

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА
філологічний факультет
кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури

ЛІТЕРАТУРА: МАРКЕРИ УСПІХУ

**Матеріали XVIII Міжнародної літературознавчої
онлайн-конференції**

25 листопада 2022 р.



ЧЕРНІВЦІ

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
2022

УДК 808.1(082)
Л 642

*Рекомендовано до друку рішенням
Вченої ради філологічного факультету
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(протокол № 4 від 24 листопада 2022 р.)*

Л 642 **Література: маркери успіху** : матеріали XVIII Міжнародної літературознавчої онлайн-конференції, 25 листопада 2022 р. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2022. 120 с.
ISBN 978-966-423-748-9

Матеріали конференції дають уявлення про феномен літературного успіху та його актуальні маркери. Зокрема, постать письменника висвітлюється як бренд, *magnum opus* автора ідентифікується як фактор його успіху / неспіху. Етапи успіху, забуття, перевідкриття постають рушійними силами історичної зміни літературних канонів. Увага також приділяється значенню літературних об'єднань, критики, читацької реценсії при визначенні місця митця в літературному процесі. Літературні премії, конкурси, резиденції розглядаються як ознака визнання.

Для науковців, аспірантів, студентів гуманітарних спеціальностей.

УДК 808.1(082)

ISBN 978-966-423-748-9

© Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича, 2022
© Автори, 2022

ПИСЬМЕННИК ЯК БРЕНД:
ЗНАКОВІ МАРКЕРИ УСПІХУ

Nicoletta Agresta

**La conquête du champ littéraire
et médiatique chez Zola, conteur et journaliste**

Les années dans lesquelles Émile Zola fait ses débuts dans la presse correspondent à une époque-clé dans l'évolution du champ littéraire : la valeur laïque du génie artistique s'impose et supprime le pouvoir religieux, engendrant une transformation du statut de l'écrivain, tandis qu'un nouveau lectorat populaire vient remplacer le public élitaire d'autrefois et détermine une mutation sans précédents dans les modalités de composition d'une œuvre. Le journalisme devient la piste d'accès au champ littéraire de l'époque et l'arène dans laquelle une entière génération de débutants se bat pour se faire un nom et trouver une place. Les formes brèves envahissent les quotidiens et les périodiques du XIXe siècle et semblent avoir un certain succès parmi les écrivains comme parmi les lecteurs. Il s'agira dans ce travail d'étudier les stratégies adoptées par Zola conteur et journaliste tout au long de sa carrière et de voir comment les récits brefs, produits de la conjonction des matrices littéraire et journalistique, permettent de mieux cerner les effets de la médiatisation sur l'écriture zolienne, d'observer la dialectique étroite entre discours littéraire et impératifs de la presse, de comprendre la progression du positionnement de l'écrivain dans le champ de son époque. Il sera donc question de reparcourir les étapes de l'évolution auctoriale de Zola conteur et journaliste et de retracer l'évolution des stratégies qu'il met en œuvre et qui l'amènent à conquérir et à s'appropriier au fur et à mesure du champ littéraire et médiatique de son époque.

Література: маркери успіху

Світлана Вардеванян

Літературний бренд, який (не) змінює канон: кейс Марії Матіос

Марія Матіос належить до тієї ж генерації українських письменників, що й Юрій Андрухович, Юрій Винничук, Оксана Забужко, Юрій Іздрик, Олександр Ірванець, Василь Кожелянко та ін. Себто йдеться про покоління, яке входить у літературу у 80-ті роки ХХ ст. Контекстами життя і творчості цієї генерації стали факти особистісного становлення в тоталітарному, нелояльному до українства, СРСР, лінгвістичне насильство, репресії дисидентів, Радянсько-афганська війна, Чорнобильська аварія, економічна криза, розпад СРСР, виборювання незалежності України в умовах як зовнішньої латентної, а пізніше відкритої агресії з боку Росії, так і внутрішнього спротиву демократичним процесам з боку проросійськи налаштованих спадкоємців радянських еліт.

Марія Матіос має особливе місце в сучасному українському інтелектуальному просторі не лише тому, що вона письменниця, публіцистка, політикиня. Письменницький талант Марії Матіос багатогранний: дебютувавши в 1982 р. як поетеса, вона вже з 1992 починає публікувати в періодиці коротку прозу, а з 2001 року одна за одною з'являються прозові книги.

Без сумніву, Марія Матіос як письменниця є тим явищем, яке фахівці окреслюють поняттям «сильний автор» (В. Теремко): численні перевидання прозових книг (зокрема, останній тисячосторінковий роман-панорама «Букова земля» (2019) вже має шостий наклад); кожна наступна книга Марії Матіос незмінно спричиняє жваві обговорення. Парадоксально, але проза письменниці має в Україні і народний, і ринковий успіх, і успіх у експертних колах (зазвичай це дуже активні й навіть емоційні дискусії щодо стилю, якості, доречності використаних художніх прийомів тощо). Попри все, Марія

Матіос була і є моральним та інтелектуальним авторитетом, її чує величезна аудиторія.

Але є й інша сторона медалі – єдине згадування творчості Марії Матіос (навіть не згадування, а цитування літературно-критичного пасажу одного з читачів з приводу «Солодкої Дарусі») у віховій «Постчорнобильській бібліотеці» Тамари Гундорової (Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Київ : Критика, 2013. С. 91); віднесення творів М. Матіос до «масової літератури» у капітальній «Сучасній українській прозі» Роксани Харчук (Харчук Р. Сучасна українська проза : постмодерний період. Київ : ВЦ «Академія», 2008. С. 69); відсутність статті «Марія Матіос» у глосарійному корпусі «Малої української енциклопедії актуальної літератури», жодного згадування у такій важливій і тематичній для прози Матіос праці Олі Гнатюк «Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність» (2004); і зрештою, відсутність творчості Марії Матіос у Програмі для загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту). Тобто виникає колізія – безумовний і дуже затребуваний видавництвами, читачами, перекладачами, відзначений багатьма преміями літературний бренд не увійшов у літературний канон. Принаймні поки що. Є як мінімум два аргументи на користь того, що тексти Марії Матіос усе ж знайдуть своє місце в українському літературному каноні.

Перший – український літературний постмодернізм поступово вичерпується. Сучасна література шукає себе в «гіпермодернізмі» з його «екзгумацією та перевідкриттям минулого» (Ж. Ліповецькі) та мисленням «реальністю через поняття історії та справедливості» (Б. Шумилович).

А проза Марії Матіос – це переплетення історичної та феміноцентричної тем. Історична тема у прозі Матіос подається не зі звичного для подібних тем ракурсу. Читач не бачить історіотворчих поворотів і переворотів, які здійснюються зазвичай у столицях, він спостерігає за наслідками, що спричинили великі історичні події

Література: маркери успіху

в маленькому буковинському селі Розтоки. Селі, яке для самої авторки є не периферією, а центром, бо вона в ньому народилася. І так само периферійною щодо патріархального мускулінного центру є «друга стаття», від імені якої ведеться оповідь у більшості текстів письменниці. Жінки Марії Матіос проговорюють свої психологічні та тілесні досвіди виживання у часи великих соціальних потрясінь. Для Марії Матіос ці нараторки центральні, бо вони, як і письменниця, жінки. Навіть більше: часто у прозі Матіос усі події пропущені через сприйняття не просто жінки, а найбільш незахищеної людської істоти того часу – дівчинки («Солодка Даруся», «Черевички Божої матері», «Букова земля»). Протагоністки прози Матіос, як і їхні історії, майже завжди списані з реальних історій односельчан авторки. На рівні нарації маємо справу з літературою свідчення.

Другий аргумент полягає в тім, що в умовах російсько-української війни, що триває, потрібне художнє (пере)осмислення історії національного спротиву. Тематичною ж віссю, навколо якої крутяться більшість сюжетів Марії Матіос, є тема Української повстанської армії, армії, що продовжувала боротьбу з радянським тоталітаризмом навіть тоді, коли для всього світу Друга світова війна закінчилася. Карпатські ліси стали для воїнів УПА надійним прихистком, і це дозволило продовжувати боротьбу за незалежність України аж до кінця 50-х рр. ХХ ст. Згодом цю історичну сторінку було строго засекречено, відсунуто радянською історіографією на периферію національної пам'яті, сфабриковано міф про лісових «бандитів», які борються проти радянських індустріальних і колгоспних «успіхів». Марія Матіос є однією з перших, хто в 90-х роках починає делегітимізацію офіційно трансльованої історії.

Софія Варецька

Сергій Жадан та Гюнтер Грас як письменники-бренди

Починаючи з другої половини ХХ ст. поняття бренду стало ключовим для продажу, реклами, впізнаваності тощо того чи іншого продукту. Не виняток і літературна творчість, себто книжка як інтелектуальний продукт, її теж треба продати, необхідно знайти свого покупця. Для цього потрібно створити з образу автора певний бренд, упізнаваний із різних ракурсів. І тут є чітка співпраця поміж письменником як творцем книг і видавництвом, яке прагне заробити гроші. Як зазначає дослідник Адам Лозинський: «Однією із найважливіших прикмет сучасності стала комерціалізація творчості, а в епоху цифрових комунікаційних технологій вона набула нових проявів. Через широкі можливості для публікування відбулося значне засилля творів різної якості. З цієї причини серед авторів помітно зросла конкуренція і авторська діяльність перестала бути елітарною. А це значно ускладнює можливість поставити її на комерційну основу. І хоча мотивація творчої людини часто насамперед ідейна, а не комерційна, вона повинна розуміти, що її продукт має бути куплений, а для цього необхідно займатися піаром і промоцією свого імені та своєї творчості, зокрема розробкою літературного бренду» (Лозинський А. Бренд автора в епоху цифрових комунікаційних технологій. URL : http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:mI3NfxvblUJ:scholar.google.com/+%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA+%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4&hl=uk&as_sdt=0,5).

Отож продаж книг пов'язаний із видавничим бізнесом та із заробітком самого автора. Тому популяризація авторського бренду постає вагомим умовою успіху в цьому ланцюжку.

У дослідженні як приклад обрано двох письменників – Сергія Жадана та Гюнтера Граса – не випадково, а саме як письменників-брендів, знакових для свого часу та своєї країни.

Література: маркери успіху

Обидва відграють значну роль не лише в літературному світі як письменники, але й як публічні особистості з чіткою позицією. Гюнтера Граса називають епохальним німецьким письменником ХХ ст., совістю нації, незручним письменником, тим, хто ставив провокуючі питання. Сергій Жадан – це найвідоміший письменник новітньої України не лише в межах своєї країни, але й далеко за кордоном. Жадана називають сучасним «класиком», «Голосом Сходу», Голосом нації, культовим письменником тощо. Обидва митці вважали літературу важливим свідченням про той час, в якому жили. Обидва працювали на різних фронтах, не лише літературному, а й публічному, щоб донести до людства вагомість тих проблем та питань, які їм боліли.

Становлення Гюнтера Граса як письменника повоєнної Німеччини припало на другу половину ХХ ст., зокрема відомим він став після виходу друком роману «Бляшаний барабан» у 1959 році. Всі наступні твори так чи інакше ставали бестселерами й потрапляли в десятку кращих текстів у різних номінаціях на численні премії. Найвизначнішою з цього доробку можна назвати Нобелівську премію з літератури 1999 р. Проте варто зазначити, що бренд «Гюнтер Грас» – це не лише художні твори, але й численна кількість образотворчих робіт, скульптур у різних техніках, адже за освітою Грас, насамперед, митець, він закінчив Мистецьку академію в Берліні. У формуванні бренду важливу роль відіграє зовнішність автора. Для Граса характерною ознакою є його вуса та окуляри, а також вбрання, поведінка та ін. Митець усе життя курих тютюн, здебільшого використовуючи для цього люльку, саме таким його описують більшість друзів у своїх спогадах, а також можна бачити на численних карикатурах на постать автора. Отож це теж стало частиною бренду, він навіть дістав спеціальну нагороду в місті Любек – «Курець люльки 2000 року», яку, крім нього, вручали канцлеру Гельмуту Коллу, письменнику Голо Манну, режисеру Клоду Хабролю та ін. Премія

вручається на форумі тютюну та любителів люльки з 1969 року. До літературного бренду Гюнтера Граса належить і позиттєве захоплення автора кулінарією. Це можна відстежити, читаючи художні тексти письменника, адже там він друкує власні рецепти приготування різних найдків. У цьому також переконаємося, споглядаючи його картини, де наявні інгредієнти його улюблених страв, як скажімо, різновиди грибів або різноманітні рибини, шматки м'яса тощо. На батьківщині Граса в місті Гданськ довгий час працював ресторан із назвою «Цибулевий погрібок», взятий з першого роману «Бляшаний барабан». Там готувалися страви виключно з творів письменника. А в 2019 році в Дюссельдорфі офіційно причепили пам'ятну дошку на ресторан «Чікос», де Гюнтер Грас проводив багато часу, цей заклад фігурує в різних романах.

Сергій Жадан – це культовий український письменник сьогодення. Хоча класифікація *письменник* сильно звучує авторський бренд «Жадан». Розпочав свою кар'єру Сергій саме як письменник зі східної України. Батьківщиною автора є місто Старобільськ у Луганській області, недалеко Харкова, де Жадан мешкає до сьогодні. Проте відомий він в Україні саме завдяки невтомній праці як громадський активіст. Не варто применшувати і його письменницький доробок, адже Жадана цитують не лише знані літературознавці, літературні критики, публічні особистості, інші письменники, просто молоді люди на вулиці. Зовнішній вигляд автора також є частиною бренду: доволі брутальна сучасна зачіска з чубом а-ля «оселедець», триденна неголеність, а також здебільшого чорного кольору вбрання, зокрема шкіряна рокерська куртка, підкреслюють авторську харизму. Чітка позиція митця щодо української мови znana віддавна, що також є частиною бренду. Його поезію можна знайти на стінах великих міст, його пісні лунають на сучасних молодіжних вечірках. Цитати з його творів друкуються не лише на папері, але й як оздоба одягу, як певний маркер позиції носія цього одягу. Отож біля

Література: маркери успіху

прізвища Жадан можна поставити означення український письменник, публічна особистість, громадський активіст, фронтмен музичних гуртів «Жадан і собаки» та «Лінія Маннергейма», активний волонтер починаючи з 2014 року та багато інших.

У сьогоднішніх реаліях, щоб створити з письменника бренд, мало таланту письменника. Тут необхідно докласти чимало різних зусиль, як-от промоція книг, реклама, зацікавленість, над чим, як правило, працює значна команда людей. У випадку і Гюнтера Граса, і Сергія Жадана брендовість створилася виключно зусиллям неординарних особистостей, невтомних працелюбів, якими є обидва митці. Грас залишив по собі неоціненний спадок у вигляді друкованої продукції та образотворчих робіт на століття вперед. Жадан на разі перебуває у розквіті своєї творчої діяльності й, напевне, ще не раз здивує своїми досягненнями українську націю.

Юлія Ісапчук

Ментори та Інгеборг Бахман: письменницька майстерня успішного старту

Розвідка презентує фігуру ментора для становлення автора-початківця на прикладі творчості успішної австрійської письменниці Інгеборг Бахман (1926–1973). Аналізується роль наставника від перших проб пера авторки включно до статусу віденської інтелектуалки середини ХХ ст. Поетапно простежується безпосередній вплив старших письменників і митців із генерації однолітків на формування її ідіостилу.

Підкреслюється постать першого ментора, каринтійського письменника та педагога Йозефа Фрідріха Перконінга (1890–1959) в контексті напряму австрійської регіональної літератури (Heimatliteratur). Простежується його безпосередній вплив на мистецькі й естетичні погляди юної І. Бахман. Зокрема, до уваги береться одне з ранніх її оповідань «Хрест Гондіча.

Оповідь з 1813 року» («Das Honditschkreuz. Eine Erzählung aus dem Jahr 1813», 1943/1944) і наголошується на його формальному зарахуванні до типових зразків австрійської регіональної літератури поряд із належністю до текстів т. зв. внутрішньої еміграції на ідейному рівні. Дотично розглядаються «Листи до Феліціана» («Briefe an Felician», 1946) в аспекті романтичних поглядів авторки.

Акцентується фігура другого ментора І. Бахман, австрійського письменника-репатріанта Ганса Вайгеля (1908–1991), який після завершення Другої світової війни гуртує навколо себе молоде покоління митців. До письменницької майстерні у віденському кафе «Раймунд», де відбувалися зустрічі авторів-початківців, зараховують також Ф. Майрекер, І. Айхінгер, Р. Федермана, М. Гаусгофер та ін. Наголошується на важливості цього об'єднання у становленні І. Бахман як провідної німецькомовної післявоєнної поетки. У книзі спогадів Г. Вайгеля «Innemoiäm» (1979) перед читачами вимальовується образ недосвідченої й боязкої молоді особи з периферії водночас з великими амбіціями та прагненням ствердитися у тодішньому австрійському літературному колі. Підкреслюється перехід від ділового спілкування до близьких стосунків, про що свідчать їхні численні листи (1948–1953 рр.), в яких І. Бахман повсякчас висловлює подяку ментору за корисні знайомства та настанови-поради у професійному зростанні й ототожнює себе з його творінням. Акцентується увага на автобіографічному романі Г. Вайгеля «Незавершена симфонія» («Unvollendete Symphonie», 1951), де в основі фігури оповідачки лежить образ І. Бахман і показано роль покровителя у взаєминах із дівчиною. Наголошується на роботі письменниці над першим романом «Безіменне місто» («Stadtohne Namen») під керівництвом Г. Вайгеля впродовж 1947–1952 рр. Текст зник за не до кінця з'ясованих причин, проте свідчить про намагання авторки позбутися опіки свого наставника.

Література: маркери успіху

Фокусується увага на знайомстві І. Бахман із Паулем Целаном (1920–1970), що визначило подальший вектор біографії обох авторів. Зокрема, враховуються численні дослідження про їхній поетичний діалог, що фіксується для періоду формування І. Бахман у вигляді поетичних збірок «Відрочений час» («DiegestundeteZeit», 1953) та «Заклинання до Великої Ведмедиці» («Anrufung des großen Bären», 1956). Підкреслюються фактори їхнього зближення на основі приналежності до пограничних культур та важливості для письменниці невідомої східної культури з території колишньої Габсбурзької монархії, що презентував виходець із Буковини. Порівнюється паралельне листування авторки з Г. Вайгелем та П. Целаном, підкреслюється їхня відмінна спрямованість (обмін повсякденною інформацією з першим поряд із поетичною кореспонденцією з другим) і подальша доля (знищення та посмертне видання «Пора серця», «Herzzeit», 2008 відповідно).

Аналізується роль безпосереднього віденського оточення І. Бахман, що сприяло поширенню її дебютних текстів: Г. Гакель, Р. Фельмайер, З. Мельхінгер; успішна журналістка Е. Льюкер («Боббі») як жіноча заступниця-наставниця у світі чоловіків. Світобачення письменниці сформувалося і під впливом «колегіальної дружби» з філософом П. Файєрабендом (зацікавлення неопозитивізмом та вченням Л. Віттгенштайна), спілкування-терапії з неврологом і психологом В. Франклем, товаришування з подружжям Демусів (варта уваги їхня роль посередника у кризових ситуаціях із П. Целаном), із журналісткою І. Морет, із письменницею І. Айхінгер (орієнтир та свого роду конкуренція), письменниками Г. Айзенрайхом і М. Дором.

Крім того, доцільно акцентувати роль Ганса Вернера Ріхтера (1908–1993) як очільника знаменитої «Групи 47», позаяк премія цього об'єднання (1953 р.) остаточно переконала молоду авторку стати професійною письменницею. Істотним для становлення І. Бахман

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

вважається спілкування з молодим німецьким композитором Гансом Вернером Генце (1926–2012) як співіснування «близнюків по духу» та інтермедіальний тандем: перша спільна робота «Монолог князя Мишкіна до балету-пантоміми «Ідіот» («Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime«Der Idiot», 1953).

Олександр Кеба

Творчість Ієна Мак'юєна: від літературного епатування до класики нового типу

Книги Ієна Мак'юєна часто провокаційні за своїми сюжетами та персонажами, тому постійно викликають дискусії: одні літературні критики схвально оцінюють його літературні провокації й спроби новаторського художнього осмислення маргінальних сфер людського життя, інші гостро критикують письменника за надмір насилля і сексуальних крайнощів, зловживання штампами і потурання ницим смакам публіки, вказують на стилістичні огріхи в його творах. Орієнтація Мак'юєна на використання елементів кримінально-детективних жанрів загалом підтверджує відзначену критиками контroversійність його творчості, однак водночас вона демонструє продуктивну тенденцію сучасної літератури до синтезу жанрів.

Уже перші опубліковані твори Ієна Мак'юєна – збірки оповідань «First Love, Last Rites» і «In Between the Sheets» і романи «The Cement Garden» та «The Comfort of Strangers» – принесли письменнику сумнівну славу автора «жахливих» творів, за що він отримав літературний нікнейм «Jan Masabre». Вони були своєрідним переписуванням на сучасний лад готичних або декадансних сюжетів, що відбувалися в ізольованих від зовнішнього світу закритих приміщеннях (традиція готичного роману, таємничі події якого

Література: маркери успіху

розгортаються в середньовічному замку), з персонажами девіантної поведінки, схильними до жорстокості, неконтрольованого потягу до збоченого сексу, насилля, смерті.

Фактично до появи роману «Black Dogs» (1992) Мак'юен часто описував сцени жахів, пов'язані з людським тілом, далі письменник зосередив свою увагу на нейрофізіології психологічного насильства та стражданнях. Так, у вищезгаданому творі автор знову має справу з травмами людської психіки. Центральний образ у романі – чорні пси, якими колись залякували в'язнів гестапо. Вони символізують те зло, що живе в душі людини і виходить на поверхню тоді, коли вона перестає бачити і чути ближнього. На думку М. Бредбері, це «найзрозуміліший і найкращий роман Мак'юена», адже він визнає «згубний принцип, ту силу в людських справах, яка періодично виходить уперед, щоб панувати й нищити життя окремих осіб і цілих країн».

Специфічний варіант девіантної поведінки представлений у романі «Enduring Love» (1997). Це історія про вченого на ім'я Джо Роуз, в якого внаслідок надзвичайних обставин, викликаних невдалим запуском повітряної кулі й загибеллю одного з тих, хто намагався зупинити відрив кулі від землі, нав'язливо закохався інший чоловік. Намагаючись звільнитися від переслідування і прагнучи віднайти якісь приховані причини того, що сталося, Джо Роуз поступово втрачає психологічну рівновагу, аж до нервового розладу.

У романі «Amsterdam» (1998) Мак'юен створює сучасну «моральну драму», яка розгортається між двома чоловіками, спершу друзями, а згодом ворогами: редактором впливової лондонської газети Верноном Гелідеєм й відомим у Європі композитором Клайвом Лінлі. Після смерті їх спільної подруги Моллі Лейн вони обіцяють один одному, що якщо один із них вмиратиме довго і болісно, інший позбавить його

страждань і відвезе в Голландію, де можна цілком законно зробити евтаназію. Кожен із чоловіків проходить через складні, зокрема й психічні випробування, в результаті чого обидва зазнають невдач і за доволі трагікомічних обставин спричиняють смерть один одному.

Переломним у творчій біографії Мак'юена став роман «Atonement» (2001). Цьому творові властива складна нарація – наявність кількох точок фокалізації. В такий спосіб письменник дає право говорити одночасно кільком персонажам, кожен із яких має розповісти свою історію, продемонструвати свій погляд на природу речей. Твір має оманливу жанрову природу, оскільки сприймається читачем як традиційний реалістичний роман із захоплюючим сюжетом, насиченим описами природи та психологічними характеристиками персонажів. Він повністю відповідає жанрово-стильовій парадигми класичного роману з характерним відтворенням соціально-історичного континууму, причинно-наслідковим мотивуванням подій і характерів, вписуванням життєвих перипетій персонажів у події «великої історії», увагою до предметно-деталізованої оповіді тощо. Натомість загальна сюжетна невизначеність, складна нарративна структура зі змінами фокалізаційних перспектив, гра з читачем свідчать на користь продуктивності постмодерністських стратегій. З одного боку, роман підтверджує перехід письменника від «макабрично»-епатуючої проблематики та відповідного стилю до міметичної поетики. З іншого боку, у творі спостерігаємо типову постмодерністську метанаративну містифікацію читача, коли в якийсь момент він розуміє, що читає лише один із можливих варіантів «реального» життя.

У романах 2000–2010-х рр. («Saturday», «On Chesil Beach», «Solar», «Sweet Tooth», «Nutshell», «Machines Like Me») Мак'юен продовжує розширювати поле художньо-естетичного пошуку, досліджуючи на найрізноманітнішому матеріалі проблеми індивідуальної свободи і людської гідності.

Альона Матійчак

Філософія успіху за Айріс Мердок

Сучасна літературна ситуація у практиці світового художнього дискурсу вимагає поглибленого аналізу окремих знакових явищ, важливих для читацького сприйняття як окремого літературного твору, так і самого митця в аспекті їх впливу та унікальності. Безперечно, художня спадщина Айріс Мердок (1919–1999) за силою свого впливу на загальний розвиток світової літератури другої половини ХХ ст. належить до таких феноменів. Професорка філософії Оксфордського університету та авторка понад двадцяти етико-філософських праць, Мердок не менш виразно проявила себе в галузі літератури, привернувши увагу читачів і дослідників неординарністю тематики, несподіваністю сюжетики та витонченістю стилю. Літературний доробок письменниці складається з кількох драматичних творів, двадцяти шести романів, збірки поезії та низки літературно-критичних есе.

Культурними орієнтирами та ознаками визнання внеску письменниці в історію світової культури, свідченням її художньої майстерності й оригінальності таланту слугують присуджені їй літературні премії. Зокрема, А. Мердок була лавреаткою кількох найпрестижніших премій Великої Британії. У 1973 р. за роман «Чорний принц» («The Black Prince») письменниця одержала найдавнішу літературну нагороду Британії – меморіальну премію Джеймса Тейта Блека (The James Tait Black Memorial Prize), яку з 1919 року Единбурзький університет присуджує найкращим британським романістам та авторам біографічних творів. У 1974 р. її роман «Свята і нечестива машина кохання» («The Sacred and Profane Love Machine») дістав престижну премію Уїтбред (The Whitbread Literary Award). За роман «Море, море» («The Sea, The Sea») у 1978 р. Мердок нагороджено Букерівською літературною премією (The Man Booker Prize for Fiction). Загалом романи письменниці шість разів номінувалися

на одержання цієї премії; подібне досягнення й досі не перевершене жодним письменником Великої Британії. Її було нагороджено Орденом Британської Імперії (The Most Excellent Order of the British Empire) і присвоєно титул Dame у 1987 р. У 2001 році її перший опублікований роман «Під сіттю» («Under the Net», 1954) увійшов до 100 найкращих англійських романів ХХ ст. (the American Modern Library). Неординарність Мердок як письменниці засвідчена її біографами Пітером Конраді (*Iris Murdoch: A Life, 2001*) та А.Н. Уїлсоном (*Iris Murdoch As I Knew Her, 2003*), а також спогадами її чоловіка – Дона Оксфордського університету Джона Бейлі (*Iris: A Memoir, 1998; Elegy for Iris, 1999*).

У чому ж секрет літературного успіху Айріс Мердок? Відзначимо принаймні кілька знакових маркерів: 1. *Жанростильова специфіка* її романів вирізняється активними філософськими рефлексіями світоглядного спрямування. Зокрема, йдеться про перенесення в художню площину проблем етико-естетичного плану, що функціонують як жанротворчі, зумовлюючи художні стратегії та доміанти в цілісній структурі її світоглядних романів, яким притаманний органічний зв'язок саме з «філософією як світоглядом», «життєрозумінням». Такий підхід цілком узгоджується з позицією самої Мердок, артикульованою нею в теоретико-критичних та філософських есе («*Vision and Choice in Morality*», «*The Sublime and the Beautiful Revisited*», «*On 'God' and 'Good'*»), а також в інтерв'ю («*Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee*»).

2. *Моральна філософія без моралізаторства*. Художній підхід у Мердок спрямовано на постановку певних світоглядно-філософських питань із позиції моральної філософії. Роман Мердок постає як унікальне метажанрове утворення, в якому на першому плані завжди людські стосунки. У «*Верховенстві добра*» Мердок писала, що люди схильні до ілюзій та фантазій, вони відмовляються дивитися правді в очі, оскільки це може пошкодити наше крихе его.

Література: маркери успіху

На її думку, Людина недосконала, але її потрібно сприймати і любити з усіма помилками та недоліками. Важливі в цьому плані її власні філософські есе («The Sublime and the Good», «The Sublime and the Beautiful», «The Sovereignty of Good Over Other Concepts», «The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists», «The Idea of Perfection»). Розвиваючи трансчасові платонівські ідеї Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва, романістка прагнула морального вдосконалення сучасної людини.

3. *Морально-етична проблематика та інтертекстуальність* як складові поетики її романів. У межах кожного мердоківського роману простежується наскрізна інтертекстуальність як діалог з іншими текстами світової культури через численні ремінісценції, явні та приховані алюзії на художню літературу (прозу й поезію), біблійні тексти та філософські праці. Серед аспектів інтертекстуальності (музика, живопис, театр, художня література, філософія, релігія та ін.) найбільш чітко акцентовані літературний і філософсько-релігійний. Мердок вважає, що по-справжньому пізнати або зрозуміти іншу людину є надзвичайно складним завданням. Це завдання – «прорвати завісу егоїстичної свідомості і прийти до того, щоб побачити світ таким, яким він є» (Murdoch I. *Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature*. New York : Penguin Books, 1999. P. 376–377).

4. Одну з провідних позицій у творчій рецепції Мердок займає *філософське осмислення релігійно-етичної проблематики*: онтологічних проблем («The Ontological Proof» – Murdoch I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York : Penguin Books, 1993. 520 p.), питання сенсу життя, релігії і віри (обігруються біблійні мотиви, християнські, мотиви східних релігій), архетипні уявлення, в яких архаїчні образи та переживання піддаються свідомій обробці й постають у вигляді перероблених, охудожнених форм світосприйняття.

Благословенна успіхом письменниці, Мердок з розумінням і співчуттям ставилася до почуттів своїх героїв, до їхніх прагнень

осягнути гармонію та досконалість світу, мистецтва, буття, кохання, вічності. Отже, філософія успіху, за Айріс Мердок, – у її непереможному прагненні до впорядкування сучасного світу, протистоянні хаосу життя, відновленні в цьому світі пріоритету споконвічних людських цінностей.

Світлана Маценка

Парадокси успіху за Бертольтом Брехтом

Німецький письменник, поет, драматург, теоретик театру, режисер Бертольт Брехт (*Bertolt Brecht, 1898–1956*), безумовно, належить до особливо успішних і знаменитих митців ХХ століття. Це засвідчують, зокрема, його всесвітнє визнання й авторитет у царині самотньої драматургії і театру ХХ століття, нагородження престижними преміями (він лавреат премії імені Гайнріха Кляйста, національної премії першого класу Вільгельма Піка, національної премії НДР, інтернаціональної сталінської премії миру), заснування власного театру «Берлінський ансамбль» і реалізація в ньому авторської інтермедіальної театральної естетики, неповторний упізнаваний індивідуальний виконавський стиль, який продовжує культивуватися до сьогодні, надзвичайно широка популярність його озвученої поезії, зокрема джазованих балад.

Як і інші його колеги на літературній сцені, передусім Томас Манн, Бертольт Брехт усвідомлював, що успіх і визнання досягаються активними цілеспрямованими зусиллями, а також широким використанням нових медіа і популярних трендів культурного виробництва. Вагомою складовою його успіху виявилися манера висловлювання письменника, його специфічний погляд на світ, його прагнення активізувати мисленнєвий процес своїх реципієнтів.

Найсенсаційнішим успіхом німецького драматурга вважають театральну постановку «*Тригрошової опери*» у берлінському театрі на Шіфбауердам, яка відбулася 31 серпня 1928 року. Безпосередньо після прем'єри її

Література: маркери успіху

задекларували як «найвлучніше вираження 20-х років у Берліні і проголосили брендом Бертольта Брехта і Курта Вайля». Досі цю постановку називають найуспішнішим театральним івентом ХХ століття і вона продовжує справляти велике враження на сучасну публіку. Дослідники все ще розгадують таємницю успішного рецепту «Тригрошової опери», зосереджуючи увагу на провокативно-актуальних стейтментах, на зразок: «Що таке пограбування банку проти заснування банку» або знамените «Жратва спочатку, потім лиш мораль». Проте і наближення до «легкої шлягерної музи» і «веселості, супроводжувані лясканням по стегну», суттєво сприяли популярності вистави. Та вже незабаром після прем'єри Бертольт Брехт ремствував, що успіх п'єси спричинений усім тим, чого він власне не прагнув. Замість того, щоб бюргери самокритично впізнали себе у корумпованих сценічних фігурах, вони чудово розважалися. Тому «діалектичний театр», або, як його саркастично називали критики, «театр указки», зазнав у цьому принциповому аспекті абсолютної поразки. З іншого боку, це була комерційно-найуспішніша поразка в історії театру.

Сам Бертольт Брехт отримав 25 000 рейхсмарок тільки за права на екранізацію. Відразу після прем'єри п'єси була перекладена 18 мовами, продали більш ніж 50 000 скорочених варіантів тексту, 11 лейблів звукозапису опублікували музичні хіти вистави, композитор Курт Вайль поспіхом підлаштовував музику для різного виконання: у концертних залах, під час веселих святкувань і танцювальних вечірок, на ринку з'явилася лялька Меккі Ніж, були ліцензовані навіть шпалери з мотивами «Тригрошової опери» і виготовлені спеціальні листівки. Успішним, а також сучасним виявився і союз драматурга Бертольта Брехта і композитора Курта Вайля.

Історія рецепції «Тригрошової опери» стала легендарною, наповнилася непорозуміннями, прогалинами у спогадах, анекдотами. З іншого боку, добре задокументована практика

її постановок. Статистично вона належить до п'єс, які взагалі найчастіше ставилися на сцені. До початку 1929 року п'єсу взяли у свій репертуар 18 театрів. До того ж її поставили у Відні, Будапешті і Празі. Наступного сезону відбулося понад 4000 вистав у 200 інсценуваннях. «Це було безпрецедентно і створило громадськість, яка досі була не відома у сучасному масовому суспільстві», – стверджує брехтознавець Ян Кнопф. До цього додалося оринковування зонгів, суттєво визначене новою технікою грамплатівки, пропонуючи безмежні можливості поширення. Це відкрило для Бертольта Брехта і Курта Вайля входження і прорив в індустрії розваг, забезпечивши обом неймовірну популярність. Оскільки зонги не були прив'язані до тексту, для них відразу відкрився міжнародний ринок. При цьому всьому найважливіша ідея Бертольта Брехта – навчити публіку думати – залишилася нереалізованою.

Світлана Наместюк

Сюжетотворчі літературні тренди постмодерністської прози Амелі Нотомб

Бельгійська письменниця Амелі Нотомб (1966 р. н.) стала брендом в епоху крайньої зосередженості сучасної публіки на перформансі. Залежна від засобів масової інформації, вона стала автором відомого бренду, а також заслуженим літературним феноменом. Її шанують як каталізатора модерних естетичних рухів, здатного до змін парадигми. Тут аналізуються інтенції авторки на потрійному рівні: внутрішньої, зовнішньої естетики та рецептивного відгуку. Амелі Нотомб вдалося поєднати абстрактну ідею моди з конкретною модою часу, щоб прокламувати естетику письма, яка заохочує до масового читання, позаяк у контексті новелістичної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття розкрито статус письменника з огляду на смаки широкої публіки, засобів масової інформації та літературних інституцій (у контексті значення маскультури). Саме Амелі Нотомб

Література: маркери успіху

нав'язала естетику «нової моди, бренду», яка дозволила їй стати водночас справжнім феноменом. Відповідно до концепції Жака Дюбуа, можна стверджувати, що письменниця пройшла всі етапи процесу легітимації, про що свідчать підтримка найавторитетніших критиків і прихильність членів журі літературних премій. Її конструктивні новації полягають у використанні бренду сучасних хвороб у значенні конструктивної теми при формуванні сюжетики своїх романів. Цим письменниця не губиться серед інших і зацікавлює читача. Анорексія, випорожнення, блювота і відторгнення, їхні протилежності (обжерливість, поглинання світу, ожиріння та ін.) відтворюють давню тематичну дихотомну символіку голоду та ситості, динаміку порожнечі та наповненості, яку також можна інтерпретувати на метафоричному рівні: для Нотомб, приміром, ожиріння символізує загрозу поглинання світу монстром, тоді як анорексія пропонує інакші конотації, повертає в райські часи дитинства, зупиняє час. Відмова від їжі запобігає дорослішанню: анорексик, ненавидячи своє підліткове тіло, прагне заморити його голодною смертю. В метафоричній інтерпретації А. Нотомб ожиріння і анорексія, перш за все, – це засоби самознищення хворого організму. З багатьох можливих реакцій, які ці категорії можуть стимулювати (захоплення, шок, жах, лютя, параліч тощо), автор намагається викликати в читача огиду або нудоту. Проте її репрезентація потворності завжди супроводжується гротеском, всюдисущою (само)іронією, химерністю і сміхом, які нищать жах. Психологічні і психоаналітичні натяки на тілесність, на стосунки між тілом та ідентичністю, на проблеми прийняття себе, на нарцисизм є виразними рисами постмодерністської поетики.

Як відомо, письменниця орієнтувалася на власний досвід. Набуває різних конотацій зазирання у дзеркало (цей процес часто вимальовує Нотомб), що засвідчує ототожнення тіла з парадигмою «Я» – завдяки цій процедурі (за Лаканом) персонажі постійно пересвідчуються у власній ідентичності:

це нарцисизм, тобто «діагноз», яким страждають божественні діти-персонажі Нотомб разом з її монстрами. Бренд як факт суспільства сьогодні формує соціальні відносини. Нотомбійські персонажі мають смак до видовищ і прагнуть успіху. За допомогою сценаріїв, доведених до абсурду, авторка показує, що популярність – це завжди комерціалізація. Її стиль ґрунтується на трьох принципах: естетика краси та потворності, естетика бестселера та естетика модного (брендового) письма. Мета авторської пароксизмальної проблематизації сюжетної дії полягає в тому, щоб конституювати безперечність впливу моди на літературний всесвіт і її згубні наслідки. Відкрито акцентується бажання розгойдати читацький горизонт очікувань.

Тетяна Тверітінова

Формула успіху Дена Брауна

Одним із найпопулярніших письменників у сучасній світовій літературі вважається американець Ден Браун (народ. в 1964 р.), журналіст, музикант, чиї твори перекладені п'ятдесятьма шістьма мовами, а їхній загальний тираж складає більше ніж двісті мільйонів примірників. Чільне місце в творчому доробку письменника посідає серія криптоісторичних романів, яка включає п'ять творів: «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Втрачений символ», «Інферно», «Джерело».

Попри надзвичайний читацький успіх романи Брауна спричинили хвилю дискусій у наукових колах. Насамперед це стосується історичних та релігійнознавчих проблем, які порушуються в творах письменника й зумовлюють неоднозначні висновки. Усупереч ствердженню Брауна, що події в його романах засновані на реальному матеріалі, відзначається використання недостатньо перевірених фактів, вільне тлумачення історичних подій (М. Форд) і християнських пріоритетів (Р. Абанес). Утім сам письменник, використовуючи

Література: маркери успіху

історичні міфи й теорії змов, орієнтується на фолк-гісторі, поширене і популярне в масовій літературі уявлення про історію (В. Максаков). Після виходу роману «Код да Вінчі» Браун зазначив, що його творчість певною мірою репрезентує глобальну альтернативну історію.

У центрі уваги літературознавців і літературних критиків опинилося питання так званого «The Dan Brown Phenomenon», проблематика, символіка та жанровий синкретизм його романів (О. Бесараб, Б. Ерман, Т. Старостенко, Р. Девіс, Б. Бауерс, Г. У. Еріксон, Г. Тейлор та ін.). Відзначаючи новаторство жанрової форми творів письменника, дослідники виділяли ознаки конспірологічного детективу (Т. Амірян), роману-андрогіну (А. Балод, О. Бесараб), інтелектуального трилеру (О. Черник), синтезу пригодницького роману та «mystery book» (Д. Бернштейн) тощо.

На нашу думку, Браун як постмодерніст доповнює жанровий спектр своїх творів ще одним різновидом – «романом – туристичним путівником». Це підтверджується топографізмом його творів, адже пересування героїв простежуються по карті й збігаються з відомими туристичними маршрутами. Гідом виступає протагоніст більшості його романів – університетський професор Роберт Ленгдон, фахівець з історії мистецтв і символіки, який по ходу розв'язання складних конспірологічних загадок дає вичерпну інформацію про культурні пам'ятки минулих епох.

Події в творах Брауна відбуваються у відомих містах Європи, Азії й Америки, які репрезентуються як носії духовної культури і генератори історико-культурної інформації. В такому разі автором вибудовується культурний код кожної країни (Італії, Франції, Туреччини, США), кожного міста (Рима, Флоренції, Венеції, Стамбула, Парижа, Вашингтона, Більбао, Барселони), який вміщає ландшафтний, генетичний, матеріально-культурний і духовно-культурний елементи. Національно-культурна ідентичність знакових міст подається

як своєрідний name-dropping, нанизування назв визначних культурних пам'яток та імен видатних містян. Використовуючи традиційні міські сигнатури, письменник зосереджує увагу на «іншому місті», що знаходиться в творах відомих митців, архітекторів, різьбярів, поетів, в діяльності відомих містян, використовує елементи духовної культури, визначає традиційні страви кожного міста, неповторні запахи, що врешті й створює ідентичність національного культурного коду.

Справжньою знахідкою в творчості Брауна є створення образу протагоніста, інтелектуала-гуманітарія, який завдяки своїм знанням і здібностям (ейдетична пам'ять) розв'язує складні конспірологічні загадки. Він не схожий на жодного детектива-аналітика зі світової літератури, але як герой, задіяний у боротьбі добра і зла, в намаганні врятувати людство, більше близький до Джеймса Бонда з романів Я. Флемінга, який, як і Ленгдон у Брауна, постає романтизованою версією самого автора. Браун його характеризує так: «він не герой бойовиків, і все ж таки він потрапляє в такі ситуації, коли йому доводиться розкривати давні історичні істини і розшифровувати коди та загадки, щоб розгадати таємниці» (Thomas, G. A. (2014). *The Dan Brown Enigma: The Biography of the World's Greatest Thriller Writer* ([Large Print] ed.). Read How You Want. P. 33). Поруч із героями змальовано помічниць. Причому так звані «дівчата Бонда» у Брауна перетворюються на незалежних і розумних жінок, в яких розум, професіоналізм своєї справи поєднуються з чарівністю і безпосередністю.

Отже, феномен Брауна полягає в проблематиці його творів, що пов'язується з історією й релігієзнавством, жанровому міксі романів (інтелектуальний трилер, пригодницький роман, роман-андрогін, конспірологічний детектив, роман – туристичний путівник), у створенні героя-інтелектуала, у вмінні поєднати детективний сюжет із вибудовуванням національного культурного коду.

Ольга Червінська

Успіх як поразка, поразка як успіх

Успіх (аксіологічна парадигма) розглядається зазвичай як кінцевий, вершинний момент визнання певного виняткового досягнення, як особлива якість його раритетної оцінки, поширеної колективом, громадою або цілим соціумом, що надалі зберігає стійку позитивну інерцію. Водночас у певному сенсі успіх стає квазікрапкою, він ніби закриває питання подальшого простору подій – усе, що відбувається надалі, залишається в його тіні і не викликає особливої уваги, не аналізується окремо, хоча найцікавіше з людиною може відбуватися саме тут. Успіх також має завжди власну ціну, що постає окремим маркером (відомо чимало випадків, коли успіх наздоганяє митця/-ів посмертно, в інші часи – яскраві приклади: Данте Аліг'єрі, Фрідріх Гельдерлін, Емілі Дікінсон, Василь Стус і, можливо, нескінченний ряд інших).

Абсолютна безпредметність цієї лексеми як такої пов'язана з тим, що вона означає лише стан і не більше, потребуючи додаткових конотацій. Метафізичні параметри успіху можуть бути окреслені лише через ряд інших понять – таких, приміром, як мета, стиль, метод, історичний час, контекст, кон'юнктура, стрибок, підйом, вершина, межа, перемога, авторитет, щасливий випадок, задоволення тощо. Кожний із таких або стає запорукою успіху, або, навпаки, залишає митця на маргінесах. Саме через такі уточнення можна концептуально виокремлювати проблему. Якщо взяти за основу канонічне коло літературних імен (наприклад, виокремлених Г. Блумом), нас не повинна дивувати відсутність спільних критеріїв оцінки їхнього внеску.

Потракування зазначеної парадигми, переважно емпіричне і раціонально не аргументоване, залежить, передусім, від критеріїв рецептивного середовища, вирок якого в цьому разі виконує буквально визначальну функцію. Будучи в певному розумінні «пришвидшувачем» культурного руху, провокуючи важливі девіації звичних умов і канонів, успіх

постає, безперечно, агресивною формою впливу на мистецьке середовище і подальший розвиток культурних подій. Успіх – це перемога, проте, водночас, він може виявитися життєвою або моральною поразкою. В класичному розумінні відносно літератури ми звикли пов'язувати успіх із гегемонією інтелекту. Постмодерністські часи поступово перейшли в так звану люмпенізацію культури, що за логікою може трактуватися як поразка (не-перемога) успішної досі класики.

Проте, якщо інтерпретувати успіх поза фактом колективного визнання, лише з огляду на авторську самооцінку, тобто суб'єктно, то питання постає зовсім в інакшій перспективі і вступає в зону світоглядної рефлексії митця. Цікаво, що першим описом успіху відкривається Книга Буття, де картина світотворення конкретно розгортає перед нами ритм світобудови як успішний ланцюг день за днем, щоразу: «...і побачив Господь: зело прекрасно...». Успіх Божого творіння закінчився поразкою людини (на звороті падіння Адама і Єви – зловісний успіх Сатани). Тільки в конотації з біблійним розумінням парадигми *успіх* прочитуються смисли бездоганного поетичного тексту Р.-М. Рільке «Споглядання» (популяризованого рядом перекладів іншими мовами). Тут безмежність природи, яка «не має віку», існує поза часами, її «просторова далечинь наче вірш псалма» – все подібне знецінює успіх в людському розумінні. Поет так і каже: «Нас принижує наш успіх», завершуючи своє споглядання думкою про те, що особистий успіх мислячої людини – підкорення себе лише вищій духовності. У Рільке ця думка розкривається у зображенні алегоричного двобою атлета з Ангелом Старого Заповіту (схоже, поет мав на увазі боротьбу Якова з Ангелом, під враженням картини Поля Гогена «Видіння після проповіді»). Отже, успіх і поразка, взяті разом, постають важливою дихотомною сполукою, інтенційними важелями авторського самовизначення.

MAGNUM OPUS ABTOPA

Richard Williams

The “growth mindset” of the world’s best-selling writer

The success of Erle Stanley Gardner, the best-selling writer – across all genres – during his lifetime, was rooted in meticulous planning and collaboration with his publisher (Thayer Hobson, President of William Morrow & Co.), industrial production utilizing advances in audio dictation technologies, and vigilant monitoring of the salesmanship and distribution of both the hardback and much more copious paperback reprint editions of Pocket Books and Dell. So dynamic was this collaboration – unique in publishing history – between a motivated and persistent author and the collective expertise of the Morrow publishing house, that by the mid-fifties Gardner was selling more copies in America than even the Bible (a fact that he was understandably anxious to suppress, as noted in correspondence with Hobson). This success was also fostered (to address the first theme of the conference) by the presentation of Gardner’s image – for example as intrepid traveller and hunter – again scrupulously co-ordinated with his publisher, as documented in the Morrow publicity files, preserved along with the monumental archive of Gardner’s manuscripts and correspondence at the Harry Ransom Center at the University of Texas.

Grounded in onsite research of the Gardner collection, the paper will address several of the themes of the conference, including translations for different reading cultures – the sole aspect of distribution that Gardner was unable to monitor, as neither he nor his secretarial team had a command of foreign languages. He was thus ignorant of the condensing and extensive rewriting of his oral-dictated style in for example

French versions of the fifties and sixties (to the extent that several were presented as “adaptations”). These were claimed by the translator Maurice-Bernard Endrèbe to have found wider success than earlier more faithful versions (whether this was in fact due to conformity with the “written” style and conventions of French *policiers*, or rather that earlier translations were compromised by wartime disruption of the European publishing trade). Regarding the third theme, the decline in sales since Gardner’s death (in contrast to the continued popularity of, say, Christie) might be ascribed variously to the absence of his overall sales co-ordination, to the ending of the TV adaptations with Perry Mason incarnated by Raymond Burr (raising the possibility that the new HBO series might revive them), or to critical and scholarly disdain for the oral style and perhaps the very production of the novels for a mass market.

With little pretension to the traditional stylistic qualities of a “great writer” (Gardner claimed instead mastery of plotting and pace), the paper will examine his success instead in terms of mindset. His work ethic and willingness to learn were documented by Fugate and Fugate (“Secrets of the world’s best-selling writer”, Morrow, 1980), but the more recent insights of positive psychology suggest that these may be viewed rather in terms of “growth mindset” (as formulated by Carol Dweck). From this standpoint, innate talent is relatively unimportant for success, which is achieved rather by embracing the idea that failure is an opportunity to learn and that skills are constantly improved by study and feedback. Gardner’s willingness to seek out the best sources of advice, and to readily drop into the morgue files a story or entire novel that met with disapproval and begin afresh, will be examined from this perspective, implying that his frequent expressions of gratitude for the criticisms of editors should be taken at face value, and not seen as professional politeness.

Hanae Abdelouahed

**De l'œuvre à l'auteur: accueils et écueils dans
La plus secrète mémoire des hommes
de Mohammed Mbougar Sarr**

Couronné de prix Goncourt 2021, le roman de l'écrivain sénégalais Mohammed Mbougra Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes* a été salué par plusieurs lecteurs et critiques.

Fascine et rebute, le roman se distingue par son originalité par rapport à d'autres écrivains de l'espace francophone particulièrement ceux d'origine subsaharienne.

La singularité de l'œuvre se manifeste dans les techniques d'écriture choisies par l'auteur et que l'on peut considérer comme un prédicteur de réussite voire de transgression dans le sens qu'elles subvertissent les clichés et les stéréotypes dans lesquelles s'enferment l'image l'écrivain francophone de couleur noire à l'ère décoloniale et postcoloniale. Comment « être » dans un espace où les forces du pouvoir, les brimades de l'Histoire et son héritage érigent la pensée et façonnent les idées?

Dans ce monde imprégné de changements, de mobilisme, de fracture, l'auteur de *La plus secrète mémoire des hommes* nous invite d'une part à se mettre dans la peau du jeu de l'écriture, de l'auto-référence, d'autre part, il nous mène dans une réflexion critique à propos du statut quo actuel de l'écrivain, ses préoccupations et les tribulations qui réorientent sa carrière et conditionnent sa corporéité du monde.

Qu'est-ce qu'écrire pour Mbougar Sarr? que peut-écrire un écrivain aujourd'hui, surtout un écrivain étranger à la culture de la langue qu'il « choisit » comme langue d'écriture? Cette langue qui porte le glaive d'une blessure n'est-elle pas, par ricochet, le signe de la ségrégation qui divise le monde et crée les disparités? Telles sont les réflexions que nous essaierons de discuter dans cette intervention.

Iryna Kushnir

Auteur et son personnage:

le rapprochement biographique dans le roman

« Aime Pache, peintre vaudois » de Ch. F. Ramuz

Si l'on avait besoin de trouver l'exemple d'un rapprochement biographique entre l'auteur et son personnage dans le roman autobiographique, on n'aurait pas de difficulté dans l'œuvre de Ch. F. Ramuz car le roman « Aimé Pache, peintre vaudois » en est un parfait exemple. Conçu en 1905 et publié en 1910 ce roman-ci est considéré comme le texte de Ch. F. Ramuz le plus intimement proche à son destin possédant tant d'aspects biographiques que des pensées sur le destin d'un artiste dans la société du début du XX siècle. L'auteur a consciemment mûri et s'est défini en tant que citoyen, patriote et écrivain dans les années 10 du XX s., quand il était au milieu de son séjour parisien au cours de douze ans. Il a quitté sa patrie – son petit pays de Vaud – pour y revenir régulièrement en passant par les phases du rejet vers la reconnaissance de son identité suisse. Comme son personnage Aimé Pache, lui aussi, il a vécu ses découragements et ses exaltations dans le désir de faire fusionner le Moi et l'Autre sur le même terrain francophone. Ce roman est une vie d'artiste pour montrer la liaison entre la France et son rôle dans la formation d'une jeune personne et la Suisse romande qui est sa patrie. « Aimé Pache, peintre vaudois » présente ce rapport entre universel et particulier qui est à la base de l'esthétique ramuzienne. Donc, ce roman est considéré comme *magnum opus* de cet écrivain suisse d'expression française, étant, sans aucun doute, l'œuvre fondatrice de la littérature suisse romande du début du XX siècle. L'œuvre de Ch. F. Ramuz (1878–1947) reste à être découvert dans le contexte de la littérature mondiale car l'auteur fait définir l'identité suisse d'expression française à l'aide des concepts le Moi et l'Autre. On reste frappé par l'amour et la fidélité vers son petit pays de Vaud qui se manifeste à travers ses romans poétiques et ses essais.

La présente étude prend comme point de départ l'identification existante entre l'Auteur et son Personnage dans tout

roman autobiographique qui met en évidence le lien Ch. F. Ramuz – A. Pache. La dualité du personnage, la différences des Autres devient la condition pour « re-connaissance » de lui-même, pour retrouver sa « ressemblance » aux Autres et s'identifier aux Autres. La vie de Aimé Pache se divise entre être « d'ici » (son canton francophone Vaud) et la vie « de l'ailleurs » (années des études à Paris). Comme le prouve Ch. F. Ramuz, il n'y a pas de barrière infranchissable « le Même » et « l'Autre ». Le concept de voyage initiatique entre la France et la Suisse romande symbolise la différenciation de la conscience et de l'existence du personnage en restant la condition nécessaire pour sa « re-naissance » sur la terre natale. Pour le personnage ramuzien le voyage sert à se connaître et à se reconnaître.

Il est à souligner que la mère du personnage sert à intensifier le concept de la patrie. Le destin tragique de la mère est provoqué par l'absence du fils. Ce motif de liaison entre la mère incarnant la patrie et le fils devient crucial dans l'esthétique ramuzienne: *«Il eut le bonheur de naître planté profond en terre et nourri de profond, comme un arbre avec ses racines. Il y en a qui sont seulement posés dans un pays. Lui, quand on lui demandait: «D'où es-tu?» il pouvait répondre: «Je suis d'ici depuis toujours»* (Ramuz Ch. F. / Charles Fredinand Ramuz. Lausanne : l'Age d'Homme, 1991. P. 9). Partir pour se définir et se retrouver c'est le résultat de la quête du personnage ramuzien : *« On ne regarde rien avec l'indifférence; on voudrait emporter un souvenir de tout; on voudrait prendre dans sa tête tout le pays qu'on va quitter, en sorte que, plus tard, on ne soit séparé de lui qu'en apparence, et il suffirait pour le retrouver de tourner ses yeux en dedans »* (Ramuz Ch. F. / Charles Fredinand Ramuz. Lausanne : l'Age d'Homme, 1991. P. 86). Nous pouvons constater que le roman « Aimé Pache, peintre vaudois » présente l'exemple parfait du roman autobiographique qui se construit selon le modèle « de l'aller et du retour ». Le bonheur selon Ch. F. Ramuz c'est vivre « chez soi ».

Nataliia Naumenko

Narrative polyphony of Sting's album "Ten Summoner's Tales"

The article represents the analysis of the narrative structures in the album "Ten Summoner's Tales" (1993), based on "Canterbury Tales" by Geoffrey Chaucer and traditionally announced the Magnum Opus of Sting in an array of research works and magazine reviews. Apparently, Chaucerian style in all the twelve verses composing the album is represented not merely as the interpretation of original *Canterbury* plots or imparting the new features to the initial characters, but predominantly as exploiting the lyrical and ironic intonation within an image of a narrator for a certain poem.

In terms of literary theory, an author of a poem shows himself in the guise of a speaker, bestowing all his characters with various traits of his own temper, appearance, habits and thoughts. Since a song is the synthetic generic structure marked with profound internal experience, it is evident that Sting's album reveals the diverse types of a narrator in every verse. Primarily, it is the *I-narrator* for instance in "If I Ever Lose My Faith in You", "Love Is Stronger than Justice", "She's Too Good for Me", "Seven Days", "It's Probably Me", "Something the Boy Said" and so on, embodied in an array of poetic masks – a historian, a warrior, a saint, a gambler or a philosopher.

On the other hand, some texts represent the alternation of narrative blocks, which can be perfectly epitomized by "Fields of Gold", "Heavy Cloud No Rain", "Saint Augustine in Hell" or "Shape of My Heart". This means is powerful providing that the song is a response to the challenges of time or a picture of extraordinary themes and events. Any type of narration would foresee the emergence of unique narrative figures (in this article, they are defined as *reflexive*, *actor*, *pointillist* and *medium*) and their combination within a certain text, for instance in "Seven Days", "Fields of Gold", "Heavy Cloud No Rain", "It's Probably Me" or "Everybody Laughed but You". Actually, Sting's

speakers in the entire album do not appear to be simply observers, but active participants of the stories told.

What is particularly noticeable about “Ten Summoner’s Tales” is that “Shape of My Heart”, Sting’s unofficial *visiting card* in Ukraine as well, stands slightly apart from the Chaucerian generic paradigm of the tale, the story and the historically oriented narration. Considering the formal and substantial traits of the text, it is clear that the card game to shape the plot of the story told appears to be the way for the speaker to find the key to various archetypal situations through different card combinations. No wonder that it is “Shape of My Heart” that would be the core essence of the image of the speaker in Sting’s entire heritage, “*I’m not a man of too many faces, / The mask I wear is one*”.

Therefore, owing to the fact that any literary work appeals to a recipient of some kind, the image of a reader (a listener) is acclaimed to be of no less importance in creation and further perception of a song’s narrative structure. The image of an implicit listener or an implicit reader would appear in the very first lines of the poem and, from thence, be kept in mind till the end; along with that, it may be introduced into the system of acting persons of the song, as it is evident in “Fields of Gold”, “It’s Probably Me”, “Everybody Laughed but You”, “Something the Boy Said” or “Nothing ‘bout Me”.

Subsequently, the narrative structure is very probable to determine the generic nature of a song. Once started as a monologue, a verse evolves into a detective story (“Love Is Stronger than Justice”), a pastoral (“Fields of Gold”), a historical reflection with elements of a myth (“Heavy Cloud No Rain”, “Something the Boy Said”), a cumulative tale with elements of children’s folklore (“She’s Too Good for Me”, “Seven Days”), a confession (“If I Ever Lose My Faith in You”, “It’s Probably Me”, “Everybody Laughed but You”, “Nothing ‘bout Me”) and somehow a Dante-styled epic poem (“Saint Augustine in Hell”).

Overall, the various types of narrators in Sting’s lyrics composing “Ten Summoner’s Tales” bring the elements of the

author's own vital and creative experience into the song where they gain the generalized meanings as symbols of human life, being surrounded with verbal images and amplified with musical accompaniment. Therefore, the perspective trend of studies is highlighting the ways to develop the plot of a song regarding not only an image of a narrator itself, but also the archetypal binary oppositions between protagonists and antagonists of the poems, such as David and Goliath in "Seven Days", a thinker and his recipient in "Heavy Cloud No Rain", a man and a woman in "Fields of Gold" or "She's Too Good for Me", the saint and the devil in "Saint Augustine in Hell", an innocent person and one's unfair judges in "It's Probably Me" or "Everybody Laughed but You", a soldier and his commander in "Something the Boy Said", a writer and his researchers in "Nothing 'bout Me".

Петро Рихло

Поетична збірка Пауля Целана «Мак і пам'ять»: історія літературного прориву

Не секрет, що кожен молодий автор пристрасно жадає побачити свою першу книжкову публікацію і розглядає її як надзвичайну подію у своєму житті. П. Целан не був тут винятком. Ще під час Другої світової війни в румунському «трудовому» таборі він робив спроби зібрати свої вірші в окремі книзі. Це були конволюти, відомі сьогодні як «Записник з Табарештів», «Типоскрипт 1944» і «Манускрипт 1945». Ці вірші Целан показав у 1945 р. буковинському поетові Альфреду Маргул-Шперберу, який з кінця 1930-х рр. жив у Бухаресті.

Оснащений його рекомендованими листами до видавця віденського журналу «Plan» Отто Базіля й редактора цюрихської газети «Die Tat» Макса Рихнера, Целан наприкінці 1947 р. покинув комуністичну Румунію і прибув до Відня, де невдовзі тісно зійшовся з колом віденських сюрреалістів. Після публікації низки віршів у згаданих вище часописах молодий поет робить спробу видати свою першу

Література: маркери успіху

збірку поезій. Спочатку він пов'язував свої сподівання з віденським видавництвом Ервіна Мюллера, проте у квітні 1948 р. воно оголосило себе банкрутом, і заплачені автором на друк видання дві тисячі шилінгів, які зібрали для нього його віденські друзі, пішли на покриття боргів видавництва.

Друга спроба видавничих зусиль Целана в австрійській столиці була, на перший погляд, мовби успішнішою – вона ознаменувалася виданням збірки віршів «Der Sand aus den Urnen» («Пісок із урн»). Однак це був лише позірний успіх. Книга з'явилася у вересні 1948 р. завдяки посередництву художника Едгара Жене у невеличкому віденському видавництві А. Секся, мала наклад 500 примірників і містила 48 поезій. На цей час Целан був уже в Парижі. Його віденські друзі з кола Едгара Жене, які обіцяли наглядати за друком книги, насправді зовсім не дбали про неї. Коли Целан врешті-решт отримав свою збірку, то він був геть нажаханий її поліграфічною якістю: вона мала безбарвну обкладинку, була прикрашена двома позбавленими смаку ілюстраціями Жене і кишіла численними друкарськими помилками, які спотворювали зміст віршів. Отож автор, після болісних роздумів, мусив розпорядитися вилучити з продажу й знищити її.

Але і в Парижі Целан не втрачав надії здійснити своє заповітне бажання. Проміжні часові інтервали, які виникали через нереалізовані проекти, він використовував для постійного переструктурування своїх манускриптів. Це був природний процес пошуку відповідної змістові, адекватної форми. Після негативного досвіду з австрійськими видавництвами він робить тепер ставку на Німеччину, де кілька його перших спроб також не вдалося реалізувати. Так, спочатку він сподівався опублікувати свою перероблену збірку віршів у дюссельдорфському видавництві Карла Рауха, однак отримав відмову. Якийсь час він зважував також думку про те, щоб підкорити видавництво Зуркамп, але й цьому намірові не судилося здійснитися.

Лише після зібрання Групи 47 у Нієндорфі, яке відбулося навесні 1952 р. і куди Целана було запрошено завдяки старанням його друзів, насамперед Міло Дора та Інгеборг Бахман, йому відкрилася реальна перспектива побачити, нарешті, свої вірші опублікованими в німецькому видавництві. Хоча його виступ на цьому зібранні заледве можна назвати вдалим, він зумів усе-таки знайти там декількох прихильних слухачів та видавця, якого його твори глибоко вразили. Це був Віллі А. Кох, шеф-редактор штутгартського видавництва «Deutsche Verlags-Anstalt». Після свого повернення з Німеччини Целан отримав 25 червня 1952 р. від нього листа з проханням якомога швидше надіслати до видавництва добірку віршів, і вже 30 червня Кох зміг підтвердити надходження рукопису поетичної книжки «Mohn und Gedächtnis» («Мак і пам'ять»), яка містила добру половину віршів зі знищеної збірки «Пісок із урн», серед них і «Фугу смерті». Ще через два тижні під час видавничої наради було ухвалено «опублікувати рукопис неординарного лірика, який у Німеччині майже невідомий, як різдвяний подарунок із мотивацією, що тут йдеться про відкриття поета високого рангу». Поза всяким сумнівом, збірка віршів «Мак і пам'ять» знаменувала собою найважливішу віху та найбільший прорив у Целановій творчості, оскільки відразу зробила його ім'я знаним у багатьох країнах.

ІСТОРИЧНА ЗМІНА
ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ:
УСПІХ, ЗАБУТТЯ, ПЕРЕВІДКРИТТЯ

Hassan Almohammed

**La prédiction politique et littéraire
et la fabrication médiatique des idées**

La présenteproposition a pour but de s'interroger sur le rapport des médias, en particulier, la télé-YouTube et la diffusion des idéesà succès dans lessociétés. Dans un premier temps, nous prendrons pour exemple, des écrivainset des journalistes souvent reçus sur des plateaux de télévision, et des chaines de YouTube officielles. Ils évoquent ainsi des problèmes politiques et sociaux dans leur société. Plus précisément, nous explorerons le rôle des téléfrançaises soutenant la pensée du journalisteet essayiste, Éric Zemmour, et nous allons voir comment les médias l'ont amené graduellement ? à se présenter comme candidat à l'élection présidentiellefrançaise. Nous allons aussinous attarder sur le succès de ses deux livres best-seller : Le suicide français, 2014 et La France n'a pas dit son dernier mot, 2021. A titre de comparaison, nous exposerons un autre exemple, celui du philosophe Michel Onfray.

D'autre part, nous nous pencherons sur le parcours d'un livre devenu une série culte pour les adolescents dans le monde anglophone, Harry Potter de J. K. Rowling, et ce pour investiguer les étapes médiatiques et les facteurs ayant contextualisés ce succès. Cet exemple mérite d'être exploré car l'œuvre a été confrontée non seulement à des difficultés dans sa diffusion mais également rien ne la prédestine à connaître un succès éditorial. Cela nous permettra de comprendre comment un livre vit un combat pour voir le jour après être refusé. Il ne s'agit pas de relater l'histoire du livre mais plutôt d'analyser les politiques

éditoriales ainsi que l'implication médiatique étant à l'origine de la création d'un nouveau marketing d'une littérature de *low fantasy*.

A travers cette proposition, nous voulons montrer que les médias contribuent de la fabrique et de l'implantation des idées chez les spectateurs-lecteurs au-delà de leur pertinence exactitude et de leur valeur littéraire. Nous allons montrer enfin que les livres traitant de la politique ont souvent plus de succès que les autres genres littéraires tels que le roman, le théâtre et la poésie. En effet, les médias feront le tri en fonction des orientations politiques des écrivains et du contexte social.

Hervé Baudry

La revie ou les déboires de l'oubli : quels marqueurs ?

Qui dit « réussite » littéraire dit échec : échec, avant, du « manuscrit » sauvage ou recommandé, mais aussi échec après, avec des degrés très variables de réussite entre les deux. Une infinité de variations peut donc être déclinée sur cette approche du devenir de l'œuvre littéraire. Ici s'intercale la question abordée dans les axes 2 et 3 de l'argumentaire du colloque : l'oubli, purgatoire ou enfer. C'est à ce sujet que la notion de revie littéraire est apparue dans les années 1980, laquelle fait désormais l'objet d'un projet de recherche international en cours d'élaboration. Il s'agissait alors de s'intéresser, dans une perspective avant tout éditoriale, aux œuvres de fiction qui, ayant connu un certain succès en leur temps, étaient retombées dans un oubli certain. Dans un premier temps, la présente communication se propose de décrire les contours historiques et techniques de cette notion qui a débouché sur des réalisations concrètes. Ensuite, il s'agira d'en esquisser les bases théoriques qui, sans se tenir confinée dans la dialectique du succès et de l'échec, y gagne plus à mettre en jeu les variations de la renommée et de l'oubli, sachant qu'il faut en signaler quelques-uns des marqueurs les plus pertinents pour mieux la cerner.

Література: маркери успіху

Олександр Волковинський

Сергій Гнатенко

Прийом «стирання» як архітектонічна трансформація сонетного канону

У молодій американській поезії початку ХХ ст. набув популярності прийом «стирання» («erasure»). Точність і однозначність терміна викликають певні сумніви. У різних авторських тлумаченнях семантична амплітуда цього поняття включає ще такі значення: «вितिрання», «замальовування», «зафарбовування», «затемнення», «притлумлення». Існують також певні асоціативні зв'язки з дещо застарілою друкарською дефініцією слова «облітерація», що означало «ненадруковані літери».

Експериментальна сутність прийому «стирання» полягає в приховуванні частини тексту, який належить відомому поетичному попереднику. Завдяки такій процедурі з прецедентного тексту утворюється інша архітектонічно-знакова структура. «Новий» твір з'являється у результаті авторського виділення окремих слів і осучасненого їхнього комбінування. Прийом «стирання» пропонується розглядати як «засіб співпраці, створення нового тексту зі старого і тим самим початок діалогу між ними, або як засіб конфронтації, виклик уже існуючому тексту» (Erasure. Explore the glossary of poetic terms. *Poets.org*. URL: <https://poets.org/glossary/erasure>).

Термін «стирання» («erasure»), на думку Ендрю Кінга, в аспекті «опису поетичної техніки» (King, Andrew David. *Touching with the eye, seeing with the hand: erasure as reading experience*. *Kenyonreview*. September 12, 2012. URL: <https://kenyonreview.org/2012/09/touching-with-the-eye-seeing-with-the-hand-erasure-as-reading-experience/>) – дещо неточний. Адже «стирання» наводить на думку про видалення первинного тексту, а цього не відбувається повністю. Попередній текст лише частково видаляється або ж притлумлюється. Утворені цим прийомом тексти залежать від хронологічно ранніх

зразків. «Найголовніший імператив стирання полягає в тому, щоб автор – або виконавець, якщо ми не хочемо ототожнювати авторство «оригінального» твору зі створеним завдяки стиранню – деконструював матеріал тексту, щоб викрити, виявити або змінити» щось у новому матеріалі (King, Andrew David. *Touching with the eye, seeing with the hand: erasure as reading experience. Kenyonreview*. September 12, 2012. URL: <https://kenyonreview.org/2012/09/touching-with-the-eye-seeing-with-the-hand-erasure-as-reading-experience/>).

Одним із перших прикладів застосування прийому стирання вважаються спроби в «Radi Os» Рональда Джонсона (Flood Editions, 1977), де був репрезентований перегляд перших чотирьох книг «Втраченого раю» Джона Мільтона (Erasure. Explore the glossary of poetic terms. *Poets.org*. URL: <https://poets.org/glossary/erasure>). Далі естафету підхоплюють представники молодого американської поезії початку ХХ ст.

Привабливим об'єктом для застосування прийому «стирання» стають сонети В. Шекспіра. Тексти славетного автора стали першоджерелом для поетеси і художниці Джен Бервін (Jen Bervin). За її авторством у 2003 році вийшла книга «Сітки» («Nets»). Назва утворюється з самого слова «сонети» (sonnets – nets). У цій книзі шекспірівський текст прихований, але його можна прочитати. На ослабленому текстовому тлі Джен Бервін виділяє тільки ті слова, які їй видаються вкрай важливими для утворення нового смислу. Архітектонічно ці слова залишаються на тих самих місцях, що й були в сонетах В. Шекспіра. Канонічна сонетна форма виступає лише тлом для лаконічного осучасненого вислову. Звичайно, називати такі новотвори сонетами не зовсім доречно. Втрачаються метр, розмір, рима. Утім, структуралізація нового тексту за визначеним розташуванням у сонетному першоджерелі зберігає (хоча й суттєво послаблені) зв'язки між жанровим змістом і формою. Це надає новоутвореним виразам певної емоційно-ліричної виразності.

Література: маркери успіху

Завдяки «стиранню» Джен Бервін ніби оголює сонети В. Шекспіра до глибинної семантичної «сітки». При цьому актуалізуються різноманітні інтертекстуальні нюанси. Поетичний інваріант відкривається для нових варіативних інтерпретацій. Так, на думку Пола Остера, «Джен Бервін переосмислила Шекспіра як нашого справжнього сучасника» (Nets. *Amazon.com*. URL: <https://www.amazon.com/Nets-Jen-Bervin/dp/0972768432>). На тлі ніби видалених відомих віршів славетного автора утворюються нові словесні комбінації. Першоджерело залишається на сторінці як притлумлена примара. Водночас Джен Бервін висвітлює номери рядків, які зберігають шекспірівські канони сонету.

Мьюріел Льон пише, що коли йдеться про «стирання», за логічним асоціативним зв'язком згадується палімпсест: «усе, що ми намагаємося стерти, однаково залишає якийсь слід» (Leung, Muriel. *Erasurein Three Acts: AnEssay. Poetry Foundation*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2021/11/erasure>). Вона вважає цей прийом спрямованим на одну з двох цілей: «або звільнити текст від оригінального значення, або силоміць перепризначити його в іншій формі» (Leung, Muriel. *Erasurein Three Acts: AnEssay. Poetry Foundation*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2021/11/erasure>).

На думку Ендрю Кінга, прийом «стирання» застосовується з цілої низки причин. Для того, щоб «безпосередньо зробити зі старого нове», щоб шляхом повторного залучення «дати історії новіший, свіжіший майданчик презентації», для боротьби з «догмою недоторканих» текстів, щоб «кинути виклик значенням, традиціям, спадщині і пропозиціям не на другорядному полі бою критики чи творів-реакцій, а в битві на самій сторінці», а також з метою відтворення «вибірковості сприйняття читачем» (King, Andrew David. *The Weight of What's Left [Out]: Six Contemporary Erasureists on Their Craft. Kenyonreview*.

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

November 6, 2012. URL : <https://kenyonreview.org/2012/11/erasure-collaborative-interview/>).

Приєм «стирання» має певну складову суто технічного характеру. Це призводить до того, що канонічна форма сонету піддається своєрідній фільтрації. Через персональне сприйняття тексту-попередника автором сучасного тексту «стирання» продукує численні варіації новітніх смислів, масштабність яких дещо обмежується класичним сонетним каноном.

Катерина Калинич

Зеді Сміт «Про красу»: запорука успіху жанру університетського роману

Тема університетського життя в історії літератури, імплікуючись у відповідний культурно-епістемологічний зріз (починаючи від Платонівського «Бенкету», комедії Аристофана «Хмари» та вагантських пісень), вирізняється особливим попитом, натепер жанр став досить успішним. Відповідно, історія становлення жанру університетського роману (*campus novel*) дозволяє з'ясувати найбільш важливі його параметри. Стосовно термінологічної ідентифікації – жанр виокремлюється в самостійну теоретичну парадигму в 50-ті роки ХХ ст. на тлі американської популярної літератури (Lodge D. (2008). *Nabokov and the Campus Novel. Synos.* Vol. 24. No. 1. URL : <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/597>), гарантуючи успіх багатьом англомовним письменникам, серед яких Еміс Кінгслі (1922–1995), Елісон Лурі (1926–2020), Том Вульф (1930–2018), Девід Лодж (1935), Донна Тартт (1963) та ін.

У колі цих імен сьогодні фігурує й британська письменниця та есеїстка Зеді Сміт (1975), заявивши про себе вже першим романом «Білі зуби» (2000). Визнаною серед критиків З. Сміт стає завдяки резонансному роману «Про красу» (2005), включеному в шорт-лист Букерівської премії. Ця розповідь про університетське життя у 2006 р. удостоювалася й ряду інших нагород: англійська літературна премія Сомерсета

Література: маркери успіху

Моема, найпрестижніша премія Великої Британії для жінок-письменниць Orange, американська літературна премія за важливий внесок у осмислення проблеми расизму та оцінки культурної спадщини людства Анісфільд-Вулф (див. про це: <https://literature.britishcouncil.org/writer/zadie-smith>).

Як майстриня постмодерністського письма, Зеді Сміт специфічно відтворює притаманні жанру університетського роману вишівський топос Велінгтонського коледжу та складну, наскрізно іронічну строкату фабулу, наповнену важливими «вічними» темами: батьки і діти, кохання, сімейна вірність, кар'єра, вікова криза та ін. Суспільно-культурна актуальність розкривається у зрізі тем расової та гендерної дискримінації, проблем самоідентифікації, матеріального становища, університетської етики. Кожна із зазначених проблем формує порізнену сюжетно-образну доцентрову персонифікацію з конкретним персонажем. Цей оригінальний прийом слугує беззаперечним гарантом успіху роману.

Загальна сюжетна конструкція роману «Про красу» базується на контрасті двох ворогуючих університетських родин (американської та британської). Йдеться про інтелектуалів-мистецтвознавців британського походження. Говард Белсі (натепер американський професор, атеїст і демократ) та Монті Кіпс (англієць, запрошений викладати в Америку, запеклий консерватор, християнин, прихований расист) – основні важелі сюжетної цілісності. Як з'ясовується наприкінці роману, обидва мали спільні «скелети у шафі» – інтрижки зі студентками.

Принцип контрасту у змалюванні персонажів роману «Про красу» спрацьовує систематично. Інтерпретуючи на сучасний лад відому шекспірівську інтригу – Джером Белсі (Ромео) та Вікторія Кіпсі (Джюльєтта), роман ускладнюється перебігом любовних перипетій і вишівських стосунків. До означеної інтриги прилаштовується сюжетна лінія про студентів Зору (не дуже талановиту, проте сумлінну дочку університетського професора) та Карла (через свій низький

соціальний стан талановитий юнак не має змоги відвідувати виш), контраст між якими криється у класовій нерівності.

Сімейні та особистісні негаразди персонажів відбуваються на тлі університетського побуту гуманітарного факультету Велінгтона. Наратив Говарда Белсі та викладачки літератури, його подруги, а згодом і коханки Клер Малколм перекривається оповідним наративом авторки, яка не забуває коментувати новітні методологічні прийоми університетського викладання. Так, успішність Клер у студентському середовищі зумовлена вмінням писати чудові вірші, відчувати структуру поетичного тексту, а також знаходити талановиту молодь і справедливо оцінювати її нестандартні відповіді. Назва роману «Про красу» прямо відсилає нас до діалогу Платона «Бенкет»: інтелектуалка Клер часто збирає здобувачів освіти у престижному клубі «Зупинка». Серед читців любительської поезії, виконавців репу та сучасної музики у незвичній для класичного вишівського життя обстановці обговорювалися нові естетичні ідеї. Натомість Говард Белсі, прибічник класичної манери викладання, хоча й показував на своїх лекціях класиків із незвичного ракурсу, використовував ілюстративний матеріал та інтерактивні методи навчання (ставив проблемні питання), проте здавався студентам складним для сприйняття та викликав страх, який професор вважав ознакою поваги.

Відсилаючись до згаданого діалогу Платона, Зеді Сміт зіштовхує читача з різними варіаціями цього поняття: велич краси королеви-мати Кікі, юна пагубна краса Вікторії, незвична краса Карла, інтертекстуальне навантаження поезії тощо. Поняття краси трактується також крізь інтермедіальну призму: обговорюються картини, які ілюструють фрагменти сюжетних інтриг. Згадується «Чотири ескізи голови африканця» Рубенса, а також розгорнуто присутній у тексті Рембрандт – гравюра «Сидяча оголена натурщиця», «Урок анатомії лікаря Тульпа», «Портрет корабельного майстра і його дружини», «Купання Вірсавії», «Яків, що бореться

Література: маркери успіху

з Янголом», «Синдики, або Портрет старійшин суконного цеху». Роман З. Сміт, що пропагує вдячність за прекрасне, орієнтовано на університетське середовище, на здатного імпліцитуватися в події тексту читача. Воднораз, його успіх полягає у виразному оновленні жанрової форми університетського роману як такого, його саме постмодерністській стилістиці тим актуальним ідеям, які фіксують проблематику історичного моменту.

Jurate Landsbergyte-Becher

States history and Writers Position: dimensions of the Tragedy and the Success in Lithuanian Literature

Lithuanian literature and States history is deep involved in one process. In XX century several lithuanian writers, who betrayed states souverenity in 1940, are now pittifully shaddlowed by national tragedy of soviet occupation, though their great literary success. In XXI century in regained Independence Lithuania Republik literary success depends even more on writers position, special this paradigm is enlightened in the epoch of Russia new wars against their neighbors States, and a new point is now – against Ukraina. Then writers position toward Lithuanian and Ukrainian souverenity is very deep integrated in cultural knowledge. There is needed a writer with historical scientific knowledge, human rights responsibility and great talent. Such kind of writer is dr. Kristina Sabaliauskaite, who writes in her bestsellers books and speaks in her statements nowadays informative historical context.

She is sharp minded international active speaker and most succesfull writer by now in Lithuania. Another exemple of success, but of tragical one, is Dalia Grinkevičiute, as the witness of Stalin epoche deportations, who turned literary process in another *no more soviet* paradigm, discribing unbelievable cruelty of Gulags. She oppened for the world still unknown Russia states terror crimes against nations in her secret diary, what published

after her death in 1987, made big changes in lithuanian literary process. Writer and lithuanian statehood are mostly unseparable in what could be called *success*.

Gaga Lomidze

Prohibited literature

In anti-democratic systems, intelligent and free people are always feared. Poets are free people. That is why the main book of Georgians – “The Knight in the Panther’s Skin” was probably persecuted not only in the 12th century, but also centuries later. It is enough to remember the Catholicos Patriarch of Georgia, Anton I, who threw the “The Knight in the Panther’s Skin” printed in Tbilisi’s first printing house into the Mtkvari river, “as a book harmful to readers, poisonous to the minds and feelings of Christians”.

But now let’s talk about a different time – the era of the Soviet totalitarian system. Those who witnessed those years probably remember blackened photos, photocopied, and carefully revised texts – forbidden literature. I remember the photocopied book of Grigol Robakidze, a writer who emigrated to Germany, found in my house, which was distributed secretly; Grigol Robakidze, whom Titian Tabidze, one of the leaders of Georgian Symbolists, called the preacher of the “Gospel of Modernism” in Georgia. It was only years later that I realized why his book was hidden – in the novel “The murdered soul” published in Germany, the writer compared Stalin to an evil spirit. Grigol Robakidze’s novels were published only after the collapse of the Soviet Union.

However, the years of Georgia’s first independence (1918–1921) were a time of renaissance: cultural life was active, the cultural processes taking place in the civilized world found a corresponding echo. All this continued more or less until 1932, when the government banned the experiments in arts and literature. From this period, censorship became stronger, writers were persecuted: some were arrested and shot, like Georgian prose reformer Mikheil Javakhishvili and symbolist poet Titsian

Література: маркери успіху

Tabidze, and some were driven to suicide, like Paolo Iashvili, another Georgian symbolist poet. Those who survived the repressions joined the Union of Soviet Writers of Georgia, created the same year by the government's decree. The fate of the Georgian avant-gardists changed radically. One of the representatives of the futurist camp, the poet Nikoloz Shengelaya moved to the field of cinema and filmed one of the masterpieces of Georgian cinema – “Eliso”. He was also able to win Soviet awards for his work. Extravagant poet-rebel, futurist Nikoloz Chachava switched to writing children's poems. The government used another method against intellectuals – some of them were considered crazy, as happened in the case of literary critic and historian Pavle Ingorokva.

Everything was in the hands of censorship: writing, science, cinema, theater, fine arts. Mtavlit (the main department of literature and publishing houses) – this was the name of the body that was responsible for control. There was a special fund in the book chamber, where literature unwanted by the government was collected. Literature related to nuclear physics, psychoanalysis, genetics or cybernetics was forbidden. Such a fact happened once: a Georgian physicist, who participated in a scientific conference in the USA, bought a book about nuclear power plants in the USSR, which was confiscated at the border, and when they returned it, all the photos were cut out of the book.

At that time, the reformer of Georgian poetry, Galaktion Tabidze, wrote a very sad-sounding poem “The Last Train”, where the train directly or indirectly refers to the Soviet repressive machine, which takes free-thinking people to the slaughterhouse.

Times and values change, but the mechanisms of prohibition remain the same. And if before the state directly interfered in what could be considered appropriate, from the point of view of political or other type of correctness, today it already imposes the mass and controls the validity criteria from its point of view as much as possible. Small scandals happened later, but the most high-profile scandal in recent times is probably related to the “Sacred Crap”

(Saidumlo Siroba) by Erekle Deisadze (referring to The Last Supper, which in Georgian literally could be translated like: Sacred Communion). This scandal clearly showed for the first time the undesirable perspective of how Georgia can resemble some dangerous, fundamentalist country. The fact is that the scandal was related to the title of the mini-novel and 99 percent of the people had no idea what the book was actually about. Imagine if this novel had been published in the United States and called *Holy Crap* (similar to *Holy Supper*, or *Sacred Crap*).

There are only a few main reasons why literary works or works of art in general are banned. Motives are essentially sexual, religious, political or moral. But the motive as such belongs to a variable category – we cannot say about any motive that it is universal and does not change according to time and space – or more precisely, era and countries. To anyone who has thought about this matter, it will be self-evident that temporal categories are always changing. Michel Foucault has already told us that the concepts of mad and abnormal are constantly changing in different times, under different countries and governments.

Monika Malinowska

Le petit opuscule latin de 1595 : son succès au XVII^e siècle et sa réception aujourd'hui

Le petit opuscule intitulé *Disputatio nova contra Mulieres, Qua probatureas Homines non esse* est paru pour la première fois en 1595 en Allemagne. Le livre a eu un tel succès qu'à partir de 1618 quelqu'un a refait le texte latin dans le territoire du Saint-Empire romain germanique et l'a intitulé *Ob die Weiber Menschenseyn, odernicht?* pour construire un dialogue satirique entre un bénédictin misogyne et un jésuite défendant les femmes. À partir des années 1630, ce texte a été plusieurs fois réimprimé et souvent accompagné par *Defensio sexus muliebris* – une réfutation écrite par le professeur luthérien Simon Gedik (Gediccus) pour défendre les femmes.

Література: маркери успіху

Disputatio nova contra Mulieres, Qua probatureasHomines non esse a aussi été plusieurs fois traduit. L'une des premières traductions est la traduction italienne de 1647 *Che le donne sianodellaspecie de li huomini: Discorsopiacevoletradotto da horatioPlata Romano*. Lorsque cette traduction a commencé à circuler dans les salons, ce qui a dû contribuer à sa popularité croissante auprès des femmes, *Disputatio nova contra Mulieres* a éveillé l'intérêt de l'Inquisition. À partir de 1651 l'ouvrage a été inscrit sur la liste des livres interdits. Dans les fonds de la Bibliothèque Nationale de France, nous trouvons deux traductions françaises. La première a été préparée par Anne-Gabriel Meusnier de Querlon en 1744 et intitulée *Dissertation paradoxale où l'on essaye de prouver que les Femmes ne sont point des créatures humaines ou de l'ordre des Hommes, traduite du Latin de l'Auteur anonyme, réfuté par Simon Geddicus*. La seconde a été écrite par Charles Clapiès en 1766 avec pour titre *Paradoxe sur les femmes, où l'on tâche de prouver qu'elles ne sont pas de l'espèce humaine*.

Avec le temps le livre a été oublié, mais depuis le début de notre siècle il suscite un intérêt de plus en plus grand. Actuellement, de nouvelles traductions enrichies d'études scientifiques sont en cours de publication. En 2003 estparueunetraduction anglaise préparée par Clive Hart, intitulée *Treatise on the Question Do Women Have Souls and Are They Human Beings?: Disputatio Nova Expanded and Revised Edition*. Et en 2006, une traduction allemande a été publiée à Heidelberg, grâce aux efforts de Ralf Czapla et Georg Burkard, intitulée *Neue Disputation gegen die FrauenzumErweis, dasssiekaineMenschensind*.

La traduction française de 1766 a été numérisée par la Bibliothèque Nationale de France et elle est accessible sur le site de gallica. Ce livre a aussi été publié en 2016 par Hachette BNF. C'est une reproduction fidèle de 1920. Le but de ce fac-similé est de donner au lecteur un accès à des ouvrages rares et anciens qui se trouvent dans les fonds du patrimoine de la Bibliothèque

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

Nationale de France. En 2020, j'ai publié la traduction polonaise du texte latin de la fin de Renaissance.

Il est intéressant d'étudier le phénomène de ce livre. Pourquoi il a eu un si grand succès après sa première publication latine ? Quel est le vrai sujet de ce texte et pourquoi a-t-il suscité tant d'émotion ? *Disputatio nova contra Mulieres, Qua probatureas Homines non esse* a suscité une telle émotion que l'auteur prétendu de cet ouvrage – Allemand Valens Acidalius – a dû se présenter au tribunal de Leipzig pour se justifier de la publication de ce livre controversé.

Aujourd'hui, cet opuscule dont le titre soulève un doute sur l'humanité des femmes s'inscrit dans le cadre de la querelle des femmes. Quel est son rôle dans les recherches actuelles et pourquoi nous pouvons parler d'une renaissance de traductions ?

Roman Mnich

Місце роману в каноні української класики: кілька провокацій

Запропоновано декілька провокативних тез, що стосуються проблеми виникнення та розвитку українського класичного роману XIX століття. Відразу треба зазначити, що канон української класики формувався саме у XIX столітті. Тому відсутність у цьому каноні класичних зразків жанру роману провокує цілий ряд різноманітних міркувань: він гегелівських формул про недержавні нації і гіпотез про романне мислення як мислення державницьке до реально історичних проблем, пов'язаних із заборонаю української мови (у Російській імперії) та відсутністю відповідного читача – освіченої, проте державно мислячої інтелігенції (для XIX століття це майже утопія).

Наявний літературознавчий матеріал досить різноманітно трактує проблему генези та утвердження роману в українській літературі. Хоча майже однозначно дослідники констатують зародження романного мислення в українській культурі лише в добу модернізму (С. Павличко), підкреслюючи, що «для розвитку великої літератури, зокрема роману й повісти,

Література: маркери успіху

потрібні не тільки друкарні, видавництва, великі торгівельні заклади, а й головне масового споживача літературної продукції», тому «наша література мала роман лише в зародку, а тематика його не виходила за рамці етнографії та побутовізму» (Іван Кошелівець: *Нотатки про український роман*, «Літаври». Літературно-мистецький і науково-популярний місячник. Число 1 (квітень) 1947. С. 50).

Перші українські романи появились у другій половині XIX століття: 1957 рік – *Чорна рада*. *Хроніка 1663* Пантелеймона Куліша, 1863 рік – *На Україні* Василя Дорошенка, написаний у 1861–1862 роках, але надрукований у 1886 році роман Анатолія Свидницького *Люборацькі*. *Сімейна хроніка*. Можна також додати написаний у 1875 році й опублікований лише у 1880 році у Женеві за сприянням Михайла Драгоманова роман Панаса Мирного та Івана Білика *Хіба ревуть воли як ясла повні?* Але треба одночасно нагадати про цілий ряд романів, написаних російською мовою, починаючи від *Пана Халявського* (1840) Г. Квітки-Основ'яненка до романів П. Куліша та Михайла Старицького, що теж провокує питання мови.

Якщо згадати, що українська література у XIX столітті розвивалась одночасно у двох імперіях (Російській та Австро-Угорській), при тому розвивалась неоднаково, то також постає питання мови для романного жанру, особливо у Галичині та Буковині. Верства української інтелігенції у цих регіонах (в основному – священники) була досить значною, хоча вона не дала із своїх рядів письменника рівня Івана Франка. Але проблема у тому, що Іван Франко не спромігся (забрало сил, часу, можливості зосередитись) на написання великого роману з українського життя.

У руслі згаданих проблем можна виокремити три аспекти, які спричинились до ситуації з романом у каноні української класики: а) відмова від барокової мовної традиції та перехід на народну мову (І. Котляревський і Т. Шевченко); б) роль народної мови у творенні так званої нової української

літератури; в) дуже складна проблема понять і дефініцій (польські та німецькі традиції у Галичині та російська традиція у письменників на території Російської імперії). Досить згадати, що Ольга Кобилянська свої повісті називала *оповіданнями*, хоча Агатангел Кримський пропонував називати їх романами: «Не знати, чому авторка назвала своє писання оповіданням. Оповідання – то, звичайно, щось коротке і епізодичне, а великий твір «Царівна»..., де так докладно описано цілу історію декількох осіб і не менш докладно обмальовано ту суспільність, яка їх окружає, **треба назвати романом** або, як кажуть у нас і в росіян, повістю» (Кримський А. *Твори в п'яти томах*. Том другий: *Художня проза. Літературознавство і критика*. Київ. 1972. С. 479).

Наталія Нікоряк

Успішність кінорімейку «Спіймати Кайдаша» (2020)

Поняття *відтворення* й *повторення* (за У. Еко) в значенні домінуючої специфічної форми постмодерністського та постпостмодерністського дискурсу оприявнюють себе у низці жанрових типів, де жанроутворюючою домінантою постає опора на відомий класичний зразок. З огляду на це пропонується теоретичний дискурс щодо поняття *рімейк*. На сьогодні ця термінологічна парадигма означає своєрідний діалог із класичним першотекстом, що актуалізує й осучаснює його на новому етапі розвитку культури, постає своєрідною формою повторення й культурного пригадування. На відміну від української теорії, у західному кінознавстві рімейк із середини ХХ ст. досліджувався досить послідовно, позаяк у кіновиробництві йому приділялася посилена увага через комерційну привабливість жанру.

Окреслено контури кінорецепції творчого доробку українського класика І. Нечуя-Левицького: «Микола Джеря» (1927), «Василина» (1928, за мотивами повісті «Бурлачка»), «За двома зайцями» (в основі комедія «На Кожум'яках»,

Література: маркери успіху

1961), «Київські прохачі» (1992), «Кайдашева сім'я» (1993), «Спіймати Кайдаша» (2020). Попри досить спорадичне звертання кіномитців до спадщини письменника, згадані зразки, будучи самостійним естетичним фактом, мали чималий успіх у глядача, стали своєрідним продовженням буття літературного першоджерела.

Зокрема, виокремлюються маркери успіху телесеріалу «Спіймати Кайдаша» (2020) сценаристки й продюсерки Наталії Ворожбит та режисера Олександра Тіменка. Автори намагалися максимально зберегти фабульну матрицю повісті «Кайдашева сім'я» (1878) І. Нечуя-Левицького. Позаяк, незважаючи на всі привнесені новації у сюжетну тканину першоджерела, фабульні ключові коди зберігаються (одвічна проблема протистояння двох поколінь однієї родини). Водночас, класична фабула максимально осучаснюється, наповнюється новим соціальним змістом: тут творчо переосмислюються вже здавна «традиційні образи» та «вічні питання». Першоджерело актуалізується не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжетотворення та історичного контексту, але й на рівні стилєвих парадигм нової епохи. Зокрема, на рівні *хронотопу* літературної повісті фіксуємо змалювання побуту і психології українського селянства на тлі перших двох десятиліть після скасування кріпаччини. Натомість «сучасні Кайдаші» презентують українське пострадянське, постколгоспівське село Семигори кінця XX – початку XXI століття, хоча сюжетна подієвість має точне датування й охоплює десятиріччя початку XXI ст. – червень 2005–2014 роки.

Разом з оновленням хронотопу відбуваються відповідні трансформації й на рівні *персоносфери*. Відомо, що Кайдаші І. Нечуй-Левицького мали реальних прототипів – сім'ю Мазурів із села Семигори, що славилися на весь повіт постійними чварами, сварками та бійками. Однак у І. Нечуя-Левицького ці реальні постаті перетворилися на екзотичну «метафору української родини». Серіал осучаснив Кайдашів

(герої тут прямо асоціюються з самими акторами), персонажі постають більш індивідуалізованими та психологічно «глибокими», однак у підсумку також сприймаються як традиційні образи, що яскраво ілюструють органічність українського менталітету.

На *жанровому* рівні також відбуваються суттєві модифікації епічного сюжету. Значно збільшуючи обсяг (текст класика на півтори сотні сторінок перетворився на дванадцятисерійну мініепопею), автори ввели додаткові сюжетні фрагменти з участю нових персонажів. Це розширило проблематику першоджерела, психологічне розкриття внутрішнього світу персонажів за рахунок акторської гри стає більш виразним. Митці соціально-побутову сатирично-гумористичну повість-хроніку перетворили на успішний «трагікомічний» кінороман. Констатовано, що наявний ресурс «Кайдашевої сім'ї» виявив тенденцію актуалізуватися в часі та просторі за рахунок пародіювання стереотипів, певною мірою – деміфологізації і десакралізації звичних культурних кодів. Рімейк «Спіймати Кайдаша» підтвердив стійкий успіх першоджерела, засвідчив можливості його успішного переспіву.

Юлія Павленко

**Успіх, забуття та перевідкриття
в історії епістолярного жанру французької
літератури: «Португальські листи» Гійєрага
та «Листи перуанки» Ф. де Графіньї**

«Листи перуанки» (1747 р.) Франсуази де Графіньї мали грандіозний успіх у XVIII ст., доказом слугують 40 видань і переклад 6-ма європейськими мовами. Роман зазнав збайдужіння у XIX ст. (був виданий лише двічі), а в XX ст. майже забули про нього (одне видання). Критика кінця XX ст. знову зацікавилась цим романом – передусім, завдяки питанням жіночої суб'єктивності, проте й дискурс письма в ньому заслуговує на увагу. Письмо представлене

Література: маркери успіху

в цьому романі листами перуанки Зилії, яку викрали в день її весілля і перевезли до Франції. Знайшовши в дивовижний спосіб з огляду на обставини, в яких вона перебуває, людину, яка може виконувати роль листоноші, Зилія починає роботу письма, адресуючи свої листи коханому Азі. У версії мадам де Графінії всі листи належать виключно перуанці, в пізніших «доопрацюваннях» з'являються також звернені до Зилії листи, але в жодному варіанті Аза не стає суб'єктом письма. У цьому тексті перо вкладене в руку жінки, щоб аргументувати звернення до теми освіти для дівчат у Франції та Перу, що стає вагомим пунктом розгортання ідеї про суспільство, побудоване на засадах природності, свободи та рівності. Навіть за таких умов – підкорення епістолярію суспільно-політичному дискурсу – робота письма героїні-оповідачки не залишається поза впливом на свого *homoscribens*. Показовий у цьому плані 34-й лист, що починається словами: «Я не знаю», а закінчується: «Я думаю і я відчуваю». Письмо стає дорогою від нерозуміння до усвідомлення своєї позиції для героїні – і в такому смислі надає підстав для включення роману мадам де Графінії до корпусу текстів-письма про Себе фікційного суб'єкта французького роману. Епістолярій дає змогу повністю розквітнути жіночій суб'єктивності, як стверджує Ерін Лам.

Роман «Листи перуанки» в сучасній критиці зазвичай згадується разом з текстом мадам Ріккбоні «Листи міс Фанні Батлер» (написаний 1735 р., виданий 1756 р.), а головним претекстом визначають «Португальські листи» (1669 р.). Останній твір Габрієля-Жозефа де Лаверня, віконт де Гійєрага, засвідчив, що епістолярний жанр, на відміну від мемуарного, виявився більш гнучким для гри фікції з документальністю. Мода на листи сприяла публікації вигаданого епістолярію, якому судилося зробити вагомий внесок у становлення жанру новочасного роману. Печатка справжності на листах португальської черниці

стала запорукою успіху роману «Португальські листи» (1669) Гійєрага, що, на перший погляд, стоїть досить близько до просвітницького епістолярного роману. Представивши себе перекладачем листів, Гійєраг на три століття залишився в історії літератури в цьому образі, що мало безпосередній вплив на тлумачення історії в епістолярії як такої, що мала місце в реальній дійсності. Лише на початку ХХ ст. Ф. Грін та текстолог Ф. Делюфр відновили справедливість та поновили у правах автора, що став жертвою металепису у своєму творі. Ця подія автоматично призвела до перенесення героїні листів у дієгетичний вимір тексту і до розуміння історії, виписаної у творі, як фікційної. Текст «Португальські листи», що не менш важливо, набув своєї національної ідентичності як спадщина французької літератури (а не португальської). Роман «Португальські листи» має беззаперечні ознаки письма, доказом чого слугують не лише формальні характеристики епістолярного жанру (монологічне листування виявиться плідним полем для розгортання дискурсу почуттів та дослідження глибини його семантики), а й відмова від розповіді на користь емоційної рефлексії, що заявляє свої права від першого листа черниці. До свого адресата героїня, яка постає в амплуа фікційного суб'єкта письма, звертається, щоб вгамувати біль розлуки. Маріанна цілковито підкорюється своїм почуттям і бажає за будь-яких умов бути з коханим. У цій ситуації, до якої постійно додається жалість до себе, не може йтися про «Я» героїні як концепт («Я не знаю, ані хто я, ані що я роблю, ані чого я бажаю»). Робота письма для португальської черниці не пов'язана з дослідженням Себе, водночас письмо поза волею своєї авторки починає скеровувати героїню на цей шлях. Робота письма кожного з героїв, починаючи від Маріанни («Португальські листи» Гійєрага), стає шляхом переродження суб'єкта.

Література: маркери успіху

На основі письма героїв Гійєрага, мадам де Графіньї в контексті поширення епістолярної практики в реальній дійсності з кінця XVII та протягом XVIII століть виходить на поверхню ефект реальності, засвідчується високий ступінь довіри зовнішнього реципієнта до фікційної дійсності, що представлена завдяки письму героя. Ця риса тексту-письма, виявлена від початку його функціонування в історії літератури, і далі не втрачає своєї актуальності, як засвідчують приклади письма героїв XIX – поч. XXI ст. А сучасне французьке літературознавство перевідкриває тексти «Португальські листи» Гійєрага, «Листи перуанки» Ф. де Графіньї та скеровує на них увагу в нових тематичних ракурсах.

Ольга Харлан

Володимир Сосюра: невдала «спроба втечі»

У назву доповіді винесена цитата із праці Євгена Сверстюка, в якій він зауважує: «Нині треба називати речі своїми іменами: Володимир Сосюра, Олександр Довженко й інші їхні сучасники були полоненими большевицького режиму, якого не любили, якого боялися. Але все життя робили спроби втечі з полону. Коли набиралися духу і відваги, слово їхнє ставало зухвало вільним. І тоді вони починали говорити своїм голосом» (Сверстюк Є. Світлі голоси життя. Київ : ТОВ Видавництво «Кліо», 2014. С. 1).

Поет Володимир Сосюра, творчість якого в радянські часи була обов'язковою для вивчення у шкільній програмі, програмі вищої школи, який був одним із кутів «поетичного трикутника» (Тичина – Рильський – Сосюра), без якого неможливо уявити український літературний канон періоду соціалістичного реалізму, є прикладом неоднозначного ставлення до себе як офіційного літературознавства, так і читача.

У автобіографічному творі «Третя Рота» Сосюра пробує описати своє життя, що було невіддільним від поезії. Тут автор говорить і про своє походження, і про повсякденні клопоти, про стосунки з друзями-письменниками, про вічний стан закоханості. Зрозуміло, що мнємографічне письмо (твір Сосюри має ознаки кількох жанрових різновидів письма про Себе) не завжди правдиво передає специфіку конструювання ідентичності суб'єкта, але в цьому конкретному випадку цікавить саме авторське трактування «втечі» від режиму.

Як відомо, перші поезії Сосюри були надруковані в Лисичанській газеті «Голос рабочего» (за прізвиськом Сюсюра – не думку, дослідників, «справжнім» прізвиськом автора). Перипетії його життя 1917–1921 рр. передають складну політичну ситуацію, що склалася в українському суспільстві того часу: восени 1918 р. він стає членом робітничої дружини Донецького содового заводу, потім мобілізований у 3-й Гайдамацький полк армії С. Петлюри, восени 1919 р. потрапляє в полон до монархістів-денікінців, які розстріляли молодого петлюрівця, але він вижив. Далі – махновський загін, де Махно нагородив молодого поета золотим годинником за хоробрість; Одеса, коли від мобілізації до Залізної дивізії врятував тиф, але був мобілізований до Червоної Армії, врятувався від ревтрибуналу завдяки землякові з Третьої Роти, став політкурсантом 41-ї стрілецької дивізії (з листопада 1920 до січня 1921), а потім захищав Єлисаветград від тих же махновців. Після Єлисаветграду опиняється на Донбасі як політпрацівник, а в квітні 1921 р. під час поїздки до Харкова знайомиться з В. Коряком, В. Елланом-Блакитним, І. Куликом. Завідувач агітпропу ЦК КП(б)У І. Кулик відкликає молодого поета з армії, і той пов'язує своє життя із Харковом, тодішньою столицею (Каленюк С. Від Сюсюри до Сосюри за чотири роки. <http://luganskua.com/news/9568-vid-syusyuri-do-sosyuri-za-chotiri-roki/>).

Література: маркери успіху

Перша збірка поезій «Пісні крові» опублікована в 1919 р., а ініціатором її видання став отаман Волох (неоднозначна постать періоду українських визвольних змагань), наступна – «Поезії» – вийшла в 1921 р.

У 1920-ті роки починається епоха надзвичайної популярності Володимира Сосюри. Ю. Смолич запитував у «Розповіді про неспокій немає кінця»: «Але в чому був секрет казкової, рівняти яку можна хіба тільки з Вишнею, популярності Сосюри?» (Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця: ще дещо про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Київ : Радянський письменник, 1972. С. 82). Відповідаючи на своє ж запитання, спочатку говорить про єдність поета і слухача у спільному прагненні до «світової революції», а потім все ж озвучує справжню причину: «величезне значення для успіху Сосюриної поезії мала саме її ліричність» (Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця: ще дещо про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Київ : Радянський письменник, 1972. С. 82). Епізоди, в яких ідеться про особливе місце в культурному просторі того часу поезії В. Сосюри, є у спогадах Ю. Смолича, Г. Костюка, В. Чапленка, Т. Кардиналовської та ін. Феномен такого ставлення до поета, який не відзначався особливим артистизмом під час декламації свої творів, намагалися розгадати і його сучасники, і наступники.

Ще один цікавий факт зауважує у біографії В. Сосюри Ю. Смолич: «Гарт», «Плуг», «Жовтень», «Молот», ВАПЛІТЕ, ВУСПП та інші – перебував Сосюра мало не в усіх літературних угрупованнях та організаціях, хіба тільки за виключенням неокласиків та футуристів» (Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця: ще дещо про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Київ : Радянський письменник, 1972. С. 82). Причиною такої «нестабільності» письменника мемуарист називає його особливу вразливість, імпульсивність, а також

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

піддатливість на аргументи, коли вони видавалися йому доказовими. Ймовірно, те, що представники кожної з літературних груп знаходили можливість переконати супротивника в дискусії на свою користь, свідчить про цікаве літературне тло українського життя.

Біографія Володимира Сосюри, незважаючи на численність її інтерпретацій, до нашого часу має багато невідомого (так, досі не знайдений текст першої збірки «Пісні крові», у березні 2020 р. опубліковане цікаве дослідження про рукописи поета, передані в Національний музей літератури України (Сидоренко Т. Володимир Сосюра знаний і невідомий. <http://museumlit.org.ua/>). Його «втеча» з полону була невдалою, бо це була втеча від життя, яка завершилася після смерті: у тоталітарному просторі митець стає заручником своєї творчості.

РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБ'ЄДНАНЬ: МИТЕЦЬ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

Тетяна Бовсунівська

Літературні угруповання українських романтиків та їхній вплив на подальший літературний процес

Доба романтизму уславилась численними літературними угрупованнями письменників, які пізніше вже ніколи не будуть такими маніфестаційними. Кожне таке літературне угруповання було можливим тому, що письменники поділяли певну художньо-ідеологічну доктрину, довкола якої, власне, й утворювалася група, школа або просто осереддя. Тяжіння українських письменників-романтиків до угруповань – питома ознака нашого національного типу романтизму. Тож це потребує прояснення, особливо в аспекті поширення в Україні ідей духовного учительства. Крім того, в жодній західній країні не було утворено так багато шкіл та угруповань.

Харківська школа українського романтизму була найбільшою, до неї увійшли Ізмаїл Срезневський, Амвросій Метлинський (Амвросій Могила), Микола Костомаров (Ієремія Галка), Левко Боровиковський, Михайло Петренко, Іван Розковшенко, Опанас Шпигоцький, Олександр Корсун, Іван Кронеберг, Василь Каразін. В колі інтресів цієї школи – історіографія, етнографія, фольклористика, славістика, компаративістика, міфокритика та художня творчість. Провідне гасло – пізнання народної культури, що передбачало визнання за нею естетичної вартісності та переваг народного символотворення. В теорії багато міркувань про духовні переваги романтизму щодо Просвітництва.

Київська школа українського романтизму була сконцентрована довкола ідей Кирило-Мефодіївського братства: Михайло Максимович, Микола Костомаров, Василь Білозерський, Тарас Шевченко (Козак Дармограй), Пантелеймон Куліш. Київська школа сповідувала ідеї слов'янофільства, що в літературі вилилось у символ Слов'янщини; вагомими для цієї школи стали ідеї особистої та національної свободи і послідовна глобалізація місії слов'ян, зокрема виникає та шириться український месіанізм. Та й саме Кирило-Мефодіївське братство (як угруповання всередині угруповання) можна розглядати як політичну реалізацію українських романтиків, оскільки постаті письменників там ті самі.

До **західноукраїнської школи** романтиків увійшли Олександр Духнович, Микола Устиянович, Антін Любич Могильницький, Йосип Левицький, «Руська трійця»: Іван Вагилевич, Маркіян Шашкевич, Яків Головацький. Для представників цієї школи характерні дискусії щодо природи української мови та правопису.

Одеська школа українського романтизму вирізнялася нахилом до теоретичного осмислення романтичного культурного світу. Її провідні представники: Михайло Розберг, Костянтин Зеленецький, Йосип Міхневич. Міхневич – послідовник натурфілософії Шеллінга та прихильник ідеї філософії одкровення. Зеленецький уславився критикою раціоналізму просвітницького типу та класичної поетики, він запропонував концепцію стадіальності національного духу, уклав оригінальну естетичну концепцію. Розберг представив публіці оновлену естетику в дихотомічних парах понять, яка була романтично орієнтована.

Існувала також доволі цікава школа **українського романтизму в польській літературі**: Тимко Падура, Михайло Грабовський, Пилип Морачевський та ін. Всі вони захоплювалися Запорізькою Січчю, її ватажками, проте постійно наголошували на кривавих наслідках українського

Література: маркери успіху

національного руху. Образи українців у них приречені на поразку, могутність і вибуховість українських народних повстань лякає цих авторів.

Деякі дослідники виділяють ще й Петербузький гурток українських романтиків, зараховуючи туди Євгена Гребінку, а іноді ще й пізнього Шевченка та Миколу Маркевича. Проте критерії, якими дослідники керуються, не видаються мені переконливими.

Поза гуртками, втім, залишалася досить велика група як письменників, так і мислителів українського романтизму: Віктор Забіла, Федір Євещкий, Микола Маркевич, Осип Бодяньський, Дмитро Кавунник-Велланський, Юрій Венелін, Віктор Григорович, Олександр Стурдза, Олександр Афанасьєв-Чужбинський (Лубенець, Пустинник) та ін. Ідеологічно ця група письменників не перевершила гасел, маніфестів, символів та ідеологем тих, що входили до різних угруповань, проте внесок окремих із них у розвиток романтичної поезики та духовності був і лишається вагомим.

Виразна тенденція тогочасних письменників до утворення різних угруповань була виявом їхнього прагнення до синтезу ідеологем народного буття з метою утвердження та захисту культурних прав цього народу. Оскільки умови виживання українського народу тоді були важкими, інтелігенція взяла на себе функцію рушія і маніфестатора етноцентричних істин.

В історії української літератури угруповання українських романтиків виконували важливу функцію законотворців національного руху та маркерів народної культури. Вони першими синтезували явлення, які тільки жевріли в українському народі, сформували інтелігенцію та еліту романтичної доби, фактично, майже на руїні української культури, яка асимілювала в російській після зруйнування Запорізької Січі. Гуртування письменників на національній ідеї забезпечило виживання ойкуменічної культури, мови та ментальності.

Ludmila Mnich

«Недооцінений Костецький»: до історії Українського Шекспірівського Товариства

«Недооцінений Костецький» – так влучно назвав Григорій Грабович розділ, присвячений І. Костецькому у своїй книзі *Тексти і маски*. Така дефініція позиції українського письменника, перекладача, теоретика МУРУ в літературному процесі видається символічною і, на жаль, актуальною ще й сьогодні, особливо у зв'язку з історією Українського Шекспірівського Товариства при Українській Вільній Академії Наук у Німеччині, конкретніше – місцем і роллю І. Костецького в цій історії.

Очевидно, що докладна історія Українського Шекспірівського Товариства – це справа майбутнього. Але вже сьогодні варто зазначити непересічну діяльність членів УШТ у Західній Європі у контексті збереження української культури. До діяльності УШТ були задіяні такі визначні постаті української культури в еміграції, як Дмитро Чижевський, Ярослав Рудницький, Ігор Костецький, Яр Славутич, Орест Старчук, Констянтин Біда, Валентин Гаєвський, Василь Барка, Олег Зуєвський та ін.

Помислодавцем та одним із засновників Українського Шекспірівського Товариства був Ігор Костецький – генеральний секретар цього Товариства впродовж 1957–1979 років, перекладач, дослідник та видавець творів Шекспіра. Парадоксальним видається те, що про таку значущу сферу діяльності Ігоря Костецького, як створення УШТ, немає навіть згадки в інтернет-виданнях, а у присвячених йому наукових статтях зустрічаються фактичні помилки.

Діяльність Ігоря Костецького в УШТ не обмежувалася лише видавничою справою, новими перекладами та шекспірознавчими розвідками. Велике значення він надавав також популяризації діяльності УШТ, налагоджував контакти із

Література: маркери успіху

шекспірівськими інституціями в Німеччині та Великобританії, був членом Німецького шекспірівського товариства, друкував інформацію у пресі про театральні постановки шекспірівських п'єс в Україні. Він доклав чимало зусиль, щоб ввести українського Шекспіра у контексти світової шекспіріани.

Альона Тичініна

Концептуальна домінанта спорідненої праці славетного модерніського угруповання «Музагет»

Увага до 300-річчя з Дня народження Григорія Сковороди (1722–1794) не лише засвідчує успіх найвидатнішого українського філософа, але й активізує дослідницький інтерес до виявлення іманентного засвоєння його ідей українською літературою. Сковородинська «філософія серця», «характеристична для української думки» (Д. Чижевський), розглянута доволі ґрунтовно, проте концепція «сродної» (спорідненої) праці не меншою мірою притаманна слов'янській ментальності як такій, особливо митцям. Її ми використовуємо як головну методологічну призму.

Поняття сродності, маючи беззаперечний зв'язок із Біблією, філософією Платона, Фоми Аквінського, Г.В. Лейбніца, оприявнюється Сковородою головню у діалозі «Абетка миру» та «Харківських байках» і пов'язана з ідеєю самопізнання (пізнати Бога можна, лише пізнавши себе). Вона означає шлях до мудрості, осмислення власного таланту, своєї справи для душі і життя, шукає друзів-одномудців і загалом може визначати унікальну для людини матрицю щастя. В онтологічному ключі сродність інтерпретується «закарбованою в кожному серці галузкою Божого промыслу» (Л. Ушкалов). Сучасний дослідник вважає, що для Сковороди

сродність є «вродженою Божою волею і його таємним законом, котрому підлягає все твориво», і в такому разі Бог виступає «Майстром, Поетом, що, наслідуючи вічні взірці, створює з аморфної матерії досконалу поему світобудови». Більше того, концепція «спорідненої праці» реалізується у відомому сковородинському афоризмі «*Similem ad similem ducit Deus*» («Бог веде схоже до схожого») і практично постає принципом створення різноманітних літературно-мистецьких об'єднань, зокрема модерністських. Серед українських літературних угруповань 1920-х рр. особливе місце посідає київська постреволюційна група символістів «Музагет» (1919).

Концепцію спорідненої праці іманентно закладено навіть у назву об'єднання, обіграну через образ покровителя мистецтв Аполлона (Музагет – його прізвисько). За різними версіями «Музагет» організували чи то К. Поліщук разом із Д. Загулом, чи то Ю. Меженко, який повсякчас мотивував гуртківців до літературознавчих «екскурсів в теорію стилів і музичної побудови вірша» (Ю. Лавріненко). Загалом музагети стверджували творчу незалежність митця, «декларували неприйняття революційної дійсності, переймалися настроями катастрофізму», пов'язаними з історичними подіями того часу (Ю. Ковалів). Товариство брало участь у заходах клубу «Льох мистецтва» (1919), де відбувалися «вечірки поетів і митців молодшої генерації» (В. Агєєва), зокрема у перформансі-інсценізації творів уже популярного тоді П. Тичини. Кожен учасник цього колективу представляв свій «сродний» вид мистецтва (поезія, проза, критика, музика, живопис, театр) і відповідний до цього жанр.

Унаслідок нетривалої, однак активної діяльності угрупованням видано «місяшник літератури і мистецтва» «МУЗАГЕТ» – «орган товариства українських письменників і мистців», що став «вільною трибуною мистецької думки» (Музагет. С. 170). Його редакційна політика і мета ґрунтувалася на висвітленні нових явищ культури,

Література: маркери успіху

ознайомленні читача зі здобутками світового мистецтва, що зумовило поліжанровий характер збірника.

Вплив філософії Сковороди на окремих музагетівців беззаперечний, зокрема, на кларнетизм Тичини і, звісно, на його поему-симфонію «Сковорода». Показово, що журнал «Музагет» відкривається віршами Тичини, де актуалізуються важливі концептуальні образні домінанти спорідненої праці: Бог, природа, музика, друг, поет. Автор відомого портрета Сковороди М. Жук у згадуваній збірці представив і художні роботи, поезію та прозу, де простежуються мотиви щастя, мрії, свободи. На жаль, що не зовсім справедливо, не зазнала успіху його інтертекстуальна квазісимфонія «Ніч осіння». У музагетівських поезіях П. Филиповича, Д. Загула, К. Поліщука, В. Кобилянського, В. Ярошенка, М. Терещенка також наявні відсилки до філософії Сковороди («Пошлю свою душу в юрбу, / В юрбу, що шукає раю» (с. 31) – О. Слісаренко).

Виокремимо концептуальні домінанти, що в цілому реалізують креативну й колективну сродність поезії «Музагету»:

1) символіка поетичних образів-архетипів – зірка, квітка, вітер, шлях, душа поета, музика, сон;

2) антитези і паралелізми – плин людського життя / тривкість природи, життя / смерть, земля / пекло / рай, добро / зло, день / ніч, аскетизм / святість / гріховність, Христос / сатана, самотність / юрба;

3) багатоголосся музичної образності природи і музичності вірша (використання фонетичних, тропологічних, синтаксичних прийомів). У філософській прозі музагетівців спостерігається переплетення музичного і живописного наративів, специфічна синестезія (тексти П. Вірина, І. Михайлича, Г. Журби, М. Жука).

Альманах «Музагет» був «великого формату, грубий, з добірними зразками творчості членів Музагета, з цікавими портретами <...> – він запевняв значні творчі можливості цієї

групи» (Ю. Лавріненко). Його вихід, за свідченнями сучасників, став справжньою «сенсацією». Однак поетичне новаторство, відвертий вияв креативності та індивідуальності, акцентування сродності між талантом і характером, продуктивна взаємодія друзів у популярних творчих колективах в умовах і під впливом складних історичних подій та ідеологічних дилем 20–30-х рр. ХХ ст. привели одних музагетівців до славетного визнання, а інших – до трагічних наслідків Червоного ренесансу. Не успіх виступає маркером істинної сродної праці, але він може поставати її наслідком.

ПИСЬМЕННИК У СВОЕМУ/ЧУЖОМУ КУЛЬТУРНОМУ АРЕАЛІ

Тетяна Басняк

Поетичний текст на шляху до успіху: плюси і мінуси перекладу (поезія Райнера Марії Рільке «Споглядач»)

Історія світової літератури в силу об'єктивних причин є дуже умовною цілісністю. Визнається той факт, що не кожна видатна постать успішно імпліцитується в сторонню культуру, в іншомовний контекст, особливо це стосується поетів. Як правило, проза і драматичні тексти легше перетинають кордони. Значно складніше в іншомовний культурний простір увійти поетові, бути представленим адекватно і в повному обсязі створеного. Можливо, такого поета зовсім не існує, бо він входить в чужоземний контекст, маркуючись переважно тим, що тут було в наявності, і звідси ми отримуємо українського Шиллера, а вони німецького Шевченка. В такій ситуації більшої значущості набуває формування корпусу вибраних поезій митця, які би акумулювали ключові ознаки його майстерності та його особистості. Поетам передусім повинно пощастити з перекладачами, щоб потрапити у всесвітній контекст і не втратити своєї реальної ідентичності (зустрічається відхилення змісту навіть в інтерпретаційному перекладі назв).

Беремо за приклад австрійського поета Р.-М. Рільке (1875–1926). Виразна символічність його поезії виходить на екзистенційні питання, чим він і зацікавлює свого читача. Цій постаті, що логічно, поет присвячує окремих вірш «Читаючи книгу». Золтан Сенді, з'ясовуючи філософське підґрунтя поезії Рільке (з поетичної збірки «Книга образів») (Buch der

Bilder, 1902)»), акцентує увагу поета до «інших сузір'їв та на інших рівнів людського буття». Дослідник наполягає на тому, що «інтерпретуючись у віршах «Der Lesende / Читаючи книгу» та «Der Schauende / Споглядаючи», як найбільш «взірцевих текстах», «сузір'я» та «людське буття» постають парадигмами «органічної частини Всесвіту», а сам митець перебуває «у пошуках балансу між земним і космічним макрокосмосом» (див.: *Zoltán Szendi. Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes. S. 18*).

Відтак самого Рільке, як рефлексуючу особистість, головно характеризує свідомо обрана подвійність акту самоусвідомлення (експліцитне та імпліцитне споглядання). Як аналітично доводить дослідник, для поета «зростання в тому, щоб бути підкореним вищому». Погодимось з висновком З. Сенді, що постає з уважного перечитування першоджерела: «Ліричне «я», чії споглядальні роздуми зливаються в безпосередню сповідь, ставить себе в людську спільноту, яка завжди відчуває свою мізерність перед неосяжністю природи. Смирення перед трансцендентною величчю очевидне в словах ліричного суб'єкта» (там само, с. 36). Рільке переводить ідею «успіху у боротьбі» зовсім в інший вимір, надає поняттю «боротьба» абсолютно нового змістовного забарвлення, далекого від героїзму. Його позиція очевидна: на тлі буття Всесвіту будь-яка перемога є сумнівною і недоречною; позаяк, за совами поета: «Was wir besiegen, ist das Kleine, / und der Erfolg selbst macht uns klein» («Те, що ми долаємо – дрібне, / а сам успіх робить нас мізерними» – пер. Т. Б.).

Цей важливий висновок набуває різних відтінків у перекладі. Для порівняння наведемо переклади українською (В. Стус «Споглядаючи»), англійською (Е. Сноу «The Man Watching») та польською (А. Лем «Patrzący») мовами.

Література: маркери успіху

Мізерне все, з чим ми воюєм,
велике ж завше боре нас.
What we triumph over is the Small,
and the success itself makes us petty.

Małe jest, co pokonamy,
małymi czyni zwycięstwo.

Як бачимо, «успіх» у словниковому сенсі цього поняття збережено лише в англійському перекладі Е. Сноу, тоді як В. Стус та А. Лем інтерпретують цей майже побутовий феномен екзистенційно.

Отже, щоб постать поета увійшла в світовий контекст без оманливого абрису й суттєвих пошкоджень, необхідні, як мінімум, дві умови: по-перше, об'єктивно, спираючись на ґрунтовний аналіз його цілісного творчого доробку, визначити так звані програмні тексти; по-друге, забезпечити гарантовану якість саме перекладів, а не інтерпретацій.

Олена Бондарева

**Світова драма українською –
репертуарний виклик для театрів
і новий контекст для української драматургії
(кейс «Колекція театральна»
Видавництва Анетти Антоненко)**

Постколоніальні культурні практики потребують найширших контекстів, у тому числі глобалізованих. Тож для сучасних українських драматургії і театру важлива орієнтація у тенденціях та трендах світового драматургічного процесу, що вимагає наявності текстів світової драматургії, не просто перекладених українською, а ретрансльованих сучасними українськими перекладачами, які послуговуються сучасною літературною українською мовою, орієнтуються у сучасній соціокультурній ситуації та виступають її активними

співтворцями. Це принципово для розширення уявлення українських читачів / глядачів / театрів про світовий драматургічний процес і тенденції, які його формують у тій чи іншій культурі, а також для компаративних досліджень ідентичності у світовому драматургічному контексті ХХ–ХХІ століть.

До 2015 року жодне українське видавництво не наважилося системно друкувати перекладену світову драматургію. Почин дало за Видавництво Анетти Антоненко, яке вийшло на книжковий ринок з регулярною відкритою серією «Колекція театральна» і розвиває цей проєкт далі, навіть в умовах війни.

Спочатку серія стартувала як антологія з окремих книжок – перекладених текстів сучасної світової драми. 2020 р. колекція приростає грантовим проєктом від кластеру «Художній переклад» у рамках програми Європейського Союзу «Креативна Європа», спрямованої на підтримку культурного, креативного, аудіовізуального секторів. Розпочинається друк 10 драматургічних книжок, об'єднаних у проєкт «#особливі прикмети» (повна назва: «Особливі прикмети: 10 бесід про ідентичність»). Проєктом передбачено переклад, підготовку до друку, друк та промоцію високоякісних п'єс 10-ти європейських авторів. Цим проєктом видавництво мало намір охопити якнайширшу читацьку та глядацьку аудиторію з особливими акцентами на молодь. 2021 р. році цю локальну серію було завершено, і видавництво продовжує основну серію «Колекція театральна» і паралельно розпочинає новий внутрисерійний проєкт «Книжка зі сцени».

Є сенс говорити про лаконічне дизайнерське та концептуальне брендування драматургічної антології «Колекція театральна», еволюцію та гнучкість бренду і водночас роботу над його серійністю, відкритістю, впізнаваністю як про своєрідну формулу успіху.

2015 року в антологійних презентаціях драматургії в Україні розпочинається етап колекцій. Це важливо з огляду

Література: маркери успіху

на те, що творці українських драматургічних колекцій від Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса і «Колекції театральної» від Видавництва Анетти Антоненко – це ніяк не пов'язані між собою митці, менеджери та видавництва. Проте в обох ситуаціях оформлюється й реалізовується концепт драматургічної колекції. Очевидно, що у постмайданній Україні настає час для предметніших розмов про цілісність національних та світових культурних процесів, про ідентичність / ідентичності і роль культури в цілому і драматургії зокрема в осмисленні та формуванні цього смислового поля.

«Колекція театральна» впевнено заявляє про нових дійових осіб презентації сучасної драматургії: поряд із драматургом такими стають видавець, перекладач, культурні інституції, театр.

Видавництво прискіпливо веде внутрішню проєктну соціологію, що є дуже важливим фактором успіху на книжковому ринку, а також розсилкою сповіщає театри про видані нові переклади драматургічних творів. Окрім того, моніторить, які саме тексти з-поміж виданих ставить і просуває сучасний український театр.

На прикладі кількох років становлення та просування відкритої видавничої серії-антології «Колекція театральна» бачимо, як вдалий нішевий видавничий проєкт стає іміджевим і дедалі потужнішим, як заручається підтримкою культурних інституцій, обростаючи новими проєктними відгалуженнями та новими серіями в межах колекції, надаючи самій колекції, поряд із такою необхідною матеріальною підтримкою, додатковий потенціал промоції та оптичної культурологічно-рецептивної привабливості. Тобто у сухому залишку зиск від такого проєкту отримують не лише видавництво та проєктна група. Адже його результати виявляються глобальними: перекладачі отримують додаткові стимули – фінансові, інтелектуальні, додаткові промоцію та просування перекладених п'єс; видавництво розгалужує

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

колекцію та шукає можливості реалізувати свої естетичні амбіції; культурні інституції забезпечують солідне покриття витрат на видання та промоцію якісних книжок; книжки серії потрапляють у різного ґатунку літературні та літературно-критичні огляди, виникає додаткова стихійна промоція видань і видавництва; читачі отримують регулярний якісний продукт і формують горизонт очікування, на чому можна будувати нові маркетингові стратегії; театри стають безпосередніми учасниками процесу створення і промотування книжкової продукції, при цьому отримують додаткову промоцію від видавництва.

Dmytro Tchystiak

La réception des traductions de la poésie ukrainienne dans les médias francophones en temps de guerre : succès ou crise ?

Le paradigme post-structurel des études contemporaines en sciences humaines tend à l'élargissement des possibilités d'interprétation dans les recherches transdisciplinaires qui sont liées à l'approche anthropocentrique de la philologie moderne. Le renouvellement des perspectives de la vision linguistique du monde ouvre les frontières du discours médiatique à l'approche intégrative des conceptions médio-linguistiques. L'un des aspects qui n'a pas été suffisamment étudié ni dans la linguistique ukrainienne ni dans les études romanes reste le discours poétique dans les médias francophones contemporains, bien que dans le contexte de l'agression russe en Ukraine ce type de discours ait soudainement pris de l'importance, donc une étude spéciale de cet aspect nous semble importante.

L'agression russe contre l'Ukraine a accéléré les activités de publication de la poésie ukrainienne dans les pays francophones ainsi que la diffusion du discours poétique ukrainien dans les médias. Trois éditions ont été publiées au cours de l'année 2022 : l'anthologie de poésie ukrainienne « Clarinettes solaires » éditée et traduite par nos soins, la publication

Література: маркери успіху

« Ukraine : 24 poètes pour un pays » éditée par Ella Yevtushenko et Bruno Doucey et « Notre âme ne peut pas mourir » de Taras Shevchenko en traduction française par Eugene Guillevic présenté par André Markowicz. Ces publications ont été présentées dans les médias français, belges et suisses (« TV5-Monde », « Le Soir », « Ouest-France », « La Liberté », « France-Culture », « LCI », « BFM-TV », « LN-24 ») et ont donc fait partie de la campagne d'information visant la solidarité avec le peuple ukrainien dans sa guerre de libération.

Ces particularités de l'interprétation du discours poétique dans les médias francophones en 2022 attestent que le contexte socio-culturel a eu un impact important sur la conceptualisation de l'agression russe contre l'Ukraine. La poésie ukrainienne est décrite dans la perspective historique comme une partie de l'héritage culturel européen et même plus largement : comme une partie de la civilisation européenne luttant contre les régimes totalitaires asiatiques. Ces interprétations impliquant le discours de guerre mélangent les marqueurs du discours littéraire, social et politique dans un but communicatif pour renforcer la solidarité européenne des pays francophones qui sauvent leur axiologie démocratique sous la menace de l'invasion russe. L'analyse fournie dans ce travail nous incite à tracer quelques perspectives pour la recherche future : il semble que la réception du discours poétique ukrainien pourrait changer en fonction de l'évolution de la situation avec l'agression russe contre l'Ukraine. Le contexte socio-linguistique et socioculturel pourrait perdre de son importance et donc influencer l'interprétation de la réception ukrainienne dans les médias francophones. D'autre part, il serait également intéressant d'analyser le discours poétique ukrainien dans une perspective diachronique en prenant en considération le contexte socioculturel des périodes historiques précédentes (Première Guerre mondiale, période soviétique, période post-soviétique) en comparant ce contexte pour l'étude de l'impact médio-linguistique sur la réception de la littérature ukrainienne dans les pays francophones.

ВПЛИВ НА УСПІХ ЧИТАЦЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Aurélie Barjonet

***Les Disparus* de Daniel Mendelsohn (2007) et *La Carte postale* d'Anne Berest (2021) : deux succès aux antipodes**

Autrice d'un ouvrage sur les écrivains français « petits-enfants de la Shoah » (Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, Coll. Détours littéraires, 2022), je souhaite comparer les livres de deux auteurs descendants de victimes de la Shoah qui ont connu un très grand succès en France : *Les Disparus* de Daniel Mendelsohn (2007), paru un an plus tôt aux Etats-Unis, qui a reçu le prix Médicis étranger et le prix du Meilleur livre de l'année 2007 par le magazine *Lire* et *La Carte postale* d'Anne Berest, paru 14 ans plus tard, en 2021, et qui a reçu le Goncourt dans sa version américaine (Choix Goncourt United States), le prix Renaudot des Lycéens, le Grand Prix des lectrices de Elle et le prix littéraire des étudiants de Sciences Po. Le succès public du deuxième livre surprend, pour un texte aussi peu littéraire, et surtout qui vient après quantité d'autres livres sur le même sujet.

Je souhaite montrer comment le succès du premier ouvrage s'explique par le nouveau regard qu'il porte sur la Shoah, et surtout une forte innovation dans l'écriture littéraire de l'Histoire, encourageant l'émergence d'une littérature française sur la Shoah écrite par la troisième génération tandis que le second recourt à quantité de clichés. Est-ce à dire que cette littérature des petits-enfants est en voie d'extinction ?

Je compte détailler les différences entre les deux auteurs (homme / femme, issu du monde universitaire / issue du monde

Література: маркери успіху

télévisuel, auteur de non-fiction / autrice de fiction) mais surtout me consacrer à l'étude de leur texte, montrer en quoi le premier rompt avec la tradition, propose une narration innovante, tandis que la seconde multiple les clichés et les conventions.

Il s'agit aussi d'analyser les raisons du succès de deux écrivains au regard d'un phénomène (la littérature des « petits-enfants de la Shoah »). De surcroît, le livre d'Anne Berest a certainement bénéficié par ricochet d'une polémique que je retracerai également rapidement.

Анжела Герцун

Історія успіху письменника на сторінках біографічного роману

Літературний процес у своїй першооснові презентований численними текстами, де автор не зазначений з різних причин (фольклор, вимушена втрата авторства або, навпаки, бажана анонімність). Однак, якщо прийняти комплекс текстів письменника за ризому, то через сумарність такої розрізненості постане образ самого автора, фігура якого у літературознавчих інтерпретаціях, навіть за наявності біографічних джерел, постійно зазнає трансформацій, то ставлячи його у центр, то відкидаючи на периферію.

Теоцентризм Середньовіччя узагальнював образ автора, зміщуючи фокус на важливості ідеалізації його героїв, що й було запорукою успіху тексту. Натомість культура Відродження епістемологічно поставила людину в центр світобудови, ще не зосереджуючись на постаті митця як такої. Лише на початку ХІХ ст. романтики ідентифікують особистість автора, роблять його водночас об'єктом художнього та теоретичного дискурсу (виникає біографічний метод Ш. О. Сент-Бева). Поняття «автор – твір» закріплюється як дихотомна парадигма. Автор стає основним об'єктом, його біографії приділяється особлива увага. Окрім художніх текстів, набувають джерельної ваги його особисті щоденники, приватні листи, спогади, мемуари. Поступово

біографічний жанр виявляє здатність ідеалізувати і буквально перетворити постать письменника на ушлявлений міф. В інтерпретацію жанру наступні часи вносили власні конотації, зберігаючи непорушним біографічний стрижень.

Розглянемо нещодавню інтерпретацію постаті автора (в її прямуванні до успіху) на прикладі роману М. Гундарина і Є. Попова «Фазіль: досвід художньої біографії» (2022 р.). Це перша біографічна книга (художньо-публіцистична) про життя і творчість Ф. Іскандера (1929–2016). Як акцентують автори, назва не потребує уточнень і доповнень, позаяк ще одного такого Фазіля не може існувати, перетворюючи тим самим ім'я на алегоричний знак. Феноменальний гумористичний пафос Іскандера полягає у тому, що йому вдалося зробити маловідомий топонім Абхазії літературним образом-універсалією у руслі авторських інтенцій, започаткованих ще Рабле та Сервантесом (хоча рідною абхазькою мовою Ф. Іскандер не писав). Він відкрив нам цікавий фрагмент кавказького етносу, створивши власний літературний міф. Письменник творив свій – не національний, а всесвітньо-культурний світ.

Автори біографічного роману приділили чимало уваги міжнародному успіху його прози, перекладеної, як тут зазначено, багатьма мовами. У 1979 р. в американському «Ардисі» була перша публікація повного тексту «Сандро з Чегему», а в 1998 р. цей роман перекладено й італійською. Тоді ж в Італії було видано збірку Фазіля «Людина та її околиці». З недавніх перекладів автори коментують «Шкільний вальс, або Енергія сорому» (2014 р.) і «Кролики та удави» (2015 р.). У книзі також наводиться думка італійського професора-славіста С. Гардзоніо відносно того, що італійців у творах Іскандера полонить сонячний колорит дитинства, злегка іронічний підхід до протиріч життя, філігранність стилю і мислення, гуманність моральної позиції: «Майже наш! Середземноморський!» Проте знайти себе в його прозі може будь-який читач, позаяк письменник

Література: маркери успіху

вдало і з ліричним гумором препарував глибини внутрішнього світу людини.

Іскандера помилково порівнювали з Г. Маркесом та іншими представниками латиноамериканського магічного реалізму. Проте, на наш погляд, таке порівняння некоректне, адже Г. Маркес, Ж. Амаду, М. В. Льоса, навіть не зазначаючи Х. Кортасара і Х. Л. Борхеса, вийшли з пізнього західного модернізму, Ф. Іскандер – з іншої традиції. За висновком авторів роману, успіх Фазіля полягає у концептуальності його художніх інтерпретацій такої проблеми, як буття людини в контексті «інших».

Роман Дзик

Інтертекстуальність: історія успіху терміна

Уперше поняття «інтертекстуальність» зафіксоване в статті французької дослідниці Юлії Крістєвої «Бахтін, слово, діалог і роман» (Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. 1967. Т. 23, № 239. Р. 438–465). Відтоді воно розпочало своє активне функціонування, зазнаючи найрізноманітніших потрактувань. Характерна трансформація частовживаності первісного значення терміна сприяла ширшому його застосуванню і, як наслідок, популярності в наукових колах. Проте неминучі деформації, яким він при цьому піддавався, призвели до відсутності термінологічної чіткості й однозначності. Повноцінне сучасне розуміння теорії інтертекстуальності стає можливим лише з урахуванням її витоків і генеалогічних модифікацій. Як справедливо зауважує Грехем Аллен, «інтертекстуальність є одним із найчастіше використовуваних термінів у сучасній критичній лексиці й водночас терміном, яким найчастіше зловживають» (Graham A. *Intertextuality*. London; New York : Routledge, 2022. Р. 1).

Можна впевнено констатувати, що «інтертекстуальність» – не просто один із низки багатьох інших вдалих літературознавчих термінів, якому вдалося міцно закріпитися

в літературознавчому лексиконі. Це термін, що зумовив у цьому лексиконі суттєві зрушення, переформатування сучасної науки про літературу в цілому, з'явившись у вдалому місці й у вдалий час. Таким місцем виявився Париж, у якому щонайповніше концентрувалася тогочасна літературознавча думка. Разом із тим то був час кризи цієї думки в найрізноманітніших її проявах, передусім компаративістики і структуралізму, та й загалом кризи університетської освіти із відчутним запитом на зміни, що згодом призвело до подій Травня 68. Поява концепції інтертекстуальності стала саме тим своєрідним тригером, який запустив процес переходу від структуралізму до постструктуралізму – «від твору до тексту» (скориставшись назвою відомого есе Ролана Барта).

Уведений до літературознавчого обігу термін «інтертекстуальність», очевидно, не набув би тривалого резонансу, якби відразу не знайшов авторитетної підтримки Р. Барта, який зізнався, що Ю. Крістева, змінивши «весь горизонт семіології», особисто йому «дала передусім нові поняття *параграматизму* й *інтертекстуальності*» (Barthes R. *Œuvres complètes*. Tome IV: *Livres, textes, entretiens*, 1972–1976. Paris : Seuil, 2002. P. 524.). Як і Ю. Крістева, Р. Барт належав до тих теоретиків, що вкладали в термін «інтертекстуальність» максимально широке значення: «Будь-який текст – це інтертекст» (Barthes R. *Théorie du text*. *Encyclopaedia Universalis*. Tome XV. Paris : Encyclopaedia Universalis France, 1973. P. 1015). Тут важливо враховувати, що розуміння інтертекстуальності спирається на той сенс, який вкладається в кожному випадку в поняття «текст». Радикальне розширення меж того, що розуміється під лексеєю «текст», веде до такого ж розширення інтертекстуальності. В такому разі переконання Ж. Дерріди, що «нічого не існує поза текстом» (Derrida J. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967. P. 233.), являє сферу функціонування інтертекстуальності фактично як безмежну.

Література: маркери успіху

Звідси постає одна зі складових того успіху, яким до сьогодні вирізняється означений термін. Водночас у цьому ж криється проблема його практичного застосування – через всеохопність, а тому й певну нечіткість – яку намагалися розв'язати структуралістські інтерпретації інтертекстуальності, найвиразніше представлені у працях Жерара Женетта. Проте спроба вченого на противагу інтертекстуальності запропонувати власний термін «транстекстуальність» не була надто вдальною (зрештою, як і спроба Ю. Крістєвої уточнити зміст інтертекстуальності за допомогою терміна «транспозиція»). Втім, детально розроблена Ж. Женеттом класифікація транстекстуальних зв'язків ще більше популяризувала концепцію інтертекстуальності.

Термін «інтертекстуальність» до сьогодні залишається одним із найзатребуваніших у науці про літературу. Про це свідчить неосяжний огром літературознавчих праць, що включає його у свій інструментарій, а також уже й значна кількість досліджень, присвячених інтертекстуальності як такої. Багатозначність терміна, що вочевидь засвідчена тривалим часом його використання, а також дискусії, які продовжують точитися довкола нього, лише сприяють його феноменальному успіху.

Oumar Dièye

**Succès littéraires de femme « écrivain »
et réseaux d'influences à la Renaissance :
Œuvres de Louise Labé Lyonnaise**

Tandis que les traités masculins foisonnent à la Renaissance, les ouvrages portant une signature féminine étaient relativement faibles. Cette contribution mettra l'accent sur les réseaux d'influence que les femmes pourraient utiliser pour participer au débat littéraire et décrocher un succès dans le champ littéraire. La notion de « grande dame humaniste » était un phénomène du passé et n'était pas reconnu dans le milieu des lettrés. L'écrivaine est tout simplement « une burlesque figure »

(É. Berriot- Salvadore, 1983, p. 52). Notre choix est porté sur Louise Labé, lyonnaise. Elle a publié une œuvre intitulée : *Œuvres de Louise Labé lyonnaise* qui a fait son succès littéraire et sa gloire poétique. Une œuvre dont l'influence est déterminante sur la poésie amoureuse de la Renaissance. Son succès littéraire est du d'abord au choix de la dédicataire du volume des *Œuvres* de Louise Labé, il s'agit de Clémence de Bourges, femme noble de « réputation irréprochable » quant à sa moralité. L'œuvre s'ouvre sur une *épître en prose* adressée à Clémence avec les abrégés « AM. C.D.B.L » qui signifient « À Mademoiselle Clémence de Bourges Lyonnaise » daté du 24 juillet 1555. C'est son guide « je vous ai choisie pour me servir de guide, vous dédiant cette petite œuvre » (*Œuvre*, p. 20) et qui dispense Louise Labé de toute protestation de bonne moralité et qui lui donne l'avantage de paraître dans une situation valorisante. Ensuite, le succès littéraire est renforcé par la réimpression et l'édition de ses œuvres avec notes, commentaires et glossaire dans le cercle des Imprimeurs et qui participent aux réseaux d'influences. Elle a bénéficié également de l'influence de la position que Lyon occupait dans le cercle littéraire en France. Lyon avec l'Académie de Fourvière, l'École lyonnaise, la société de gens de doctes, les érudits et les artistes dans le goût des académies d'Italie. Louise Labé a fait l'objet de dénominations célèbres qui participent à son succès littéraire « « courtisane lyonnaise », « Belle cordière » (fille d'un Cordier à Lyon). L'intrusion conquérante d'un grand succès de Louise Labé dans l'espace littéraire public bénéficie ainsi, en quelque façon, de la caution royale de Henri II. Le volume bénéficie en effet d'un « Privilège du Roy » Henri II, daté du 13 mars 1554 : « Privilège, congé, licence et permission de pouvoir faire imprimer ses dites *Œuvres* ». (L. Labé, *Œuvres*, 2004). Le succès est lié à sa dimension partisane et féministe. Les célébrations de l'amour et du plaisir d'écrire sont associés à un encouragement aux femmes à l'ouverture à la culture et aux activités littéraires. Donc, notre contribution est de montrer comment la publication du volume des *Œuvres* est ressentie par la

Література: маркери успіху

poétesse comme un titre de gloire, de succès et d'influences dans le champ littéraire. Les termes « gloire » (*Œuvres*, p. 11–45), « honneur » (*Œuvres*, p. 42) et « réputation » (*Œuvres*, p. 33) feront l'objet d'études et d'analyses minutieuses. Son succès littéraire est lié également aux influences féminines et le courage de dire la vérité aux femmes : « élever un peu leurs esprits par dessus leurs quenouilles et fuseaux, et s'employer à faire entendre au monde (...) pour commander » (*Œuvres*, p. 18).

Ivo Pospíšil

Success and Its Relativization: General Remarks on the Fate of Literary Works and Their Authors

The author of the present paper deals with the general features of succes of literary artefacts on the examples of several Czech authors. Regardless of some typical cases going back to the 19th century, among others a famous one connected with the name of possibly the only real Czech romantic Karel Hynek Mácha, probably the most significant romantic poet in the world observed from the point of view of poetics and artistic values and existential angles, there are quite a lot of interesting 20th–21st-century authors whose success on the one hand and loss of popularity on the other signalled the causes of the whole process and its markers. While the 19th-century authors and the success of their work were linked with the preparedness of the reading public, with aesthetic tastes and prevalent styles, more modern literature since modernism has been connected, besides the mentioned factors, more with political shifts of emphasis and with the whole social atmosphere; it also depends on the thematic and genre structure of literary artefacts, on the problems dealt with, on the degree of experimentalism. The examples of several Czech 20th-century authors demonstrate various aspects of the problem of the markers of succes and their association with their creative individuality.

The first one is **Karel Čapek** (1890–1938) who sometimes together with his brother Josef, writer and painter, created world famous modern dramas with the science fiction dystopic subjects, originally constructed short stories, partly detective ones, and, last but not least, famous novel trilogy regarded as pragmatic. Probably the 1920s and partly the 1930s represented the real top of his popularity on world stages and in world publishing houses and bookshops, especially in the English speaking countries. The cult of Čapek culminating in the mentioned decades later faded away under the brutal experiences of the Second World War he had warned against before and the split of the world into two ideologically inimical military blocs. Čapek's fate even in his homeland was then very strange and tragic, not only the German Nazis banned to publish his works and after their occupation of Prague their secret police (Gestapo) came to arrest him, but at this moment he was dead and buried. After 1948 the new Communist régime evaluated his personality, his political views and literary art in a negative way, and his work was banned again completely or partly. Čapek's way to new readers was quite adventurous and often based on accident demonstrating the political changes and shifts of emphasis in Czechoslovakia up to the present day. Paradoxically even nowadays when many of his predictions fulfilled (*R.U.R.*, *Pictures from the Insects' Life*, *The Absolute at Large*, *Krakatit*, *The Makropuls Affair*, *The War with the Newts*) the interest in his work remains weak. By coincidence I was a witness and stood close to the attempts to revive Čapek' work in the English speaking world towards the end of the preceding century and a bit later.

Even more paradoxical were the markers of success of the two Catholic modernists – Jaroslav Durych (1886–1962) and Jakub Deml (1878–1961), both poets and prose writers, creators of experimental styles and genres. Jaroslav Durych was the adherent of the Catholic conception of Czech history opposing the leading protestant grasp of the Czech past formed by the historian and man of letters František Palacký (1798–1876 and supported

Література: маркери успіху

by T. G. Masaryk (1850–1937), later the first Czechoslovak president. His baroquizing style and the original historical conception of the consequences of the Thirty Years' War as well as his radical, right-wing political essays brought him popularity among intellectuals, some historians and Catholic youth. In the years of the First Czechoslovak Republic he was not so attractive as the prevalent left-wing or liberal writers of the so-called Prague Castle group connected with the President Masaryk. Later in the years of the Second Czechoslovak Republic (1938–1939) after the German Nazis, the Poles and Hungarians occupied the Czechoslovakia's borderland and the idea of a democracy in Europe seemed to be dead, these authors, including Jakub Deml, a rebellious Catholic priest who created an experimental writer's diary called *The Footprints*, original work in progress, found themselves in the centre of attention. This changed after the Second World War and in the years of the communist régime when their works were banned with the exception of the end of the 1960s connected with a sort of political thaw and the Prague Spring when some of their works, more or less non-political, were published. Later they appeared just after the Velvet Revolution in 1989. A specific position from has been occupied by Egon Hostovský (1908–1973), one of a group of Czech writers with Jewish roots. As the author of his monograph, a famous Czech writer, essayist, literary critic, poet and novelist František Kautman (1927–2016) put it, he could not to appeal to anybody; he was sharply criticised by both the right- or left-wing journalists and publicists. He was against communism, worked as a Czechoslovak diplomat, but surprisingly returned home in 1948 just after the communist coup d'état, but then went to his diplomatic mission to Norway and finally – after a short intermezzo in Denmark (1964–1966) – emigrated to the U.S.A. All his work manifests his scepticism, criticism of the Czechoslovak political emigration. Though he was published in Czechoslovakia during the 1960s (mainly his prewar prose works) in the time of the political thaw, later his work appeared only after

1989, but then rarely again; he was able not to please anybody. But his work and art of fiction, especially his novels, as his above-mentioned monographist put it, belong to the most original and inventive part of modern Czech literature.

The cases of these three or four Czech authors demonstrate the flexibility and heterogeneity of the markers of success – in Central European countries literary works are more linked with the general cultural and political situation than with media promotion and publicity and public relations. This also concerns still living authors, in Czech literature, for example Michal Viewegh (born 1962), the real literary star of the 1990's or of the beginning of this century whose works belonging to Czech quasi-postmodernism were often cinematized, but now losing his popularity which is given more or less by generational reasons: new generations of millennials, the generations x, y, z, alpha or snowflake generation have another taste and priorities. The author may try to adapt to the new situation, or occupy the position against the mainstream, but it is too difficult. The authors and works, their markers of success, their creative and public strategies and their journey through space and time do not cease to be an eternal subject of literary criticism.

Тетяна Потніцева

**Ризики інтерпретацій
(маркери успіху О. Вайльда
в історичній динаміці)**

Брендовість і культовість англійського письменника Оскара Вайльда – факт загальноприйнятий ось уже і для XXI століття.

Безумовно, що комплекси характеристик і брендовості, і культовості особистості О. Вайльда розшифровувалися, тлумачилися на кожному етапі розвитку культури у своїй комбінації, з акцентуванням чогось дуже важливого для конкретного часу. Так буває завжди з геніальним автором та його творчістю, велич якої і базується на потенціалі смислів.

Література: маркери успіху

Вони легко відгукуються і проектуються на виклики суспільства, а тому легко вбудовуються в той чи інший культурний контекст.

У доповіді аналізуються кілька зразків сприйняття творчості О. Вайльда протягом ХХ – початку ХХІ ст. і в інтермедіальному вимірі – у кінострічках різних років, і в художніх творах сучасних письменників, і в біографічних версіях, в яких подається авторська проекція інтерпретації життя і творчості відомого письменника.

У трансформації семантичного потенціалу завжди є якісь незмінні константи у комплексі змістів «бренду» письменника або його твору. У випадку з О. Вайльдом це – епатажність в погляді людини на світ крізь призму «Краси і життя». Епатажність, яка представлена як своєрідна форма виклику всьому тому, що обмежує свободу людини у процесі її пізнання себе і світу, як вираз тяжіння до оновлення, як форма пошуку «іншої» правди про людину в орнаменті знаменитого декоративного стилю й дотепних парадоксів. І талант, і геній митця, перефразуючи відоме висловлювання О. Вайльда, були вкладеними в його життя і творчість, а отже, затребувані в суспільстві, де завжди є потреба до оновлення й пошуку іншої правди. Динаміка інтерпретацій життя і творчості О. Вайльда протягом ХХ і початку ХХІ ст. підтверджує це.

Мабуть, більшою мірою це стосується кіномистецтва, екранних версій «Портрета Доріана Грея», де візуалізуються певні змістові акценти проблематики та сутності героїв, з чого створюються нові варіанти прочитання відомої книги, зумовлені самим часом. Так, відгуками на глобальні моральні проблеми, які виникли після Другої світової війни, були американська кіноверсія 1945 року (режисер Альберт Левін), германо-італійська стрічка 1970 р. (реж. Массімо Даллано), французький фільм 1977 р. (реж. П'єр Бутран). Певний дидактизм і соціальну моральність вбачаємо у радянській версії «Портрета Доріана Грея» (1968 р., режисер В. Турбін) із видатними акторами О. Лазаревим, Ю. Яковлєвим,

В. Малявіною, які наполягають на зрозумілому, прозорому пафосі перемоги добра над злом.

Безумовно, епоха масової культури та комерціалізації мистецтва впливала на зміни в сюжеті та принципах зображення. Прикладом цього може бути одна з останніх кіноверсій роману – стрічка 2009 р. англійського режисера Олівера Паркера з Колін Фертом у ролі лорда Генрі. Ознаки такої комерціалізації тут помітні в ефектах готичних і фантазійних жанрів, еротизмі та відвертих сексуальних сценах, у монструалізації сюжету й образів роману.

Усі кіноверсії вже XXI ст. (згадуємо і стрічку 2002 р. режисера Давіда Розенбаума, США) в принципі зосереджувалися на проблемі розплати людини за гріхи XX ст. На цю тему написано й один з помітних сучасних романів за мотивами «Портрета Доріан Грея» англійського автора Уїлла Селфа «Доріан: Імітація» (Will Self «Dorian: an Imitation», Viking Press, 2002). Автор торкається проблеми публічності, маніпуляції реальністю засобами масової комунікації, руйнівного процесу візуалізації інтимної сутності людини, що призводить, як і слова лорда Генрі, до втрати людиною своєї самоідентифікації, до загибелі його душі. Виразність саме такого повороту матриці класичного роману доведено паралеллю між долею сучасного Доріана, образ якого створено Бейзілом у відео-інсталяції, і принцеси Діани, яку згубила публічність.

У фокусі доповіді – динаміка сприйняття життя і творчості О. Вайльда у відомих біографіях кінця XX – початку XXI ст. Це – біографія Річарда Еллманна (Richard Ellmann, 1918–1987), створена у 1987 р., де автор уперше, хоча й делікатно, але торкається теми сексуального життя письменника, яке розглядається тут не лише як патологія в особистості самого письменника, що не відповідає моральними принципами біографа, а й як розповсюджене породження самої пізнєвікторіанської пори. Розвиток цих нових імпульсів та акцентів життя і творчості О. Вайльда, які

Література: маркери успіху

бачимо в книзі Еллманна, надав у своїй біографічній інтерпретації ще один біограф, чия книга вразила саме епатажністю запропонованого погляду, що виглядає як парафраз творчості і життя самого письменника кінця ХІХ ст.

Мова йде про книгу Ніла Маккена «Потаєне життя Оскара Вайльда» (Neil McKenna. *The Secret Life of Oscar Wilde*, L. Arrow Books, 2004). У цій біографії її автор протистоїть загальноприйнятому погляду на О. Вайльда навіть після книги Еллманна. Сучасний біограф кидає виклик своєю сексуальною свободою, розкутістю. Він створює, як пишуть критики, першу докладну оповідь про «сексуальну одісею Вайльда Лондонським підпіллям», яка і є, на думку біографа, головним чинником і стимулом творчості Вайльда. Можна відчувати певний ризик у такій епатажній інтерпретації і, перш за все, у тому, що вона може бути відкинута у майбутньому з причин своєї одновекторності. Адже великі класичні твори тому і великі, що семантично багатовекторні. Саме це й знаходить відгук на кожному повороті історії суспільства. Сподіваємося, що версія МакКенни є відображенням лише одного з багатьох і значущих змістів роману та життя О. Вайльда, який сьогодні виявився актуалізованим суспільством, бо збігся з певним поворотом і викликами у соціумі ХХІ століття.

Алла Сажина

Креативні параметри успішної реклами в контексті культури

Рекламний текст сьогодні – невід’ємна частина щоденного буття людини. Закономірно, цей феномен є постійним об’єктом зацікавлення теоретиків і практиків, справедливо висновується: «...реклама – не приправа до бізнесу, політики і / чи торгівлі, а життєво важлива частина культури, економіки, політики» (Чаган Н. Реклама в соціокультурному пространстве: традиции и современность.

Культурология: новые подходы: Альманах-ежегодник. № 8. Москва : МГУКИ, 2000. С. 71).

Успіх реклами є основною умовою і метою рекламної кампанії. Успішна (= ефективна) реклама передбачає донесення до споживача інформації про товар у такій формі, яка забезпечує збільшення обсягів продажу або підвищення ціни цього товару. Найважливішим елементом ефективності (успішності) реклами вважають т.зв. «креатив», що, за визначенням фахівців, означає реалізовану творчу ідею, творчий продукт, який характеризується новизною, корисністю, зламом певних стереотипів, що викликає інтерес цільової аудиторії (Дубина І. Творческие решения в управлении и бизнесе : учебное пособие для вузов. URL: <https://urait.ru/bcode/491933>). І хоча «креативна реклама» здебільшого виступає синонімом «ефективної реклами», на нашу думку, ці поняття не слід ототожнювати.

По суті, тут маємо справу зі співвідношенням понять «ремесло» та «мистецтво». Якщо «ефективність» позначає прагматичну успішність реклами, то «креативність», засвідчуючи, передусім, гедоністичну, ігрову, естетичну функції, показує успіх рекламного тексту в значенні мистецького твору. У такому випадку реклама переходить на інший рівень нашого сприйняття, перестає бути лише інструментом продажу, економічною категорією – власне прагматичною рекламою. Про це свідчать фестивалі телереклами, художні виставки рекламного плакату, збірки рекламних слоганів, у жанрологічному плані – поява рекламних анекдотів, приказок та ін.

Справедлива відома сентенція письменника та класика реклами Олдоса Хакслі: «Легше скласти 10 правильних сонетів, ніж хороше рекламне оголошення». Сучасні рекламотворці, погоджуючись із цим твердженням, виробляють різноманітні правила, рекомендації, визначають критерії успішної реклами. Майже всі дослідження з реклами та маркетингу містять інформацію на кшталт «10 найкращих

Література: маркери успіху

рекламних кампаній», «Золоті правила. 5 кроків до успішної реклами», «7 принципів успішної реклами в Youtube», «Сезонна реклама: 7 порад для успішного запуску» тощо. Усі вони визнають, що гідна реклама – це окреме мистецтво, що вимагає максимальної концентрації, спалаху творчих здібностей і розробки буквально вражаючих стратегій.

Категорія «креатив» у конотації до жанру реклами включає такі показники: *оригінальність* (нестандартні, нешаблонні і революційні підходи до презентації «продукту»); *привабливість* (здатність рекламного повідомлення привернути увагу потенційного споживача шляхом емоційно-сміслових акцентів, викликати замислення або здивування); *естетичність* (елегантність, краса, суголосність естетичним смакам цільової аудиторії) (Дубина І. Творческие решения в управлении и бизнесе: учебное пособие для вузов. URL: <https://urait.ru/bcode/491933>). Саме ці вищезазначені якості перетворюють рекламу на мистецький витвір. Дотичність реклами до мистецтва (якщо й не пряму належність) засвідчував гучний виставковий перформанс «Мистецтво чи реклама? Ретроспектива «Кока-Коли» (1996, Париж, Лувр). Відзначалося, що в даному разі «марка отримала допуск у священні зали, цим затвердивши своє право бути більше ніж символом масової культури та прикладом досконалої техніки «спілкування» із споживачами через рекламу» (Лебедева Т. Искусство обольщения. Паблик рилейшнз по-французски. Концепции. Практика. Москва, 1996. С. 62). Відтоді реклама продовжує функціонально розширювати свій простір, реагувати на стилістичні новації часу, насичувати культуру майстерно оформленими зразками.

Як приклад, розглянемо такий рекламний текст (послуги ДТЕК: ДТЕК. Сміливі нести світло. 19 жовт. 2022 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PTR5yO-CAZA>).

*Лише ті, хто не боїться пільми, можуть у неї спустатись.
Можуть повертати зв'язок.*

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

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

Лагодити навпомацки руками.

Чи просто ключем.

Під землею, під обстрілами чи під дощем.

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

Світитись.

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

Бо це ж заради людей.

Від створення світу і до сьогодні завжди.

Нести світло могли лише ті, хто не боїться пільми.

Перед нами фактично верлібр. Здійснюючи його аналіз, правомірно говорити і про ідею твору (благородне служіння ідеалу), і про художні засоби (тропи: евфемізм, метафору, гіперболу; фігури: антитеза, ампліфікація, градація). Пряма алюзія на Прометея засвідчує тенденцію продуктивної експлуатації образів класичної спадщини. Підкреслимо, що без відповідної візуалізації та слогана, цей текст не декодується як рекламний. Відтак показова рецептивна реакція, окреслена у відгуках-коментарях до цього рекламного ролика: «До мозоку кісток. Bravo! Усім і кожному! Особливо тим, хто народив це відео. Хто так показав нам їх працю», «Шикарна реклама!!!» та ін. (ДТЕК. Сміливі нести світло. 19 жовт. 2022 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PTR5yO-CAZA>).

Поряд із образами культурного транзиту цей зразок показує активне апелювання і до сьогоденних реалій, адже успішний діалог між рекламою та споживачем можливий лише за умови наявності у тексті не лише рекламної інформації, а й додаткового послання, що відповідає психологічним або духовним потребам реципієнта. Свідомо орієнтуючись на цільову аудиторію, реклама завжди буде враховувати національну, культурну, професійну, вікову, сімейну ролі особистості. Успішний рекламний текст нарівні з творами мистецтва синтезує в собі головні ознаки доби, реагує на важливі історичні події, суспільні перетворення.

Література: маркери успіху

Загалом, аналізуючи «успішну рекламу», маємо на увазі не контрапункт понять «ефективність» / «креативність», а синтез цих двох виокремлених іпостасей тексту.

Наталія Трефяк

Вплив на реципієнта вставлених конструкцій роману Мирослава Лаюка «Баборня»

Вставлені конструкції у художньому творі моделюють комунікативний вимір спілкування з читачем за допомогою уточнень, додаткових відтінків і нюансів, доповнень, тлумачень інформації, висловлення власних думок або почуттів. Водночас вони розширюють рамки оповіді та сюжетно-композиційного ходу.

Функціонально вставлені конструкції виступають у тексті словами, вираженими певними частинами мови, словосполученнями й різними видами речень. Із пунктуаційного погляду виділяються розділовими знаками – тире, комами, дужками, іноді крапками й трьома крапками, тобто формують складне синтаксичне ціле. В усному мовленні це паузи та невербальні мовні засоби, зміна інтонації та тембр голосу, за допомогою чого авторові вдається додати сакральності в художній текст.

Із погляду стилістики вставлені конструкції формують імпліцитний рівень тексту. З одного боку, формально ускладнюючи текст, вони є невід'ємним засобом формування змістового наповнення й додаткового семантичного нашарування.

Вставлені конструкції в тексті Мирослава Лаюка «Баборня» наділені нескінченним виявом зображально-виражальних інтенцій комунікації з позиції реалізації авторських оповідних стратегій, виявлення емоційно-експресивного, додатково-конотаційного, індивідуально-особистісного стилю. Вставлені конструкції сприяють вираженню світогляду, уподобань, знань, зіставлень та

порівнянь, що формує інтертекстуальність, панорамність та об'ємність художнього світу.

Вставлені конструкції вводяться в текст або ж із позиції автора, коли він із власного боку подає уточнення чи додаткову інформацію, пояснюючи певні моменти сюжетно-композиційної організації та розширюючи зміст, внутрішній простір тексту, або ж із погляду героїні. В обох випадках вставлення відображають відповідні композиційні, синтаксичні та структурні особливості. Однак за змістом та внутрішньою наповненістю умовно можемо поділити весь матеріал на дві групи: вставлення з боку авторської позиції та з погляду героїні, її сприйняття, досвіду, знань.

Вставлені конструкції у тексті Мирослава Лаюка «Баборня» також виділятимемо за такими критеріями: структурно-композиційні (виділяються відповідною пунктуацією та вводяться різними синтаксичними одиницями), семантичні (різновиди значень), емоційно-експресивні, аксіологічні та зображально-виражальні. Останні слугують помічниками вираження авторських інтенцій та створення художнього цілого з боку характеристики головної героїні та інших персонажів, передачі стилістичної функції. Проте і одні й інші не вживаються окремо, а взаємопереплітаються й доповнюються, що теж є особливістю авторського письма й стилю.

Вставлені конструкції містять додаткову інформацію, наявну в переказах / плітках / чутках / здогадах (правдивих або ні). Вживання автором таких речень демонструє сільські звичаї, що, вважаємо, подаються з двоякою метою: по-перше, допомагають відтворити звичний устрій життя людей, по-друге, допомагають усебічно охарактеризувати персонажа, а також розширюють зміст. Вони вказують на:

- плітки: **«(До цього сюди заходив хіба директор, котрий завідував ключами й час від часу забігав у тихе містечко зі своєю бухгалтеркою на невеличкі неофіційні суворо конфіденційні наради)»;**

Література: маркери успіху

- опис зовнішності персонажа: *«Його червоний ніс аж посинів від розчулення (саме так він змінювався хіба після випивання двохсот грамів горілки – починаючи тільки від двохста в директора ніс ставав волошковим)»*;
- відтворення традиційних звичаїв селян: *«Дівчата впали на коліна й почали молитися – як у церкві, як навчили бабусі – «Богородице Діво, радуйся, благодатна Маріє, Господь з тобою...»*;
- зауваження з нашаруванням таємничості: *«Знайдені гілочки й шматочки кори, а в декого таємно (щоб ніхто не здогадався так само робити) викопані корінці – люди сушили й розтирали в порошок...»*.
- здогадки або сумніви: *«Звісно, відмовка не дуже переконлива, але Анджеліка – Анджела прийняли її – а що як і справді хвора!»*.

Наведемо приклади вживання вставлених конструкцій, що відображають думки героїні безпосередньо в момент оповіді: *«Тепер спереду на неї дивися блискучий слід на шибиці, схожий на слимаковий слиз (але звідки тут, на третьому поверсі, слимак?)»*; *«Ні щоб побігти до своїх батьків, які б їх вгомонили, дали б їм по дупі березовим (чи яка гнучка рослина тут заведена?)»*; *«Чи це не ти, Славіку, солоденький, мені недавно казав, що для вступу в твоїй коледж (чи куди там тебе намірилися засунути) ти мусиш отримати з кожного предмету в цій школі не нижче семи балів?»*; *«...посуд, частину якого залишили тут і не перевезли в місто (чому так?);...»*.

Отже, вставлені конструкції формують своєрідний авторський стиль, який знаходить певний відгук в читацькій рецепції.

Элеонора Шестакова

Национальные литературные мотивы: табу, нормы, сдвиги, трансформации

Литературный мотив – один из традиционных предметов исследования фольклористики, литературоведения. Сейчас снова активизируется интерес к идеям А. Веселовского, О. Фрейденберг, сопряженным с теорией мотива и сюжета как базисных мировых *формул и схем*. Перед литературоведением, как и в XIX – XX вв., стоит задача исследования национального литературного мотива – основы уникальности национального словесно-культурного процесса и системы национальных литературных мотивов – условия формирования *генетически-творческой памяти* (С. Бочаров) и существования, сохранения своеобразия этого процесса. К началу нашего столетия мотивология оформилась в самостоятельное научное направление, сделав компаративистику одним из своих ведущих методов. Некоторые константные вопросы мотивологии обусловлены проблемным полем литературной, культурной памяти и забвения, которые проявляются и проявляют сложное наполнение мотива, определяют тенденции его развития. При этом из поля зрения исследователей ускользают два важных момента.

Во-первых, мотив и литературный национальный мотив – это не тождественные, хотя во многом взаимосвязанные и пересекающиеся явления. Литературный национальный мотив – это своеобразная ценностная форма национально-культурного самосознания. Устойчивые литературно-национальные мотивы – стержни, образующие внутреннюю, автономную по отношению к социально-исторической, религиозно-культурной действительности, жизнь национального художественно-литературного процесса и обеспечивающие его сохранность. Они создают собственные устойчивые системы, функционирующие по своим внутренним правилам, обеспечивающим стабильное, непрерывное и существование, и развитие национального словесно-культурного процесса. Это приводит к феноменам чрезмерного заострения

внимания на определенных общественно-культурных явлениях, ситуациях, психологических типах героев, которые специфически отображаются в национальных литературных процессах, а также «невидения», «периферийного видения» национальной словесностью общеевропейских социально-культурных форм жизни и их героев. Через движение национальных литературных мотивов наиболее четко и наглядно просматривается взаимоотношение норм, табу и сдвигов, трансформаций не только в национальном словесно-культурном процессе, но и в отношениях различных национальных литератур. В связи с этим так и остаются актуальными вопросы, вследствие чего же происходит появление (рождение) того или иного литературного мотива? Почему в лоне *генетически-творческой* памяти национально-литературной системы рождаются и становятся *длинными, долгоиграющими* (С. Бочаров) уникальные национальные мотивы и сюжеты, которые долго *не падают* и *не сменяются новыми* (А. Веселовский), несмотря на взаимодействие национальных литератур? Почему один литературный мотив становится во многом своеобразным эстетико-смысловым «хребтом», аксиологической осью, которые определяют узнаваемость, уникальность национальных литератур и во многом заставляют художника подчиняться общей национальной топике? Вследствие чего, как и под влиянием каких социальных, историко-культурных, собственно художественно-эстетических факторов национальный словесно-культурный процесс табуирует определенные темы, не позволяя им быть «увиденными» и войти в «большой» текст литературы? Что по своей сущности и целям представляет табу на те или иные литературные мотивы?

Во-вторых, длительность жизни художественно-литературного процесса предполагает, что многие, обусловленные прежде всего внешними по отношению к нему факторами историко-культурного, общественного, религиозного, социально-повседневного развития моменты будут оставлять и сильные, и *как бы* невидимые следы

в літературному національному мотиві, преврачає його в своєобразний палимпсест. Следователно, важні питання про те, як, внаслідок чого ці ключові мотиви створюють систему, во багатому образуючу національну художественно-літературну традицію, в якій формуються, закріплюються свої смислові центри, периферії, передпочитаємі і табуірованні сюжетно-мотивні комплекси? Як вони, сосуцествуючи, взаємодієвуючи з єдиничними, *запомненними впрок* (С. Бочаров) сюжетами, образують общу національну топіку, *большой текст* літератури? Чому одні общественні, художественні явлення запінаються впрок, закріплюємі і проявляємі в національному словесно-культурному процесі, стають його фаворитами, а другіє оказуються своєобразними соціально-літературними изгоями? Можна ли утверждать, что внаслідок такого добровольного і не всегда осознаваемого подчинения автора генетической памяти «большого текста» национальной литературы возникают и утверждаются своеобразные литературные мотивы, группы мотивов, обладающие собственной памятью, поэтикой, риторикой? Как одна национальная художественная словесность, обладающая системой литературных мотивов, воспринимает, адаптирует и / или же ограждается от чужеродных ей национально-литературных мотивов в процессе взаимодействия литературы и культуры?

Следи прошлого, следи чужих культур, літератур, то отрицая, то дополняя друг друга, то перечеркивая, то проявляясь поверх толщи собственных смыслов и напластований голосов различных эпох, национальных традиций, так взаимодействуют в літературному національному мотиві, что позволяют говорить о нем как о літературно-культурному лабиринте, системе зеркал, эхокамер национального літературного процесса.

Галина Шовкопляс

Камбрбум як маркер неуспіху.

Експериментальні п'єси Ігоря Костецького

Ігор Костецький увійшов у історію української літератури ХХ століття як невтомний експериментатор, який, шукаючи оригінальні художні засоби та композиційні форми, намагався підняти українську драму до якісно нового мистецького рівня.

Особлива вдача письменника та прагнення експериментів відобразилися і на його особистому житті: він спробував себе перекладачем, редактором, режисером, драматургом, керівником видавництва «На горі».

Українство стало його свідомим вибором: він змінив своє прізвище Мерзляков на дівоче прізвище матері – Костецький. Цікаво, що зміна прізвища, як і прагнення драматурга реформувати літературу, була виявом патріотичних почуттів Ігоря Костецького: «Автор, обравши собі за власним бажанням долю українського культурного діяча, видавця, письменника, критика, мав перетворитися на українця Костецького, відмовившись від прізвища «українізованого росіянина» Мерзляков задля прізвища свого діда, автентичного українця» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. С. 43).

Ігор Костецький розширив парадигму модерністської літератури, запропонував термін «новомислення» для означення новаторських літературних явищ. Модернізмом драматург вважав надчасове, наднаціональне синтетичне мистецтво. «Його приваблювала сама ідея складності буття, що лежала в основі європейського модернізму» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. С. 80). Власне кажучи, Костецький увів здобутки модерної світової літератури в літературу українську.

Найактивніший творчий період у житті Ігоря Костецького припадає на післявоєнний час. Після того, як 1942-го року під час Другої світової війни його вивезли з Вінниччини на примусові роботи до Німеччини, він залишився жити там. Став співзасновником Митецького Українського Руху, працював у організаційній групі, доповідав на конференціях і з'їздах МУРу. Разом із Віктором Домонтовічем і Юрієм Косачем Ігор Костецький входив до «європеїстського» крила МУРу (Шевельов називав їх ще сартристами). Цих письменників об'єднувала ідея оновлення української літератури не на ґрунті народництва, а на основі зразків світової літератури.

«Костецький був, перш за все, частиною того загальноєвропейського літературного процесу, до якого не долучилася основна маса українських письменників у діаспорі» (Павличко С. Нігілістичний модернізм Ігоря Костецького. *Теорія літератури*. Видання друге. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. С. 430), – зазначала Соломія Павличко. Саме тому сучасні віяння в літературі не були для нього чимось неосяжним і далеким. Драматург вдавався до нетипових для вітчизняної літератури прийомів: потоку свідомості, мовного каламбуру, використання штампів і кліше тощо. Шевельов не помилився, Костецький насправді був сартистом: найбільшою мірою вплив філософії екзистенціалізму на його художню творчість можна простежити в його драматургії. Ігоря Костецького слід вважати одним із перших творців української абсурдистської драми, Дебютна п'єса митця – «Спокуси несвятого Антона» (1945–1948) – насправді була експериментальним твором у дусі абсурду, де світ розщепився на химерні уламки, а люди стали дійовими особами якоїсь незрозумілої і хаотичної вистави, поставленої трупою лицедіїв.

Оскільки творчий доробок Ігоря Костецького був нетиповим і епатажним для 40-х років минулого століття, п'єси й оповідання автора набули резонансу ще при його

Література: маркери успіху

житті. Перші дослідження належать емігрантській критиці, серед якої – О. Грицай, М. Москаленко, В. Чапленко, О. Штуль-Жданович. Вони не сприймали творчості Ігоря Костецького, вважали її алогічною і такою, що не підлягає повноцінному аналізу.

Ігор Костецький, створюючи п'єси за зразками європейської модерністської літератури, справді випередив визначних «корифеїв» «театру абсурду» в Європі. В окремих діалогах його персонажів повністю відсутній мовний код, хоча слів у них міститься чимало. Цей «камбрбум», як назвав його Остап Грицай, виглядає абсурдно лише з погляду наївного читача. Дійові особи, здається, чудово розуміють одне одного. Мова п'єси відповідає всім типовим прийомом абсурдизації. Саме за подібні експерименти Семюель Беккет отримав Нобелівську премію, Ежен Йонеско буде обраним до французької академії, а журналіст Мартін Есслін у 1961 році напише класичну працю «Театр абсурду».

На жаль, п'єси Ігоря Костецького так і не побачили театральної сцени. У Німеччині на той час не було українських професійних театрів, а театри материкової України були до 1991 року недоступними для постановок творів еміграційного драматурга.

Однак драма «Спокуси несвятого Антона» все ж набула резонансу серед української інтелігенції. Тодішня емігрантська критика негативно поставилася до п'єси Ігоря Костецького. Познайомилася із драмою, коли автор відправив твір у редакцію мюнхенського журналу «Рідне слово», яка проводила анонімний конкурс драматичних творів. Після прочитання «Спокус несвятого Антона» у журналі «Орлик» за листопад 1947 року Остап Грицай опублікував велику статтю «Банкрот літератури», в якій назвав п'єси Ігоря Костецького «нікчемними бздурствами» та «півбожевільними нісенітницями», висловив припущення щодо хворої психіки драматурга й запропонував створити комісію з лікарів-психіатрів для письменника. «Коли ж тепер

члени журі почали п'єсу читати, то вже після перших сторінок в кожного з них було враження, що автор – несповна розуму, і саме тим треба було собі пояснити кумедно претенсійний тон авторової передмови. Отак після прочитання цілоти п'єси, тобто після тортур страшенно томливої праці, бо п'єса не тільки своїм змістом, але й своїм об'ємом приводила совісного читача просто до розпуки, члени журі – крім мене ще дир. В. Радзикович та проф. Володимир Дорошенко – погодилися однодушно на тому, що п'єсу «Спокуси несвятого Антонія» твором людини нормально думаючої вважати не можна, і в такім дусі була мною і виготовлена остаточна оцінка тієї речі» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. С. 79), – писав О. Грицай.

Отже, тогочасні діаспорні критики-народолюбці до сміливих виявів модернізму були не готовими. Сучасним науковцям було значно простіше сприйняти творчість Ігоря Костецького. Вони вже бачили подібні вияви модернізму європейських драматургів, були знайомі з теоретичними працями й аналізом модерних п'єс: «Його новаторські пошуки в сфері форми збігаються із загальною традицією європейського авангарду (від А. Жаррі до «театру абсурду» С. Беккета й Е. Йонеско) та німецького експресіоністського театру, часом він навіть випереджає своїх європейських колег у художніх відкриттях. Але цим не вичерпуються здобутки Костецького. В основу своїх п'єс він покладає архетипові форми середньовічних містерій і традиції українських барокових інтермедій. Таким чином, модерністське письмо Костецького вміщує в собі вертеп, маскарад, абсурдизм, експресіонізм, потік свідомості. І у всьому цьому превалює рух у напрямі «чистого театру», модерної форми «священного театрального дійства», «штучної людини», «маски» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес,

Література: маркери успіху

2006. С. 54). П'єси Ігоря Костецького дуже схожі на абсурдистські твори, які увійдуть до літературного дискурсу через 20 років, після постановки в театрах драм С. Беккета, Е. Йонеско і написання монографії М. Есліном, у якій обґрунтовується поняття «театр абсурду». Таку схожість та випередження тенденцій європейської драматургії помітило чимало науковців, які стали застосовувати до п'єс Костецького визначення протоабсурдистські.

Отже, своєю творчістю Ігор Костецький виходив за межі еміграційної літератури, яка трималася відсторонено, заглибившись у власні національні проблеми. Драматург прагнув творити «велику літературу», він відчував сучасні світові тенденції, намагався їх явити в українській драматургії.

Загалом експериментальна драма довгий час була незвична для української радянської і пострадянської літератури. Чистий експеримент з формою був нетиповим на наших теренах, тому викликав приховане і неприховане, свідоме і несвідоме роздратування рецензентів та дослідників. Українській театр пережив століття заборон, коли експерименти з формою вважалися за злочин. Коротенький проміжок із театральними експериментами Курбаса можна вважати винятком: експеримент авангардиста, що був перерваний пострілом у його скроню.

Тому інший шанувальник і знавець експерименту в драматургії Юрій Тарнавський у збірці п'єс 70-х років ХХ ст. «6x0» «розминає бронзу» театрального канону, творячи модерністську «автобіографію мистця» або постмодерну деконструкцію міфу майже у порожнечі, без контексту і традиції. Найближчий до нього за часом, без сумніву, Ігор Костецький, який своїми драматургічними експериментами викликав гучне обурення МУРівських критиків-народолюбців: Остап Грицай кілька разів підкреслює припущення про психічну ненормальність Костецького – «для авторів типу Ігоря Костецького створити

в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів». Соломія Павличко саркастично відкоментувала це припущення так: «Якби Грицай краще знав світову літературу, то до списку божевільних потрапили б Джойс і Музиль, Пруст і Кафка та багато інших авторів» (Павличко С. Нігілістичний модернізм Ігоря Костецького. *Теорія літератури*. Видання друге. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. С. 342). Костецький опинився би у добірному товаристві класиків літератури модернізму. Але, на жаль, зразкові за канонами театру абсурду п'єси Костецького залишилися невизнаними і такими, що ніколи не знали сцени.

Олена Юрчук

Форми авторської репрезентації в паратексті

Метою цієї наукової рефлексії є спроба визначити постать автора як «тверде ядро літературної вимови» (за термінологією С. Гей та М. Ліса) та окреслити підходи, які необхідно реалізувати для досягнення цієї мети. Така рефлексія тим більше необхідна, що нині дослідник стикається з різноманітними концепціями та уявленнями про автора і з появою низки суміжних понять, таких як «етос», «акторський етос», «акторська сценографія» тощо. Звичайно, нелегко запропонувати визначення «авторської постаті», яке можна було б застосувати до всіх творів, до всіх літературних напрямів усіх століть. Однак на сьогодні науковий інтерес полягає в тому, щоб подолати термінологічні й епістемологічні труднощі; відкоригувати традиційні уявлення про письменника з урахуванням внесків із текстології, наратології, феноменології. Адже паратекстуальні елементи, такі як передмова, епіграф, коротка біографія автора, вставка, ілюстрація, виноски тощо, також могли б допомогти краще зрозуміти «постать письменника», яка не є фіксованою сутністю, а еволюціонує, метаморфозується і змінює форму, значення, функцію та функціонування відповідно до вимовного, родового, філософського, культурного,

Література: маркери успіху

соціологічного та історичного контексту, в якому вона з'являється. Де сам він може бути сприйнятий або з образу, створеного твором, або з периферійних і невизначених паратекстуальних зон, де він постає, за твердженням Р. Амосі, «уявною фігурою», «словесною істотою» або «уявною репрезентацією справжнього письменника». Однак, коли ми підходимо до цієї проблеми, то стикаємося з низкою труднощів. По-перше, структуралістські наратологи неохоче беруться за такий аналіз. Якщо ідентифікувати постать оповідача на основі точних текстових знаків, за їхніми словами, неважко, то до постаті автора, на їхню думку, отримати доступ неможливо. Хто пише? Чи знаходиться фігура автора в інтратексті, чи в екстратексті, чи на межі між інтратекстом і екстратекстом? Більше того, спостерігається варіативність образу письменника в його творах або навіть в одному й тому самому творі, а деякі автори пропонують кілька суперечливих, навіть помилкових образів власного «Я». Їх мета – не виставляти себе напоказ, а приховувати, ховатися й унеможливити доступ до «Я». Що робити в такому разі? Чи визначати образ автора на основі реальної людини, того, хто підписує твір, чи на основі уявної фігури, яка конструюється в тексті і через текст?

Сучасний автор, за Р. Бартом, народжується одночасно зі своїм текстом; він жодним чином не забезпечений буттям, яке б передувало його письму або перевершувало його. М. Фуко додає в «*Qu'est-ce qu'un auteur?*», що автор – це лише функція, яка не відсилає до реального індивіда, і що він може породжувати одночасно кілька суб'єктних позицій. Ця громіздка фігура слугує, за думкою П. Цюмтора, лише для того, щоб розмістити текст у «віртуальній площині діалогу» з його передбачуваним читачем. Але чи можна весь час заперечувати присутність у тексті авторської інстанції, яка його творить / оформлює в такий спосіб, що читач просто не може не визнати її існування? За словами А. Бруна, відсутність автора тепер поступається місцем оновленим

присутності того самого автора, смерть якого була проголошена. Більше того, сам Р. Барт у «Задоволенні текстом» стверджує, що ми прагнемо автора в тексті, що нам «потрібна його постать (яка не є ні його репрезентацією, ні його проекцією)» так само, як йому потрібна наша. Він переосмислює фігуру аудиторії, фігуру, яку ми конституюємо як таку й яка, водночас, конституює нас як читачів. Таким чином, якщо стверджується, що автор зник як інститут, як громадянська і біографічна особа, як це представляє історія літератури, він все ж залишається цією незамінною інстанцією естетичного акту і споживання твору, цією єдиною конструкцією фантазії й утопії, які повинні бути допитані. Літературний текст – це не безтілесний знаковий об'єкт, за словами М. Кутюр'є, а інтерфейс між двома співрозмовниками, які відокремлені один від одного в часі і просторі, але бажають один одного, шукають один одного або тікають один від одного одночасно. Постмодерн, використовуючи за потреби давні поняття, переосмислює авторську інстанцію в епоху цифрових технологій, влади мас-медіа та нових технологій, пропонує нові авторські стратегії: етос, пози, трансфікційність і трансмедіальність, збагачуючи і розмиваючи водночас репрезентацію авторської постаті.

ЛІТЕРАТУРНІ ПРЕМІЇ, КОНКУРСИ, РЕЗИДЕНЦІЇ ЯК ОЗНАКА ВИЗНАННЯ

Оксана Левицька

Сучасні відзнаки літературних творів у системі книжкових конкурсів в Україні: критерії, методологія, визнання авторів та видавців

Дослідження присвячене аналізу літературних відзнак у системі книжкових конкурсів в Україні, їхнім особливостям, критеріям добору творів чи видань, методиці оцінювання, промоції та впливу на визнання авторів і книг в Україні та за її межами.

Розгалужена система книжкових конкурсів та рейтингів, які охоплюють широке коло літературних творів і книжкових видань різних видів літератури для різних вікових груп та читацьких запитів, свідчить про високий рівень розвитку культурних інституцій, літературної критики та загалом літературно-видавничого процесу. У доповіді досліджено, як відбувалося становлення літературних та книжкових відзнак в Україні, якою є система сучасних українських конкурсів, премій та рейтингів, які з них зорієнтовані на літературний твір та відзнаку письменника, а які – на культуру видавничого продукту в цілому. До аналізу книжкових відзнак взято уже опубліковані твори, тож акцент зроблено на книжкові конкурси, премії, рейтинги чи інші види, відтак для вироблення методики оцінювання літературних творів з-поміж книжкових нагород зроблено їх систематизацію за різними критеріями. Передусім пояснено розмежування понять літературних та книжкових відзнак,

характеристики конкурсів, премій, рейтингів тощо. В межах дослідження розроблено систему типологізації літературних та книжкових конкурсів, представлено їхні основні види за різними критеріями: за рівнем фінансової та організаційної підтримки (державні й недержавні); за характером проведення (автономні й ті, що відбуваються в межах іншого заходу); за тривалістю (упродовж року, в межах тривання книжкової виставки тощо); за охопленням аудиторії (регіональні, всеукраїнські, міжнародні тощо); за організаторами (книжкові виставки, спеціалізовані журнали, інтернет-портали або інші медіа, державні установи, приватні ініціативи тощо); за жанрово-видовою специфікою (вузькоспеціалізовані за видами літератури та відзнаки широкої спеціалізації); за видом винагороди (грошова винагорода, негрошові призи тощо) та ін.

Літературні відзнаки базуються на оцінці змістової частини, зокрема актуальності, новизни, художності, естетичної цінності та ін., проте книжкові конкурси беруть до уваги і літературні критерії, й видавничі характеристики культури видання. У доповіді йдеться про основні критерії оцінки літературного твору й книжкового видання, передбаченого у найбільш знакових конкурсах України, взято до уваги також показники продажу та рейтинги книготорговельних мереж.

Хронологічні межі дослідження стартують від 1995 року, конкурсу на найкращу книгу Форуму видавців у Львові і до сучасних конкурсів та рейтингів, які проводяться в Україні навіть в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 року. В об'єктиві дослідження методологія добору книжок, критерії оцінювання, маркетинговий потенціал та переможці 3-поміж авторів художньої літератури понад десятка найвідоміших книжкових відзнак, як-от: конкурс «Найкраща книга Форуму» (від 1995 р.), рейтинг «Книжка року» (від 1999 р.); «Коронація слова» (від 2001), «Книга року ВВС» (від

Література: маркери успіху

2005 року), «Найкраща українська книга» (рейтинг журналу «Кореспондент» 2006–2010), «ЛітАкцент року» (2008–2020), «Рейтинг критика» (2014–2016), відзнака «Золоті письменники України» (від 2012 р.) та ін.

Проаналізовано номінації книжкових конкурсів та премій, у межах яких здійснюється аналіз художньої літератури, виявлено особливості кожної з відзнак щодо відбору та оцінювання літературних творів, висвітлення в медіа, стимулювання продажу, впливу на подальшу оцінку книжки в системі книжкових закупівель та перспектив перекладу іншими мовами.

Представлено результати аналізу літературних номінацій в межах конкурсів за жанровим, тематичним, видовим та іншими чинниками, які вирізняють кожен із конкурсів або премій, проаналізовано зміну в номінаціях упродовж тривання того чи іншого конкурсу, появу нових жарових чи видових характеристик для виокремлення художніх творів із загального масиву видань. На матеріалах конкурсів «Коронація слова», «Книжка року», «Книга року ВВС», «ЛітАкцент року» та інших проаналізовано номінації, що передбачають літературні твори різних жанрів: поезію, художню прозу, жанрову літературу, белетристику, мемуаристику, документалістику, сценарії, драматичні твори, підліткову та дитячу літературу та ін.

Карина Хайсарова

Транскультурні ідеї Аміна Маалуфа в хронології визнання його творчого доробку

Глобалізаційні процеси, що пов'язані із взаємопроникненням культур, набирають чимраз більших обертів і породжують необхідність використання віртуального простору чи то світової павутини, чи літератури, як плацдарму для налагодження зв'язків і культивування розуміння та інклюзивності. Амін Маалуф,

французький письменник ліванського походження, поставив собі це за мету своєї творчої діяльності.

Твори А. Маалуфа перекладено більш ніж 40 мовами, вивчаються в університетах світового рівня, проте в українському літературознавстві вони залишаються мало представленими. Частіше за все фокус досліджень його набутку зміщено на протиставлення «свій-чужий», Схід-Захід, їхній меланж в ідентичності однієї людини або культури. Головною дискурсивною площиною творчості А. Маалуфа є транскультурність. Письменник переконаний у можливості діалогу культур та розвиває цю ідею у кожному своєму творі.

Амін Маалуф отримав багато літературних премій. У 2012 році його було обрано членом Французької Академії, що стало доказом визнання діяльності А. Маалуфа у франкомовному світі.

Однією з перших премій письменника на шляху входження у французьку літературу стала премія Поля Фля (заснована у 1919 році) від Французької ж Академії. У 1987 році Амін Маалуф отримав її за «Лев Африканський», романтизовану біографію Хассана-ал-Ваззана, арабо-андалузського дипломата, географа і комерсанта. Цей твір, як і більшість романів Маалуфа, демонструє вміння автора майстерно переплітати історію з фікцією.

В 1986 за цей-таки твір він отримав премію «Франко-арабської дружби» (заснована 1969 року, більше не видається) від Асоціації франко-арабської солідарності та журналу «Франція і Арабські країни» (France-Pays arabes) за твір, що має на меті наближення двох культур. Також цей текст отримав премію від Асоціації франкомовних письменників, «Франція-Ліван».

В 1988 премією Будинку Преси (Prix Maison de la Presse) було відзначено роман А. Маалуфа «Самарканд». І хоча головним критерієм при визначенні лауреата цієї премії виступає тираж, її присудження вказувало на те, що

Література: маркери успіху

автор впевнено крокує до своєї мети, а саме – встановлення зв'язків між культурами Сходу і Заходу. «Самарканд» оповідає історію життя і творчості Омара Хайяма, а потім звертає повністю у бік вигадки, коли розказує історію Бенжаміна Лесажа, який намагається віднайти оригінали рукописів Хайяма в недалекому минулому.

Наступне звернення А. Маалуфа до історичних перипетій у міжкультурній площині відбулося в романі «Скеля Таніоса», що отримав Гонкурівську премію. Цей роман бере за відправну точку історичну подію, яка перевертає життя головних персонажів і спочатку змушує їх тікати, та зрештою штовхає до пошуків коріння, віднайдення витоків і частки переписування ідентичності.

Саме транскультурність власного життєвого шляху А. Маалуфа та загальні для всього світу культурні тенденції минувшини й сьогодення отримують відображення в есеї «Смертельні ідентичності» (1998), за який автор отримує Європейську премію з есеїстики ім. Шарля Вейона.

В 2000 році «Подорож Бальдасара» також було відзначено однією з подібних «локалізованих» премій, а саме Премією Жака Одіберті, яка вручається за твори, інспіровані Середземномор'ям. У романі поціновувач цікавинок з історії, Бальдасар відправляється з Лівану через всю Європу на пошуки книжки, в якій, за легендами, вказане справжнє ім'я Бога, знаючи яке можна пережити Апокаліпсис, передбачений на середину XVII ст.

Автофікційний твір «Походження» (Origines, 2004), в якому Маалуф намагається реконструювати історію власної родини, отримав Премію Середземного моря (Prix Méditerranée) в 2004 році. Цей твір Маалуфа, хоча й заявлений як автобіографічний, не може вважатися таким достоту. Адже, за словами самого письменника, все, що в нього почасти є, – це уривки без авторства, або люди без пам'яті, а тому він буквально конструє історію свого походження.

У 2010-му Маалуфа відзначено першою міжнародною премією, не дотичною до франкомовної спільноти – Премією Принцеси Астурійської з гуманітарних наук.

За роман «Дезорієнтовані» (*Les Désorientés*, 2012) Маалуф отримує визнання читачів Бретані і премію Альт Д'ор (*l'Algue d'Or*) у 2013 році. В романі він продовжує писати людські долі через постійний пошук себе.

Ще однією премією, не дотичною до франкофонного світу, Маалуфа нагороджено 2016 року в категорії «Культурна персоналія року» за його доробок як романіста. За визначенням на сайті премії шейха Заїда бін Султана Аль Нахайяна, «автор пролив світло на життя видатних особистостей, у прагненні до гармонії та діалогу між Сходом і Заходом».

Дослідження творчості Маалуфа має великий потенціал у сучасному українському літературознавстві, адже його особисті ідеї, виражені у художніх і нон-фікшн творах, переконливо засвідчують важливість діалогу цивілізацій, необхідність адекватного сприйняття Заходу і Сходу одне одним, а також любов і повагу до мови й культури різних країн.

Відомості про авторів

- Abdelouahed Hanae**, Université Chouaïb Doukkali, El Jadida, Maroc
Agresta Nicoletta, Université de Foggia, Italie.
Almohammed Hassan, Dr., Columbia University, New York
Barjonet Aurélie, Université de Versailles, St-Quentin, Paris-Saclay
Baudry Hervé, CHAM-Centro de Humanidades, Lisboa, Portugal
Dièye Oumar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal
Landsbergyte-Becher Jurate, Dr. (ph.d.), Doctor of music arrts, scientist, coworker in Lithuanian Culture Research Institute
Lomidze Gaga, PhD, Associate professor, Institute of Georgian Literature, Tbilisi State University
Malinowska Monika, Maîtresse de conférences, HDR, Institut d'Études Romanes, Université de Varsovie
Mnich Ludmila, dr hab., profesor Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Mnich Roman, dr hab., profesor Uniwersytet Warszawski
Pospišil Ivo, Prof. PhDr., DrSc., Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity
Williams Richard, Dr. Independent researcher, UK universities (e.g. Glasgow, Durham, Newcastle upon Tyne)
Басняк Тетяна Анатоліївна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Бовсунівська Тетяна Володимирівна, докторка філологічних наук, професорка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Бондарева Олена Євгенівна, докторка філологічних наук, професорка, головний науковий співробітник, Київський університет імені Бориса Грінченка
Вардеванян Світлана Іванівна, кандидатка філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Варецька Софія Олександрівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Львівський національний університет імені Івана Франка
Волковинський Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

Герцун Анжела Григорівна, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Гнатенко Сергій Олександрович, аспірант, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Дзик Роман Анатолійович, кандидат філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Ісапчук Юлія Вікторівна, кандидатка філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Калинич Катерина Федорівна, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Кеба Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, професор, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Кушнір Ірина Богданівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Львівський національний університет імені Івана Франка

Левицька Оксана Степанівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Національний університет «Львівська політехніка»

Матійчак Альона Анатоліївна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Маценка Світлана Павлівна, докторка філологічних наук, професорка, Львівський національний університет імені Івана Франка

Наместюк Світлана Валеріївна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Буковинський державний медичний університет

Науменко Наталія Валентинівна, докторка філологічних наук, професорка, Національний університет харчових технологій

Нікоряк Наталія Валеріанівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, докторантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Павленко Юлія Юхимівна, докторка філологічних наук, доцентка, Київський національний лінгвістичний університет

Потніцева Тетяна Миколаївна, докторка філологічних наук, професорка, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Рихло Петро Васильович, доктор філологічних наук, професор, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Сажина Алла Володимирівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Тверітінова Тетяна Іванівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Київський університет імені Бориса Грінченка

Тичініна Альона Романівна, кандидатка філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Література: маркери успіху

Трефяк Наталія Ігорівна, кандидатка філологічних наук, Університет економіки та права «Крок»

Хайсарова Карина Карімівна, аспірантка, Київський національний лінгвістичний університет

Харлан Ольга Дмитрівна, докторка філологічних наук, професорка, Бердянський державний педагогічний університет

Червінська Ольга В'ячеславівна, докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Чистяк Дмитро Олександрович, доктор філологічних наук, професор Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Centre européen de traduction littéraire à Bruxelles

Шестакова Елеонора Георгіївна, докторка філологічних наук

Шовкопляс Галина Євгенівна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Київський університет імені Бориса Грінченка

Юрчук Олена Олексіївна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Київський національний лінгвістичний університет

З м і с т

ПИСЬМЕННИК ЯК БРЕНД:

ЗНАКОВІ МАРКЕРИ УСПІХУ

Agresta Nicoletta. La conquête du champ littéraire et médiatique chez Zola, conteur et journaliste	3
Вардеванян Світлана. Літературний бренд, який (не) змінює канон: кейс Марії Матіос	4
Варецька Софія. Сергій Жадан та Гюнтер Грас як письменники бренди	7
Ісапчук Юлія. Ментори та Інгеборг Бахман: письменницька майстерня успішного старту	10
Кеба Олександр. Творчість Ієна Мак'юена: від літературного епатування до класики нового типу.....	13
Матійчак Альона. Філософія успіху за Айріс Мердок	16
Маценка Світлана. Парадокси успіху за Бертольтом Брехтом	19
Наместюк Світлана. Сюжетотворчі літературні тренди постмодерністської прози Амелі Нотомб	21
Тверітінова Тетяна. Формула успіху Дена Брауна.....	23
Червінська Ольга. Успіх як поразка, поразка як успіх	26

MAGNUM OPUS АВТОРА

Williams Richard. The «growth mindset» of the world's best-selling writer	28
Abdelouahed Hanae. De l'œuvre à l'auteur : accueils et écueils dans <i>La plus secrète mémoire des hommes</i> de Mohammed Mbougar Sarr	30
Kushnir Iryna. Auteur et son personnage: le rapprochement biographique dans le roman « Aime Pache, peintre vaudois » de Ch. F. Ramuz	31
Naumenko Nataliia. Narrative polyphony of Sting's album «Ten Summoner's Tales»	33
Рихло Петро. Поетична збірка Пауля Целана «Мак і пам'ять»: історія літературного прориву	35

Література: маркери успіху

ІСТОРИЧНА ЗМІНА ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ:

УСПІХ, ЗАБУТТЯ, ПЕРЕВІДКРИТТЯ

- Almohammed Hassan.** La prédiction politique et littéraire
et la fabrication médiatique des idées38
- Baudry Hervé.** La revie ou les déboires de l'oubli: quels marqueurs ?39
- Волковинський Олександр, Гнатенко Сергій.**
Приєм «стирання» як архітектонічна трансформація
сонетного канону40
- Калинич Катерина.** Зеді Сміт «Про красу»:
запорука успіху жанру університетського роману43
- Landsbergyte-Becher Jurate.** States history and Writers Position:
dimensions of the Tragedy and the Success in Lithuanian Literature46
- Lomidze Gaga.** Prohibited literature47
- Malinowska Monika.** Le petit opuscule latin de 1595 :
son succès au XVII^e siècle et sa réception aujourd'hui49
- Mnich Roman.** Місце роману у каноні української класики:
декілька провокацій51
- Нікоряк Наталія.** Успішність кінорімейку
«Спіймати Кайдаша» (2020).....53
- Павленко Юлія.** Успіх, забуття та перевідкриття в історії
епістолярного жанру французької літератури: «Португальські
листи» Гійєрага та «Листи перуанки» Ф. де Графіньї55
- Харлан Ольга.** Володимир Сосюра: невдала «спроба втечі».....58

РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБ'ЄДНАНЬ:

МИТЕЦЬ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

- Бовсунівська Тетяна.** Літературні угруповання
українських романтиків та їхній вплив
на подальший літературний процес62
- Mnich Ludmila.** «Недооцінений Костецький»:
до історії Українського Шекспірівського Товариства65
- Тичініна Альона.** Концептуальна домінанта *спорідненої праці*
славного модерністського угруповання «Музагет»66

ПИСЬМЕННИК У СВОЄМУ/ЧУЖОМУ

КУЛЬТУРНОМУ АРЕАЛІ

- Басняк Тетяна.** Поетичний текст на шляху до успіху:
плюси і мінуси перекладу
(поезія Райнера Марії Рільке «Споглядач»).....70

XVIII Міжнародна літературознавча онлайн-конференція

- Бондарева Олена.** Світова драма українською – репертуарний виклик для театрів і новий контекст для української драматургії (кейс «Колекція театральна» Видавництва Анетти Антоненко)72
- Tchystiak Dmytro.** La réception des traductions de la poésie ukrainienne dans les médias francophones en temps de guerre : succès ou crise ?75

ВПЛИВ НА УСПІХ ЧИТАЦЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

- Barjonet Aurélie.** *Les Disparus* de Daniel Mendelsohn (2007) et *La Carte postale* d'Anne Berest (2021) : deux succès aux antipodes77
- Герцун Анжела.** Історія успіху письменника на сторінках біографічного роману78
- Дзик Роман.** Інтертекстуальність: історія успіху терміна80
- Diève Oumar.** Succès littéraires de femme «écrivain» et réseaux d'influences à la Renaissance : *Œuvres* de Louise Labé Lyonnaise82
- Pospíšil Ivo.** Success and Its Relativization: General Remarks on the Fate of Literary Works and Their Authors84
- Потніцева Тетяна.** Ризики інтерпретацій (маркери успіху О. Вайльда в історичній динаміці)87
- Сажина Алла.** Креативні параметри *успішної реклами* у контексті культури90
- Трефяк Наталія.** Вплив на реципієнта вставлених конструкцій роману Мирослава Лаюка «Баборня»94
- Шестакова Елеонора.** Национальные литературные мотивы: табу, нормы, сдвиги, трансформации97
- Шовкопляс Галина.** Камбрум як маркер неуспіху. Експериментальні п'єси Ігоря Костецького100
- Юрчук Олена.** Форми авторської репрезентації в паратексті105

ЛІТЕРАТУРНІ ПРЕМІЇ, КОНКУРСИ, РЕЗИДЕНЦІЇ ЯК ОЗНАКА ВИЗНАННЯ

- Левицька Оксана.** Сучасні відзнаки літературних творів у системі книжкових конкурсів в Україні: критерії, методологія, визнання авторів та видавців108
- Хайсарова Карина.** Транскультурні ідеї Аміна Маалуфа в хронології визнання його творчого доробку110
- Відомості про авторів**114

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА: МАРКЕРИ УСПІХУ

**Матеріали XVIII Міжнародної літературознавчої
онлайн-конференції
25 листопада 2022 р.**

Відповідальний за випуск *Ольга ЧЕРВІНСЬКА*

Літературний редактор *Оксана КОЛОДІЙ*

Комп'ютерний набір і верстка *Алла САЖИНА, Роман ДЗИК*

Технічний редактор *Галина ЧОРАЄВА*

Підписано до друку 25.11.2022. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Друк різнографічний. Умов. друк. арк. 6,7.

Обл.-вид. арк. 7,0. Тираж 50. Зам. 3-006п.

Видавництво та друкарня Чернівецького національного університету.

58002, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2.

e-mail: ruta@chnu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 891 від 08.04.2002.