнім. Поєднання замкненого простору та циклічного часу зумовлює атмосферу фатальності, у якій розгортаються долі персонажів, тож хронотоп у романі виконує не лише композиційну функцію, а й стає важливим засобом розкриття характерів героїв та авторської концепції людського буття.

Література

1. Бербер Н. М. Топопоетонімікон роману Марії Матіос "Майже ніколи не навпаки": функційностилістичний аспект. *Мова.* 2017. № 28. С. 89-93. URL : https://repo.odmu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/4713
2. Волощук Л. Поліфонія художнього світу прози Марії Матіос. *Синопсис: текст, контекст, медіа.* 2013. № 1. – 6 с.
URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/1734/1/L_Voloshuk_1_GI.pdf
3. Матіос М. Майже ніколи не навпаки. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 176 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Гром'яка Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремка В. І. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : Академія, 2007. 752 с.
5. Тиха Л. Ю. Художній світ прози Марії Матіос (на матеріалі роману «Майже ніколи не навпаки»). *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки».* 2025. №2. С. 37-42. URL:https://www.academstudies.volyn.ua/index.php/humanities/article/view/726/659

6. Шерстюк Н. Хронотоп як літературознавча категорія : генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки.* Полтава, 2018. №28. С. 56-61 URL https://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/191659

Серветник Б. І.
(Київ, Україна)

РЕТЕЛІНГ У СУЧАСНІЙ ПРОЗІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СЮЖЕТУ НОВЕЛИ ЕДГАРА ПО «ПАДІННЯ ДОМУ АШЕРІВ» У ПОВІСТІ Т. КІНГФІШЕР «ТЕ, ЩО ТРИВОЖИТЬ МЕРЦІВ»

У літературному процесі XXI ст. помітне прагнення заново осмислити традиційні цінності та істини, а одним із головних інструментів для цього стає ретелінг – стратегія творчого переписування класичних сюжетів. Художній простір таких творів моделюється через систему оптичних зсувів, сюжетних деконструкцій, жанрових розширень тощо. Серед репрезентативних прикладів варто виділити такі: «Дружина з горішнього поверху» Р. Гокінс (2021) як нова рецепція «Джейн Ейр» Ш. Бронте; «Мідноголовий демон» Б. Кінґсолвер (2022) – гра з сюжетом роману «Девід Коперфілд» Ч. Діккенса; «Викрадач дітей» Дж. Брома (2010) – переосмислення історій про Пітера Пена Дж. Баррі, «Сліпа лють» Н. Гейнс (2023) як ревізія міфів про Медузу Горгону; «Джулія» С. Ньюман (2023) – феміністичний погляд на «1984» Дж. Орвелла.

У цьому контексті розглянемо детальніше повість «Те, що тривожить мерців», яка увійшла до списку найкращих горорних книг 2022 року за версією журналу Library Journal. Сама авторка, Т. Кінгфішер (справжнє ім'я Урсула Вернон), у примітках зазначає про те, що спонукало її переписати класичний сюжет Едгара По, так: «*…мені хотілося більшого. Мені хотілося пояснень (мені завжди хочеться пояснень)*» [2, с.169].

Вже з перших речень повісті стає очевидним, що чільне місце у творі відведене мікології. На відміну від новели Е. По «Падіння дому Ашерів», де похмура атмосфера створюється через класичний готичний пейзаж (гнітюча місцевість, таємничий маєток, зловісність озера й рослин навколо та відчуття, які вони навіюють оповідачу), повість Т. Кінгфішер починається з опису дивного виду гриба, пластинчастий гіменофор якого нагадує розірвані м'язи. Анна Люшер, докторантка кафедри літературознавства Констанцького університету, розглядає такий опис крізь призму еко- та боді-горору й звертає увагу на те, що це вводиться «*even before it becomes clear that there is a threat in the form of the sentient fungus*» [4, с.84]. Показово, що й у віддзеркаленні озера наратор фіксує насамперед «*гротескні гриби й хирляву сіру осоку*» [2, с.10], а вже потім фокус зміщується на сам маєток. До того ж задля висвітлення цієї наукової складової вводиться й новий персонаж, Євгенія Поттер, яка захоплюється вивченням грибів. Лінія Євгенії актуалізує ще й

проблему становища жінок у науці: вона зазначає, що її статі належить бути любителькою в галузі мікології. Варто зазначити, що оповідач у новелі Е. По теж говорить про павутинчасту плісняву на зовнішніх стінах маєтку, проте вона радше виступає доповненням загальної атмосфери. Тобто, світ грибів у повісті Т. Кінгфішер не просто обрамлює простір, а підпорядковує його собі, виступаючи головним візуальним і смисловим центром, крізь який читач починає сприймати вже знайомий сюжет. Крім того, міцелій показаний як всепроникна та оперізуюча мережа без центру чи початку, що актуалізує буквальну й метафоричну ризому.

Поряд із цим, ключовим елементом стає зміна суб'єктної організації тексту. В обох творах оповідь переважно ведеться від однієї особи, свідка подій. Проте, якщо в новелі «Падіння дому Ашерів» відомості про наратора мають суто функціональний характер і пов'язані лише з самим будинком та його власником, то у повісті «Те, що тривожить мерців» це герой із розгорнутим бекграундом. По-перше, оповідач, Алекс Істон, – небінарна особа. Це актуалізує дискурс, який став інтенсивнішим з початком розвитку квір-теорії (Judith Butler «Gender Trouble», 1990) та триває й досі (лише у 2019 році словник Merriam-Webster офіційно зафіксував використання займенника «they» на позначення однини для небінарних осіб [3]). Один із персонажів, Дентон, втілює стереотипність мислення та упередження щодо ідентичності Алекса Істона й провокує наратора на роздуми про сприйняття суспільством. Мовна система вигаданої країни Ґаллації містить 7 наборів займенників, частина з яких перебуває поза межами гендерної бінарності [1, с.15]. Це зумовлює потребу в поясненні цієї специфіки, що й робить наратор, зіставляючи ґаллаційську з європейськими мовами [1, с.31-33]. Українська мова більш гендерно забарвлена (родові флексії, фемінітиви), ніж англійська – мова оригіналу, в середовище якої потрапляє Алекс. Відтак за відсутності усталеного слововжитку виникають складнощі з відтворенням ідентичності персонажа. Ми погоджуємося із твердженням редактора в передмові до українського видання й використовуватимемо щодо Алекса займенники він/його та відповідні родові закінчення [2, с.7]. По-друге, Алекс є клятвенним солдатом («sworn soldier») армії Ґаллації. Його мілітарний досвід суттєво впливає на сприйняття подій, оскільки певні сцени, передусім пов'язані зі смертю та елементами навколишнього середовища, що нагадують нутрощі, виступають тригерами й повертають героя до травм і подій війни. Ці ретроспективні вставки є не лише інструментом ретардації, а й слугують для обґрунтування холодного аналітизму та прагматичності наратора. Водночас містична атмосфера будинку й простору навколо підважує навіть стійкість солдата, що сприяє посиленню психологічного напруження та емоційного ефекту готичного горору.

Вищезазначені зміни в постаті оповідача безпосередньо пов'язані з трансформацією його зв'язків з родиною Ашерів та причиною прибуття. Якщо в Е. По його приїзд ініціює Родерік, то Т. Кінгфішер цю діяльну роль відводить сестрі, Меделін. Наділяючи героїню суб'єктністю, авторка емансипує її образ:

Меделін із німої приреченої позиції перетворюється на активну фігуру, здатну впливати на перебіг подій. У свою чергу йдеться не про кардинальну зміну оптики, а про її розширення: пізніше ми дізнаємося про інший лист, за допомогою якого Родерік викликав Дентона, сповіщаючи про божевілля сестри й благаючи про допомогу. Ще одним ключовим елементом цієї трансформації є введення системи діалогів. У такий спосіб герої вербалізують свій досвід і спільно досліджують аномалії маєтку, хоча домінуючою в структурі оповіді все одно залишається перцепція наратора. До того ж першопричиною містичних подій стає не загадкове родове прокляття, а та, хто перетворила міцелій на розумну форму життя, сама Меделін. Причому вона є водночас і творцем і втіленням свого експерименту. Тобто містицизм і метафізичний жах стають раціонально обґрунтованими та поясненими, що корелює з вищезгаданим прагненням авторки. Це також зумовлює зміни у фіналі історії: руйнування будинку й роду недостатньо, щоб зупинити поширення інфекції. Задля очищення середовища Родерік спалює маєток, оскільки всі інші методи знищення розумного міцелію виявилися марними. Такий фінал певною мірою нівелює містичність і є прагматичним актом ліквідації біологічної загрози.

Отже, задля втілення нового звучання використано інструменти жанрового змішування (наукова фантастика, готичний горор), розширення оптики завдяки додаванню нових персонажів, актуалізації нових тем та наданню права голосу маргіналізованим суб’єктам. Зазначені поетикальні та сюжетні трансформації слугують для наближення тексту до сучасного реципієнта, зберігаючи основні елементи, як-от головні герої, сюжетні домінанти, містичність, таємничість, атмосфера жаху, мотив фатуму та спадковості.

Література

\

1. По Е. А. Падіння дому Ашерів. *Падіння дому Ашерів та інші історії* / пер. з англ. В. Горбатько. Харків, 2025. С. 44–63.
2. Т. Кінгфішер. Те, що тривожить мерців / пер. з англ. Н. Гоїн. Харків : Жорж, 2025. 176 с.
3. Definition of THEY. *Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary*. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/they
4. Lüscher A. Immortality as Body Horror in T. Kingfisher’s 'What Moves the Dead'. *Dem Tode zum Trotz: Unsterblichkeit und Wiedergeburt in der Phantastik / Defying Death: Immortality and Rebirth in the Fantastic (Symposium 2023 in Magdeburg)*. 2025. P. 80–94. URL: https://doi.org/10.32784/libaac-3461

Степаненко О. К.
(Дніпро, Україна)

ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПРИ НАВЧАННІ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ ВАРІАТИВНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Сучасний культурний простір початку XXI століття характеризується інтенсивними трансформаціями, що зумовлюють зміну способів функціонування художнього тексту та його сприйняття. Літературний твір у цих умовах дедалі частіше осмислюється як відкрита смислова система, яка не має єдиного фіксованого значення й набуває повноти інтерпретації лише у процесі взаємодії з читачем. Така зміна наукової парадигми актуалізує потребу перегляду традиційних підходів до викладання літератури, орієнтованих на відтворення усталених, канонізованих трактувань.

У центрі сучасної літературної освіти перебуває проблема формування читацької компетентності, яка розглядається як складне інтегративне утворення. Вона передбачає не тільки знання про літературний процес і володіння аналітичними вміннями, але й здатність до інтерпретації, критичного осмислення тексту та співвіднесення його змісту із власним досвідом і культурним контекстом. У цьому сенсі здобувач освіти постає як активний суб'єкт читацької діяльності, здатний до самостійного смислотворення, що відповідає сучасним освітнім орієнтирам [2].

Методологічною основою такого підходу виступає рецептивна естетика, яка сформувалася у другій половині XX століття і змінила уявлення про природу художнього тексту. На відміну від традиційних концепцій, що зосереджувалися на авторі або тексті, рецептивна теорія висуває на перший план читача як співтворця значення. Важливим є поняття «горизонту очікувань», яке відображає історично та культурно зумовлені особливості сприйняття [8]. Концепція «імпліцитного читача» зауважує, що текст містить певні стратегії, які спрямовують процес інтерпретації [7]. Ідея незавершеності художнього твору, розроблена Р. Інґарденом, засвідчує, що текст містить потенційні смисли, які актуалізуються лише у процесі читання [6]. Подальший розвиток цих ідей пов'язаний із герменевтичною традицією, зокрема з концепцією діалогічної природи розуміння, обґрунтованою Г.-Г. Гадамером [5]. Водночас С. Фіш звертає увагу на соціальну зумовленість інтерпретації і вводить поняття інтерпретаційних спільнот [4]. Таким чином, множинність прочитань постає як закономірне явище, зумовлене як текстовими, так і соціокультурними чинниками.

Проте варто зазначити, що варіативність інтерпретацій породжує низку методичних викликів. Зокрема, виникає потреба у визначенні меж інтерпретаційної свободи та критеріїв обґрунтованості читацьких суджень. Це передбачає поєднання

відкритості інтерпретації з вимогами доказовості, логічної аргументації з опорою на текст твору.

Суттєвий вплив на читацьке сприйняття має цифрове середовище, яке формує нові когнітивні стратегії. Фрагментарність інформаційних потоків, швидкість обробки даних і мультимедійність сприяють формуванню поверхового читання, що орієнтоване на швидке отримання інформації, але не забезпечує глибини розуміння [3; 10]. Водночас такі умови сприяють розвитку нових навичок, зокрема здатності працювати з різними форматами текстів і швидко орієнтуватися в інформаційному просторі.

У цьому контексті особливого значення набуває розвиток глибокого, рефлексивного читання як основи інтерпретаційної діяльності. Саме глибоке читання забезпечує здатність до складного аналізу, встановлення міжтекстових зв'язків і формування цілісного розуміння художнього твору [9]. Перехід від «читання-сканування» до «читання-занурення» визначається як ключове завдання сучасної літературної освіти [1].

Методичний потенціал рецептивного підходу полягає у переорієнтації освітнього процесу на активну інтерпретаційну діяльність учнів. У такій парадигмі змінюється роль учителя, який виступає модератором інтерпретаційного діалогу, сприяє розвитку критичного мислення та допомагає учням аргументувати власні інтерпретації.

Практична реалізація цього підходу передбачає використання відкритих інтерпретаційних запитань, які стимулюють багатовекторне осмислення тексту, а також організацію дискусій, що сприяють розвитку аргументованого мовлення. Важливим є залучення альтернативних інтерпретацій, представлених у різних культурних формах, що дозволяє розширити горизонти сприйняття та усвідомити багатовимірність художнього смислу.

Інтеграція цифрових технологій і міжмедійних ресурсів у процес навчання надає нові можливості для активізації читацької діяльності, водночас потребуючи збереження балансу між швидким сприйняттям інформації та глибоким аналізом. Такий підхід сприяє формуванню інтерпретаційної культури, що передбачає здатність до діалогу, толерантність до різних точок зору та вміння аргументовано відстоювати власну позицію.

Отже, рецептивна естетика виступає ефективною методологічною основою оновлення викладання літератури в умовах інтерпретаційного плюралізму. Її впровадження сприяє формуванню читацької компетентності як здатності до самостійного смислотворення, критичного осмислення та активної участі в культурному діалозі. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням дидактичних моделей і навчальних матеріалів, орієнтованих на рецептивну парадигму, а також із розширенням можливостей використання цифрових технологій у літературній освіті.

Література

1. Ісаєва О. Від читання-сканування до читання-занурення в текст: методичні рекомендації до формування читацької культури учнів у цифрову епоху. *ІХ Волошинські читання. Шкільна літературна освіта: традиції і новаторство:* зб. матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції з нагоди 95-річчя Інституту педагогіки НАПН України; за заг. ред. Т. О. Яценко. Київ: Педагогічна думка, 2021. С. 116–121.
2. Ісаєва О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. 40 с.
3. Baron N. Words Onscreen: The Fate of Reading in a Digital World. Oxford University Press, 2015. 320 p.
4. Fish S. Is There a Text in This Class? Cambridge, 1980.
5. Gadamer H.–G. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960.
6. Ingarden R. The Literary Work of Art. Evanston, 1973.
7. Iser W. The Act of Reading. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
8. Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
9. Udovychenko L. (2025). Deep reading and cognitive development in the digital age – challenges and educational strategies. *The Modern Higher Education Review,* (10), 249–269. https://doi.org/10.28925/2617–5266/2025.1011
10. Wolf M. Reader, Come Home. New York, 2018.

Тереховська О. В.,
Юзьків А. В.
(Івано-Франківськ, Україна)

КОНЦЕПТ СЕКСУАЛЬНОСТІ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗКРИТТІ ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В РОМАНІ Е. ГІЛБЕРТ «ЇСТИ. МОЛИТИСЯ. КОХАТИ»

Концепт сексуальності – це багатогранне поняття, яке охоплює біологічні, психологічні, соціальні та культурні аспекти людського буття. Згідно з сучасними підходами сексуальність не обмежується лише фізичним актом, а є інтегрованим способом вираження особистості.

Зокрема, сексуальність включає три ключових аспекти:

- біологічний: йдеться про генетичну стать, гормональний фон та фізіологічні реакції організму;
- психологічний: мається на увазі сексуальна ідентичність, потяги, фантазії та емоційна здатність будувати стосунки й відчувати пристрасть;
- соціально-культурний: цей аспект передбачає вивчення впливу норм суспільства, релігії, сімейного виховання та медіа на прийняття власного тіла та поведінку [6]. Одним із ключових елементів концепту сексуальності є сексуальна ідентичність – те, як людина сама усвідомлює і визначає свою сексуальність.

Важливо наголосити, що сексуальність є динамічною і може змінюватися під впливом досвіду, віку та внутрішнього розвитку людини. Сучасна психологія розглядає сексуальність як частину загального благополуччя людини, що включає когнітивні (думки), емоційні (почуття) та конативні (поведінкові) компоненти.

У романі Елізабет Гілберт «Їсти. Молитися. Кохати» (2006) концепт сексуальності розглядається не як окрема фізіологічна потреба, а як невід'ємний складник цілісного процесу зцілення та самопізнання жінки. Сексуальність у творі проходить еволюцію від джерела страждань та залежності до інструменту відновлення внутрішньої гармонії. Концепт сексуальності реалізується через зміну ставлення головної героїні до власного тіла, бажань та стосунків.

Концепт сексуальності розкривається в романі через такі аспекти:

1. Відмова від сексуальності як етап зцілення. На початку подорожі, після болісного розлучення та виснажливого роману, героїня свідомо обирає целібат. В Італії та Індії вона зміщує фокус із фізичного потягу на отримання насолоди від їжі та духовні практики. Це допомагає відновити їй власну цілісність, не ідентифікуючи себе лише через стосунки з чоловіком. Для героїні інтимний зв'язок – це щось більше, ніж фізична близькість між жінкою та чоловіком, це поєднання фізичного зв'язку з духовним. Саме тому «випадковий інтим з нехай навіть надзвичайно гарним хлопцем здається героїні не найкращою спробою забути про важкий розрив з коханою людиною» [2].

«Not to mention that I have finally arrived at that age where a woman starts to question whether the wisest way to get over the loss of one beautiful brown-eyed young man is indeed to promptly invite another one into her bed» [1]. Ліз усвідомлює, що наразі вона надто виснажена для встановлення з кимось духовного зв'язку, а через це вона відмовляється від фізичної близькості, бо сексу без духовного аспекту для неї не існує: «This is why I have been alone for many months now. This is why, in fact, I have decided to spend this entire year in celibacy» [1].

Щоправда іноді героїня піддає сумнівам правильність своєї позиції, особливо коли поруч гарний молодий чоловік і її природний сексуальний потяг бере вгору, однак Ліз цілеспрямовано зупиняє себе. Вона, як мантру, повторює: все, що їй зараз потрібно – це відпочинок та зцілення, бо її теперішній психологічний стан далекий від того, щоб побудувати здорові стосунки з будь-яким чоловіком. Тому, обираючи між можливістю ні до чого не зобов'язуючих сексуальних стосунків і самотністю, Ліз обирає самотність як шлях до самої себе [6; с. 205]. Вона приймає самотність як важливу духовну частину людського досвіду. Отже, перерва в стосунках видається героїні найкращим способом зрозуміти і віднайти себе: «Dear God, I could use a little break from this cycle, to give myself some space to discover what I look like and talk like when I'm not trying to merge with someone» [1].

Особливої сили і виразності аскетизм та свідоме стримування (целібат) героїні досягають у другій книзі «Індія – Молитися». Ліз обирає шлях аскези в ашрамі, спрямовуючи свою сексуальну енергію на внутрішній пошук і

молитву. Сексуальність тут трансформується в концепт «чистоти» та «приборкання демонів». Замість пошуку задоволення зовні (через партнерів), героїня вчиться відчувати цілісність власного тіла через медитацію та йогу. В такий спосіб відбувається зцілення інтимності.

Друга частина книги готує ґрунт для третьої («Кохати» – на Балі). В Індії сексуальність «очищується» від залежності та почуття провини, перетворюючись на здорову основу для майбутніх стосунків.

2**.** Другий аспект, через який розкривається концепт сексуальності, – це тілесність і насолода. В італійській частині («Їсти») сексуальність героїні не зникає, а переорієнтовується. Відбувається трансформація сексуальної енергії в гастрономічну насолоду. Пошук фізичного задоволення зміщується з партнерів на їжу. Смакування пасти, джелато та вина стає формою чуттєвого досвіду, який допомагає їй знову відчути своє тіло живим. Це «повернення в тіло» стає фундаментом для здорового сприйняття своєї сексуальності в майбутньому.

Важливу роль відіграє тут утвердження концепції «Bel far niente» (краса нічогонероблення). Італійська культура вчить героїню насолоджуватися життям без почуття провини. Це стосується і прийняття власної сексуальності як природної частини буття, навіть якщо на даному етапі вона виражається лише через замилування красою навколо.

На початку твору серед ключових своїх внутрішніх фобій героїня відзначає дисбаланс сексуальних чакр, який вона усіма силами намагалась виправити: «Some spacey new age massage therapist told me I should wear orange-colored panties, to rebalance my sexual chakras, and, brother – I actually did it» [1].

Героїня зауважує, що підчас її подорожі Італією у віці 19 років чоловіки домагались її абсолютно усюди, проте у віці 34 років вона стала немов невидимкою: «Or even many first looks, for that matter. I found this kind of alarming at first. I'd been to Italy once before, back when I was nineteen, and what I remember is being constantly harassed by men on the street» [1]. Ліз хвилювалась, що з віком вона перестає бути привабливою: «I was afraid maybe I wasn't getting any attention because I was no longer nineteen years old and pretty» [1]]. Проте, вже в Італії, віддаючись чуттєвим насолодам, Ліз переживає «особистісну трансформацію і починає приймати власну сексуальність, відчувати себе вільною від будь-яких навіяних суспільством стереотипів і вікових комплексів» [2].

Таким чином, сексуальність в Італії для Ліз – це не про секс як дію, а про повернення здатності відчувати насолоду загалом, що готує її до справжнього кохання в наступних частинах подорожі.

3. Третій аспект – це сексуальність як частина «Кохання» (Love). Концепт любові як важлива складова концепту секусальності – невід'ємний елемент самоідентифікації головної героїні. Саме концепту любові присвячена третя книга твору, в якій описуються перші щасливі, здорові стосунки героїні. Якщо на початку твору було очевидним, що самоідентифікація та кохання – речі не сумісні, оскільки

героїня повністю розчиняється в партнері і губиться як особистість (Ліз – Девід) [4; с. 86], то зустріч з Феліпе кардинально змінює Ліз. Вона починає усвідомлювати, що можна і треба любити просто так, без взаємних претензій, вигоди і надмірної жертовності (саме так це було в її стосунках із Девідом, коли вона постійно змушена була доводити йому свою любов і відданість, виплачуючи його борги, віддаючи весь свій час, енергію, гроші). Феліпе доводить Ліз, що неправильно жити в постійному очікуванні якихось труднощів і «підводних течій» у стосунках, не треба нікому і нічого доводити, люди можуть і повинні любити одне одного просто так: «Do you think there's any way humans can love each other without complication?» [1]. Феліпе також зауважує, що любов – дуже складна по суті річ, однак вона необхідна людям, і саме тому вони повинні любити одне одного, незважаючи на розбиті серця і гіркий досвід: «And love is always complicated. But still humans must try to love each other, darling. We must get our hearts broken sometimes. This is a good sign, having a broken heart. It means we have tried for something» [1].

Проте закон інерції все ще змушує Ліз сприймати кохання та стосунки як проблему. Тому, попри свою безмежну зачарованість Феліпе, вона приймає рішення взяти паузу в стосунках на рік, порівнюючи себе з пирогом, якому ще потрібно вихолонути для того, щоб його можна було покрити глазур'ю. Вона ще не впевнена у своїх силах і відчуває страх, що знову не втратить себе, тому і не спішить заганяти себе в ілюзії.

Варто зауважити, що Феліпе, який шалено закохався в Елізабет, завдяки своїй життєвій мудрості, приймає її рішення і не чинить на неї жодного тиску [5]. Це остаточно розвіяло сумніви Ліз. Вона визнає, що ніколи ніхто не любив її так сильно, ніколи нею ніхто так сильно не захоплювався, і ні з ким вона ніколи не могла бути настільки щирою і відвертою: «I have never been loved and adored like this before by anyone, never with such pleasure and single-minded concentration. Never have I been so unpeeled, revealed, unfurled and hurled through the event of lovemaking» [1].

Отже, головна героїня знову змінює своє рішення і залишається в стосунках з Феліпе. Це дозволяє їй віднайти саме той баланс між земним і божественним, якого вона шукала і який був потрібен їй для гармонійного розвитку та самоідентифікації. Любов стала найважливішою та останньою сходинкою у духовному зростанні героїні. Завдяки коханню героїня відкрила в собі нову, зовсім іншу особистість. Таким чином, концепт сексуальності, корелюючи з концептом любові, стає важливою сходинкою на шляху героїні до пізнання самої себе, розкриття цілісної особистості – справжньої Ліз.

На Балі («Кохати») героїня приходить до розуміння, що духовність і фізична близькість не суперечать одне одному, тому сексуальність тут органічно інтегрується в життя: «I am happy and healthy and balanced. And, yes, I cannot help but notice that I am sailing to this pretty little tropical island with my Brazilian lover. Which is – I admit it! – an almost ludicrously fairy-tale ending to this story» [1].

Її стосунки з Феліпе демонструють зрілу сексуальність, засновану на взаємній повазі, емоційній близькості та вмінні поєднувати земні насолоди з духовним спокоєм. Водночас зустріч з Феліпе показує, що здорова сексуальність можлива лише після того, як жінка віднайшла власну самодостатність і «центр». Отже, сексуальність у творі «Їсти. Молитися. Кохати» – це шлях від залежності та саморуйнування до свідомої насолоди та гармонійного партнерства, де фізичне є продовженням духовного відновлення.

Таким чином, можна резюмувати, що концепт сексуальності відіграє ключову роль у розкритті проблеми жіночої самоідентифікації в творі. Прийняття власної привабливості, жіночності, сексуальності є важливою складовою самоідентифікації головної героїні, реалізації нею свого призначення, важливою сходинкою на шляху до її особистого щастя. Презентуючи самоідентифікацію героїні через концепт сексуальності, авторка підкреслює право жінки на сексуальну автономію та вибір партнерів, які сприяють її розвитку, а не руйнуванню. Актуалізація концепту сексуальності в питанні самоідентифікації підкреслює право жінки самостійно визначати межі своєї сексуальності, коли вона перестає бути об'єктом чи інструментом для задоволення потреб партнера, а стає активним суб'єктом, який обирає стосунки лише тоді, коли відчуває внутрішню готовність і силу. Концепт сексуальності виступає в творі фундаментальним інструментом повернення героїні до власного «Я».

Література

1. Gilbert E. Eat. Pray. Love.
URL: http://mrs-sullivan.com/wp-content/uploads/Eat-Pray-Love-Book-on-pdf.pdf
2. Hamzah E. Psychosocial Crisis of Elizabeth Gilbert in Eat, Pray, Love.
URL: https://core.ac.uk/download/pdf/230653208.pdf
3. Максимчук І. Мовні засоби вираженя концепту кохання в романі Елізабет Гілберт «Їсти. Молитись. Кохати». *English for Specifc Purposes: збірник наукових тез* / Ред. кол.: Д. М. Шевчук, І. В. Ковальчук, Г. В. Крайчинська. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». 2018. Випуск 5. С. 86-93.
4. Воєйкова А. О., Артеменко О. А. Роль і драматична своєрідність художнього конфлікту в романі Е. Гілберт «Їсти. Молитися. Кохати». *Філологічні науки.* Сімферополь: вид-во ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2009. Том 12. Випуск 3. С. 43-49.
5. Шульгун М. Є. Подорож як механізм пошуку культурної ідентичності «Їсти. Молитися. Кохати» Елізабет Гілберт. *Сучасні літературознавчі студії*, 2018. 15. С. 204-208.
6. Вікіпедія. . https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C

Фертіль Ю. В.
(Івано-Франківськ, Україна)

МАРКЕРИ МІЖГЕНЕРАЦІЙНОГО ДІАЛОГУ У СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Е. ҐІЛБЕРТ)

Вступ. У сучасному літературознавстві міжгенераційний діалог розглядається як важливий механізм репрезентації соціокультурного досвіду та трансляції цінностей у художньому тексті. Особливого значення він набуває у жіночій прозі XXI, де взаємодія поколінь постає як засіб осмислення ідентичності, тілесності, гендерних ролей та передачі досвіду.

Наше дослідження маркерів міжпоколіннєвого діалогу у жіночої прози спирається на здобутки феміністичної критики (Е. Шовалтер, С. Ґілберт, С. Губар, Т. Мой), теорії поколінь (К. Маннгейм), теорії міжгенераційного конфлікту (М. Гарріс), концепції міжгенераційної солідарності (В. Бенгтсон) та амбівалентності (К. Люшер), а також на ідеї наративної ідентичності (П. Рікер) і культурні студії старіння (С. де Бовуар, М. Фезерстоун, Т. Коул). В українському літературознавстві означена проблематика розвивається у працях С. Філоненко, О. Бігун, Т. Гундорової та Н. Зборовської, які досліджують специфіку жіночого письма, гендерну репрезентацію та особливості функціонування жіночої прози в сучасному культурному контексті.

Мета: окреслити маркери міжгенраційного діалогу у творах Елізабет Ґілберт.

Виклад основного матеріалу. Міжгенераційний діалог у соціумі є закономірним, адже родина як складна соціально-психологічна система об'єднує людей із різними цінностями, установками та віковими характеристиками, що згодом відображається в літературі. Він формується передусім через конфліктні або амбівалентні форми взаємодії, а також через прояви солідарності й зіткнення різних світоглядних позицій та ціннісних систем. Показовим у цьому контексті є художній світ Елізабет Ґілберт, у якому репрезентовано різноманітні моделі взаємодії між поколіннями, що стають продуктивним полем для дослідження маркерів міжгенераційного діалогу.

Одним із ключових маркерів діалогу поколінь є психологізм, що виявляється у тонкому відтворенні міжособистісних взаємин, емоційних станів і внутрішніх конфліктів героїнь. У творах Е. Ґілберт психологізм займає одну з головних позицій, оскільки саме через внутрішні переживання, емоційні стани та рефлексії персонажів розкривається складна динаміка взаємин між поколіннями. Наприклад, у романі «Eat, Pray, Love» (2006) міжгенераційний діалог реалізується через взаємодію героїні з представниками різних вікових груп під час подорожей. Зокрема, спілкування з літніми персонажами (Гуру, Кетутом Лієром, Річардом із Техасу), з середнім віком (Ваян, Феліпе) та молодшими (Джованні, Софі, діти в ашрамі) супроводжується глибокими психологічними рефлексіями. Героїня у

цьому творі переживає внутрішню трансформацію, переосмислює власні цінності та життєві орієнтири. Психологізм тут полягає у фіксації тонких емоційних змін, від внутрішньої розгубленості до гармонізації особистості, що підтверджує концепція психосоціального розвитку Е. Еріксона та наративна ідентичність П. Рікера [2; 5]. Відповідно до цього, через міжпоколіннєву взаємодію відбувається осмислення життєвого досвіду, що сприяє досягненню внутрішньої цілісності.

Іншої визначальною характеристикою міжгенераційного діалогу у сучасній жіночій прозі є сюжетотворча функція, тобто здатність організовувати композиційну вісь твору. Взаємини між представниками різних поколінь (батьками й дітьми, бабусями й онуками, іншими родичами або наставниками й учнями), постають не лише як елемент повсякденної реальності, а як чинник, що формує драматургію тексту: визначає траєкторії розвитку героїнь, актуалізує внутрішні конфлікти або, навпаки, виконує стабілізуючу функцію. Особливо виразно цей акцент відтворюється на родинних зв'язках як основі особистісної історії. Наприклад, у романі «City of Girls» (2019) сюжетотворча функція міжгенераційного діалогу реалізується особливо виразно через взаємини Вівіан Морріс із представниками старшого покоління (батьками, тіткою Пеґ, Олів Томпсон та Едною Паркер Вотсон.). Постійні конфлікти та напружені взаємини з батьками зумовлюють вигнання юної Вівіан з дому, що стає вихідним сюжетним імпульсом твору. Саме це спричиняє її переміщення до театру «Lily Playhouse» під опіку тітки Пеґ [3, с.113]. Показовим також є епізод після скандалу, який зруйнував б репутацію молодої Вівіан і змусив її покинути театр. Героїня опиняється у просторі іншого покоління, поруч із Пеґ та Олів, де відбувається переорієнтація життєвих цінностей героїні. Як представниці більш зрілого й відповідального світогляду, вони не просто підтримують та захищають Вівіан, а фактично дають нову траєкторію її розвитку: героїня відходить від старого способу життя і починає змінюватись та працювати для себе.

Наступним маркером міжгенараційного діалогу є наративний рівень. У романі «City of Girls» він виражається через форму сповіді та ретроспективного осмислення досвіду [1, с, 264]. Героїня Вівіан Морріс веде оповідь у формі листа до молодшої жінки, що створює ефект міжгенераційного звернення та «діалогу через час», героїня конструює власне «Я» через переосмислення життєвого досвіду[2]: «*I received a letter from his daughter the other day. Angela… ««Vivian,» Angela wrote, «given that my mother has passed away, I wonder if you might now feel comfortable telling me what you were to my father?»»… I can, however, tell her what he was to me».* [6, с.10]. Таким чином, спостерігаємо, що наративна стратегія сповіді виконує функцію медіації між поколіннями: через адресованість молодшій героїні відбувається не лише передача індивідуального досвіду, але й його інтерпретація крізь призму вікового дистанціювання. Вівіан осмислює власне минуле як цілісний життєвий наратив, інтегруючи помилки, травми й досягнення у послідовну історію.

На мовно-стилістичному рівні маркери міжгенераційного діалогу проявляються у контрасті мовлення персонажів. У «City of Girls» молодість Вівіан передається через розмовну, емоційно насичену лексику*:« I had all those cigarettes to smoke, for instance. In short: I was busy.»*, *«I was not quite as dumb as my grades made me look, but apparently it really doesn't help if you don't study.»*[6, с.12]. Таке мовлення відзначається іронічністю та суб'єктивністю висловлювання. Натомість мовлення старших персонажів, зокрема Олів Томпсон, є стриманішим, лаконічним і функціонально спрямованим: *««I'm Olive Thompson,» announced the woman, in a voice that indicated she was accustomed to making announcements. «I'm your aunt's secretary. She was unable to come. There was an emergency today at the theater. A small fire. She sent me to find you. My apologies for making you wait.»»*; *««Your bags,» she said. «Collect them. Then we'll taxi over to the Lily. The late show has already begun. Hurry up now. Make no flimflam about it.».»* [6, с.24]. Мовлення старшої героїні вказує на раціональність і дистанційованість. Такий контраст увиразнює не лише вікову різницю, а й різні моделі сприйняття реальності.

Міжгенераційний діалог репрезентується і через опозицію «Свій, Чужий / Інший». У романі «Stern Men» (2000) протиставлення молодої Рут Томас і старшого покоління рибалок демонструє конфлікт між традицією та новаторством: «*They did not like to be governed. They did not like to pay taxes. They did not trust experts, and they were not interested in the opinions or the appearance of strangers*.» [8, с. 15]. Такий опис старшого покоління показує, що вони є носіями усталених норм на острові. Рут Томас і спільноти рибалок функціонує як зіткнення «свого» та «іншого»: попри її належність до остров'ян, її професійні амбіції та поведінкові стратегії маркують її як «чужу» в межах традиційної патріархальної моделі.

Особливої ваги набувають гендерно марковані аспекти міжгенераційного діалогу, пов'язані зі специфікою жіночого досвіду. У романі «The Signature of All Things» (2013) образ Беатрікс Віттакер функціонує як утілення стереотипної моделі «суворої матері», що ґрунтується на дисципліні, стриманості та моральному контролі. Водночас постать Алми репрезентує трансформацію цієї моделі: героїня відходить від традиційних гендерних ролей, обираючи шлях інтелектуальної самореалізації, вона занурюється в наукову діяльність і свідомо не реалізує себе в межах сімейного сценарію. Симона де Бовуар підкреслює соціокультурну зумовленість жіночого досвіду, зокрема у вимірі старіння та суспільно нав'язаних ролей жінки [4]. У цьому романі головна героїня вибирає альтернативну ідентичність жінки-науковиці, дослідниці й суб'єкта пізнання. Міжгенераційний діалог розгортається не лише як конфлікт ціннісних орієнтацій, а й як переосмислення гендерних норм. Алма успадковуючи материнську модель дисципліни та раціональності, водночас трансформує її, виводячи жіночий досвід за межі патріархального канону.

Отже, міжгенераційний діалог у прозі Елізабет Ґілберт представлений як динамічна система взаємодії трьох ключових компонентів: міжгенераційного

конфлікту, солідарності та амбівалентності, які спільно визначають ціннісну оптику персонажів і логіку їхнього розвитку. Маркерами міжгенераційного діалогу є: психологізм, сюжетотворча функція, наративний рівень, мовно-стилістична характеристика, імагологічний рівень та гендерний вимір. Вони забезпечують репрезентацію складної системи взаємодії поколінь та виступають важливим інструментом конструювання поетики творів жіночої прози XXI .

Література

1. Бігун О. Жанрові маркери чикліт у романі Елізабет Ґілберт «City of Girls». *Від джерел українського європеїзму: до 90-річчя від дня народження професора Володимира Матвіїшина : колект. Монографія.* за ред. І. Девдюк, Н. Яцків. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2025. С. 263–278.
2. Рікер П. Сам як інший. Київ: Дух і Літера, 2002. 456 с.
3. Хоробчук Ю. Міжпоколіннєвий конфлікт у романі Елізабет Гілберт “City of Girls”. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Т. 2, № 80. С. 110–115.
4. Beauvoir S. *The Coming of Age*. New York : W. W. Norton and Company, 1996. 585 p.
5. Erikson E. H. *The Life Cycle Completed*. New York : W. W. Norton & Company, 1982. 112 p.
6. Gilbert E. *City of Girls*. New York : Riverhead Books, 2019.
7. Gilbert E. *Eat, Pray, Love*. New York : Viking Press, 2006.
8. Gilbert E. *Stern Men: A Novel*. Penguin Publishing Group, 2009.
9. Gilbert E. *The Signature of All Things: A Novel*. New York : Viking, 2013. 512 p.

Шестакова Е. Г.
(Донецьк Україна)

РЕАЛЬНА ПОДОРОЖ УЯВНИМИ СВІТАМИ: МОЖЛИВОСТІ ЗРОЩЕНЬ ЖАНРОВИХ ВАРІАНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ FIONA MOUNTIN «PALE AS THE DEATH»)

1. Fiona Mountain – англійська письменниця, яка народилая у 1974 р., авторка знаних детективів, які хоча і не належать до інтелектуальної літератури, втім розраховані на ерудовану читацьку аудиторію, що знається, цікавиться історією, мистецтвом, культурою, видатними особистостями, розуміється на розповідях, які якісно повідують. Як зазначено на сайті лондонської «DHH Literary Agency», Mountain, перш ніж зайнятися історичною літературою, 10 років пропрацювала на Бі-бі-сі в прес-службі Radio 1, писала про рок-, поп-музику і танцювальну музику, бувала за лаштунками концертів і фестивалів, подорожувала по Британії з роуд-шоу Radio 1. Mountain, як фахівець з медіакомунікацій, старанно вибудовує власний імідж відповідно до стратегій того жанрового різновіду, в якому послідовно працює. Вона неодноразово вказувала, що з раннього дитинства любила читати,

писати про пригоди, захоплювалася старовинними історіями, листами, фото, закохалася в «Грозовий перевал» Емілі Бронте.

2. Переконана, що твори Mountain заслуговують на традиційний для літературознавства аналіз не лише з точки зору вибудованого PR-іміджу задля бізнесу. Тим більш, наскільки мені відомо, її твори не перекладалися українською, хоча представлені, як вказують літературні агенти, вона сама, на книжкових ринках Америки, Канади, Японії, Німеччини, Голандії, Австралії, Італії англійською мовою, в перекладах, утім не зазначають, що один роман є й російською. У 2000 р. перший твір «Ізабелла» потрапив до шорт-листа вагомої в Англії премії «Romantic Novel Award», що нехарактерно для дебютних творів. В 2007 р. Mountain отримала престижну міжнародну премію в галузі детективної літератури імені Едгара Алана По, яку ще називають премією «Мері Хіггінс Кларк». Але письменників, що спеціалізуються на модному жанрі історичного детективу, то питання: *чому* або *чим саме* твори Mountain свідчать про нові й перспективні можливості зрощень декількох жанрових варіантів популярної словесності на тлі явного тяжіння їх авторки до *високої* культури?

3. Mountain спеціалізується на зрощенні декількох жанрових варіантів, що відбивають анотації та фахово виконані обкладинки її книжок, які в якості паратекстів відзеркалюють з використанням культурних кодів образи, атмосферу епох, які організують змістовний, естетичний центр творів. Це ще можна віднести до вдалих бізнес-комунікацій видавничої справи, а ось зміст, композиції, відчуття потреби у певних персонажах, фахове балансування на межі традицій популярної літератури і високочолої словесності – це власні надбання Mountain.

4. «Pale as the Death» (2002) – другий роман Mountain і водночас другий твір про Вікторіанську Англію, що вже зрозуміло на рівні назви, епіграфів. Перший епіграф – рядки з поезії «Врешті решт» Елізабет Елеонор Сіддал, коханки і дружини Данте Габрієлля Россетті, що була й однією з улюблених моделей прерафаелітів, поетесою, художницею, обставини життя, смерті / самогубства якої досі є таємницею. Другий: розлога цитата з вірша «The Pale Woman» Артура Саймонса (Сімонса) – поета, видавця, драматурга, есеїста, перекладача, критика близького до прерафаелітів. Це і другий роман про сучасного вигаданого персонажа – фахівчиню з геніалогії Наташу Блейк. Цей фах, ставлення до нього в англійській культурі, його сильні символічні засади та можливості навіть в сучасному англійському суспільстві, яке, на тлі глобалізації, не хоче забути, втратити своє коріння та потребує на з'ясування якомога повного родоводу, максимально сприяють жанру історичного детективу. Але саме це вводить перший і сильний уявний світ – всесвіт, або, як в різних творах його розуміє і позначає Mountain, міф крові, клич пращурів, міць жіночого початку. Родовід та історія створюють лабиринт з реальностей, в яких уявне, символічне, примарне, фактичне, документально незаперечне є засадою, життєво визначальним шляхом для людини. Історія – устояна основа жанрового різновіду, умова для цікавого сюжету, конвенційна згода з читачем для

захоплюючого вибудовування характерів реальних, вигаданих персонажів й філософько-культурна засада твору.

5. «Pale as the Death» – дивний детектив, бо в ньому немає традиційних для жанру пари жертва / кривдник, злочину, свідків хочаб примарного злодіяння. Втім є напрочуд негаданий детектив – фахівчиня з генеалогії, якій доведеться, банально щодо свого фаху, проводити розшук у минулому, як вона і звикла, але для того, щоб знайти в занедбаному старому будинку та врятувати від переохолодження добровільно зниклу дивакувату дівчину. Не менш химерний і процес розслідування: пошук у сучасній Англії напів відлюдниці за допомогою нерозлогих нотатків у старому щоденнику, який належав доньці лікаря родин прерафаелітів, і який зникла дівчина вважає спадщиною своєї родички. Так утворюється ще один уявний світ – всесвіт своїх, чужих, сторонніх, забутих, загубленних, зачиненних у стародавніх паперах, місцях *начеб* дрібних фактів щодення, *нібито* звичайних обставин життя, примарних спогадів, почуттів, які змушують через пів сотні років людей діяти, зустрічатися з власним *я* у дивних ситуаціях.

6. Mountain робить серйозний художній крок, коли поєднує декілька жанрових варіантів. Формально у центрі роману перебуває постать Ліззі Сідалл. Її доля дається через історію *нібито* щоденникових записів донькі лікаря, який був з Сідалл після пологів, та розлідування Наташі Блейк. Вона встановила, що немовбито донька подружжя прерафаелітв не померла, а її напів таємно, щоб не підірвати марними надіями і без того слабкий нервовий стан жінки, забрав, виростив лікарь, який не спромігся відкрити таємницю. Ця примарна, з точки зору фактичної історії, донька прожила довге життя, а дівчина, що замовила розслідування, – пряма праонука Сідалл. Для вдалого, з позиції бізнес-комунікації, твору вистачило б розробленних засобів жанру історичного детективу: орієнтація на притаманні масовій культурі цікаву стрижневу історію, блоки, стереотипи у композиції, кліше у сюжетних ходах та змістовному вирішенні образів героїв.

7. Утім роман свідчить про розширення жанру. Перша зустріч Блейк з парою закоханних, що готують фотовиставку, відбувається, коли дівчина – точна, до кольорів, квітів на сукні, навмисно сумлінно відтворена копія Офелії-Ліззі Сідалл зі «Смерті Офелії» – занурюється у крижану воду тіє ж річки, берега якої старанно влітку годинами писав Мілле. Mountain одночасно поєднує, масштабує, обігрує відому історію з першою хворобою Сідалл. Сучасний амбітний фототограф-авангардіст вчиняє з коханною і моделлю більш жорстоко, егоїстично, ніж Мілле: змушує її декілька хвилин провести без рухів у простиглій воді, поки робить знимки, а вона, як свого часу і Ліззі Сідалл, цілковито та самовіддано підкоряється його безжальним вимогам, як підкоряються долі, міфу крові. З цього сюжетного ходу і достовірного факту про картину продовжується занурення у Вікторіанську добу, що природно для історичного детективу. Втім Mountain не обмежується традиційною для цього жанрового варіанту розповіддю про героїв, події у двох хронотопах, а використовує зрощення жанрових варіантів за рахунок з'єднання

горізонтів очікування жанрових варіантів історичного, арт детективів й залучення нового на початок XXI ст. різновиду – наукового, науково-медичного детективів, персонажів, що їх репрезентують. Це передусім історики, археологи, фахівці з генеалогії, геральдики, лікарі, фахівці з якісно нового, полідисциплінарного напряму медицини – генетичні захворювання, природу, механізми дії яких можна встановити, якщо з'ясувати, простежити якомога повніше родоводи родин.

8. В основі роману відомі культурні історії, які викликають зацікавлення по всьому світу, є частиною Вікторіанського культурного тексту, засадою для автокомунікаії з ним, використовуються у туристичному бізнесі. З одного боку, розповідь історії, не всі ключові герої, обставини якої встановлені, входить в обрій жанрових стратегій історичного детективу, які багато чому будуються на принципах журналістики розслідування та PR. З іншого – є формою для повернення уваги освіченого читача до психологізму класичної літератури XIX ст., її милування звичайною людиною, важливістю занурення у світ іноді нібито прозаїчних, родинно-побутових, утім життєво, культурно константних проблем. Утім читач історичного детективу прочитає про дві реальності: Вікторіанська епоха і реальність сучасного англійського суспільства, світ людей творчого, наукового фахів. Читач, який побачить жанрове зрощення, зануриться ще й в арт детектив, зможе прочитати про лабіринтоподібні історії усталенних уявних світів. Mountain у сцені відтворення засобами фотографії «Смерті Офелії» наголошує, що сучасному митцю-коханцю, так само, як колись Россетті, а ще раніш Гамлетові, було всеодне на страждання, бажання, мрії, почуття, світо-, самосприйняття жінок, які їх кохали. Він відтворює не достовірність картини Мілле, бо взимку літній пейзаж неможливо побачити й повторити. Це принципово змінює змістовно-естетичні акценти. Фотограф-авангардист намагається викликати, створити, точніше – відтворити, закорбувати достовірність відданості жінки, емоції її покори долі, силі, беззжальності чоловічого кохання і не до неї, а до її уявних образів, що й народжують його бажання і творчість. Важливість цієї ідеї повториться, і тим підтвердиться, ситуаціями зйомок у фотостудії й художньо сильним штрихом: епізодичною згадкою, що у кімнаті Наташі Блейк з дитинства була літографія першої з циклу картини Джона Уіл'яма Уотерхауса «Леді з Шалотту» 1888 року.

9. Герої Mountain постійно мандрують в реальності, уяві місцями, що охороняють час (*кладовища*, *старі будинки, паби, фортеці селища*, *музеї, бібліотеки, архіви*). Ці подорожі відбуваються завдяки сучасному транспорту (машини, швидкісні поїзди), а також за допомогою прийомів *щоденникової оповіді*, *залучення історико-документальних фактів, данних з архивів*, *музеїв*, *газет*, *фото у техниці пикторіалізму, психологічного пейзажу, авангардного навмисного відтворення-повторення шедеврів*, *технічної, естетичної гра з процесом творчості, історією відомих тогочасних митців*, котрі занурюють героїв у минуле, яке виявляється й їхнім сьогоденням.

10. Реальності різних часів, хронотопів не переплутуються і не містифікуються, як це притаманно для популярної літератури, а природним причинно-наслідковим чином сходяться у долях героїв, керують їх вчинками *нібито* випадково, проте сильно. Одну з ключових ролей в цьому грають природа, різні типи пейзажів, а також константна, ще з часів Вікіторіанства, віра в науковий прогрес. Наука і художня творчість щільно по'єднанні, як принципи пошуку істини про світ, людину, *я*, так, що змушують активізуватися образи-штампи традиційних героїв (митців) та з'являтися нових (науковці, лікарі), які лише становляться, окреслюють змістовні, художньо-естетичні риси новітніх жанрових різновидів детективу, що почнуть розвиватися останні чверть століття (медичний детектив). В романі відчувається вплив не лише детективної літератури, в тому числі американської, в якій науково-медичний варіант посідає чільне місце, а й сучасної інтелектуальної літератури (Умберто Еко, Антонія Байетт), англійських історико-культурних, наукових традицій, цілеспрямоване повернення до гуманістичних засад, принципів європейської художньої словесності XIX ст. (Чарльз Діккенс, Антоні Троллоп, Жюль Верн).

Шопін П. Ю.,
Коваленко А. П.
(Київ, Україна)

TYPICAL ERRORS IN STUDENTS' UKRAINIAN TRANSLATIONS OF ENGLISH-LANGUAGE POETRY: THE CASE OF TRANSLATING RITA DOVE'S POEM "DAWN REVISITED"

This paper examines typical errors in students' Ukrainian translations of Rita Dove's poem "Dawn Revisited" and uses this focused case study to discuss broader challenges in poetry translation pedagogy. The research is based on a corpus of 70 English–Ukrainian translations submitted in 2024 to the International Student Translation Contest "Translation as a Key to Cultural and Linguistic Worldviews," organized by Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine. Because all participants translated the same free-verse poem, the corpus offers a valuable opportunity to compare recurrent translation choices and identify patterns that would be less visible in isolated student work. The aim of the study is to classify the most frequent and pedagogically significant problems in the translations and to formulate practical recommendations for translator training and poetry translation contests.

Methodologically, the paper combines qualitative error analysis with quantitative frequency counts. The translations are examined through close comparison with the source poem, with attention to formal organization, lexical choice, phraseology, culture-specific reference, metaphor, deixis, stance, and temporal logic. This approach makes it

possible to treat errors as symptoms of broader difficulties in reading, interpretation, and source-text constraint. The analysis shows that students' problems in poetry translation arise from the interaction of several levels of meaning: imagery, idiom, cultural context, lineation, rhythm, metaphorical structure, and the pragmatic force of address.

The first major group of difficulties concerns formal domestication. Rita Dove's poem is a short free-verse lyric arranged in three five-line stanzas. Only fourteen translations preserve this structure fully. Many students alter stanza division, line count, rhythm, or introduce rhyme, even though these changes are not required by the source text. In total, 48 translations change the number of lines, 56 modify stanzaic organization, and 25 introduce rhyme or stronger rhythmic regularity. These choices often shift the poem toward more familiar Ukrainian lyric conventions and may result in compression, expansion, tone shifts, or additional imagery motivated by rhyme. The findings suggest that students can overlook the role of form in meaning-making.

A second group of problems involves culture-specific referents and false friends. The translation of "blue jay" shows a tension between referential accuracy and domestication: while many students render the bird accurately as "блакитна сойка" or related variants, others replace it with culturally familiar birds such as "синиця," "горобчик," "соловейко," or "ґава," thereby changing the image and tone. The word "biscuits" proves even more difficult, with many students translating it as "печиво" or "бісквіти," which misrepresents the American breakfast context. The phrase "eggs and sausage on the grill" is usually understood in general terms, but "grill" produces unstable renderings such as "плита," "сковорода," "мангал," "вогонь," or "решето." These examples show that culturally marked everyday details require contextual interpretation rather than dictionary-based equivalence.

A third area of difficulty is phraseology. The colloquial metaphor "[the blue jay] hawks his pretty wares" is frequently reduced to ordinary bird behavior, communication, or singing, which removes the playful commercial metaphor of display and self-advertisement. The phrase "in the prodigal smell" is sometimes misread through the biblical association of the "prodigal son," producing erroneous meanings such as "блудний" or "блукаючий," whereas the context requires abundance and richness. The idiom "shake a leg" also causes literal or overdramatic renderings, though many students successfully use Ukrainian equivalents such as "ворушись," "поквапся," "поспішай," or "мерщій." These cases demonstrate the need for stronger training in idiomatic meaning and contextual pragmatics.

The paper also analyzes metaphor and conceptual blending, especially the image of the sky as a blank page on which the addressee can write. Some translations preserve the conceptual link between sky, page, and writing, while others separate the images or replace them with conventional expressions about beginning from a clean slate.

Finally, the study examines deixis, stance, and temporal logic. The line "If you don't look back, the future never happens" is sometimes mistranslated as a warning not to look back, reversing the poem's meaning. The closing image involving someone "down there"

frying eggs is also frequently omitted or spatially distorted, weakening the domestic scene and the poem's direct address.

The study concludes that successful poetry translation depends on disciplined attention to the semantic, cultural, metaphorical, pragmatic, and formal organization of the source text. For translator training, the findings point to the need for more explicit practice in close contextual reading, handling false friends, translating idioms, preserving conceptual metaphors, and respecting free-verse form. The proposed typology can support contest evaluation, classroom feedback, and future research on student poetry translation corpora.

ДОДАТОК

Гладишев В. В, Казанжи Б. В.
(Миколаїв, Україна)

МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ОСТАННІХ ВІРШІВ ПОЕТА-ГЕРОЯ СЕРГІЯ КОЛОМІЙЦЯ (БІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ)

Володимир Гладишев

Концепція контекстного вивчення літературних творів [1] передбачає, що «онтологічне буття» [1, с. 22] кожного твору протікає в межах біографічного, літературознавчого, культурологічного та особистісно-значущого видів контексту, які відбивають певні аспекти існування твору та особливості його вивчення школярами у процесі здобуття ними літературної освіти.

Біографічний контекст – це «семантичне поле, що містить інформацію про життя і творчість письменника, тісно пов'язану з виучуваним твором, його історією, творчим задумом автора тощо» [2, с. 47]. Йдеться не просто про події життя автора твору – маємо на увазі єдність життя й творчості письменника, творчу трансформацію у певну образну систему життєвих подій та осмислення/проживання цих подій письменником.

Пропонуємо матеріали, які вважаємо біографічним контекстом до вивчення віршів загиблого миколаївського поета Сергія Коломійця (1996-2024), який віддав життя за незалежність України у боротьбі з агресором.

Серед матеріалів: спогади про Сергія Коломійця його колеги та друга Богдани Казанжи, а також інтерв'ю з поетом, яке підготував професор Гладишев у 2017-му році [1].

Переконані: творчість загиблих героїв – невичерпане джерело патріотичного виховання української молоді, тому про кожного з поетів і письменників, творчість яких передчасно була перервана війною, потрібно пам'ятати, шанувати цю пам'ять, поширювати твори. Наведені матеріали – спроба зробити так, щоб Сергія Коломійця пам'ятали, він на це заслуговує.

ІНТЕРВ'Ю СЕРГІЯ КОЛОМІЙЦЯ ГАЗЕТІ «ПІВДЕННА ПРАВДА» , 2017 Р.

1. Представте читачам "Південної правди" поета Сергія Коломійця.

Сергій Геннадійович Коломієць – студент 4 курсу філологічного факультету МНУ імені В. О. Сухомлинського. Народився у с. Гур'євка 24 серпня 1996 року. Був призером конкурсу "Золота арфа" у 2013 та 2015 роках, де посів перше місце у номінації "Проза" та друге – у номінації "Поезія". Взяв участь у Міжнародному

літературному форумі у Києві (2015 р.). У 2016 році випустив книгу "Невідома", за що отримав диплом Гордості університету. Публікувався у міжнародному літературному журналі "Соборна вулиця" (2016 р.). Переможець у номінації "Художній твір" на конкурсі "У слові розкривається душа" (2016 р. та 2017 р.). Випустив книгу "Чарівниця" (2017 р.).

2. Коли Ви почали писати і що вважаєте витоками своєї творчості?

Писати я почав ще у шкільні роки. У старших класах моя вчителька мови та літератури Тетяна Олексіївна Назаренко часто відправляла мене на різноманітні районні конкурси шкільної творчості, де потрібно було написати вірш або невелике есе на певну тему. Проте такі завдання вимагали переважно вміння римувати або будувати текст за схемою "зав'язка-запитання-відповідь-фінал".

Сама ж творчість як засіб самовираження та моя природна потреба з'явилася у моєму житті у складний підлітковий вік, коли вивчення внутрішнього світу стало чудовим засобом заспокоєння, вираження внутрішнього – переживань – через зовнішнє – творчість, а саме вірші та новели. Вінцем усього цього стала участь у миколаївському літературному конкурсі "Золота Арфа", куди Тетяна Олексіївна порадила мені подати десять віршів і оповідання, яке я написав у 11 класі. Оповідання, до речі, потрапило на перше місце у номінації "Проза", а вірші отримали друге місце від журі конкурсу, серед яких був відомий письменник та видатна людина Дмитро Дмитрович Кремінь.

Нагородження було восени, коли я вже навчався на 1 курсі університету. Людьми, які взяли молодого студента під своє крило, пояснюючи багато зі світу літератури, стали Поліна Михайлівна Водяна та Олена Олександрівна Дудкіна. Саме вони і змотивували мене взяти участь у "Золотій арфі" ще раз.

3. Розкажіть про публікацію в канадському інтернет-журналі "ПортФоліо".

Я знайшов контактні дані редактора на сайті видання і надіслав туди декілька віршів. Михайло Блехман, головний редактор інтернет-журналу, виявився дуже ввічливою людиною, яка серйозно ставиться до своєї роботи та компетентно виконує її. Він опублікував вірші з книги "Чарівниця" у березневому випуску журналу. На жаль, я не отримав жодної оцінки моїх віршів, але їх публікація в журналі свідчить про те, що вони були позитивно сприйняті, враховуючи відсутність редакційних виправлень.

4. Чим відрізняються одна від одної Ваші книги?

Моя перша книга "Невідома" (випущена 23 травня 2016 року) фіксує один зі складних етапів мого життя – розлуку з близькою людиною і підготовку до пошуку щастя. Дуже складно було усвідомлювати, що людина, заради якої ти жив, залишила твоє життя. Важко було якось спрямувати весь накопичений негатив у певне русло і нарешті почати писати про це, щоб стало трохи легше. Напевно, це вийшло в мене тільки завдяки верлібру - формі вірша без жодних правил написання. Переживання вимагали саме нефільтрованого вираження.

Після виходу книги мені стало помітно легше, і це саме те, що мені було потрібно на той момент. Проілюструвала книгу талановита миколаївська фотографка Алієва Айдан.

Ця книга переповнена максималізмом, різкістю, емоційною насиченістю з різко негативними відтінками. Тут, звісно, без фанатизму, але в той час хотілося якомога більше писати, не загортаючи емоції в певну форму. До речі, негативізм у творчості дуже різко сприйняли в Харкові на Східній раді молодих авторів. Наш куратор Віктор Бойко негативно висловився про мою книгу. По суті Бойко сказав багато поганого всім учасникам цього заходу, але нападав на мене аж занадто активно. Можливо, книга мала дуже яскравий маркер незрілості, що не сподобалося куратору, який обожнював метод соціального реалізму.

Моя друга книга «Чарівниця» вийшла 19 травня 2017 року. Вона не настільки гостра у вираженні та, як мені здається, більш зріла в манері написання. Я змінююся, як і світ навколо мене. І кожна моя зміна відображається в моїй творчості.

У другій книзі я не хотів нести читачеві абстрактні й штучно рафіновані поняття туги, тотальної зневіри, виражені не так вже й конкретно. Неконкретність хотілося б лишити тільки в емоції, щоб читач сам зміг обрати для себе потрібний її відтінок.

“Чарівниця” – продумана, акуратна й витончена. Більшість віршів, навпаки, передають сонячні настрої і враження про прекрасне. Головний образ – це все та ж Незнайомка, над створенням якої я почав працювати ще в книзі “Невідома”. У книзі є вірші з трагічним настроєм, але він просякнутий романтикою, обдуманістю та обережністю.

Величезну подяку хотілося б висловити директору видавництва «Іліон» Ганні Валеріївні Румянцевій та дизайнеру видавництва Ірині Олексіївні Шатурі. Саме ці дві талановиті людини, які дуже добре знають свою справу, надали моїй другій книзі привабливого, концептуально доречного вигляду. Це і друковані шрифти, і розділені напівпрозорою калькою розділи, а також чудова обкладинка і трафарети ілюстрацій до розділів.

Ілюструвала книгу своїми неймовірними художніми фотографіями Алієва Айдан – талановита фотографка і моя близька подруга. Моделлю на фото стала моя названа сестра Ірина Романова. Якщо сказати буквально декількома словами про різницю між цими двома книгами, то “Невідома” – початок пошуку рідної людини, а “Чарівниця” – фінал цього пошуку. Причому, успішний фінал.

Обидві книги є сучасним поглядом на літературу, що включає як сучасні форми та прийоми, так і їх взаємозв'язок з традиціями літератури, ментальності та світогляду.

5. Творчі плани.

Миколаївський філіал Національного Союзу письменників України під керівництвом Дмитра Дмитровича Кременя готує документи для мого вступу до

Союзу на осінь. Ще до виходу книги "Чарівниця" у моєму творчому житті настала криза, з якою раніше мені не доводилося стикатися. Ймовірно, я вичерпав вектор інтимної лірики (за останній рік я написав понад сотню віршів про кохання), тому буду шукати новий для себе жанр і, можливо, нову форму його вираження. Обов'язково продовжуватиму поетичні пошуки і також займатимуся відео- або аудіопоезією. Планую створення поетичної книги у співавторстві з молодою миколаївською поетесою Світланою Кльосовою (псевдонім Лана Грімм), а також проведення літературних заходів у Миколаєві разом із талановитою поетесою Іриною Павленко. Незабаром я проведу презентацію книги "Чарівниця", над сценарієм якої я наразі працюю [1].

Богдана Казанжи

25 червня 2024 року Сергій Коломієць загинув у Вовчанську, захищаючи незалежність та свободу України.

Поет пішов на фронт у серпні 2023 року. Майже одразу опинився на Харківському напрямку, де ніс службу у різних гарячих точках. Знаходився під Куп'янськом, під Лиманом, пізніше був переправлений на Рубіжне, а останньою точкою став Вовчанськ.

Сергій був командиром стрілецького взводу 57-ї окремої мотопіхотної бригади. Його дуже поважали як керівництво, так і побратими. Головний сержант роти згадує, що він був дуже хорошим та порядним хлопцем. Небагатослівний, що засвідчував позивний "Тихий", мужній та відповідальний, він успішно виконував поставлені задачі, завжди роблячи усе можливе, щоб зберегти життя та здоров'я своїх побратимів.

Сказати, що умови, у яких Сергій із побратимами перебували у Вовчанську, були тяжкими, - це не сказати нічого. Якщо була можливість поспати хоча б одну годину вночі, це було щастям. Їсти вдавалося раз на добу, найчастіше це було пів банки тушонки на одну людину. З водою також були постійні проблеми, було вкрай складно відшукати хоча б якісь запаси. Іноді щастило віднайти якісь продукти чи воду у підвалах будинків знищеного міста. Коли вдавалося зварити макарони, це було справжнім святом. Щиро Сергій радів, коли міг знайти варення чи компот, бо багато хто з його побратимів любить солодке. Також одного разу хлопці відшукали дріжджі, і хтось із них навіть смажив пиріжки з капустою у підвалі. За два дні до загибелі Сергій розповів, що вдалося знайти яйця, з яких він планував посмажити яєчню. Коли він із радістю писав про те, що він зміг знайти їжу чи воду, сам лякався від того, з яким щастям та захватом каже про такі речі… Казав, що у Вовчанську просто якась інша планета і цінності там змінюються вкрай.

Найтяжчим, що відбувалося в місті, були обстріли з танку та авіанальоти з керованими авіаційними бомбами. Танки працювали впритул по під'їздах, де знаходилися наші захисники. Щодня та щоночі. КАБи прилітали найчастіше вночі. Це було щогодинне цілодобове пекло, у якому наші хлопці намагалися вистояти. Дуже часто повідомлення Сергія, які він періодично надсилав, несли прощальний

характер. У Вовчанську така реальність, що вижити у ній здавалося майже неможливим. Зі слів Сергія, найстрашніше ставало тоді, коли у місті западала тиша. Це завжди передвіщувало щось дуже недобре. Коли була можливість поспілкуватися з побратимами, завжди говорили про свою буденну реальність, бо будь-які розмови та згадки про сім'ї різали серце ножем.

Загибель побратимів – окремий вид пекла. Поза тим, що це непередаваний біль, майже неможливо транспортувати загиблих з Вовчанська. Один із хлопців так і лишився там назавжди – Сергію вдалося відшукати тільки фрагмент тіла після прильоту. Загалом загиблих та поранених транспортують вночі, хоча й це дуже небезпечно, бо ворог наводить міномети на переправи, якими рухаються наші хлопці. Одного разу Сергій сказав: "Я якось зрозумів, чому ми тут ніколи не кажемо слів типу "загинув, мертвий, убитий, труп, тіло" тощо. Від цього стає максимально моторошно, бо з одного боку, ми тут радіємо, коли тихо, і що є перспектива дожити до ранку, а з іншого – такі, як ми, виносять таких, як ми". 22 червня він також писав: "Війна справді змінює, і сьогодні я відчув це вперше. Коли нам кажуть, що змінюються очі, погляд та людина взагалі, ми думаємо, що насправді це не так і що війна просто гартує нас: ми стаємо стійкішими, холоднішими, витривалішими. А це не так, бо ми виходимо зовсім не тими, ким знали нас та ми знали самих себе. І це також лякає сильно, бо насправді ті, ким ми були, лишаються в окопах та зруйнованих містах. А назад вертаються зовсім інші".

З 2017 року до прибуття на фронт у 2023 році Сергій майже нічого не писав. Казав, що почав ставити собі запитання, а що саме він може сказати людям у своїх віршах? Чи є в нього ті мудрість, оригінальність та досвід, через які він може взяти на себе відповідальність творця? У січні ж 2024 року Сергій переклав українською одну з моїх пісень, яку я написала російською ще у 2020 році. У Вовчанську знову почав творити. Надіслав мені декілька віршів протягом останніх трьох тижнів свого життя. Вони просякнуті болем та передчуттям близької загибелі.

Сергій дуже хотів вижити. Мав море бажань. Планував купити гітару, зробити два татуювання, купити машину, взимку катати свого маленького сина на санчатах та все ж таки творити. Мріяв дожити до двадцяти восьми, а про тридцять років взагалі думав як про щось загоризонтне та неможливе. Останній місяць декілька разів повторював: "Старості в мене не буде".

До омріяних двадцяти восьми Сергій не дожив два місяці. Мав святкувати День народження 24 серпня, на День Незалежності. За день до смерті я отримала від нього максимально дивне голосове повідомлення, у якому на фоні постійних вибухів він казав мені, що його моральний стан дивовижним чином налагодився, що він увійшов у якийсь спокій та на душі в нього тихо. Просив мене бути спокійною та не хвилюватися за нього, бо все буде добре.

Сергій загинув 25 червня біля 13:00 від кульового поранення черевної порожнини, несумісного з життям. Найбільше боячись танку та КАБів, отримав свій кінцевий вирок з автомату…

Теплий, щирий, добрий, турботливий, розумний та творчий, Сергій Коломієць завжди житиме у моєму серці та серцях своїх близьких людей, яких залишив на землі. Тепер усе, що лишається мені як творчій людині, це жити далі за нас двох, творити та берегти спогади про одного з найкращих людей, які колись жили на цій планеті.

Література

1. Висоти Сергія Коломійця Інтерв'ю в газеті «Південна правда», 2017 р. URL: http://www.up.mk.ua/uk/articles/16932
2. Гладишев В. В. Казанжи Б. В.Біографічний контекст до вивчення останніх віршів поета-героя Сергія Коломійця // *Корпанюківські читання. Українська література в діалозі з історією і світом*: матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції, 05 березня 2025 року. Переяслав : Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 2025. С. 145-150.
3. Гладишев В. В., Казанжи Б. В. Біографічний контекст до вивчення останніх віршів поета-героя Сергія Коломійця // *Художня версія живої історії: письменники на війні* : монографія / за ред. Г. Л. Токмань. Чернівці : Друк Арт, 2025. 520 с. С. 292-303.
4. Гладишев В.В. Теорія і практика контекстного вивчення художніх творів у шкільному курсі зарубіжної літератури : Монографія. Миколаїв: Вид-во «Іліон», 2006. 372 с.
5. Ситченко А.Л., Шуляр В.І., Гладишев В. В. *Методика викладання літератури : Термінологічний словник* / За ред. проф. А. Л. Ситченка. К.: Видавничий Дім «Ін юре», 2008. 80 с.

ЗМІСТ

Анненкова О. С. (Київ)
ЛЮДИНА VS АНДРОЇД: РОМАН І. МАК'ЮЕНА "MACHINES LIKE ME" В КОНТЕКСТІ ПОСТГУМАНІЗМУ. ……. **3**

Астахова А. А. (Київ)
БІБЛІЙНІ РЕЦЕПЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ПАРАДИГМІ ЛІРИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО …… **6**

Астрахан Н. І.. (Житомир)
ЗАСАДНИЧІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ХУДОЖНОМУ СВІТІ РОМАНУ МАРКУСА ЗУЗАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК» ……. **8**

Дем'яненко О. О. (Біла Церква)
ПРАКТИКИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ МЕЙНСТРІМУ (НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ РОМАНУ Дж. ҐРІНА «ПРОВИНА ЗІРОК») ……... **14**

Кердівар Н. І. (Одеса)
МІФОПОЕТИЧНИЙ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ВИМІРИ ПРОЗИ ІЛЛАРІОНА ПАВЛЮКА ……. **17**

Кондакова Д. Ю. (Гельсінкі)
НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДОСВІДУ МІГРАЦІЇ, ПАМ'ЯТІ Й ТРАВМИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПРО ФІНЛЯНДІЮ: «ІММІГРАНТКА» НАТАЛІЇ ТЕРАМАЕ ТА «АНТЕРО» ТАНІ КАЛИТЕНКО ……. **22**

Костюк О. М. (Київ)
ЧИТАННЯ ЯК ШЛЯХ ПОРЯТУНКУ, ГУМАНІЗМУ Й СПРОТИВУ ПІД ЧАС ВІЙНИ (ЗА РОМАНОМ «КРАДІЙКА КНИЖОК» М. ЗУЗАКА) …….. **25**

Односум Н. В. (Гельсінкі - Київ) / Odnosum N. V. (Helsinki – Kyiv)
STORYTELLING ABOUT STORYTELLING": METAFICTIONAL LAYERS IN MCEWAN'S NOVEL ATONEMENT AND THEIR CINEMATIC TRANSLATION IN JOE WRIGHT'S FILM ADAPTATION …… **28**

Панов С. Ф.,Кузменко Р. І. (Київ)
УКРАЇНСЬКА БАЙКА ЯК ФІЛОСОФІЯ ХУДОЖНЬОГО АНАЛІЗУ МАЛИХ ЕПІЧНИХ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД…… **33**

Пахарєва Т. А. (Київ)
ФІЛЬМ У. ПАЗОЛІНІ "THE RETURN": ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ ВІЧНОГО СЮЖЕТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХХІ СТ. ……. **37**

Педченко О. В.. (Київ)
ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ: НОВА КАНОНІЗАЦІЯ ТА КЛЮЧОВІ АВТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ (на матеріалі романів серії Hogarth Shakespeare)…….. **41**

Радєва Є. О.. (Одеса)
ХРОНОТОП ГІРСЬКОГО СЕЛА ЯК МОДЕЛЬ ЗАМКНЕНОГО СВІТУ (за твором Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки»)…… **46**

Серветник Б. І. (Київ)
РЕТЕЛІНГ У СУЧАСНІЙ ПРОЗІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СЮЖЕТУ НОВЕЛИ ЕДГАРА ПО «ПАДІННЯ ДОМУ АШЕРІВ» У ПОВІСТІ Т. КІНГФІШЕР «ТЕ, ЩО ТРИВОЖИТЬ МЕРЦІВ» …….. **50**

Степаненко О. К. (Дніпро)
ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПРИ НАВЧАННІ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ ВАРІАТИВНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ... **53**

Тереховська О. В., Юзьків А. В. (Івано-Франківськ)
КОНЦЕПТ СЕКСУАЛЬНОСТІ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗКРИТТІ ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В РОМАНІ Е. ГІЛБЕРТ «ЇСТИ. МОЛИТИСЯ. КОХАТИ»…….. **55**

Фертіль Ю. В. (Івано-Франківськ)
МАРКЕРИ МІЖГЕНЕРАЦІЙНОГО ДІАЛОГУ У СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Е. ҐІЛБЕРТ) …….. **60**

Шестакова Е. Г. (Донецьк)
РЕАЛЬНА ПОДОРОЖ УЯВНИМИ СВІТАМИ МОЖЛИВОСТІ ЗРОЩЕНЬ ЖАНРОВИХ ВАРІАНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ FIONA MOUNTIN «PALE AS THE DEATH»)……...… **63**

Шопін П. Ю., Коваленко А. П.. (Київ)
TYPICAL ERRORS IN STUDENTS' UKRAINIAN TRANSLATIONS OF ENGLISH-LANGUAGE POETRY: THE CASE OF TRANSLATING RITA DOVE'S POEM "DAWN REVISITED"……. **67**

ДОДАТОК

Гладишев В. В, Казанжи Б. В. (Миколаїв)
МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ОСТАННІХ ВІРШІВ ПОЕТА-ГЕРОЯ СЕРГІЯ КОЛОМІЙЦЯ(БІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ) …… **70**

Наукове видання

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: проблеми, стратегії, розвідки

VI Міжнародна наукова конференція
(Київ, 14–15 травня 2026 р.)

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

ВИДАВНИЦТВО
УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені Михайла Драгоманова

Підписано до друку 28.09.2026 р. Формат 60х84
Гарнітура Times.
Облік.видав.арк. 5,69
Зам. № 069
Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова.
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію ДК 7896 від 25.07.2023.
(044) 239-30-26.



9 789669 313706