



150 років зростання:
мудрість традицій,
сміливість інновацій

ЛІТЕРАТУРА І МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ДОСВІД: ПРОСТОРИ ДІАЛОГУ

МАТЕРІАЛИ

XX Міжнародна
літературознавча конференція
до 80-річчя кафедри
зарубіжної літератури та теорії літератури
і 150-річчя Чернівецького національного
університету імені Юрія Федьковича

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури
Department of Foreign Literature and Literary Theory

**ЛІТЕРАТУРА І МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ДОСВІД:
ПРОСТОРИ ДІАЛОГУ**

**LITERATURE AND MULTICULTURAL EXPERIENCE:
SPACES OF DIALOGUE**

Матеріали
XX Міжнародної літературознавчої конференції
25–26 вересня 2025 р.

Proceedings
of the XXth International Literary Conference
September 25–26, 2025



ЧЕРНІВЦІ
CHERNIVTSI
2025

УДК 82.0:316.722+[316.74:82
Л 643

*Рекомендовано до друку рішенням
вченої ради філологічного факультету
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(протокол № 5 від 10 грудня 2025 р.)*

Л 643

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу :
матеріали XX Міжнародної літературознавчої конференції,
25–26 вересня 2025 р. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т
ім. Ю. Федьковича, 2025. 128 с.

ISBN 978-617-8703-33-2

У контексті глобалізаційних процесів, які сприяють активному перетину культурних, мовних і національних кордонів, постає необхідність нових аналітичних підходів до осмислення літератури як динамічного простору міжкультурного порозуміння. Матеріали конференції присвячено дослідженню транснаціональних векторів, що формують сучасні гібридні ідентичності. Проаналізовано літературні наративи, що репрезентують «іншого», механізми формування мультикультурної свідомості, а також питання інтеркультурної поетики та етики читання. Особливу увагу приділено інтеграції Генеративного Штучного Інтелекту у художній дискурс.

Для науковців, аспірантів, студентів гуманітарних спеціальностей.

УДК 82.0:316.722+[316.74:82

ISBN 978-617-8703-33-2

© Автори, 2025

© Чернівецький національний
університет, 2025

Літературні наративи мультикультурного простору

Тетяна Бовсунівська

Сучасні метаморфози сакральної поетики

Постановка проблеми. Сакральна поетика активізувалась у перехідні періоди, на відміну від тієї ж класичної чи постнекласичної поетики, які переживали кризу в перехідні періоди. Світ пережив кризу класичних понять, але з попелу винищених «застарілих» поетик знову постала сакральна. Так, ми можемо констатувати втрати сакральної поетики, наприклад, зникло в сучасній літературі просторове масштабування постатей залежно від рівня їх святості; зникла також чітка відповідність кольорової гами – священному призначенню персонажа, тобто сакральна семантика кольорів та ін. Численні спроби сакрального вступати у взаємодію з новими теоретичними поняттями та трансформуватися відповідно до очікувань читача посприяли сучасним метаморфозам сакральної поетики.

Виклад основного матеріалу: теоретична частина.
Змістовні ознаки сакрального:

1. Одомашнення.
2. Сакральне і профанне.
3. Трансгресія сакрального.
4. Амбівалентність сакрального.
5. Ієрархічна природа сакрального.
6. Сакральне насильство і сакральна жертвовність у новому кризовому стані.
7. Структура сакрального і парадигматика ієрофаній: зміна функцій.
8. Піднесене сакральне і божественний катарсис.
9. Когнітивні мотивації сакрального.

Виклад основного матеріалу: практична частина.

Оскільки традиція сакральної поетики ніколи не переривалася, чимало письменників у ХХ–ХХІ ст. зверталися до

неї, поліпшували, розвивали, примножували священні сенси в умовах атеїстичної сучасності. Поль Клодель, Жорж Бернанос, Ерік-Еммануель Шмітт, Сільві Жермен, Вільям Пол Янг, Маріан Фредрікссон, Девід Гутерсон, Каве Акбар та ін. завжди підтримували сакральну поетику та робили її животворною. В Україні традиція сакральної поетики також була плідною впродовж ХХ–ХХІ ст. Зокрема, вона простежується у творчості Наталени Королеви, Василя Стуса, Галини Пагутяк, Ліни Костенко, Віри Вовк та ін. Набувають чинності та розвиваються такі жанри, як постапокаліптичний роман, духовний роман, роман прозріння, роман застереження, духовні вірші тощо.

Практична частина викладу основного матеріалу побудована на творчості Галини Пагутяк, зокрема, простежується розвиток сакральних поетичних категорій від першого видання – збірки «Діти» (1982) і до нашого часу. [Далі в доповіді розглядаються твори Галини Пагутяк божественної тематики у хронологічній послідовності з фіксацією провідних метаморфоз сакральної поетики в творчості письменниці].

Висновки. Сучасні метаморфози сакральної поетики насамперед пов'язані з когнітивними науками, як-от, з активацією принципу фреймування, попри розмаїття його термінологізації (пазл, палімпсест, інтертекст, колаж, імплікація, пастиш тощо) в сучасній критичній літературі. Оскільки сакральна поетика не має прямого ідеологічного навантаження, а є лише технологією висловлювання, набором принципів (законів, канонів, термінів...) для вираження уявного в літературі та мистецтві, то вона з легкістю приймає закони поетичної творчості на основі фреймування.

Відколи почався модерністський занепад цілісного божественного світу людини, спостерігалось і поширення різних форм фреймування літературних текстів із відповідним теоретичним супроводом. Проте це модерністське перетворення свідомості не ставило в центрі пізнання явище священного; вся сакральна поетика розгорталась як тло більш значних за авторським сюжетно-тематичним виміром явищ. Утім, висунення на перший план індивідуальності в модернізмі з усіма її особливостями потребувало сакрального як підґрунтя особистісної ідентифікації. Піднесення фрейму як

XX Міжнародна літературознавча конференція

специфічної ознаки сучасного мислення перетинається з таким же актуальним поживленням сакральної поетики. У ХХ ст. співіснують дві домінуючі системи відображення світу – логічна (Кант, Гегель) і символічна (Е. Кассіре́р); релігійна пов'язана з останньою.

Серед відомих варіацій поетики сакральна становить інтегральний тип, здатний набувати ті форми, які дозволяють священному бути оприявленим у художньому творі. Власне, метаморфози сакральної поетики тільки й можливі тоді, коли вона стикається з новим, раніше не адаптованим нею типом поетики. Зокрема, йдеться про когнітивну поетику, або конкретно – про фреймову поетику, засади якої щойно почали формуватися та поширюватися.

Світлана Вардеванян

Концепт межовості

в романі В. Кожелянка «Діти застою»

Романна оповідь починається з народження в кінці 50-х років ХХ століття протагоніста – Пантелеймона Людинюка – і закінчується в середині першого десятиліття ХХІ століття. З перспективи нашого часу (Василь Кожелянко до цього не дожив, хоча й передбачив події) стало чіткіше видно, що покоління українців, описане в романі «Діти застою» (2012), розмежувало собою дві великі війни – Другу світову й російсько-українську війну, яка триває зараз.

Концепт межовості в романі В. Кожелянка «Діти застою» основний і зреалізовується на різних текстових рівнях. Постійний виклик межової ситуації закладено в саму логіку розвитку (занепаду?) головного героя (негероя?). Людинюк прагне вирватися із застою в усіх розуміннях цього слова – особистісного, економічного, громадянського, політичного. Він розчахнутий між дихотоміями. Підкорятися велінню серця чи статевого потягу? Припустити можливість того, що кохання всього твого дотеперішнього життя могло померти, чи й далі гальванізувати його? Бути в злиднях, але з чистою совістю, чи жити в достатку, але дурити людей і чинну систему? (Для

«дітей застою» економічне питання виглядало саме так.) Бути вільним внутрішньо, але сидіти, чи урамити самого себе, щоб не ув'язнило кгб? Боятися зробити політичний крок чи боятися його не зробити? Що робити, коли твою, вже нарешті незалежну країну очолили ті, хто ще недавно допомагав її уярмлювати? А якщо ті, за кого ти стояв на Майдані, ніяк не відмежовуються від тих, проти кого ти стояв? А якщо те, за що ти стояв на Майдані, стає ефемерним і важковловним? З перспективи часу відповісти на ці запитання значно легше, аніж перебуваючи всередині події. Людинюк випробовує всі варіанти, змирюється з відсутністю відповідей от прямо зараз, у поточному моменті, й обирає просто дихати. Покоління «дітей застою» обирає просто бути. А це, погодьмося, теж вибір.

Окрім того, концепт межовості в романі зреалізовується на темпоральному рівні: автор розглядає злам епох, події української історії середини й кінця ХХ – початку ХХІ століть, а також локусно: Буковина, де здебільшого мешкає Людинюк, прикордонна територія.

На тематичному рівні межовість полягає в тім, що «Діти застою» – це добре схоплений і художньо зафіксований осмотичний процес переходу від ССРСР до незалежної України. Кожелянко сам є представником цього покоління і безпосереднім очевидцем, а то й учасником більшості подій і процесів, на тлі яких відбувається його (покоління) становлення.

Автор свідчить про марні пошуки «дітьми застою» точок опертя. «З кого «робити життя?» – запитують самі у себе. – «З Хема (п'яниці й пофігіста) чи з Ремарка (невибагливого романтика, якого «не розчаровує найпростіше – тепло, вода, хліб»)?».

Кожелянко добре знає, про що пише, коли розповідає про «лицемірні й безпросвітні 80-ті». Тоді здавалося, що «час застиг як бетон», про «відсутність справедливості» та «привілеї партгоспноменклатури», про «світлі ідеали» й «шалену інфляцію», про «напівзаборонений-напівдозволений музичний фестиваль» і синьо-жовті та червоні прапори під час нього, про «дикий ринок» і «беспредельні» газети, про мітинги й автобуси

XX Міжнародна літературознавча конференція

за рогом з «псами соціалізму». А ще про радянсько-буржуазний спосіб життя, коли на партзборах критикують західне споживацтво, а після них – відчайдушно намагаються «дістати» хоч якісь західні товари.

Дослідження межовості в романі може відбуватися й на, так би мовити, естетичному рівні. Характерна для Кожелянкового письма стильова колажність наявна і в цьому, останньому, романі автора. Йдеться не лише про жонгливання нараторами, у кожного з яких свій стиль говоріння, відповідний принципам, життєвому бекграунду та впізнаваному соціальному типажу, а й про парад романних митців, із притаманною кожному стилістикою. Так, Агафангел Сорокапуцькі усеньке життя пише одну й ту саму картину, постійно мімікуючи під політичний мейнстрим. Письменник-ілюстратор Ніцул «сповідує у своїй творчості безпощадний критичний реалізм». «Модерніст і декадент» поет Арбурел Нобелюк відчуває себе вільною людиною й пише те, що хоче, і саме тому стає для радянської влади «антисоветчиком».

У романі «Діти застою» (а творився він у 2006–2007 рр.) автора серйозно цікавить питання, як писати (і чи взагалі писати?) книгу про Помаранчеву революцію, яка ось щойно відвирувала. Тобто чи не вперше в нашій літературі формулюється питання, на яке ми досі не можемо однозначно відповісти – чи коректно художньо свідчити з епіцентру історичної події, чи потрібна дистанція і яка вона має бути?

Окремим цікавим ракурсом для міркування про межовість у «Дітях застою» є мова. Буковинська говірка («Люди добрі! Ви видите, шо си робе?») тут межує з філософськими міркуваннями про етику, естетику, буття (Ми – лише те, що є тут і тепер»), кагебістсько-блатним советським суржиком («Прідьот время, всех посадим!»); чудернацькою діаспорною мовою («містер Когут зі Злучених Держав Америки презентував нашій екзикутивізірокс-машину, сугерувавши опінію перманентної підпори різним допомоговим фундаціям...») і «сакральним пафосом нецензурної лексики».

Софія Варецька
Світлана Маценка
Ярина Тарасюк

**Сучасна адаптація міфу про Кассандру
в українській історичній романній версії Анни Безпалої
(«Кассандра курить папіроси», 2025)**

Останнім часом образ Кассандри став помітно присутнім у світовій літературі. З'явилися романи, які вже в заголовках сигналізують принцип Кассандри, серед них «Називай мене Кассандрою» («Llámame Casandra», 2019) кубинського письменника Марсіала Гали (Marcial Gala), «Кассандра з Могадішо» («Cassandra a Mogadiscio», 2024) італійської письменниці Іджаба Шего (Igiaba Scego), «Кассандра курить папіроси» (2025) української письменниці Анни Безпалої. Міфологічна Кассандра фігурує в цих текстах як засіб для осмислення сучасних конфліктів, воєн, соціальних симптомів у колоніальному і постколоніальному контекстах. Ідентичність міфологічної Кассандри визначають у цьому зв'язку рисами, які безпосередньо пов'язують її, з одного боку, з війною в її первісному варіанті, а з іншого – визначають її маргіналізовану позицію, позаяк їй ніяк не вдавалося адаптувати себе до будь-яких норм (ані гендерних, ані соціальних, ані релігійних). Тож її пророчий голос, пов'язаний з війною і маргіналізацією, сьогодні особливо ефективний для осмислення цієї проблематики. Попередження, яснобачення, свідчення, пам'ять, спротив – це ті її властивості, зважаючи на які український філософ Володимир Єрмоленко говорить про наш час як про «епоху Кассандри». Цю ж функцію Кассандри вбачають у самій художній літературі, вивчаючи зв'язки у текстах, а на цій основі формулюють зразки майбутнього розвитку, сприймаючи літературу як медіум зображення напруженої реальності, конфліктів, криз, воєн, людських турбот, прагнень, бо вона здатна симулювати їх аж до больової межі.

У новітніх дослідженнях, які займаються питаннями реміфологізації і трансформації міфу, особливу увагу звертають на певні його властивості. Мовиться про міф як матеріал, який завдяки своїй здатності до відкритості та

стійкості може вмщати, зберігати, передавати й оновлювати спогади. Будучи інструментом символізації, він є сценарієм, який можна зробити власним, переосмислити, щоб виразити важливий особистий чи колективний досвід, іноді травматичний або навіть невимовний. Окрім своєї етіологічної функції та онтологічного виміру, що впливають із його статусу твердження про буття, міф виконує важливу роль провідника. Питання передачі самого міфу ще більше загострюється й ускладнюється, коли йдеться про міф про Кассандру. Бо він стосується недосяжного бажання, яке, однак, глибоко закорінене в людині, – знати своє майбутнє, а з цією метою він послуговується напруженими відносинами між даром і покаранням, мудрістю і божевіллям, жіночим та чоловічим, ідентичністю та іншістю, тут і деінде. Кассандра асоціюється зі знанням похмурого майбутнього, проте також із пам'яттю, позаяк володіє і знанням про минуле, яке сама не переживала й яке їй чуже.

Дебютний роман української авторки Анни Безпалої «Кассандра курить папіроси» поміж іншим безперечно цікавий тим, що використовує драматичний текст «Кассандра» Лесі Українки як оповідну модель. Міфологічна Кассандра тут реміфологізована двояко: з одного боку, як міфологічна фігура з притаманними їй властивостями, а з іншого – як образ, осмислений Лесею Українкою й оснащений нею певною атрибутикою. Роман має структуру оповіді з обрамленням: історія, яка відбулася в Києві у січні 1918 року, представлена у вигляді щоденника Наталі, медсестри Кирилівської лікарні для душевнохворих, і включена у сучасний контекст воєнних буднів у Києві 2024–2025 років. У такий спосіб роман формально й сюжетно проводить паралелі між подіями початку XX і XXI століть, за принципом віддзеркалення рефлектує сучасне як візію Кассандри в минулому.

Своєрідністю історичності роману є вплетення Українчиної «Кассандри» в канву української історії початку XX століття, оснащення історично-документального матеріалу, засвідченого відповідною літературою, логікою міфологічної розповіді (або навпаки, конкретизація передбачень Кассандри Лесі Українки через історичні події). Зображені у творі

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

історичні події, пов'язані з утвердженням 1918 року Української Народної республіки й облогою Києва Червоною армією, засновано на документальному матеріалі і на дослідницькій літературі, на яку в романі є покликання. Відповідно передана й ідейно-духовна атмосфера того часу, яка суттєво перегукується з тематичним комплексом міфу про Кассандру.

Марина Горбатюк

**Імагологічний потенціал образу Касандри
в романі «Торішний сніг» Грегора фон Реццорі**

Етноімагологічний портрет героїв фікційного твору – це відтворений автором образ певної етнічної, соціальної чи національної спільноти. У ньому відображено культурні особливості, поведінкові звички, риси зовнішності чи характеру представників описуваної групи із залученням об'єктивних фактів та суб'єктивних вражень наратора, який не є членом цього соціуму або не ідентифікує себе його представником.

Оповідач роману «Торішний сніг» (1989), в особі якого впізнаємо самого Грегора фон Реццорі (1914–1998), веде розповідь про власне дитинство та юність у Чернівцях, що в той час, після розпаду Австро-Угорської імперії, входили до складу Королівства Румунія. Цей період його життя збігся зі значними геополітичними, економічними та суспільними змінами, які зовні, фактично, не вплинули на його родину – представників австрійської еліти, що відчували власну привілейованість на тлі інших жителів поліетнічного краю. Крах монархії не позначився на добробуті та звичаях сім'ї, вони й надалі усвідомлювали свою належність до німецькомовного світу, а основною мовою спілкування вдома була саме німецька.

Батьки прищепили дітям тугу за втраченою батьківщиною та відчуття вищості над «дикунами» – однією з них була гуцульська годувальниця оповідача, Касандра. «Примітивні люди, любив повторювати мій батько, не знають абстрактного поняття пейзажної краси. Їхнє відчуття цієї краси зливається у них з любов'ю до вітчизни; все інше для них чуже»

[Реццорі Г. фон. *Торішній сніг*. Пер. з нім. та післям. П. Рихла. Чернівці: Книги–XXI, 2014. С. 16], – згадував наратор. Виплекане в родинному колі відчуття соціальної та інтелектуальної переваги у зв'язку з походженням, є причиною досить драгливих для українців роздумів про примітивність Касандринної любові до вітчизни як до конкретно визначеної території. Натомість уміння насолоджуватись новими ландшафтами, на думку батька, притаманне представникам цивілізованого світу, адже не перешкоджає любити іманентну імперію, де б не перебував. Бінарна опозиція «дикунство» – «цивілізація» є основою імагологічного портрету Касандри. Проте саме годувальниці письменник присвятив перший розділ роману – це свідчить, зокрема, й про роль, яку вона відіграла у формуванні світогляду вихованця.

Заохочуване сім'єю несприйняття героїні як повноцінної людини, висміювання її зовнішньої потворності й недолугості спричинене здебільшого відчуттям конкуренції з боку матері. Жінка майже не займалася дітьми й усвідомлювала, що не стала для них авторитетом – на відміну від служниць, які були досить близькі з оповідачем та його старшою сестрою і проводили з ними більшість часу. Очевидно, найбільше її дратувала надмірна прив'язаність молодшого сина до «дикунки», оскільки тісний контакт із Касандрою вплинув на формування його поведінкових і мовленнєвих звичок.

Героїня потрапила в родину ще до народження наратора й займалася доглядом за немовлям із першого дня його життя. Одяг, у якому жінка прийшла до батьків головного героя, нагадує традиційне жіноче вбрання гуцулів: «Коли вона з'явилася в нашому домі, вважалося, що вона нічим не відрізняється від тварини. Її звільнили від селянського строю, сорочку, запаску, безрукавний овечий кептар, постолі негайно спалили. Однак у міській одежі вона виглядала настільки абсурдно, що її можна було перелякатися» [Реццорі Г. фон. *Торішній сніг*, с. 9–10]. Питання походження Касандри назавжди залишилося таємницею, хоча Грегор фон Реццорі припускає, що годувальниця, ймовірно, є україркою.

Ця постать – метонімійна, оповідач відтворює стереотипи та колоніальні уявлення про гуцулів як про дикий гірський

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

народ, що живе за первісними звичаями, одначе батьківщина оповідача, Буковина, у його сприйнятті нероздільно пов'язана з годувальницею: «Я любив цей край та його красу, його простори й самобутність, і я любив народ, який там жив: різнорідний народ не тільки однієї, а відразу півдюжини національностей; не тільки одного, а півдюжини віросповідань; не тільки однієї, а півдюжини мов; але водночас це був народ цілком певного й особливого спільного типу. Я ніколи не міг би бути пов'язаним з ним тісніше, ніж через Касандру» [Реццорі Г. фон. *Торішній сніг*, с. 46].

Отже, письменник відтворює патерналістський погляд на етнографічну групу гуцулів, балансуючи між зачаруванням і нав'язаною в родині дегуманізацією. Особливою рисою імагологічного образу годувальниці постає її глибинний зв'язок із землею та природою. Він ототожнює Касандру не лише з корінним населенням високогір'я, а й із самою місцевістю, яка її сформувала. Саме тому ностальгія за Карпатами – це не спорадичний вияв швидкоплинної туги за домом, а символ незворотної втрати ідентичності в *цивілізованому* міському світі.

Світлана Кирилюк

Репрезентація «іншого» у прозі Ольги Кобилянської: функціонування й рецепція

Проза української письменниці Ольги Кобилянської (1863–1942) становить унікальну синтезуючу якість різних культурних досвідів. Поєднавши у своїй творчості набутки європейського письменства з національним культурним спадком, авторка запропонувала власні варіанти й можливості провадити повноцінний діалог із ширшим світом.

Незважаючи на те, що для періоду *fin de siècle* увага українських авторів до чужих культур стала явищем актуальним і почасти тотальним, а багато тогочасних письменників бралися за переклад творів українською мовою, у Кобилянської констатуємо певною мірою зворотний ефект – органічність її перебування в мультикультурному просторі Буковини визначалася не лише великою увагою до спадку представників інших літератур, творенням німецькою та

спробами цією мовою перекладати твори українських авторів, а й віднаходженням тих важливих «точок» зіткнень з «іншим», у результаті яких відбувалося оприявлення власної позиції та її самопрезентація.

Важливо, що така самопрезентація характеризувалася апіорною варіативністю, яка закорінена в походженні: батько був українцем, а мати мала польсько-німецьке коріння. Її вибір на користь чогось одного – не завжди нехтування іншим, навпаки – це різнопланові спроби допасовування й приміряння до «іншого». Крім того, проживаючи в багатоетнічному просторі Буковини, Кобилянська була свідком і учасником співтворення, за Александером Ф'ютом, «нової, оригінальної якості», яка постає в результаті дії тих багатьох чинників, які навзаєм впливають один на одного [Ф'ют А. *Зустріч з Іншим*. Пер. з пол. Я. Поліщука. Харків : Акта, 2006. С. 31]. Водночас А. Ф'ют говорить про транскультурацію, тобто «двобічні взаємини форм репрезентації (representation), а також культурних практик як колонії, так і метрополії» [Ф'ют А. *Зустріч з Іншим*, с. 32]. Вибір мови творення (української, яка перебувала в колоніальному становищі в рамках обидвох імперій) та прагнення вписатися в німецькомовний світ (більшість своїх повістей Кобилянська перекладала німецькою і хотіла побачити їх опублікованими) – це постійне балансування на межі її письменийських репрезентаційних можливостей. Власне, для неї більше важить не так ідеологічний образ «пограниччя» (Буковина – провінція, закуток Австро-Угорщини), як витворений її творчою уявою і підтримуваний нею образ Буковини як центру світу, її творчого світу, в якому Буковина – метрополія. Показово, що у 20-х роках ХХ ст., коли Буковина перебувала у складі Румунії, вона, авторка, чиї твори активно публікувалися в радянській Україні, зокрема в Харкові й Києві, цілком ігнорує можливість вписатися в рамки цього «іншого», хоча й панівного (відомо, що Кобилянська добре розуміла румунську, могла розмовляти нею, але не робила цього, як і нічого нею не написала, хоча колективний образ румуна знаходимо вже в її перших німецькомовних повістях, а в «Царівні» маємо промовистий жіночий образ жінки-вампи).

Тож згадуваний на початку діалог у рамках ширшого культурного простору є наслідком порозуміння О. Кобилянської із тим буковинським середовищем (у Кимполунзі, Димці, Чернівцях), у якому доводилося жити, пізнаючи його зсередини, відшуковуючи власні ідентичності й зіставляючи їх із особистими внутрішніми вимогами та власними творчими запитам. Для неї це означало постійний рух у напрямку освоєння взаємозв'язків, фіксації людських характерів та доланні усталених стереотипів. Він виявив себе вже в її ранній повістевій прозі та щоденнику, а також творах, написаних українською мовою, де репрезентація «іншого» набуває різних форм і виявів. Німецьке, російське, румунське, польське, а з іншого боку – ромське, гуцульське, єврейське постає чи то у взаємодії, чи то в протиставленні. Асиметричність таких взаємодій (протиставлень) продиктована підпорядкованістю або домінацією. Узагальнений образ «іншого» (універсальний «інший») у творчості письменниці реалізувався в образі чоловіка-«чужинця», який часто з позиції антагоніста переходить у позицію протагоніста (німець-лікар у новелі «Він і Вона», Фельс у повісті «Людина» та ін., магнетичний Шварц з повісті «За ситуаціями», який зрештою так і залишається в позиції антагоніста). Окремо можна розглядати в цьому контексті роман «Апостол черні», де ситуації «переходу» мають дещо інший характер, почасти накладаючись одна на одну.

Детально проаналізувавши ромів як матрицю «іншого» у творчості Кобилянської, Тамара Гундорова резюмує: «Осілі та кочові народи, інсайтери і аутсайтери, «свої» і «чужинці» стають тлом, на якому Кобилянська розгортає драму становлення модерного українства на початку ХХ століття» [Гундорова Т. Роми як матриця «іншого» в проєкції орієнталізму, раси та нації у творчості Ольги Кобилянської. *Слово і Час*. 2023. № 6 (732). С 17]. Але у всьому обсязі ця проблема до сьогодні залишається нерозв'язаною. З другого боку, важливо простежити, як відбувалася рецепція літературознавством «зустрічей» у творах Кобилянської з «іншим» у різні історико-літературні періоди.

Олена Кобчінська

**Привид Автора:
мультикультуральність і концепція митця
в романі Ребекки Кван «Жовтолика» (2023)**

Доповідь присвячена концепції авторства в романі Ребекки Кван «Жовтолика» (2023) як новітнього твору про життя видавничого ринку в США перших десятиліть міленіуму. Насамперед художній текст сучасної сіно-американської письменниці розглянуто у світлі жанрових маркерів роману про митця та метафікшну, що дозволяє визначити його композиційно-стильові домінанти, зокрема у стосунку до порушеної авторкою мультикультурної проблематики – голосів сіно-американських авторів у реаліях американського суспільства. Роман, який критики та читацька аудиторія сприйняли найперше як сатиру на сучасні колізії видавничої галузі, у якій твір створено, позиціоновано та сприйнято як своєрідну екзотичну етикетку – комерційний продукт на вимогу вибагливої публіки, одночасно пропонує читачеві актуальні роздуми щодо концепції авторства та долі автора в добу його «смерті» (Р. Барт). Так, сюжет роману Р. Кван буквально побудовано довкола такої смерті: в ядрі романної інтриги – непрості стосунки письменниці-початківці, американки Джун Гейворд із самозакоханою та успішною подругою-авторкою китайського походження Атеною Лю, яка помирає наглою смертю, лишивши «в спадок» протагоністці свій недописаний роман про долю робітників із Далекого Сходу впродовж Першої світової війни. Викрадений, дописаний (а подекуди переписаний) та відредагований американкою роман спочатку видано під псевдонімом – він приносить дівчині національну славу, визнання і статки. Однак неочікувано твір починає жити своїм життям, коли невідомий сталкер під іменем самої покійної Атени Лю береться за переслідування Джун Гейворд у соцмережах. Шантажована привидам із минулого, молода письменниця поволі втрачає владу над собою, залишки здорового глузду і, готова на все, аби захистити свою таємницю, втрапляє до низки карколомних пригод. З оперттям на аналіз мультикультурних первнів та образів твору, у доповіді запропоновано і виснувано

концепцію «привиду автора», що проступає із сюжетної канви та філософії роману Кван. Доведено, що, з одного боку, Кван вірна традиціям рецептивної естетики та постструктуралізму, оскільки постулює тезу, що твір припиняє належати автору, щойно потрапляє до першого читача / редактора (в романі Кван в обох випадках це Джун Гейворд – крадійка першотвору, а з ним і Атениної ідентичності успішної письменниці). Кван, однак, іде далі: у її візії автор не зникає безслідно, а дає про себе знати як новопосталий Привид, що не розчиняється в небутті, а переслідує й карає реципієнтів свого тексту за підміну смислів та свою вкрадену ідентичність. Відтак, за задумом Кван, художнє письмо перетворено на сцену містифікацій, маніпуляцій, спекуляцій та культурних масок (при цьому сама сіно-американка Кван у романі постає під маскою «Жовтоликої» – американки, яка мімікрує під китаянку – саме цей художній прийом дозволяє румунській дослідниці Анемоні Альб правомірно окреслити ідентичності персонажів Кван як палімпсестні), де основне місце посідає не художньо-естетична цінність написаного, толерантність до розмаїття культурних голосів чи бодай культурний діалог, а відповідність запитам книжкового ринку, що функціонує за власними закономірностями та диктує незмінно вибіркові правила видимості й умовності переліченого. Тож поки «привид» істинної авторки Атени Лю тероризує авторку вдавану, остання встигає приміряти кілька ідентичностей: вона видає роман під вигаданим прізвищем – псевдонімом, що мав би натякати на її нібито китайське походження. Однак, розвінчана публікою, починає підігравати аудиторії, намагаючись втримати довгождану популярність. У стосунку до теми фальсифікації авторства в доповіді розглянуто вибудовану в естетиці постмодернізму систему симулякрів – від початкової підміни постаті авторки роману та соцмереж, які симулякрізують саму реальність та постають своєрідним віртуальним тілом колективного читача, що диктує митцеві власні правила, до власне привиду Автора, який врешті виявляється не іншим, як «підробленим» симулякром із фейковою сторінкою в соцмережах. Насамкінець, проаналізовано ігрові та іронічні постмодерністські модули роману: гру в пошук істини, гру

XX Міжнародна літературознавча конференція

в культурну ідентичність, загравання з політиками мультикультуралізму як невід'ємного потужного чинника сучасного видавничого ринку тощо. Насамкінець оприятнено і виснувано іронічний меседж Кван, її авторську постправду: новітній автор не помер остаточно, він нам іще привиджується, та навіть у моменти своєї «з'яви» не здатен помститися за те, що його вбили.

Дарина Козяр

**Маска інакшості: (де)маскування ідентичності
в сучасній англомовній літературі
про дітей та підлітків з відмінностями**

Постановка проблеми. Досліджується художнє змалювання інакшості та пов'язаного з нею маскування в сучасній англомовній літературі для дітей для підлітків, зокрема у романах Л. Скотт і Р. Весткотт «Can You See Me?» (2019) та А. Касале «Sing If You Can't Dance» (2023).

Актуальність розвідки зумовлена підвищенням суспільного запиту на художню літературу, яка висвітлює проблемні аспекти психічних і фізичних відмінностей серед дітей, підлітків та молоді в умовах тривалого стресу війни в Україні.

Аналіз останніх досліджень. Романи «Can You See Me?» та «Sing If You Can't Dance» ще не привертали уваги науковців, попри позитивні рецензії оглядачів і схвальні відгуки читачів. Аналіз концепту інакшості в обраних творах спирається на дослідження та ідеї Т. Лютого і Н. Лапушкіної.

Наукову новизну та практичне спрямування розвідки зумовлює психопоетичне прочитання концепту інакшості та пов'язаного з цим явища (де)маскування в творах про дітей і підлітків з фізичними та психічними відмінностями.

Основний зміст. Дихотомія свій/чужий притаманна людським спільнотам усіх культур і часів. «Інший» завжди сприймається як потенційне джерело небезпеки та агресії, комунікація з яким неможлива. Однак самосвідомість власного «я» тісно пов'язана з відокремленням від «ти», тобто Чужого/Іншого. Український філософ і письменник Тарас Лютий пише про те, що досвід власного «Я урізноманітнюється

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

завдяки врахуванню погляду Іншого й Чужого» [Лютий Т. Інший і Чужий у структурі людського Я (М. Бубер, Е. Левінас, Ю. Кристева). *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2018. Т. 1. С. 20–28]. Він зазначає, що спроба порозумітися з Іншим визначається з готовності до спілкування з ним, що зумовлюється оцінкою себе з перспективи цього Іншого.

Виказані Т. Лютим ідеї придалися при аналізі обраних романів. Вен, героїня роману визнаної авторки А. Касале «Sing If You Can't Dance», переживає кризовий період втрати контролю над власним тілом. Хвороба кардинально змінює її життя, зовнішній вигляд, а відтак характер і поведінку, що розуміє вона сама і зауважують оточуючі. Наратив формує дві образних моделі Вен, катастрофічно розмежованих хворобою, – «до» та «після». Дівчина, яка була лідером і частиною команди, перетворюється на відлюдька-аутсайдера, що нікого не допускає до себе, негативним і образливим ставленням дистанціюючись від соціуму. Якщо в I-му розділі роману домінує займенник «ми», то надалі його витісняє стійка дихотомія «Я» vs «Ти». Вен ставить себе в опозицію до світу, який, на її переконання, не здатен її зрозуміти, адже вона і сама ще не в змозі повністю досягнути та прийняти нові реалії.

У визнаному CCBC Choices та EmpathyLab романі Л. Скотт та Р. Весткотт «Can You See Me?» також бачимо героїню, яка не готова прийняти власної інакшості. Одинадцятирічна Таллі з РАС змушена переховуватися за маскою нейротиповості, постійно контролювати свою поведінку і вираз власного обличчя. Парадоксально, але бути собою дівчинка може, лише натягуючи на себе гумову маску Тигра, за якою ніхто не може розгледіти її обличчя. Хоч книга і націлена на ознайомлення читача з аутизмом крізь перспективу людини з РАС, у щоденниках героїні розкривається її боротьба із внутрішнім ворогом, який заважає їй жити. Аналогічна ситуація внутрішнього самоконтролю і подолання внутрішніх бар'єрів розкривається й у романі А. Касале.

Хоч вибрані тексти і торкаються різних причин інакшості – фізичної хвороби в А. Касале та нейровідмінності у Л. Скотт та Р. Весткот, подібність центральної проблеми зумовила

типологічно схожий поетикальний арсенал. Це емоційно забарвлене письмо, характерні для підліткового сленгу повтори, метафори, неочікувані порівняння для акцентуації стресових ситуацій. Спільним є і використання щоденникових записів: Таллі описує прояви аутизму, виходячи зі свого досвіду, намагається пояснити незрозумілі оточуючим епізоди свого життя, аналізує переваги та недоліки життя з РАС; Вен розписує перелік справ на день, який надивовижу чітко передає її емоційний стан: «*Item 4: eviscerate fellow student. DONE! Item 5: undislocate hip*» [Casale A. *Sing if you can't dance*. London : Faber & Faber Limited, 2023. 332 p.]. Використання сильної лексики, як-от *eviscerate*, демонструє ненависть, з якою Вен реагує на людей довкола. Джерело цієї ненависті – постійний фізичний біль, який не дозволяє героїні забути про назавжди втрачений світ, який був «до». Тому й моральна травма з кожною хвилиною болю відчувається ще гостріше.

Н. Лапушкіна, досліджуючи українську літературу, виокремила дві іпостасі інакшості: 1) інакшість, нав'язана соціумом, та 2) інтерналізована інакшість як самостійно створена частина власного «Я». Для героїні Касале дієвим і значимим стає другий варіант; усвідомлення власної інакшості, що призводить до її самоізоляції від однолітків, а це, своєю чергою, спричиняє вороже ставлення оточення. Самоідентифікація дівчини змушує її маскувати свій біль за уявним образом Чужого, монстра, якого плекає її уява. Максималізм, притаманний підліткам, проявляється у чіткому поділі світу на чорне та біле, де біле їй більше не доступне, а отже, вона «змушена» перейти на сторону «зла». Свою інакшість вона носить як маскарадний костюм, і саме ця штучність не дозволяє їй змиритися з новими обставинами життя.

Дещо інша життєва ситуація Таллі, яка, на противагу Вен, від народження живе з аутизмом. Це відпочатковий і постійний її маркер у соціумі, тому для неї Інший – це її оточення, це вони не здатні зрозуміти її і її реакції. Інакшість Таллі впливає зі сприйняття соціуму, для якого її реакція на тригери дивакувата і неприйнятна, а нечесане волосся та босі ноги – химерні і комічні забаганки, спосіб виокремитися.

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

Суспільство намагається її змінити, накладаючи макіяж та вимагаючи триматися загальних правил, і виявляє агресію, зустрівши спротив. Соціум намагається натягти свою маску на вже замасковане обличчя дівчинки, що і призводить до демаскування.

Аріане Люті

Між Летою і пам'яттю:

Історія життя Агарона Аппельфельда

Виходячи з перших сторінок автобіографічного твору «Історія одного життя» (Aharon Appelfeld, *Geschichte eines Lebens*, Berlin Verlag, 2005 (Original ausgabe 1999), aus dem Hebräischen von Anne Birkenhauer) Агарона Аппельфельда (1932–2018), я хотіла би бачити тіло як посудину пам'яті. Здебільшого це уривчасті спогади – картини, запахи або звуки, які в тексті з'являються фрагментарно: «Образи, часто як могутні блискавки, знову швидко розсіюються, ніби вони не хотіли бути поміченими» [Appelfeld A. *Geschichte eines Lebens*, с. 8].

Тіло вказує на витіснене минуле, мовби воно – резервуар уривчастих спогадів. Текст – простір – тіло, як сполучна ланка між мистецтвом забування (Лета) і пам'яттю, відіграє центральну роль у діалозі між культурою, мовою, традицією, автором і читачем. Але що пов'язує тіло, пам'ять і фрагмент? Яку роль відіграють при цьому тіло – особливо дитяче тіло – і література спогадів у Аппельфельда? І в який спосіб художні тексти сприяють формуванню полікультурної свідомості? Для того, щоб відповісти на ці питання, я спершу аналізую важливу передмову до книги для того, щоб потім подивитися на весь твір. «Багато чого втрачено, багато чого пожерло забуття. Те, що залишилося, спершу здавалося нічим, але коли я поклав один шматок до іншого, то помітив, що ці шматки з роками зрослися в одне ціле, набули певного значення» [Appelfeld A. *Geschichte eines Lebens*, с. 10–11].

Розповідь про життя – це не автобіографія у прямому сенсі цього слова, а радше «аспекти життя, які були пов'язані до купи спогадом, а тепер вони живуть і дихають» [Appelfeld A. *Geschichte eines Lebens*, с. 10]. Агарон Аппельфельд народився

XX Міжнародна літературознавча конференція

в Чернівцях у 1932 році, пережив Голокост спочатку в ґетто, потім у таборі і, нарешті, геть самотньо, в українських лісах. Після війни він потрапив до Італії, а в 1946 році, через програму молодіжної імміграції, до Палестини, де пережив заснування держави та першу фазу розбудови Ізраїлю.

Альона Матійчак

Causality as a Constituent of Time-Space Modelling in David Mitchell's Metafiction

The idea that causality creates a challenging moral dilemma is supported by the vast scope of consequences stemming from our actions. Comprehending the full ethical implications of our choices is difficult because the potential impact of even private decisions can be far-reaching, affecting people across future generations, which complicates moral frameworks and raises questions about responsibility over time.

In fiction 'time' is considered as an existential category; it directs the course of events in a novel, essentially forming a holistic view of numerous temporal continua correlated with a certain space. In the poetics of a novel the temporal function of time-space, as a subjective factor, is gaining increasing significance in the genre aspect, due to the specificity of modern fiction to combine multidimensional models.

In this regard the metafiction by David Mitchell appears a distinct literary phenomenon. Each of his six novels is an experiment with genre and narrative structures. His first novel «Ghostwritten» (1999) integrally combines nine stories that simultaneously take place in different parts of the world with people who are strangers and who are generally completely different, thus creating a polyphonic narrative structure. The author considers 'causality' to be the connecting link between the seemingly disparate episodes. According to Mitchell, he owes the philosophical idea of causality to Thornton Wilder's «King Louis Bridge,» the quote of which he cited as the epigraph to his novel [Begley A. David Mitchell, *The Art of Fiction* No. 204. *The Paris Review*. 2010. Iss. 193, p. 169]. Inherently, a number of allusions is a characteristic feature of «Ghostwritten», as for instance the allusion

to Ray Bradbury's butterfly effect, etc. With good reason subtle interpenetration of each subsequent story into the previous one gradually becomes more explicit and, in the end, the first and last stories of the novel close up in their logical completion, forming a single plot of the novel.

Furthermore, reflecting the ideas of linearity and cyclicity of time in fiction, combining the properties of ontological (physical) and perceptual (psychological) time, Mitchell creates the original temporal continuum. This literary technique reveals Mitchell's belief that everything in the world is interconnected [Mason W. David Mitchell, the Experimentalist. *The New York Times*. June 25, 2010] and flows from one another. By mentioning fictional events along with real, historical ones, by allowing coexistence of ghostly characters alongside ordinary people, David Mitchell creates his philosophical fantasy epic, in which such genres as fantasy, drama, and thriller are intertwined, having the effect of a philosophical utopia.

The deployment of this philosophical idea combined with the belief in soul journey through time, from body to body, the cyclical structure of the novel and completely different forms of narrative, is peculiar to his third novel «Cloud Atlas» (2004) – «novel of interlinked narratives» [Byatt AS. Overlapping Lives. *The Guardian*. March 6, 2004]. David Mitchell confessed that the title was inspired by Toshi Ichiyanagi's music. According to Mitchell, this title combines melodiousness with ambiguity: «Souls cross ages like clouds cross skies» [Mitchell D. *Cloud Atlas*. New York : Random House. Inc., 2012. P. 307]. Moreover, the protagonist of one of the nested stories in the novel, the musician Robert Frobisher writes the Cloud Atlas Sextet – «sextet for overlapping soloists: piano, clarinet, cello, flute, oboe, and violin, each in its own language of key, scale and colour. In the first set, each solo is interrupted by its successor: in the second, each interruption is recontinued, in order» [Mitchell D. *Cloud Atlas*, p. 445]. Actually, this embedded musical composition perfectly conveys the author's intention regarding the embedded narrative of the novel.

Architectonically the novel significantly differs from the writer's other fiction, in particular, the primary distinction is the palindrome principle, according to which the novel in six nested stories (five unfinished novellas and one complete one), starting

from the middle (the sixth story), receives its mirror presentment. According to the author's original technique, the protagonist of each subsequent story from the first half of the novel acts as a recipient (reader or viewer) of the previous story in its second half, thanks to it the interrupted narratives not only gain their completion, but also add completeness to both the plot and the composition of the novel. Another difference is the principle of diachronicity, when the author skillfully passes from one time period to another, from era to era, creating iterations of the mentioned events as either literary sources (diary, letters, novel manuscript), or a feature film, holography, or simply a retold story.

Reflecting different time periods in his novel, Mitchell preserves language peculiarities of each mentioned epoch: «The central section of a novel I wrote called «Cloud Atlas» contains the narrative of a character called Zachry. This teenager witnesses the last spark of civilisation being snuffed out on a far-future Hawaii. Like the characters in the novel's other time zones, I wanted his narrative to use period speech» [Mitchell D. The book of revelations. *The Guardian*. February 5, 2005].

Consequently, in chronological terms the events in the novel are presented sequentially, first from the past to the future, and then the time vector is directed back in reversed order, guided by the already known temporal nominators. Mitchell outlines the time perspective of the novel as a cluster of characters' reflections about their psychological future, past and present, as a dynamic basic property of human existence: «What wouldn't I give now for a never-changing map of the ever-constant ineffable? To possess, as it were, an atlas of clouds» [Mitchell D. *Cloud Atlas*, p. 372]. It's no wonder that in her orison Sonmi reflects on self-awareness and identity emerging through interaction: «To be is to be perceived. And to know thyself is only possible through the eyes of the other» [Mitchell D. *Cloud Atlas*, p. 195]. She links her newfound awareness to broader ethical consequences, emphasizing that actions ripple through time: «The nature of our immortal lives is in the consequences of our words and deeds» [Mitchell Mitchell D. *Cloud Atlas*, p. 201].

The future is determined by the present, the present is controlled by the past, the past, thus, creates a situation where the

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

future connects the values of the past and the present: «Belief, like fear or love, is a force to be understood as we understand the theory of relativity and principals of uncertainty. Phenomena that determine the course of our lives. < ...> These forces that often remake time and space, that can shape and alter who we imagine ourselves to be, begin long before we are born and continue after we perish. Our lives and our choices, like quantum trajectories, are understood moment to moment. That each point of intersection, each encounter, suggest a new potential direction» [Mitchell D. *Cloud Atlas*, p. 135].

Overall, the poetics of time-space in David Mitchell's novels is characterized by the simultaneous combination of ramified temporal planes, from chronologically defined time (present or past) to a combination with eternal, cyclical time, which paradoxically intersects with historical, flowing time; from the past time of associations, retrospections and memories to the prognostic plane and continuum of philosophical reflections with its properties to change the flow of time, to act as a means of connecting generations, nations, historical eras and civilizations.

Олена Мізінкіна

Гетерообрази та самообраз

у романі «В степу безкраїм за Уралом» Зінаїди Тулуб

Проблема «іншого» в літературі почала розроблятися з середини ХХ ст. зарубіжними (Ж.-М. Карре, М. Ф. Гюйяр, Д.-А. Пажо, Г. Дізеринк та ін.) вченими. З-поміж вітчизняних науковців першими на неї звернули увагу В. Янів, Д. Наливайко, В. Будний, М. Ільницький. На сьогодні українські літературознавці активно засвідчили свою зацікавленість образами інших етнокультур, що помітно у працях Ю. Барабаша, М. Варданян, О. Вознюк, Г. Косаревої, А. Малиновського, Я. Поліщука, І. Приліпко, В. Якимович та ін.

У формуванні розуміння інонаціонального важливу роль виконує історичний роман, який не лише демонструє культурне спілкування між представниками сусідніх чи віддалених держав, а й формує стереотипи, розкриває витоки співвідношень з іншими ідентичностями.

Показовим у репрезентації образу «іншого»/гетерообразу видається біографічний роман Зінаїди Тулуб «В степу безкраїм за Уралом». Хоча перше видання твору українською мовою було в 1964 р., і до сьогодні він перебуває в полі зору дослідників. У 2012 році вийшов друком біобібліографічний покажчик «Зінаїда Павлівна Тулуб», який засвідчив, що останній у житті письменниці роман вивчений меншою мірою, ніж «Людолови». В одному з останніх відгуків про «В степу безкраїм за Уралом» Олесі Ісаюк (Антиколоніальний фрактал орієнталізму. *Збруч*. 13.08.2021) порушується чимало проблем, на які авторка має свій погляд, відмінний від попередньої традиції. З-поміж іншого, критикиня відзначає «разюче неспівпадіння величин, об яке шпортаєшся раз за разом, творить химерний фрактал орієнталізму: казахи – слов'янські неросійські нації – росіяни». Вважаю, що це спостереження варте того, щоб його розвинути в подальшій розвідці.

У дослідженні літературного зображення представників інших народів (не українців) в романі Зінаїди Тулуб спираюся на визначення Василя Будного про те, що такий етнообраз «конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для відповідної країни, «характерні» для цілого народу».

Парадигму «Свій – Чужий», «Я – Інший», «самообраз – гетерообраз» у романі «В степу безкраїм за Уралом» формують образи з одного боку українців, з іншого – казахів, росіян, поляків. Найбільше у творі світ «Чужого/Іншого» представлений етнообразами казахів. Ця обставина зумовлена насамперед географічними координатами перебування головного героя біографічного роману – заслання Тараса Шевченка. Детальному опису культурних реалій сусідів Російської імперії у XIX ст. сприяло й заслання Зінаїди Тулуб, яка у 1947–1956 рр. вимушено проживала в Казахстані та вивчила історію, природу, звичаї і фольклор казахів, про що вона зазначає у передмові до роману. Дійсно, у сюжеті «В степу безкраїм за Уралом» детально описується побут і традиції казахів. Читач знайомиться з календарною та родинною (поховання, весілля, народження дитини) обрядовістю «Чужого», яка помітно

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

оживлює світ твору, демонструє культуру і здобутки іншого народу. Не менш важливе й охудожнення соціальних стосунків казахів, які увиразнюють перебування головного героя роману на чужині, вияскравлюють його прагнення і наміри.

Образ казахів постає завдяки відтворенню репрезентантів усіх верств населення (від ватажка аулу – «бая» – до найбіднішої людини – жебрака, «байгуша», а також народного співця, національного героя), представників у родині (батько, мати, мачуха, син, дочка, падчерка, пасинок).

Рецепція представників інших народів у романі Зінаїди Тулуб подається насамперед через їх сприйняття головним героєм. У процесі пізнання казахів і поляків як «Чужого/Іншого» його світ стає для Тараса Шевченка радше близьким і зрозумілим, аніж ворожим і неприйнятним. У такий спосіб підкреслюється рівноправність, взаємоповага, співіснування різних народів, спільність соціальних проблем. Натомість світовідчуття росіянина діаметрально протилежне головному герою, а відтак відбиває історичні події протистояння української інтелігенції XIX ст. загарбницьким намірам Російської імперії та актуалізує мотиви сьогоденної війни.

Гетерообрази у «В степу безкраїм за Уралом» розкриваються в етноментальних, психологічних, культурологічних вимірах, що дозволяє найповніше уявити і відчувати спільне та відмінне між «Я/Своє» – «Інше/Чуже».

Petronela Poștovei

From Myth to Counter-Myth.

Dialogic Spaces in Multicultural American Literature

This paper explores how American literature transitions from dominant cultural myths, such as the Puritan covenant, the frontier ethos, and the American Adam, toward counter-myths articulated by marginalized voices. Formative narratives have long served as symbolic centers of national identity, yet they simultaneously exclude alternative perspectives. Drawing on Hegel's theory of history, I argue that multicultural American writing does more than resist the cultural core: it actively reshapes the circle by generating new symbolic centers and redefining belonging.

The process is inherently dialogic, recalling Bakhtin's concept of polyphony, where distinct voices coexist in tension and interaction. Unlike a monologic narrative, which asserts one authoritative truth, the dialogic mode foregrounds multiplicity, contradiction, and the refusal of closure. Literature that embraces this principle invites competing interpretations and acknowledges the irreducible diversity of cultural experience. In this framework, myth and counter-myth do not cancel each other out but remain in perpetual interplay, revealing the ongoing contestation of meaning. Postcolonial approaches further illuminate this dynamic: Homi Bhabha's notion of hybridity and Gloria Anzaldúa's theory of the borderlands both highlight how new forms of identity arise in the interstitial spaces between traditions. Both thinkers emphasize that identity is not a stable essence but a shifting process of negotiation, translation, and transformation. Seen in this light, American literature functions less as a unified national canon and more as a site of constant boundary-crossing.

Writers such as Sherman Alexie, Toni Morrison, and Sandra Cisneros dramatize these dynamics. Alexie dismantles myths of innocence imposed on Native experience through irony and narrative subversion. Morrison reconstructs myth as a repository of memory, challenging the historical silences surrounding slavery and imagining alternative genealogies of belonging. Cisneros reworks folklore across cultural borders, creating hybrid mythologies that foreground women's experiences often absent from canonical traditions. Together, their work demonstrates that counter-myth is not only oppositional but also generative, offering symbolic frameworks capable of sustaining new visions of identity. These texts make visible the negotiations that dominant narratives attempt to suppress, reminding us that American identity has always been shaped by multiplicity, resistance, and reinvention.

Ultimately, multicultural American literature demonstrates that national identity is not a fixed narrative, but rather an ongoing negotiation between myth and counter-myth. Literature thus becomes a space where cultural imagination is contested, reconfigured, and continually renewed. Moreover, this perspective has methodological implications for literary studies. Approaching American writing as a dialogic negotiation between myth and

counter-myth allows scholars to move beyond binaries of assimilation versus resistance. It foregrounds the creativity inherent in cultural conflict and highlights how the margins often anticipate shifts later absorbed by the center. In teaching and research, this approach opens the canon to voices that had previously been dismissed as peripheral, reframing them as indispensable interlocutors in the national conversation. At the same time, this process underscores the fragility of cultural authority: myths gain power only through repetition, yet repetition always carries the risk of subversion. Counter-myths expose this vulnerability and open the way for new centers of meaning to emerge, though these too remain provisional and subject to challenge. The literary field therefore functions as a dynamic archive of competing symbolic structures, where narration and theorization are inseparable. To read American literature through this lens is to recognize that «America» is not a singular story but a shifting constellation of stories in dialogue with one another – stories that resist closure and gesture instead toward plurality, hybridity, and the unfinished work of cultural self-definition. By understanding myth and counter-myth as dialogic rather than strictly oppositional, we can see how literature generates new cultural imaginaries and how communities continually imagine, contest, and remake themselves through narrative.

Ioana-Alexandra Prisacariu

**Cherokee Removal and the Rewriting of American Space
in Diane Glancy's *Pushing the Bear***

Diane Glancy's *Pushing the Bear* (published in 1996) reinterprets American spatiality by «mapping loss» through the Cherokee experience of removal. The novel challenges the ideological framework of Manifest Destiny, a 19th century ideology that forged an image of the frontier as an empty stage, set for national progress. The author takes the opposite view and inscribes it with trauma, grief, and survival. Through its polyphonic narration, *Pushing the Bear* operates both as a testimony and a counter-history, resisting the tendency to erase Native memory from American cultural imagination.

The Cherokee Removal of the 1830s, known as the Trail of Tears, should not be seen as a merely tragic event in American history but as the product of a violent expansionist ideology. The policy of Indian Removal, culminating in forced marches westward, resulted in the dispossession of land, the fracturing of communities and their cultural identity, and the deaths of thousands. In national mythology and narratives, this violence was justified under the guise of progress. The idea of Manifest Destiny framed expansion as inevitable and righteous, portraying Native communities as obstacles to civilization. Native American literature(s) offered counter-narratives, bringing to the fore perspectives of survival, resilience, and cultural continuity rather than disappearance. Glancy's *Pushing the Bear* belongs to this counter-tradition, re-mapping American spatiality as a land inscribed with Indigenous trauma and loss rather than as an empty wilderness.

The doctrine of Manifest Destiny provided the moral and political justification for American territorial expansion. As Anders Stephans on puts it, it constructed the United States as an «empire of right» a nation both chosen and intrinsically forced to extend its civilization across the continent. Within this vision, expansion was not optional but providential, bound up with national identity.

In this ideological framework, the Western frontier functioned as a cultural myth. As Ray Allen Billington demonstrated, the frontier was imagined as a space of renewal, a setting where democracy and progress could flourish. But this imagination required a simultaneous act of erasure: Native peoples had to be displaced for the frontier to appear «empty». Native tribes such as the Cherokee were (re)conceptualized as «Others» – obstacles to the advance of destiny rather than important parts of the national identity.

The Jacksonian Era, as William L. Barney's companion clarifies, converted this ideology into a state policy. The Indian Removal Act of 1830 institutionalized dispossession, framed as benevolent relocation. Economic motives (cotton cultivation, land hunger, the discovery of gold in Cherokee territory) intersected with ideological conviction. Removal was presented as both progress and necessity, yet it was in fact an act of violence rooted in an imperial mindset/doctrine.

Historiography has reinforced this duality. Traditional white-American narratives often portrayed the Native Americans as vanishing figures, relics of a pre-modern past. Representations and narratives of America frequently relied on images of wilderness and new beginnings, suppressing Indigenous presence and continuity.

Glancy's novel directly contests the expansionist view by engraving loss onto American spatiality. The westward journey is pictured on a landscape saturated with suffering and loss. Starvation, illness, and death transform the road itself into a type of memorial. By using fiction to narrate the Trail of Tears from within, Glancy replaces the empty frontier with a map of trauma.

Loss in the novel is multidimensional. On the one hand, it is material: the confiscation of homes, farms, and land. On the other hand, it is cultural: language, rituals, and a sense of belonging are fractured by removal. Most profoundly, it is existential, as families mourn both their dead and the disappearance of their world. Yet Glancy refuses to portray loss as pure disappearance: through multiple perspectives, especially through women's voices, the novel depicts survival as testimony. Thus, storytelling becomes a form of reclaiming space.

At its core, the novel sets two competing visions against each other. Manifest Destiny projects America as righteous and destined for expansion. *Pushing the Bear* counters back with an America inscribed by trauma, displacement, and resilience. This contrast exposes the ideological foundations of national mythology and insists that the true map of America includes suppressed Native histories. As Tzvetan Todorov argued in *The Conquest of America*, the very construction of the «Other» was central to colonial domination. In the American context, national identity was consolidated by representing Native peoples as historical outsiders.

Moreover, its relevance extends to present times. The logic of inevitability and displacement (so central to Manifest Destiny) echoes in contemporary conflicts over land, sovereignty, and resources. Glancy's rewriting of American space insists that the nation must reckon with these unfinished histories. In re-mapping America through loss, *Pushing the Bear* transforms trauma into counter-history and demands recognition of resilience as part of the national story.

Pushing the Bear demonstrates that the Trail of Tears was not an inevitable event but the inherent outcome of an ideological project: Manifest Destiny. By embedding Cherokee voices into the map of removal, Glancy disrupts myths of righteousness and progress. Her novel transforms displacement into counter-history. In doing so, it re-maps the American space, which is no longer perceived as a frontier of promise and new beginnings, but as a space scarred by violence and sustained by resilience.

Надія Поліщук

Іншування літературного канону: роман Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море»

Роман британської письменниці Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море» (1966 р.), який повернув їй визнання у літературному каноні і здобувся на успіх у літературознавчому дискурсі західного світу, в українському літературознавстві досі залишається практично недослідженим. Відтак його аналіз, запропонований для розгляду, видається актуальним. Мета наукової доповіді полягає в показі та розкритті процесу становлення ідентичності персонажів роману, зокрема його протагоністки Антуанетти. Вона передбачає застосування сучасної літературознавчої методології, здійсненої на перетині феміністичної критики, постструктуралізму і психоаналізу, втілених у концепції французької дослідниці Ю. Крістевої.

Досліджуючи феномен літературної творчості, Ю. Крістева виокремила два різновиди текстів: генотекст і фенотекст, які, згідно з її ідеєю, опираються на семіотичний і символічний аспекти мови як сигніфікативного процесу [Kristeva]. *The Semiotic and the Symbolic. Revolution in poetic language*. New York, Guilford, Surrey : Columbia University Press. P. 86–87]. На думку літературознавиці, семіотична мовленнєва модальність формується на рівні первинного, дологічного зв'язку з матір'ю і співвідносна зі сферою підсвідомості, зокрема тілесними потягами й інстинктами та довколишньою природою [Kristeva]. *The Semiotic and the Symbolic*, p. 26–27], натомість символічна модальність, посилаючись на граматичні і синтаксичні конструкції мови, відповідає за творення

значення і формування суб'єкта [Kristeva J. The Semiotic and the Symbolic, p. 29]. Однак, з погляду дослідниці, формування значення і становлення ідентичності особистості не є завершеною, фіксованою даністю, а радше постійним тривалим процесом, який супроводжується діалектичними коливаннями між семіотичним і символічним аспектами мови [Kristeva J. The Semiotic and the Symbolic, p. 24], що виявляється у запереченні, а відтак підважуванні гетерогенною природою семіотичного цілісної, гомогенної структури символічного і водночас у прагненні символічного підпорядкувати семіотичне [Kristeva J. The Semiotic and the Symbolic, p. 69].

Літературознавчий аналіз роману Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море», здійснений на основі вивчення семіотичної і символічної структури тексту, за концепцією Ю. Крістевої, дозволив виявити механізм формування ідентичності протагоністів як складний, місткий, динамічний процес, позбавлений сталості й завершеності.

Дологічне мовлення підсвідомості, виражене невпорядкованими імпульсами й інстинктами, у текстуальному вимірі роману реалізується в поняттєвій площині дискурсу божевілля, оніричних видінь і світу природи, що становить семіотичний аспект смислової ідентифікації головно Антуанетти, меншою мірою – її чоловіка. Усі три безпосередньо пов'язані між собою компоненти виявляють внутрішню амбівалентність її жіночого ества; два з них – божевілля дружини і (ворожий) світ природи – дотичні до формування сутності чоловіка Антуанетти. Так, дискурс божевілля, виявляючи тісний зв'язок доньки з матір'ю, акцентує увагу на відмінності жіночого відчуття і сприйняття світу від чоловічого, що спричинилося використання психічної недуги як метафори підпорядкування і контролю патріархального суспільства над самотійною і непокірною особистістю протагоністки, символічним вираженням чого стали її сновиддя. Натомість світ природи як органічний простір жіночого буття Антуанетти виявляє незбагненність, загадковість і неосяжність внутрішньої глибини її буття.

На відміну від тематичних блоків божевілля, сновиддя і природи як однозначних маркерів семіотичного аспекту

письма Дж. Ріс, структура роману репрезентує обидва його аспекти – і семіотичний, і символічний, діалектичні коливання яких визначають динаміку ідентичнісного процесу персонажів. Руйнація символічного і водночас підпорядкування йому семіотичного, спостережувані Ю. Крістевою у явищах дискурсивних зсувів, пропусків, щілин, повторів, найяскравіше виражені у наративній техніці письма авторки. Вона виявляється на рівні оповідної строкатості, хаотичності, що характеризується мінливістю й плинністю центральних і другорядних, чоловічих та жіночих персонажів-наторів, а також зміщенням перспективи нарації, вибудованої за принципом лінеарності, циклічності або зигзагоподібності. Воднораз вона опирається на засади внутрішньої симетрії, пропорційності і бінарності, властиві оповідним пластам твору.

Галина Шовкопляс

«Печера Поліфема» як сакральне «місце пам'яті» в європейській традиції

Аналізується епізод гомерівської поеми «Одіссея», відомий під назвою «печера Поліфема» (пісня IX). У цьому епізоді відбувається двобій між цивілізованим елліном царем Ітаки Одіссеєм, якому відомі закони богів і людей, і величезним диким циклопом Поліфемом, який є представником світу беззаконня і насилля.

У поемі Гомера Одісей не лише герой мандрів, а й своєрідний «майстер слова»: він постає як оповідач, співрозмовник і комунікатор у кількох вимірах. Саме Одісей є першим великим «оповідачем-героєм» європейської літератури, який не лише діє, але й розповідає про свою дію, формує свій образ через мову. Його мистецтво слова – це і засіб самозбереження, і спосіб керувати людьми, і ключ до повернення додому.

В епізоді «Печера Поліфема» маємо конфлікт двох мов – мови цивілізації і мови хаосу. Інструментами цивілізації є закони, правила, символи. Тоді як інструментами хаосу є насильство, нехтування нормами, порушення або незнання правил життя людської спільноти. Ця сцена показує, що

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

в античній традиції мова і розум були головними інструментами культури, сильнішими за грубу фізичну силу.

Справді, епізод у печері Поліфема можна тлумачити як зустріч і діалог двох світів, де Поліфем втілює світ хаосу, уякому панує беззаконня, оскільки циклопи не знають спільних зборів, законів, звичаїв гостинності, що для греків було фундаментальним. Циклопам притаманне людожерство як порушення базових людських норм, бо вони поїдають гостей, тобто перетворюють людей на їжу. У світі циклопів домінує сила без розуму: могутність Поліфема фізична, але мислення примітивне, він не здатен до хитрощів і стратегічного мислення. Одіссея являє світ цивілізації, який використовує мову і хитрість замість грубої сили.

Місцем, де відбувається двобій Одіссея і Поліфема, є печера Поліфема. Тут мешкає сам циклоп і тут він тримає своїх кіз і овець. Простір «печери Поліфема» є простором первісного, долюдського, дикого, безмежного, тобто місця, де немає меж між людиною і твариною.

Печера Поліфема – одна з перших «печер пам'яті» Європи. У ній Гомер зафіксував не просто небезпечну пригоду мандрівників, а й символічну драму зустрічі з Іншим. Тут цивілізований еллін як носій мови, законів, пам'яті про богів протиставляється дикій силі, яка живе поза правилами, у темряві й самодостатності. Печера стає метафорою хаосу, простором, де стирається різниця між людиною і звіром, між порядком і беззаконням.

Сакральність «печери Поліфема» полягає не тільки в тому, що саме тут відбувається знакова перемога цивілізації над хаосом, коли «безсильний малий чоловічок» [Гомер. *Одіссея*. Пер. із старого. Б. Тена. Київ : Дніпро. 1963. С. 510], як характеризує дикий велетень Поліфем Одіссея, перемагає примітивну грубу силу за допомогою інструментарію культури – хитрості і слова. До речі, вино та палиця Одіссея тут сприймаються як продукти культури: вино як символ цивілізації, палиця як «інструмент», а не просто зброя. Сліпота Поліфема може бути прочитана як перемога культури над варварством, але й пересторога і нагадування того, що хаос залишається поруч, тільки тимчасово приборканий.

Слід згадати, як завершується епізод у «печері Поліфема»: Одиссей та його супутники опиняються на волі, врятувавшись від людожера-циклопа, і одразу починають «загиблих оплакувати гірко» [Гомер. *Одіссея*, с. 510]. Тих самих шістьох загиблих, яких зжер дикун Поліфем, перетворивши людей на їжу: «Наповнив кіклоп свого черева глиб ненажерний» [Гомер. *Одіссея*, с. 290]. Одиссей і його супутники не можуть оплакувати загиблих голосно, бо потвора занадто близько і плакати вголос просто небезпечно, тому вони оплакують друзів мовчки, тільки сльози течуть по обличчях.

Фінал цей дуже важливий як фіксація формування певних європейських традицій. «Печера Поліфема» стає не тільки місцем перемоги над хаосом, беззаконням, нелюдністю і примітивною фізичною силою, але і місцем втрати і скорботи. «Печера Поліфема» – сакральний простір пам'яті, де поєднуються страждання та надія. Вона символізує не лише зіткнення цивілізованого й дикого, людського й варварського, а й народження традиції вшанування загиблих, що згодом стане невід'ємною складовою європейської культури. Саме тут, у тиші скорботи, формується розуміння того, що перемога без пам'яті про втрати неповна. Отже, цей епізод гомерівської поеми правомірно розглядати як своєрідне джерело витоків уявлення про місця пам'яті, які поєднують трагічне минуле та моральний урок для майбутніх поколінь.

Транскультурність і транснаціональність у літературі

Оскар Анзуль

Баланси двоїстого духу.

Карл Еміль Француз (1848–1904)

У другій половині XIX століття автор, який походив зі східної Галичини, намагався збалансувати свою єврейсько-німецьку ідентичність, бути одночасно і тим, і іншим у своєрідному культурному синтезі. Молодий Вальтер Беньямін лише певною мірою вірив, що це взагалі можливо. Аспекти цієї непростой ідентичності, наявні в біографії К. Е. Францоza та найяскравіше втілені в його романі *«Поляц»*, були підступами до усвідомлення цієї проблематики. Проте вони засвідчили, що говорити про культурний синтез не так просто.

«Це майже невід’ємна частина німецького обов’язку честі – не дати цьому автору ніти в небуття», – писав Віктор Клемперер про автора з Чернівців, які в середині XVIII століття були не більше, ніж селом зі глинобитних хатин. Невдовзі це село стало столицею Буковини з прозивним ім’ям: *маленький Відень*. З часом воно поступово перетворилося на *літературне місто Чернівці*. Колишній бюргерський багатогічний мегаполіс із театром, пам’ятником Шиллеру та віденськими кав’ярнями, в яких можна було почитати газети з найвіддаленіших куточків німецькомовного світу, в 2025 році відзначає 150-річчя від дня народження свого університету в минулому імені Франца Йосифа, а сьогодні – українського письменника Юрія Федьковича.

У цьому місті Карл Еміль відвідував німецькомовну гімназію. Заснування університету в Чернівцях стало для нього великим *«культурним святом»* (1875 р.), і він із захопленням описував церемонію відкриття, говорив про майбутні можливості цього *«творіння культури»*. Його репортаж про цю неординарну подію – *«ілюстрована книга, яку ми тоді сп’яніло гортали»* – є свідченням початків цього університету.

Наприкінці 1880-х рр. Француз переселився до Берліна, а за ним подалися на Захід також інші автори, які були вихідцями і східної Галичини, й Буковини, особливо з Чернівців – автори, чиї твори сьогодні зараховуються до високих здобутків німецькомовної літератури ХХ століття: Роза Ауслендер, Пауль Целан, Грегор фон Реццорі, Альфред Гонг, Ервін Чаргафф, Сомма Моргенштерн та Йозеф Рот із не надто віддалених Бродів. Майже 20 років Француз прожив у Берліні, видавав там часопис «Deutsche Dichtung», підтримував в останні роки життя російських євреїв, вигнаних зі своїх насиджених місць погромами, і помер у столиці рейху, де процвітаючий салонний антисемітизм імперії задавав тон і вказував шлях у напрямку, наслідків якого Французу, на щастя, вдалося уникнути. Його могилу сьогодні можна віднайти на, мабуть, найбільшому єврейському кладовищі в Європі – в Берлін-Вайсензее. Проголошені ним ідеї німецько-єврейського культурного синтезу, навіть якщо вони залишалися в чомусь односторонніми, були доброзичливими підходами до того необхідного розмаїття, яке століттями побутувало в німецькомовному світі. Ці ідеї, які сформувалися тоді в інтелектуальних колах німецького населення, але ще не зуміли проникнути в загальну свідомість народу, були не тільки ідеями новітньої німецької історії – вони й досі мають непроминальне значення.

Тетяна Басняк

**Переклад як чинник експансії художнього тексту
(складність рецепції мультикультурних фрагментів
у прозі Грегора фон Реццорі)**

Переклад художньої класики постає одним із реальних свідчень ампліфікації закладених у текст смислів. У науковому середовищі на користь об'ємного прочитання тексту працюють спроби зіставлення існуючих або можливих версій перекладу. У поданій розвідці беруться специфічні фрагменти текстів Г. фон Реццорі «Maghrebinische Geschichten» (1953) та «Blumenim Schnee» (1989) у двох перекладацьких рецепціях. Показово, що саме тут зіштовхуються буковинські культурні наративи. Не спираючись на широковідомі художні версії перекладів Петра Рихла «Магрібінські історії» (1997) та «Торішний сніг» (2014), авторка запропонованої доповіді

напрямую контактує з оригіналами, коли між текстом та реципієнтом відсутній посередник. Важливо враховувати, що німецькомовне читацьке середовище спадщини Реццорі може бути вкрай численним – відповідною буде й кількість рецептивних рефлексій, адже реакція на текст аргументується різними факторами (як-от: віком, статтю, соціальним положенням, рівнем освіти тощо). Хоча екзотичні мультикультурні штрихи авторського письма (зокрема, так звані буковинізи) привернуть увагу німецькомовних читачів, такі мультикультурні вкраплення не завжди можуть бути розпізнані читачами перекладацької версії, оскільки буковинські ментальні штрихи в українському перекладі закономірно втрачають свою екзотичну етнічну забарвленість.

Ознакою перекладацької майстерності й, водночас, надзавданням є, зокрема, збереження діалектичного колориту, що може бути нездоланною перепоною, якщо переклад здійснюється мовою екзотичною для оригіналу, проте рідною для тексту перекладу. Для творів Реццорі характерні іншомовні вкраплення, які постають невід'ємною частиною образів його персонажів. До прикладу, одна з ключових фігур «Торішніх снігів» няня оповідача на ім'я Касандра, розмовляла сумішшю мов, де «кожне третє слово було українським або ж румунським, польським, вірменським чи єврейським, угорські й турецькі слова також зустрічалися серед них». Тому певні її фрази, зокрема «*Ist sich mir gekommen mein Tschas*» («настав час покинути їх») перекладач змушений залишити в оригіналі. У іншому епізоді звертання няні до юного Грегора – «*Panytschu*», органічно вписалося в текст українського перекладу, де воно натомість втратило свою ексклюзивність.

Окрім володіння іноземними мовами, рецепція деяких реццорівських текстів, зокрема «Маґрібінських історій», вимагає всебічних знань у галузі культурології, історії, географії. При сучасній рецепції твору, відтвореного будь-якою мовою, головним каменем спотикання є відсутність носіїв «маґрібінської» культури, що була сформована з «еклектично припасованих один до одного клаптиків різних мов та традицій». Тому деякі жарти поліглота Реццорі, як і більшості його сучасників-буковинців, ризикують залишитися незрозумілими й дивними для читачів, незнайомих з тонкощами чужих мов.

Свій невичерпний мовний багаж Г. фон Рецдорі вміло використовує як дотепне та безпрограшне джерело змалювання влучних, переважно комічних, портретів героїв. Показово, що кожен мешканець його фантастичної країни Маґрібінії нагороджується ім'ям, красномовнішим за будь-яку іншу характеристику. Єдиною умовою адекватного сприйняття будь-кого з них стає, знову ж таки, відповідне знання мови та розуміння колориту. Більшість маґрібінських антропонімів румунського походження, а отже, румуномовний читач має перевагу при вивченні історії цієї «неозорої та преславної країни». Такі імена маґрібінців, як Годшаміту Пунґашій, Хефлі або Мітокан, якщо їх перекласти набувають очевидного гумористичного, подекуди іронічного відтінку (Годшаміту Пунґашій – Нечуваний Пройдисвіт, Хефлі – Гульвіса, Мітокан – Грубіян). Не перекладені, поза свідомістю «маґрібінця» вони втрачають свою семантичну забарвленість і перетворюються на антропонімні кліше.

Своєю прихильністю до мовних ігор Рецдорі часом спантеличує навіть досвідчених науковців. Так, захоплені поліглотним красномовством автора, вони вдаються до суб'єктивних тлумачень, приписуючи реально існуючі поняття фантазмагоричній уяві автора. Зокрема, порівнюється тюркський народ каракалпаків – «Karakalpaken», що згадується у «Маґрібінських історіях», з тарганами – «Kakerlaken». Втім, зважаючи на непередбачуваність напрямку іронічного вектора рецдорівської фантазії та постмодерністську амбівалентність значень, такі асоціації видаються цілком припустимими. Проте надмірна перекладацька прискіпливість у розтлумаченні аналогічних лексем зрештою здатна відштовхнути читача від тексту.

Борис Бунчук

Валентин Мальцев

**Про віршові особливості незакінченого перекладу
Лесі Українки поезії Джакомо Леопарді «До Італії»**

Про переклади Лесі Українки з італійської поезії існує вже певна література. Щодо форми Лесиних перекладів з італійської маємо лише окремі дослідження, наприклад, В. Мальцева

[Мальцев В. Вірш Ади Негрі в перекладах Лесі Українки. *Леся Українка і сучасний гуманітарний дискурс*: матеріали всеукраїнської наукової інтернет-конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження Лесі Українки. Чернівці: Чернівецька нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2021. С. 63–64]. Про форму перекладу вірша «До Італії» принагідно писав Б. Бунчук. У статті «Деривати гекзаметра та «верлібр» у поезії Лесі Українки» форму перекладу визначено як «дериват гекзаметра». Йдеться про форма, у якій понад двадцять п'ять відсотків порушено хоча б одну з ознак гекзаметра (зрозуміло, його силабо-тонічного відповідника): розмір із нульовою анакрузою; з кількістю стоп або іктів, що дорівнює шести; з міжнаголосними інтервалами у два склади, але з допуском односкладових; з жіночими закінченнями без рими [Бунчук Б. Деривати гекзаметра та «верлібр» у поезії Лесі Українки. *Літературознавчі студії*. Вип. 45. 2015. С. 30]. Подано й «метричний паспорт» вірша: Д – 80% (Д5 – 42%, Д3 – 21%, Д6ц. – 10,52%, Д4 – 10,52 %, Д2 – 5,2%), Амф (Амф5) – 5,2%, Дк (Дк6) – 5,2%. Висловлено гіпотезу про те, що Леся Українка, ймовірно, вдалася в перекладі до гекзаметричного ритму через героїко-урочистий ореол [Бунчук Б. Деривати гекзаметра та «верлібр» у поезії Лесі Українки, с. 33].

Тут ставимо за мету розглянути віршову будову оригіналу, визначити версифікаційні особливості перекладу, з'ясувати специфіку вибору його форми.

Дослідники італійського віршування стверджують, що італійська поезія була силабічною і використовувала як основний розмір 11-складовик зі змінною анакрузою, який мав два види ритму: 1) з наголосами на 4-му та 10-му складах; 2) з наголосами на 6-му та 10-му складах. Цей довгий розмір відтінювався коротким – 7-складовиком, що сприймався як частина 11-складовика. У межах строфи ці рядки могли чергуватися несистемно.

Канцона (пісня) Д. Леопарді «До Італії», датована 1818 роком, складається з семи строф по 20 версів кожна, загалом – 140 рядків.

Тут маємо силабічний вірш з довільним чергуванням 11-складових та 7-складових рядків у межах строфи (11, 11, 7, 7, 11, 11, 11, 7, 11, 11, 7, 11, 11, 11, 11, 7, 7, 11, 7, 11) та специфічним римуванням жіночих закінчень.

1891 року Леся Українка неповністю переклала першу строфу поезії Д. Леопарді. Чому поетеса звернулася до цього автора й до цього твору? Очевидно, тому, що Д. Леопарді – великий поет, у творі якого було трагічно поставлено ті питання, що мучили її. М. Стріха у передмові до восьмого тому повного академічного зібрання творів письменниці стверджував щодо поезії «До Італії»: «Для класика італійської літератури цей написаний 1818 року текст був пронизаний болем невідповідності між давньою величчю Італії, – і її тодішнім жалюгідним станом. Щось таке неминуче мусила відчувати й перекладачка поеми – тільки щодо власної країни» [Українка Леся. *Повне академічне зібрання творів* : у 14 т. Т. 8: Переклади: поезія, проза, драма, публіцистика та інше. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 29].

Відсутність літературознавчих праць про форму Лесиноного перекладу можна пояснити ще й тим, що він довгий час пролежав у архіві поетеси. З текстом перекладу читачів ознайомила Л. Мірошниченко у статті 2005 року «Стороно рідна! Бачу ті арки, ті стіни...» («Загадковий автограф Лесі Українки») [*Слово і Час*. № 8. С. 25–29], а потім надрукувала у виданні «Леся Українка. Життя і тексти» 2001 року [Київ : Смолоскип. С. 27–34].

У перекладі варто звернути увагу на рядки 2-й, 7-й, 11-й. Шліфування цих версів зумовлено потребою надати їм дактилічної будови. Розмір твору – Д2-6.

88,8 % версів – дактилічні; рядки Д5 і Д6, як і Дк5 та Амф5 надають структури ореолу гекзаметра.

Першопочатково може скластися враження, що поетеса здійснила підрядковий переклад. Через шість років у листі до матері (25–26 грудня 1897 року) вона напише: «Скажи, як ти читала мій переклад з Ади Негрі – адже то був не віршований, а підстрочний переклад. Чи ти його сама звіршувала? Якби я завчасу згадала, я прислала б якийсь настоящий переклад» [Українка Леся. *Повне академічне зібрання творів* : у 14 т. Т. 12: Листи. 1897–1901. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 92].

Однак виправлення, які поетеса здійснила заради дотримання певного ритму рядків перекладу, наштовхує на думку, що це щось більше, ніж підрядковий переклад.

Переклад поетеса здійснила в річищі «гекзаметричного» підходу. У чому полягав такий підхід? 1888 року юна Леся переклала силабо-тонічним відповідником давньогрецького гекзаметру частину «Одіссеї» Гомера. Форма її перекладу була така: Д4-8 (91,4% версів). Решта рядків мають ритм амфібрахія (0,2%), анапеста (0,2%), дольника (4,9%), власне акцентного вірша (0,19%).

1890 року поетеса відтворила силабо-тонічним відповідником гекзаметра (Д4-7) зі спорадичними вкрапленнями дольникових та акцентних версів гімни давньоіндійської «Рігведи». Метричні дані щодо цих творів подані в названій статті Б. Бунчука. Так було закладено основу застосування гекзаметричного ритму до перекладів героїчних творів та до оригінальних поезій.

Бачимо, що, крім силабо-тонічного «гекзаметричного» ритму, поетеса врахувала й графіку оригіналу (чергування довших і коротших рядків). Отже, застосовано непослідовний гекзаметр. Гекзаметрична форма (хай і дериватна, як у цьому разі) передбачала застосування передусім дактилічних версів.

Отже, Леся Українка здійснила неповний переклад першої строфи поезії Д. Леопарді «До Італії», що мала силабічну будову з невпорядкованим чергуванням у строфах 11-складових та 7-складових рядків зі специфічним римуванням, силабо-тонікою, взявши за основу вже апробовану нею в перекладних та оригінальних творах гекзаметричну форму (переважання 5-ти – 6-ти наголосних трискладникових, здебільшого дактилічних та дольникових рядків), унаслідок героїчного та високоемоційного звучання тексту. Довгі рядки оригіналу (11-складові) поетеса відтворила 5-ти – 6-ти-наголосними рядками, короткі верси (7-складові) – 3-4-наголосними рядками.

Варто також дослідити Лесин переклад в аспекті лексики, образної системи, звукопису.

Галина Драненко

**Подорожниця між мовами: творчість Софії Яблонської
як зразок трансмовного письменства**

Приклад творчості франко-української авторки Софії Яблонської (1907–1971), безсумнівно, дає привід розглядати поняття літературної трансмовності як практики гібридного письма в історичному контексті транснаціональних перетинів, поєднань і конфліктів, пов'язаних як з українською, так і з французькою мовами. Для письменниці цей контекст формувався під впливом імперських домінувань – як на території України (Австро-Угорська імперія, більшовицька Росія, міжвоєнна Польща), так і в межах колоніальних кордонів Франції (Магриб, Індокитай, острівні колонії). Розвідки вітчизняних дослідників/ць докладно студіюють питання ідентичності/тей, конфлікту імперія/колонія, гендеру та інтермедіальної творчості (див., для прикладу: Поліщук Я. Далекі обрії Софії Яблонської. *Всесвіт*. 2006. № 11–12. С. 187–191; Забужко О. Вступне слово. *Теура. Софія Яблонська*. Київ : Родовід, 2018. С. 9–18; Haleta O. Instead of a Novel: Sophia Yablonska's Travelogues in the History of Modern Ukrainian Literature. *Aspasia*. 2020. Vol. 14, iss. 1. P. 78–103) у текстах сьогодні знаної постаті власне української культури. Її книги видають і перевидають українською мовою, вона фігурує у списках видатних жінок України.

Разом із тим, констатуємо унікальність досвіду франко-українського письма Яблонської та його окремішність в історії української діаспори Франції, з представниками якої вона мала тісні інтелектуальні (зокрема, з Володимиром Винниченком), творчі (приміром, з українськими художниками Парижу), а подекуди майже родинні (це передовсім Марта Калитовська, особиста секретарка Яблонської) контакти. Адже письменниця та мисткиня в галузі фото та кіно, народжена в Галичині, водночас входила до франкомовного середовища мистців Парижа 1920–1930-х років (це Ежен Дабі, Ірен Шампінї, Беатріс Апп'я, Крістіан Кайяр, Ален Грандбуа та ін.) та була не лише свідком його діяльності, а й активною творчою представницею цих мистецьких кіл, про що свідчать приватне

листування, приватні щоденники та рукописи з (поки що) невизначеними адресатами, які збереглися в архіві Яблонської.

Вживаємо поняття «трансмовний/а письменник/ця» (англомовний термін «translingual», Kellman S. G. *The Translingual imagination*. London : University of Nebraska Press, 2000) як термін, що позначає автора/ку, котрий/а перейшов/шла з рідної мови на французьку, при цьому французька мова не являє собою мову вжитку країни походження письменника/ці. Тут ідеться також про перехід на французьку мову як про вимушений вибір (пов'язаний з міграцією або вигнанням), так і про вільно обраний (особисті, політичні, інтелектуальні, гендерні, естетичні мотивації) та про наявність рефлексій письменника/ці з приводу мови письма, мовного переходу (остаточного або повернення до рідної мови) та письменницького проживання *мови-яка-приймає*. Проблема трансмовного письма сьогодні є активним предметом наукових розвідок фахівців з французької літератури, які не лише прагнуть визначити місце трансмовних письменників у своїй національній літературі, а й окреслити їх внесок у літературу Франції, досліджуючи чинники та наслідки трансформації цієї літератури під їх впливом в мовному, тематичному, стильовому, етичному та ін. вимірах (див. праці: Ausoni A. *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*. Genève : Slatkine Érudition, 2018; De Balsi S. *Postures francophones translingues. Contemporary French and Francophone Studies*. 2024. Vol. 28, no. 2).

Вивчення подвійної мовно-культурної приналежності франко-української письменниці сприяє не лише поглибленому аналізу та проблематизації функціонування трансмовного письма зокрема у Франції, де українка прожила основну частину свого життя (це водночас і метрополія, і колонії) та громадянкою якої вона була, а й виступає плідним матеріалом для осмислення таких загальнокультурних феноменів як мовна (при)належність письменника, *культура-між, культура-яка-(не)приймає*, де/ретериторіалізоване письмо, ситуація *між-двох-імперій, співуживання Схід/Захід*. Відтак окремої уваги потребує конфліктний бік *проживання мови* як узуального інструменту та як мови авторського письма. Адже, на відміну

XX Міжнародна літературознавча конференція

від двомовного письменника, який може по черзі використовувати дві мови, трансмовний письменник робить мовну де/ретериторіалізацію підвалиною своєї літературної ідентичності.

Предметом студії є розгляд трансмовного досвіду Софії Яблонської в надрукованих двома мовами художніх творах письменниці («Чар Марока», Львів, 1932 / *Le Charme du Maroc*, Париж, 1973; «З країни рижу та опію», Львів, 1936 / *Au pays de riz et de l'opium*, Париж, 1986; «Далекі обрії», Львів, 1936–1939 / *Les Horizons lointains*, Париж, 1977; «Книга про батька. З мого дитинства», Париж–Едмонтон, 1977 / *Mon enfance en Ukraine*, Париж, 1981; «Дві міри – дві ваги», Париж, 1972 / *L'Année ensorcelée*, Париж, 1972) із залученням неопублікованих архівів письменниці. Основним корпусом дослідження є щоденники, листування, нефікційні та фікційні тексти, які Софія Яблонська писала французькою мовою.

Юлія Ісанчук

**Міграційна література Німеччини
другої пол. XX ст. – поч. XXI ст.: інтеркультурна,
мультикультурна, транскультурна і / або багатомовна**

Робиться спроба окреслити феномен міграційної літератури Німеччини другої пол. XX ст. – поч. XXI ст. у контексті понять інтеркультурної поетики, мультикультуралізму, транскультурності та багатомовності. За основу береться вибірка системних наукових напрацювань кін XX – поч. XXI ст., що пропонують своє тлумачення полікультурного процесу творення новітньої німецької літератури.

Колективне видання «Інтеркультурна література Німеччини» («Interkulturelle Literatur in Deutschland», 2000) за редакцією Карміне К'елліно розглядає авторів та авторок мультинаціонального походження ФРН упродовж 1955–2000-го рр. Зокрема, подається класифікація письменства на основі специфіки мовного (італійська, іспанська, грецька, португальська, турецька меншини), регіонального (вихідці з колишньої Югославії, російські емігранти, бразильські та іспаномовні автор(к)и з Латинської Америки) критеріїв,

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

історичного (російські й румунські німці) і культурного простору (арабський, Чорна Африка та азійський). Враховується тематична типологія художніх текстів: опрацювання особистої історії міграції, екзилу або репатріації; зустріч із чужою культурою, суспільством і мовою; проєктування нової громадянської ідентичності; інтеграція до нової і старої батьківщини; усвідомлення політичних й гендерних особливостей усередині етичних систем цінностей з іншими пріоритетами та цілями. Загалом увиразнюється ідея літератури консенсусу й автономії для створення топографії голосів інтеркультурного діалогу всередині літературного процесу зазначеного періоду.

Тематичний збірник «Міграційна література. Позначення інтеркультурної сучасності» («Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne», 2004) за упорядкуванням Клауса Шенка презентує зріз німецькомовної літератури переважно авторів та авторок чеського, румунського і турецького походження. Серед іншого наголошується на важливості премії Адальберта фон Шаміссо, що додатково відтінює німецькомовну мультикультурну творчість.

Комплексне дослідження Вальтера Шміца «„Література міграції“ в німецькомовних країнах з 1945» («„Literatur der Migration“ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945») має на меті охопити широкий спектр досліджень зазначеної проблематики в хронологічному та просторовому відношеннях. Зауважимо, що наразі воно складається з першого тому «„Країни імміграції проти волі“: процес та дискурс» («„Einwanderungsländer wider Willen“: Prozess und Diskurs», 2018) і зосереджується на історико-соціалній та політичній проблематиці з культурологічної та соціологічної перспектив у дотуку до глобалізаційних процесів другої пол. XX – поч. XXI ст. Зокрема, акцентуються генеза і політична коректність поняття «література гастарбайтерів» повоєнного світу, ісламізація літературного процесу 1980-х рр., специфіка «літератури повороту» поч. 1990-х рр., питання біженців або робочої сили, мультикультурності та реалій XXI ст. з урахуванням досвіду не тільки ФРН, а й колишньої НДР, Австрії та Швейцарії.

Базовість багатомовності та транскультурності засвідчують монографія Катрін Гункель «Поезія та поетика транслінгвального різноманіття: про англійську мову в німецькій сучасній ліриці» («Poesie und Poetik translingualer Vielfalt: zum Englischen in der deutschen Gegenwartsliteratur», 2020) та колективне видання «Багатомовність у літературі: експериментальне встановлення нових правил гри» («Mehrsprachigkeit in der Literatur: das probeweise Einführen neuer Spielregeln», 2023) за упорядкуванням Ен Макмерттрі, Барбари Зіллер та Сандри Фласти. У першому випадку дослідниця підкреслює роль наратології, жанрології та ключових літературознавчих і лінгвістичних теорій багатомовності, а також культурологічні й інтертекстуальні концепти для аналізу віршів сучасних німецькомовних авторок та авторів. Зокрема, розглядаються білінгвальна лірика Енн Коттен (американське походження) та Йоко Тавади (японське походження), форми поліфонії Ільми Ракузи (Швейцарія), мовні експерименти Уляни Вольф (Німеччина) та медіальний контекст Штефана Райха (Німеччина). У другому випадку у фокусі уваги художні тексти, створені німецькою мовою у різні періоди літератури. При цьому автор(к)и послуговуються правилами та формами інших мов (насамперед англійської). Тому при дослідженні їхньої творчості враховуються перекладацькі стратегії, принципи інтертекстуальності й інтермедіальності, а також інтерфілологічні аспекти.

Катерина Калинич

**Образ Харона в міжкультурному
літературному просторі**

(за романом І. Павлюка «Я бачу, вас цікавить п'ятьма»)

У світовій літературній традиції образ Харона, супровідника померлих душ до царства мертвих, належить до усталених міфологічних архетипів, який ретранслює межовість, трансгресію, загибель. Так, згідно з етрусською міфологією, він був демоном смерті, озброєним молотом [Charon. Myth & Symbols. *Encyclopædia Britannica*]. Відсутність у Харона будь-яких генеалогічних зв'язків зумовила загальноприйняту перцепцію його як посередника між життям і смертю та вже

традиційно закріпила за ним сталу функцію – перевезення душ до потойбічного світу за певну винагороду (як-от монета в роті померлого [Charon. Myth & Symbols. *Encyclopædia Britannica*]). Саме така Харонова універсальна функція, набуваючи статусу культурної константи, вкорінюється і сприймається у світовому інтертекстуальному полі не лише як символ смерті, а й як своєрідний метафізичний перехід.

Однак у різних епістемологічних зрізах та літературних напрямках постать Харона дещо метаморфізується, продукуючи нові варіації усталеного образу. Якщо у давньогрецькій традиції, яка опиралася на міфологічне підґрунтя, переправник померлих (Гомер «Одіссея», Гесіод «Теогонія») постає трансгресивним героєм і слугує метонімією смерті (особливо це підкреслюється в епітафіях), то римський письменник Вергілій зображує його виключно як підстаркуватого й брудного перевізника, із «закуйовдженим заростом сивим» та злим поглядом – «очі аж іскрами сиплють» [Вергілій. *Eneïda*. Пер. з лат. М. Білика. Харків: Фоліо, 2017. С.127]. Натомість Лукіан у діалогічній формі демонструє гротескний образ старого човняра і акцентує на його філософсько-естетичній складовій.

Середньовічна традиція (зокрема, «Пекло» Д. Аліґ'єрі) наділила Харона демонічними рисами, зосереджуючись не лише на усталеній місії перевезення, а й на моральному вимірі, що здійснюється грішниками під час потойбічного переходу. Тому дантівський Харон постає одержимим гнівом і суворим провідником, який з ненавистю жене нечестивців на свій човен і змушує їх коритися вищому закону. Література романтизму надає архетипній постаті Харона іронічно-трагічних інтонацій і перетворює його на романтичний символ невідворотності людської долі, приреченості на неминучу загибель. А модерністські та постмодерністські тексти (Дж. Еліот, Ж.-П. Сартр), зберігаючи канонічну функцію й світоглядні установки свого часу, зображують Харона не як персонажа, – радше як алюзію чи культурний код, що презентує межовий стан, абсурдність існування й відчуття духовної порожнечі.

Такий бінарний баланс традиційності та варіативності дозволяє розглядати літературну постать Харона як «транскультурний символ», впізнаваний у своїй перевізницькій

функції, але водночас відкритий до нових значень. У цьому контексті роман Іларіона Павлюка «Я бачу, вас цікавить п'ятьма» (2020) окреслює специфічну модифікацію архетипу Харона. Вирізняючись метажанровою структурою, цей текст поєднує риси містичного трилера, психологічної прози та філософської притчі зі складним інтертекстуальним контекстом. Містична парадигма роману, зосереджена на проблемах межового досвіду, смерті, вини, спокути, морального вибору, закономірно актуалізує міфологічні образи. Як наслідок – персонаж Харона постає одним із першорядних у вищезгаданому романі, позаяк слугує морально-філософським символом переходу від духовної смерті до відродження.

На відміну від класичної античної традиції, де Харон виступає беземоційним виконавцем потойбічного закону, у романі І. Павлюка він зазнає метаморфоз. Автор дає йому ім'я Харитон (грец. *charis* – «милість», «благодать») і вже на рівні семантики вказує на гуманізацію міфологічного архетипу. Перед протагоністом постає шістдесятирічний чоловік у Червоному з шорстким обличчям і глибокими складками зморшок [Павлюк І. *Я бачу, вас цікавить п'ятьма*. Пер. з рос. В. Стах. Львів : Видавництво Старого Лева, 2025. С. 131], який представляється майором зі слідчого управління і має надприродну здатність читати думки. Його реалістична «маска» співіснує з трансцендентною сутністю, що підкреслює дуальність персонажа як межового посередника між світом живих і потойбічним простором. У цьому простежується альянція на дантівську традицію, адже Харон із «Пекла», подібно до Харитона Павлюка виступає провідником душі головного героя – психолога-слідчого Андрія – крізь топос очищення, символічно репрезентований Буськовим Садам (альянція на «Чистилище» Данте).

Інтертекстуальний рівень тексту імплементує багатозарову систему смислів, де антична, біблійна та філософська символіка вступають у діалог із сучасним хронотопом. Отже, образ Харитона функціонує в двох аспектах: 1) провідник душ, 2) психолог і богослов, що випробовує внутрішній світ Андрія. В епізоді з бусом, на якому написано «Експурсії на човнах», міфологічний простір переправи набуває іронічного

переосмислення і вказує на десакралізований, однак збережено-символічний характер сучасної міфології. Тоді як наявність численних монет у машині Харитона виявляється очевидною ремінісценцією античного обряду поховання – плати за перевезення. Тому фабула з випадковим ковтанням монети Олександра Македонського Андрієм під час переправи через річку в герменевтичній перспективі тлумачиться як своєрідний акт ініціації: протагоніст долає межу смерті задля можливості духовного відродження.

Сама ж взаємодія між персонажами (Андрієм і Харитоном), зберігаючи античну традицію, зображена в діалогічному форматі з філософсько-етичною конфронтацією. Харитон, подібно до софіста чи християнського проповідника, виступає носієм вищого знання про природу добра і зла, милосердя й атеїстичну зневіру. Його ключове застереження: «Остерігайтеся перетворитися на чудовисько, якщо б'єтеся з ними» [Павлюк І. *Я бачу, вас цікавить п'ятьма*, с.153] – виконує функцію морально-філософської концепції щодо самопізнання й обмеження власної темряви. У цьому вимірі образ Харитона/Харона конотує з юнгівським архетипом Тіні, втілюючи потребу усвідомлення власного внутрішнього зла як умови духовного зцілення.

Цікавою видається й нетипова подвійна переправа, яку здійснює Харитон у романі «Я бачу, вас цікавить п'ятьма», інкорпоруючи в собі символічне значення другого шансу. Перший перехід Андрія був пов'язаний із зануренням у морок і спокусами, тоді як другий – із можливістю урятувати себе і невинну дитину Надю. Умова Харитона – перейти міст до заходу сонця з монетою в роті – відтворює ритуальний код антично-християнської традиції, а саме символічну смерть і воскресіння внаслідок власного вибору.

Отже, з часом традиційний образ Харона зазнає значної художньої трансформації: від античного перевізника душ до сучасного морально-філософського наставника. В романі І.Павлюка «Я бачу, вас цікавить п'ятьма» герой Харитон наділений екзистенційними рисами: він стає символом вибору між темрявою і світлом, смертю і відродженням, гріхом і спокутою та відкриває простір для нових міжкультурних

XX Міжнародна літературознавча конференція

паралелей (зокрема, з традиціями Данте, Байрона, Еліота та ін.). Причому Павлюківська інтерпретація міфологеми Харона розгортається у площині сучасного морального дискурсу, перетворюючи міф на універсальну метафору духовного вибору й оновлення.

Elisabeth Kyriakou

**Traduire l'hétérolinguisme
comme enjeu éthique et politique :
le cas des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay**

Cette communication propose une réflexion sur la traduction comme espace de dialogue entre les cultures, à partir d'un exemple emblématique de théâtre hétérolingue : *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Écrite en 1965 dans un sociolecte québécois souvent marginalisé : le joul, la pièce est devenue un symbole de résistance linguistique et culturelle, inscrite dans un contexte de réaffirmation nationale du Québec. Sa traduction soulève des enjeux fondamentaux de transnationalité, de visibilité des identités hybrides et de responsabilité éthique du traducteur.rice.

Ce travail s'inscrit dans le champ des études de traduction postcoloniales et décoloniales, en interrogeant les rapports de pouvoir qui traversent les langues, les identités et les systèmes littéraires. Traduire *Les Belles-Sœurs* ne peut se réduire à une opération linguistique : il s'agit de faire entendre une voix populaire, féminine et francophone dans un contexte mondialisé, sans l'universaliser. Or, le joul n'a pas d'équivalent strict dans les autres langues. Il condense une histoire de domination coloniale, de ségrégation sociale et de lutte pour la reconnaissance. Comment alors le traduire en anglais, en ukrainien, ou en toute autre langue sans effacer cette complexité ?

La pièce s'inscrit dans l'élan de la Révolution tranquille, période de profondes transformations sociales, politiques et culturelles au Québec. Le joul, longtemps stigmatisé comme une forme dégénérée du français, devient chez Tremblay un outil d'émancipation artistique et identitaire. En mettant en scène des femmes de la classe ouvrière dans leur parler quotidien, *Les Belles-Sœurs* rompt avec les canons de la littérature francophone

dominante et donne une dignité nouvelle à une parole longtemps exclue. Cette dynamique de revalorisation d'un langage marginal est indissociable d'un projet politique : affirmer une identité québécoise distincte, plurielle et populaire. Traduire cette œuvre, c'est donc aussi s'inscrire dans l'histoire de cette lutte pour la reconnaissance d'un peuple, d'une culture et d'une langue non standardisée.

À travers une analyse comparée de plusieurs traductions de la pièce, cette communication montrera que les choix traductifs : standardisation, glissement vers des dialectes locaux, maintien de marqueurs exotiques, ont des effets politiques concrets. Ils influencent la manière dont le texte est reçu, entendu, voire censuré. Ils peuvent atténuer, renforcer ou détourner les stratégies de résistance mises en place dans le texte-source. La traduction devient alors un acte de médiation interculturelle, mais aussi un lieu de tensions entre lisibilité et altérité, entre hospitalité et appropriation.

En croisant les axes de la transculturalité et de l'éthique de la lecture, cette communication défend l'idée que l'hétérolinguisme littéraire, lorsqu'il est respecté dans la traduction, permet de déstabiliser les normes dominantes du canon littéraire. Il engage une lecture plus inclusive, attentive aux voix minoritaires, et invite à repenser le rôle du traducteur.rice non plus comme simple passeur.se, mais comme co-créateur.rice, responsable du maintien des conflits de langues, des ruptures de ton, des fractures sociales.

Un exemple particulièrement révélateur de ces enjeux se trouve dans le célèbre monologue de Germaine, où elle exulte après avoir gagné un million de timbres-primés. Le langage y est brut, saturé de répétitions, d'interjections et de structures syntaxiques orales caractéristiques du joul : « *Moé, j'ai gagné! Moé! Pas toé, pas elle... moé!* ». Dans certaines traductions, cette voix singulière est lissée au profit d'un langage plus standard, effaçant ainsi la force d'énonciation populaire qui sous-tend la pièce. D'autres versions font le choix d'un dialecte ou d'un registre familier local pour préserver l'effet de classe et de spontanéité, tout en déplaçant l'identité culturelle du texte. Ce passage illustre avec force le dilemme central de la traduction de l'hétérolinguisme : faut-il

traduire les mots ou les effets ? Reproduire la lettre ou la charge sociale et politique qu'elle véhicule ? À travers ce cas précis, on comprend que traduire *Les Belles-Sœurs*, c'est aussi prendre position sur la manière dont les voix féminines, populaires et minoritaires peuvent (ou non) résonner au-delà de leurs frontières linguistiques.

Світлана Маценка

**Сучасна література як медіум узгодження
та осмислення суспільних трансформацій:**

**транснаціональна перспектива у фейсбучному романі
«Перед наростанням знаків» Сентурана Варатараджи**

Сучасний транснаціональний поворот (transnationalturn) у літературознавстві і культурознавстві тлумачать як реакцію на розвиток поступальної суспільної та культурної глобалізації. Економічні, комунікаційно-технічні переплетення, екологічні зміни, світова міграція і потоки біженців, які спричиняють критичне осмислення національно-культурних кордонів, впливають також на умови продукування та рецепції літератури, яка багатократно стала медіумом узгодження й осмислення пов'язаних із цим трансформацій. За цих умов транснаціональне постає важливою темою і поетологічною проблемою художньої літератури, маркуючи перспективу, з якої націю розуміють не просто як даність: натомість наголошують на її історичній контингентності, а також на її залученні у тривалі процеси обігу, пов'язані із перетином кордонів – від колоніалізму і неокolonіальних зв'язків через міграцію і діаспору аж до економічних та культурних рухів глобалізації, включаючи інтелектуальні та літературні практики перекладу, адаптації і синкретизму. Літератури, які рухаються поміж мовами, культурами і географічними просторами, які ставлять під сумнів межі і при цьому омережують позірно далеке і неспівмірне, за формулюванням Отмара Етте, нині сприймаються як вираження і водночас організаційна сила глобалізованої сучасності, переступаючи національно-державні кордони і водночас залишаючись під їхнім впливом.

Одним зі значущих текстів сучасної німецькомовної літератури як «медіа узгодження та осмислення» теперішніх трансформацій слугує фейсбучний роман (також Email-роман, епістолярний роман XXI століття) «Перед наростанням знаків» («Vorder Zunahmeder Zeichen», 2016) німецького письменника, філософа і теолога тамільського походження Сентурана Варатараджи (Senthuran Varatharajah). Транснаціональне в цьому творі безпосередньо пов'язане з темами зумовленого геополітичними кризами останніх десятиліть біженства й екзилу, літературним осмисленням національних маркувань кордонів, особливим досвідним світом, багатомовністю та зміною мов, вільною, примусовою і перешкодженою мобільністю через національні кордони, поверненням до минулих насильницьких подій воєн і вигнання. 2017 року роман Сентурана Варатараджи відзначено премією імені Шаміссо за його особливу вдумливу й особистісну мову, якою автор розмірковує про феномен відмінності.

Дослідники зауважують, що роман «Перед наростанням знаків», виходячи із ситуації повсякденних швидкоплинних зустрічей, які творять транснаціональне сусідство, спонукає до переоцінки широко обговорюваних сьогодні концептів транснаціоналізму, космополітизму, товариськості і спільноти. Він порушує питання про те, чи можна і в який спосіб перетворити втікачів і нестабільність, зображені в романі, на триваліші форми спільноти. Література при цьому відіграє суттєву роль, позаяк роман можна прочитувати як своєрідний тип сусідства, здатний виражати й опросторовувати швидкоплинність та неспокій.

Роман документує обмін повідомленнями у чаті фейсбуку двох незнайомих до цього людей. Співрозмовники фіксують у такий спосіб свої закриті спогади про втечу власних сімей від воєн і переслідувань відповідно у Шрі-Ланці в у Косово, досвід зростання у притулках для біженців у Німеччині, відчуження через імена, колір шкіри та походження. Сентіл Васутеван і Вальміра Суррої впродовж семи днів і семи ночей, доки триває розмова у чаті, перебувають у постійному русі (втечі), долаючи різноманітні межові лінії. Автор розмірковує про впливовість національно-державних кордонів і шукає естетичні стратегії,

які б відповідали індивідуальним і колективним історіям втечі та вигнання. Тим самим оповідь наближається до прориву просторових, мовних і національних обмежень. Ця ідея втілена вже в організації тексту як обміну повідомленнями у віртуальному фейсбучному чаті, який забезпечує медійні умови для омовлених фігурами перетинів кордонів. Осмислюються також проблема безмовності і (не-)можливості говорити, а поряд форми багатомовності і перекладу, які безпосередньо вказують на вихідний момент травматичної втечі від війни та смерті. Тож роман часово і географічно розширює конкретизовані індивідуальні біографії втікачів транснаціональними і трансісторичними просторами, презентуючи себе як архівне зібрання колективної історії втечі.

Світлана Наместюк

Переклад «міфу про Донбас».

Переклад, пам'ять і забуття

Досліджуються сучасні літературні трансформації міфу про Донбас у контексті війни (2014–2024), культурної пам'яті та процесу літературного перекладу. Основна увага зосереджена на тому, як сучасні українські письменники, твори яких часто зараховують до «літератури катастрофи», переосмислюють уявлення, пов'язані з цією індустріальною прикордонною зоною. Донбас постає як простір напруження між пам'яттю та забуттям, геополітичною маргінальністю та символічною центральністю, свідченням і зникненням. Особлива увага приділяється тому, як ці тексти циркулюють і сприймаються у французькому культурному полі, де Донбас здебільшого фігурує як осередок військового конфлікту, а не як культурний або літературний феномен. Аналізуючи динаміку перекладу та рецепції, в розвідці наголошено на напрузі між візуалізацією та згладжуванням, між вірністю до пережитого досвіду та адаптацією до естетичних і когнітивних очікувань франкомовної аудиторії. Окрім критичного аналізу, здійснено переклад поетичних текстів Сергія Жадана, які досі не були представлені французькою мовою, його доповнено рефлексивним коментарем. Мета – передати емоційну

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

й політичну силу цієї літератури, водночас пропонуючи перекладацьке прочитання, чутливе до втрат і переосмислень, що неминуче супроводжують перехід до іншої мовної системи. Поєднуючи компаративістику, теорію перекладу та студії пам'яті, досліджується, як українські тексти формують літературну пам'ять про Донбас. У центрі уваги питання, як ці наративи, долаючи мовні та культурні межі, беруть участь у формуванні транскордонної мапи війни, втрати й опору.

Крістінія Паладян

**Транскультурні виміри творчості Мірчі Кертереску:
від локальної ідентичності
до глобального літературного простору**

Мірча Кертереску – один із найвідоміших сучасних румунських письменників, чиє ім'я давно вийшло за межі національного культурного простору. Його твори активно перекладаються різними мовами світу, стають предметом літературознавчих досліджень і отримують численні міжнародні відзнаки. Феномен Кертереску полягає в тому, що він, залишаючись вкоріненим у румунській культурній традиції, зумів увійти у світовий літературний діалог, сформувавши унікальний транскультурний простір своєї прози.

Поет, прозаїк, есеїст, літературний критик і публіцист, почесний професор Бухарестського університету, Мірча Кертереску є одним із найбільш відзначених нагородами та перекладених румунських письменників посткомуністичного періоду. Його літературна спадщина налічує понад 30 творів, які перекладено 23 мовами світу. У західній Європі, зокрема у Німеччині, Франції та Італії, він має статус одного з найбільш популярних східноєвропейських авторів.

Лауреат численних престижних відзнак, серед яких: три номінації на Нобелівську премію (2014, 2022, 2025), премія імені Томаса Манна, міжнародна літературна премія «Mondello» та інші. Усі ці нагороди переконливо засвідчують вагоме місце письменника у світовому літературному процесі.

У травні 2024 року Мірча Кертереску отримав Міжнародну літературну премію Дубліна – Dublin Literary Award – за роман

XX Міжнародна літературознавча конференція

«Соленоїд» (2015), який став першим румунським твором, відзначеним цією престижною нагородою. 2025 року роман увійшов до довгого списку Міжнародної Букерівської премії (International Booker Prize), що стало значним досягненням для сучасної румунської літератури. «Соленоїд» перекладено більш ніж двадцятьма мовами, завдяки чому складний і багатошаровий світ Кертереску став відкритим для міжнародної читацької аудиторії.

Роман «Соленоїд» розглядається як *opus magnum* Мірчі Кертереску, у якому письменник поєднує автобіографічні мотиви, оніричну поетику, метафізичні візії та постмодерністські техніки. Твір одразу ж набув статусу одного з найвизначніших текстів сучасної східноєвропейської літератури та посів місце поруч із класиками світового постмодернізму.

Головний герой роману – *alterego* автора, викладач румунської мови у бухарестській школі, який у молодості мріяв стати письменником, але його літературний дебют не відбувся. Цей мотив «нездійсненності» й «альтернативної долі» є ключовим, адже Кертереску проєктує в роман власну біографію, змінену на негативний сценарій. Такий прийом створює «дзеркальну біографію», у якій відображено тему нездійсненності та поразки. Твір побудований як безперервний потік снів, галюцинацій і візій, що формують складну оніричну реальність. Рутинне життя викладача перетворюється на театр із чиновницькими абсурдами, шкільними інституціями, медичними комісіями. У творі школа відображає мікрокосмос системи, що нищить людину, а Бухарест постає як лабіринт, де вулиці перетікають у сні, а сновидіння набувають реальності. Цей оніричний Бухарест, у якому розгортаються апокаліптичні сцени, зустрічі з привидами історії, фантастичні відіння космосу – своєрідна паралель з містами творів Франца Кафки чи з космічними містами Борхеса.

Соленоїд – центральний символ роману. Як технічний об'єкт він генерує магнітне поле, проте у творі перетворюється на метафору прихованої космічної енергії. Він уособлює можливість виходу за межі фізичної реальності. Це універсальний образ трансцендентного виміру, де фізика переходить у метафізику. Герой переживає марення: подорожує

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

всередині власного тіла, споглядає космічні катастрофи, бачить абсурдні ритуали та містичні істини. Роман постійно коливається між тілесним і космічним, буденним і трансцендентним. Письменник детально описує тілесні страждання героя, хвороби та деформації. Тіло постає як місце травми й водночас канал доступу до трансцендентного. Травма тіла й травма пам'яті зливаються, породжуючи відчуття світової пастки, з якої єдиним виходом стає уява.

У романі відчутно тіньове минуле Румунії часів соціалістичного режиму: абсурдна бюрократія, страх, приниження, інституційний контроль. Це поєднання тілесної травми з історичною травмою створює атмосферу апокаліптичної пастки, з якої герой прагне вирватися. Отже, «Соленоїд» можна розглядати як антироман зречення: суспільних утопій, класичного реалізму, будь-яких спроб «упорядкувати» хаотичний досвід.

Попри локальне тло – Бухарест, радянське минуле, національні ремінісценції – роман глибоко універсальний. Твір можна прочитувати у кількох вимірах: як філософську медитацію про природу реальності – з образами паралельних світів, нескінченних бібліотек і космічних лабіринтів (борхесівський вимір); як варіацію на тему «магічного реалізму» – із поєднанням буденного та фантастичного (у дусі Маркеса й Кортасара); як трагічний автобіографічний епос про «маленьку людину» у великій історії – з мотивами абсурду, лабіринтів та інституційного тиску (кафкіанський вимір). Завдяки цим інтертекстам «Соленоїд» переступає межі румунського контексту й інтегрується у світову літературу. Роман Кертереску є унікальним прикладом транскультурного письма, де локальний досвід (травма тоталітарного минулого, бухарестський простір) інтегрується у глобальний літературний дискурс. Його значення полягає в утвердженні нової форми роману XXI століття – роману, який одночасно є особистим і космічним.

Літературна практика Мірчі Кертереску демонструє, що сучасний письменник може бути одночасно носієм національної культури й активним учасником світового діалогу. У цьому сенсі Кертереску постає як один із тих авторів, які

XX Міжнародна літературознавча конференція

розширюють межі світової літератури, створюючи поліфонічний простір, де національне і всесвітнє взаємно збагачуються. Кертереску виступає своєрідним «послом» румунської культури, але у транскультурному ключі його твори не лише репрезентують національне, а й інтегрують його у світовий культурний обіг.

Петро Рихло

Перекладацька діяльність Юрія Федьковича в контексті історії перекладу на Буковині

Першим автохтонним поетом і перекладачем з Буковини був *Людвіг Адольф Штауфе-Сімігінович* (1832–1897), який походив із Сучави і багато років працював професором гімназії в Чернівцях та Кронштадті / Брашові. Крім кількох книг поезії та прози, збірок казок, історичних, геологічних та етнографічних досліджень, він підготував і видав також дві перекладні поетичні антології: «*Romanische Poeten. In ihren originalen Formen und metrisch übersetzt*» («Романські поети. В оригіналі та в метричному перекладі», 1865) і «*Kleinrussische Lieder*» («Малоросійські пісні», 1888).

Йоганн Георг Обріст (1843–1901), тірольський поет, який кілька років працював асистентом учителя в Чернівецькій реальній школі, розгортав свою літературну діяльність у Чернівцях приблизно в той самий час, що й Штауфе-Сімігінович. У 1870 році молодий автор видав тоненьку брошуру, якій судилося стати віхою в історії німецько-українських літературних відносин: «*Taras Grigoriowicz Szewczenko: Ein kleinrussischer Dichter. Dessen Lebens kizzesamt Anhang, bestehend aus Probenseiner Poesien, in freier Nachdichtung*» («Тарас Григорович Шевченко: Малоросійський поет. Нарис його життя, включно зі зразками його поезій, у вільному перекладі»).

Окрім Обріста, помітний внесок у популяризацію поезії Шевченка зробив також *Карл Еміль Француз* (1848–1904), який походив із Чорткова в Галичині та відвідував першу німецьку державну гімназію в Чернівцях, а згодом вивчав право у Відні та Граці. Він рано визнав поетичну і людську велич Шевченка.

Ставши невдовзі відомим журналістом і письменником, він присвятив українському поетові два свої «культурологічні нариси» у збірці «Vom Donzur Donau» («Від Дону до Дунаю», 1878) – «Die Kleinrussen und ihr Sänger» («Малороси та їх співець») і «Taras Schewtschenko» («Тарас Шевченко»), у яких детально розповів про страдницьку долю українського поета й підкреслив непроминуще значення його творчості для української та світової літератури.

Після Й. Г. Обріста та К. Е. Францоza до творчості Шевченка звертаються інші буковинські перекладачі й дослідники. Серед них – чернівецький адвокат *Віктор Умлауф фон Франквел* (1836–1887) та гімназійний учитель *Сергій Шпойнарівський* (1858–1909), який видав два випуски своїх німецьких перекладів поезій Шевченка з передмовою та посторінковими коментарями у 1904 та 1906 роках.

Найвидатнішим буковинським поетом і талановитим майстром перекладу був *Юрій Федькович* (1834–1888). У 1862 році він опублікував сім українських пісень німецькою мовою в трьох номерах тижневика «Sonntags blatt der Bukowina», що видавався гімназійним професором Ернстом Рудольфом Нойбауером, до якого написав також коротку передмову «Die National poesie der Ruthenen» («Національна поезія русинів»).

Паралельно з перекладами української народної поезії німецькою мовою, Федькович також невдовзі взявся за вірші німецьких класиків і романтиків, які він переклав українською мовою. Так, на початку 1860-х років з'явилися українські інтерпретації таких німецьких знаних поезій, як «Erl könig» («Кріль Ероль») та «Mignonlied» («Русь») Гете, «Der Alpenjäger» («Стрілець»), «Die Bürgschaft» («Порука») та «Die Theilung der Erde» («Співак») Шиллера, «Der Sängers Fluch» («Як то співак проклинає») Уланда, «Die Wallfahrt nach Kevlaar» («Прощі»), «Du hast Diamanten und Perlen» («Жемчуг маєш, золото маєш») та «Belsazar» («Валтасар») Гайне. Хоча ці переклади були здебільшого вільними адаптаціями відомих німецьких балад, далеких від сьгоднішніх уявлень про адекватні переклади, такі способи перекладу тоді часто практикувалися і вважалися цілком прийнятними.

XX Міжнародна літературознавча конференція

Ще одна грань перекладацької діяльності Федьковича проявилася в інтерпретації творів іншомовної драматургії для Львівського театру «Руська бесіда». У цій ролі він запропонував вільну, дещо скорочену переробку комедії Шекспіра «Приборкання норовливої» (під назвою «Як козам роги виправляють»), переклади комедії німецького драматурга Ернста Раупаха „Der versiegelte Bürgermeister» («Запечатаний двірник») і трагедію іншого німецького поета Рудольфа фон Готшала «Мазепа».

Федьковичу належать також перші українські переклади великих трагедій Шекспіра «Макбет» і «Гамлет», здійснені на початку 1870-х років для театру «Руська бесіда», опубліковані лише через 30 років. У цих перекладах він тримається набагато ближче до своїх оригіналів, ніж у переробці комедії «Приборкання норовливої». Відхилення тут мають переважно стилістичний характер, а окремі реалії чи фразеологізми набувають місцевого, переважно гуцульського забарвлення. «Адаптовані» переклади Федьковича, безумовно, виконали свою роль на першому етапі культурного зближення України з іншомовним літературним світом. І хоча деякі з них тепер витіснені новими, більш доскональними версіями, цей факт не применшує історичного та естетичного значення його піонерської роботи.

Emilia Stajila

Virgil Ierunca și Vasili Stus: poeți ai memoriei rezistenței

Într-un secol marcat de teroare politică și suprimarea libertății de expresie, Virgil Ierunca (poet, critic și eseist român) și Vasili Stus (poet ucrainean) s-au impus ca voci ale conștiinței colective, transformând poezia într-un spațiu al memoriei, al rezistenței și al adevărului. Deși proveniți din contexte naționale, culturale și lingvistice diferite – Virgil Ierunca din România comunistă, trăind în exil în Occident, iar Vasili Stus din Ucraina sovietică, rămas în țară și înfruntând direct represiunile –, ambii s-au afirmat ca voci etice ale generației lor.

Făcând o analiză comparativă între acești doi poeți care, în circumstanțe istorice și culturale diferite, au scris împotriva dictaturii, devenind simboluri ale rezistenței prin cuvânt, observăm o asemănare: moartea identitară este resimțită de amândoi, fiind o consecință a exilului forțat, a represiunii ideologice, manifestându-se prin pierderea limbajului viu, a legăturii cu rădăcinile și a libertății de a-și afirma sinele autentic. Cu toate acestea, ei se opun acestei morți identitare prin forța creației literare, transformând poezia într-un act de recuperare a memoriei, a limbii materne și a demnității personale, refuzând să accepte tăcerea impusă de regimurile totalitare, iar moartea propriu-zisă apare adesea în textele lor ca o formă de eliberare finală din captivitatea interioară și istorică.

Virgil Ierunca (1920–2006), persecutat de regimul comunist din România, a ales exilul în Franța, de unde, alături de Monica Lovinescu, a devenit un opozant vocal al dictaturii, prin emisiunile de la Radio Europa Liberă și prin scrieri în care denunța crimele regimului.

De cealaltă parte, Vasili Stus (1938–1985) a rămas în URSS, alegând să înfrunte deschis opresiunea. Poet de o mare forță lirică și morală, Stus a fost arestat de două ori și a murit în lagărul de la Perm, devenind un martir al cuvântului liber.

Amândoi reprezintă figuri de conștiință, fiecare exprimând în felul său suferința și demnitatea în fața dictaturii. Pentru ambii autori, poezia este instrument al memoriei, un mod de a păstra vie umanitatea în mijlocul barbariei. La Virgil Ierunca, poezia are un ton grav, uneori elegiac, marcat de exil și de trauma rupturii de țară. Temele recurente sunt doliul spiritual, amintirea celor pierduți, și mai ales refuzul uitării.

Vasili Stus, în schimb, scrie o poezie de o austeritate morală copleșitoare, în care viața personală se confundă cu lupta pentru adevăr. Versurile sale sunt adesea scurte, dure, cu imagini ale suferinței, ale rezistenței stoice, dar și ale unei iubiri tragice față de Ucraina.

Atât Ierunca, cât și Stus sunt poeți ai memoriei în sens profund: ei nu scriu doar despre trecut, ci păstrează vie amintirea celor distruși de sistem.

Ierunca, în poeziile sale, sugerează o suferință care transcende individul, devenind parte a memoriei colective. În volumul *Poeme de exil* atestăm următoarele titluri: *Decemvrie*, *Prologul copacilor*,

Exil, Vechime, Cântec rătăcitorului, Știință, De unde până unde, Decalog, Încă o dată, Ora exactă, Moartea jocului secund, Istorie, Păcat, ...ca niciodată, Drum, În lume, Fire, Douăzeci, Noaptea aceasta, Acolo, Inel, Ucenicie, Temei ars, Întâlnire, Caligrafie, Obol, Afară, Ospățul vag, Insulă, Nevrednicie, Pronume personal, Târziu, Absență, Somnul vișinilor, Numărul opt, Trecere, La umbra unului, Neutru, Identitate. În scrierile date observăm meditația profundă asupra condiției umane în exil și abordarea temelor precum identitatea, timpul, memoria, suferința și căutarea sensului. Se conturează astfel un parcurs poetic complex și variat, în care durerea este însoțită de un efort constant de regăsire și reafirmare a sinelui în lume.

Următoarele volume de poezie ale lui Vasili Stus reprezintă nu doar etapele esențiale ale parcursului său poetic, ci și mărturii de o însemnătate copleșitoare ale unei conștiințe care a transformat suferința personală și opresiunea politică în expresii lirice de o forță morală și estetică distinctă: *Mișcarea circulară (Круговерть)*, *Soraci de iarnă (Зимові дерева)*; *Cimitirul vesel (Веселий цвинтар)*, *Timpul creativității (Час творчості/Dichtenszeit)*, *Palimpseste (Палимпсесту)*.

Stus, în poemele scrise în lagăr, invocă adesea moartea nu ca sfârșit, ci ca mărturie: o dovadă a tenacității morale. Moartea sa în gulag este o încununare tragică a acestei lupte. El devine astfel nu doar poet, ci simbol.

În epoca post-totalitară, atât Virgil Ierunca, cât și Vasili Stus sunt redescoperiți ca repere morale. Poezia lor nu mai este doar o reacție la o dictatură concretă, ci un avertisment universal împotriva uitării, resemnării și conformismului.

Ei ne arată că adevărul și libertatea se apără și cu arma cuvântului, chiar și atunci când cuvântul pare inutil sau când nu mai există nicio speranță de victorie imediată. Ei au învins regimul/ răul devenind memorie și sens crucial în cultura și istoria națiunii lor.

Virgil Ierunca și Vasili Stus sunt, în esență, poeți ai unei memorii rezistente – nu doar împotriva dictaturii, ci împotriva uitării, minciunii și degradării morale. Prin scrierile lor, ei ne învață că poezia poate fi mai mult decât literatură – ea devine un atribut al curajului, o formă de luptă, de păstrare a adevărului și un model de mântuire pentru umanitate în cele mai întunecate vremuri.

Астрід Старк-Адлер

**Чернівці, Іцик Манґер та їдишська література
в міжкультурному контексті**

Чернівці, столиця колишньої Буковини, були, за словами Пауля Целана, сказаними в 1958 р., «місцевістю, де жили люди і книги». Місто тривалий час вважалося мультикультурним (або, краще сказати, багатоетнічним) і багатомовним раєм. Як мікрокосм у макрокосмі Австро-Угорської монархії, до якої вона належала до 1918 року, Буковина пережила бурхливу долю. До кінця Другої світової війни вона належала Румунії. Після цього регіон був включений до складу Радянського Союзу, а з 1991 року є частиною незалежної України. Переважно ідилічний погляд на минуле ретроспективний, адже й тут мали місце конфлікти. За часів монархії тут жили німці, русини (українці), румуни, поляки, вірмени, євреї та інші меншини, які мали одну спільну рису: вони боролися за свої права і визнання своєї мови. Німецька мова була адміністративною і офіційною мовою в цьому багатомовному регіоні, оскільки з кінця XVIII століття австрійська адміністрація проводила гегемоністську політику германізації на сході.

Чернівці – місце народження німецькомовних поетів Рози Ауслендер і Пауля Целана. У цьому місті народився також один із найвідоміших єврейських письменників ХХ століття: Іцик Манґер. У 1908 році в цьому місті відбулася також так звана Чернівецька конференція, на якій їдиш отримав статус літературної мови. Під керівництвом Натана Бірнбаума конференція зібрала численних письменників, серед яких були провідний представник сучасної їдишської літератури Іцхак Лейбуш Перец (1851–1915), романіст Шолем Аш (1880–1957) та поет Авром Рейзен (1876–1953).

Іцик Манґер, який народився в 1901 році як Ісідор Гельфер у Чернівцях, помер у 1969 році в ізраїльській Гедері. Хоча його родина походила зі Східної Галичини, а точніше – з Коломиї та околиць (Стопчатів), Манґер належав до румунських письменників. Це дозволило йому внести у свою творчість третій вимір: циганську культуру. Він сам казав, що відчуває себе румуном і лише випадково походить із Чернівців.

Коли Манґер народився, Чернівці були острівцем західної культури, де було прийнято розмовляти німецькою мовою. Манґер, який від народження розмовляв їдишем, виростав у традиційному культурному середовищі. Його батько, бідний кравець, є автором пурімської п'єси, єврейської карнавальної вистави, яку він ставив у колах кравців. У Чернівцях Манґер спочатку відвідує єврейську школу – хедер, потім німецьку початкову школу і, нарешті, німецьку цісарсько-королівську гімназію. Спочатку він починає писати вірші німецькою мовою. Однак невдовзі його виключають з німецької школи за погану поведінку. Коли в 1914 році росіяни вторглися в Коломию, він переїхав до румунських Ясс. У цьому місті, де проживала велика єврейська громада, він спілкувався з соціалістом Людвігом Гелертером, лідером румунського робітничого руху, а також з істориком літератури Барбу Лазаряну (1881–1957), під впливом якого почав писати на їдиші.

Ясси – це колыска їдишського театру. Тут часто бував сатиричний співак Вельвель Збаржер (1826–1883), який також співав на весіллях, виконував свої драматичні вірші в містах Румунії, а Абрагам Гольдфаден (1840–1908) з Росії, справжній батько єврейського театру, презентував там на їдиші свої перші драматичні спроби.

Манґер розвиває свою поетичну творчість на перетині трьох культур: німецької культури, яку він виніс із гімназії, їдишської культури з музичним театром Абрагама Гольдфадена та піснями т. зв. «Бродер-зінґерів», а також циганської культури. Особливо важливою для Манґера була балада – як класична, так і сучасна. Він переклав на їдиш окремі вірші Райнера Марії Рільке, Георга Тракля та «Баладу зовнішнього життя» Гуго фон Гофманстала, часто підкреслював важливість для свого літературного становлення творів Гете, Шиллера і Гайне. Балада стає для нього жанром *par excellence*, саме вона зробить його відомим. Як «скорочена форма драматичного конфлікту», цей поетичний жанр чудово ілюструє зустріч багатьох літературних явищ, до яких додається англійська (американська) література, оскільки Манґер був великим шанувальником Едґара Аллана По.

Поетична творчість Іцика Мангера постанала в основному до єврейської Катастрофи. Його збірки віршів «Schtern ojfn dach» (1929) і «Lamtern in wint» (1933) відтак були доповнені лише кількома віршами, опублікованими в збірці під назвою «Schtern in shtojb» (1967). Там також уміщено вищезгаданий вірш «Майданек». «Трубадур» Іцик Мангер – так він називає себе у вірші «Ikh der trubadour, der vint un di hur» – є чудовим прикладом мультикультурності: у своїй творчості він поєднує те, що висловлювали у віршах і музиці народи, які його оточували. Він додав до цього те, що протягом століть було невичерпним, «божественним» джерелом усіх оповідей, – Біблію, до якої долучив грецькі та германські міфи, які зробив відправною точкою нескінченних метаморфоз і метафор, щоб досягти мистецтва, яке водночас є дуже особистим і по суті єврейським – глибоко сучасним і універсальним.

Альона Тичініна

Інакшість як естетична стратегія українського модернізму: досвід «Музагету»

На формуванні літературної епістемі ХХ століття в Україні суттєво позначилися національно-визвольний і соціал-демократичний рухи. Під їхнім впливом більшість мистецьких наративів зорієнтувалися на проблематику національної єдності, самоідентифікації та суспільного оновлення. Водночас літературний процес цього періоду вирізнявся взаємодією кількох поколінь митців, яких традиційно розділяють на два кластери – представників народницької літератури (Б. Грінченко, І. Карпенко-Карий, П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, І. Франко та ін.) і нової генерації модерністів (В. Винниченко, М. Вороний, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка). Для народницької парадигми «своє» ототожнювалося здебільшого з національною ідентичністю, колективним досвідом і морально-етичними цінностями, тоді як модерністи вибудовували передусім образ «інакшого» митця – інтелектуала, естета, шукача духовної автономії. Отже, дихотомії «свій-чужий», «свій-інакший» стали визначальними для амбівалентного розвитку літературного процесу першої половини ХХ ст.

Український модернізм характеризувався синкретичністю, що виявлялася у поєднанні естетичних тенденцій різних європейських художніх течій, взаємодії романтичного та реалістичного начал і, водночас, у збереженні органічного зв'язку з національними мотивами та ідеями. Відбуваються новаторські експерименти із формою, виникають креативні художньо-естетичні матриці з виразним тяжінням до міксування різних видів мистецтва. Закономірно, що в цей час з'являються літературно-мистецькі угруповання, що, зокрема, транслюють об'єднання «своїх» у коло символістів. У періоди історичних чи епістемологічних змін митці-новатори, креативні й пасіонарні літератори доволі часто гуртуються в спілки однодумців, де «інакші» і «чужі» у суспільстві стають «своїми» у колективі, у якому поліфонічна синергія їхніх голосів постає гучнішою і виразнішою. Йдеться, приміром, про «Молоду Музу» (1905–1909), й «найпомітніший», за В. Агеєвою, проєкт символістів», «Музагет» (1918–1919), які стали осередками перформативної культури у Львові та Києві, виразною маніфестацією нової художньої свідомості. Художня творчість модерністських спільнот виходила за межі індивідуального акту письма й набувала форми естетичного жесту, культурної самопрезентації та публічної дії, демонструючи власну «інакшість», зокрема й через комунікацію з потенційною аудиторією (через маніфести, літературні вечори, інсценізації, дискусії, публікації в часописах). Учасники «Музагету» прагнули подолати народницьку традицію, переосмислити опозицію «ми» і «вони», стверджуючи автономію естетичного досвіду й інтегрувавши українське слово у європейський модерністський контекст.

Музагетівці дуже вдало окреслили тогочасну ситуацію пограниччя культур, у якій формувалася українська ідентичність у контакті з іншими традиціями. Так, М. Бурачек, міркуючи про національний характер і специфіку мандрівних сюжетів, відзначає, що «кожна національність завжди виявляє непереможне бажання впливати на других, на зовнішню собі, прагне асимілювати його, надати йому знайомі риси, аби легше користатися ним в своєму внутрішньому вжитку» [Музагет. 1919. №1–3. С. 72]. Ідея «асиміляції» чужого з метою «внутрішнього вжитку» свідчить про динаміку взаємодії

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

культур, *інкорпорацію Іншого* без втрати власного я, коли «чуже» не відкидається, а «перетравлюється» крізь національну призму, утворюючи гібридні естетичні форми.

Лесь Курбас конструє образ Іншого як морально-естетичний контрапункт, порівнюючи життя української молоді з німецькою: «В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З мязами. З високою культурою, з високою інтелігентністю» [Музагет, с. 115]. Водночас митець дистанціюється від «московської душі» як уособлення деструктивного, нівелюючого начала: «Мені здається, що інакше й не може бути в цій проклятій країні розгардіяшу однієї всенівелюючої волі московської душі, в котрій всегнітючому патріотизмі є все, тільки не порив чистої любови» [Музагет, с. 116]. Знаходячи спільне у характері сучасників і «Sturm und Drang», Курбас висновує: «Здоровий і життєздатний народ – ці Німці. Одно слово: „Гнилой й отсталый Западъ“» [Музагет, с. 122]. Ця іронічна цитата-кліше постає саморефлексивним жестом, який висміює імперські стереотипи, розкриваючи механізми культурної пропаганди.

Отже, «Музагет» був справді *інакшим*, його представники виступали за подолання панівних тенденцій українського літературного життя доби, народницьких, просвітницьких і національно-реалістичних домінант, мислячи себе у контекстуальній площині європейського модернізму, естетизму та інтелектуалізму, вибудовуючи альтернативний наратив української літератури. Діяльність угруповання постає також актом культурного опору, спробою деколонізувати українську пам'ять у часи, коли радянський режим намагався її знівелювати.

Ольга Червінська

Питання ієрархії проблем (про значення консерватизму в науці)

Усвідомлення власної ситуативної позиції в науці відповідного часу є першорядною справою. Попри те, що проблема існує, вона не артикульована досі. Виникає дуже багато питань у цьому зрізі. Як насправді вчений визначає (якщо усвідомлює проблему) своє місце в контексті

відповідного часу та простору. Наука від початку й до сьогодні в принципі розгортається в одноманітній сумі складових, як би їх не перейменовували часи: науки про Всесвіт і науки про людину, про їхні об'єктно-суб'єктні стосунки. Наукова палітра загалом оперує досить однотипними методиками, які ґрунтуються на ієрархії актуальних для певного часу тем, і чи не закономірно виникає ілюзія постійного оновлення наукових висновків. На ілюзію працює багато факторів – скажімо, соціальні потреби, наближення чи віддалення від профільної течії, авторитет наукової школи, нарешті, цілісний науковий базис як такий. Абсолютно помилково вважати, що математика, фізика, точні науки, філологія, мистецтвознавство є кардинально різними формами свідомості. Це просто різні мови, які функціонують у кожний певний час ніби автономно. Проте науковець як персонаж свого часу постає іманентним собі в будь-якій тематичній ієрархії. Наука існує як універсум, розділений на умовні кластери, що з часом втрачають свою номінативну актуальність, контактуючи між собою.

Це все пов'язано з методологічними засадами певної галузі, але не можна не побачити, що ці методологічні засади спільні. Методологію слід сприймати як спосіб опису обраного об'єкта (числа, рух, речовина, текст – загалом усі прояви матеріального). Так чи інакше, ми мусимо зробити висновок про специфіку методів, властивих окремим періодам. Приклад такої особистості, як Леонардо да Вінчі, який проявив себе абсолютно в усіх наукових галузях Відродження, постає показовим свідченням цієї тези. Особистість науковця калібрується позицією в актуальному контексті, а також обраним об'єктом і *висновками*, які стають головним доказом наукової ваги зробленого (як ми всі це добре усвідомлюємо). Науковий дискурс точиться навколо проблеми – що робити з цими висновками, приймати чи не приймати, і як вони можуть бути проінтерпретовані зараз.

Загалом, наука ніколи не хаотична, вона підпорядкована власній і постійній аналітичній функції як такий. Це структурований досвід адаптації людської думки до обставин часу. Раптом вдається виявити, що існує неусвідомлений зв'язок між ніяк не узгодженими, на перший погляд,

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

науковими подіями. Так, сучасний британський дослідник Пітер Джонсон побачив зв'язок між ідеями Джордано Бруно та таким відгалуженням від психоаналізу, як оргономія (праці Вільгельма Райха).

Робота науковця, як правило, є відчуженням від реальності. І це очевидний парадокс наукової об'єктивності. Вважається, що наукові висновки об'єктивні, але насправді вони завжди суб'єктивні. В цьому плані вони стають консервативним фондом, навіть більше – фундаментом науки в цілому. Це надзвичайно важливий фактор, на який ми спираємося і водночас долаємо. Консервативна база регулює відцентрові й доцентрові рухи в системі понять, що й визначає їхню ієрархію в певному часі. І тут неможливо обійтися без консервативної передісторії даного моменту. Попри загальноприйнятту позицію, хочеться підкреслити, що наука, як і мистецтво, суб'єктна і суб'єктивна.

Інтеркультурна поетика та порівняльне літературознавство

Олена Анненкова

Вікторіанство і треченто: інтеркультурний діалог епох у творчості Д. Г. Россетті

Доля від самого народження визначила оригінальність естетичної мови Д. Г. Россетті, англійського поета і художника італійського походження. Народжений у родині італійських інтелектуалів-емігрантів, відомих поціновувачів і дослідників творчості Данте Аліг'єрі, Россетті змалечку оволодів англійською і навчався у провідних англійських навчальних закладах, де добре вивчив і полюбив англійську літературу, водночас глибоко плекаючи любов до Італії, її мови, літератури і культури. Плоть від плоті цієї країни, він, однак, органічно всотав традиції англійської культури, що зробило його творчість яскравим і значним явищем англійського мистецтва вікторіанської епохи.

У результаті дослідження з'ясовано, що поетична і живописна творчість Д. Г. Россетті позначена інтертекстуальними зв'язками з широким полем європейської культури, а саме з англійською культурою середньовіччя і романтизму та італійською проторенесансною культурою часів треченто. Особливий вплив на творчу свідомість вікторіанця Россетті справила спадщина Данте Аліг'єрі, з яким Россетті відчував подвійний зв'язок: з одного боку, творчий і сакральний, що простежується в особливому «голосі» поета і художника ХІХ століття, який нібито писав з надр далекої культури, а, з іншого – життєво-побутовий, містичний, що проявилось буквально в біографії Д. Г. Россетті та його стосунках з жінками і набуло природи життєтворчості, злиття життя і мистецтва в єдиному процесі пізнання смислу мистецтва, краси і Бога та творення і розуміння мистецтва як життя. Не меншою оригінальністю позначені інтертекстуальні зв'язки Россетті зі

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

ще одним видатним італійським поетом і письменником – Дж. Боккаччо. Як було з'ясовано, позбавлений містичної напруги діалог із цим представником італійського раннього Ренесансу мав яскраву естетичну природу, увиразнюючи розуміння Россетті жіночої краси та особливостей її втілення в мистецтві. Інтертекстуальний контекст творчості англійського поета і художника простежується на рівні активної перекладацької діяльності Россетті. Він ще в молоді роки займався перекладами творів Данте і Боккаччо, а також оригінальної поетичної і художньої творчості, яка позначена не лише прямим наслідуванням традиції італійських поетів, а й світоглядною дискусією та художнім розвитком їхньої традиції. На неї накладався естетичний досвід англійської національної традиції, складна автотекстуальність і автоінтертекстуальність, властиві творчості Россетті, інтермедіальність якої є однією з унікальних її рис. Саме це сприяло тому, що Россетті став передтечею англійського естетичного руху кінця вікторіанської епохи. Отже, художня практика Россетті оприявнює плідний діалог різних і віддалених культурних епох, набуваючи рис транскультурного виміру. Це засвідчує єдність європейської художньої традиції та невичерпність потенціальних інтеркультурних зв'язків в її просторі.

Оксана Гальчук

Античний митець як сучасник:

напрями і способи осмислення прецедентної постаті

Концепція сприйняття греко-римської художньої спадщини як «живої античності» (А. Содомора) передбачає її входження в літератури (культури) будь-якої доби в ролі сучасника, «дзеркала», осмислення яких дає відповіді на питання сумірності епох. Ім'я Горація давно асоціюється не лише з римською поезією золотого віку, а й з античністю загалом. Ставши частиною сприйняття її образу як міфу внаслідок тривалої рецепції, Горацій так само перетворився на певну міфему, що зумовило і своєрідний підхід до його постаті і творчості як і форми їх репрезентації.

Основні напрями рецепції, у результаті взаємодії яких формувалася «свій» образ античності в кожній із літератур, а отже, і «свій» Горацій, залишаються актуальними і сьогодні. Це і перевірені часом, як-от культурно-філологічний напрям, тобто викладання давніх мов і переклад. І науково-критичний, що характеризується дослідженнями специфіки античної епохи, її історії, світогляду, побуту, культури загалом та літератури зокрема. Або ж літературно-художній, який виявляється у стилізаціях, ремінісценціях, алюзіях тощо на різних – від наслідування до авторської міфотворчості – рівнях оригінальних текстів. Ці класичні напрями не тільки модернізуються, а й доповнюються інспірованим розвитком популярної культури медіа-культурологічним напрямом.

Сучасну тенденцію інтенсифікації цих напрямів і їхнього синкретизму ілюструють видання останніх років, присвячені постаті Горація. Так, кембриджське дослідження за редакцією Стівена Гаррісона «Горацій: життя і хронологія» (2007) є оприявленням критико-аналітичного напрямку. Автори цієї інтелектуальної біографії (її розділи «Філософія і естетика», «Боги і релігія», «Дружба і покровительство і Горація соціопоетика», «Вино і симпозиуми», «Еротика і статі», «Місто і країна», «Поетика і літературна критика. Стиль і поетична структура») здійснили комплексний аналіз епохи Горація, його творчості у синхронії і діахронії, основних мотивів і стилістичних особливостей поезії.

Книга «Горацій: поет на вулкані» (2025) Пітера Стотхарда репрезентує художньо-літературний напрям. Характерно, що, простежуючи шлях Горація, сина колишнього раба, від його народження і до сходження на вершини слави як поета і представника нобілітету, автор особливу увагу приділяє моменту, який і перетворює римського митця на нашого сучасника. Стотхард висвітлює вплив трагічних подій громадянської війни, де, як відомо, Горацій був на боці республіканців, на формування концепту служіння і філософії «задоволення малим» у його творчості та життєвому сценарії. Автор змальовує переконливу картину соціального і політичного «вулкану», на тлі якого розгорталася життя поета. Постать Горація-поета стає в такий спосіб більш об'ємною, завдяки виразненню постаті Горація-людини.

Прикладом поєднання науково-критичного і культурологічного напрямів є книга Роберта Роланда «Carpe diem: The Poetics of Presence in Greek and Latin Literature» (2022). Як відомо, заклик «лови мент!» є провідним мотивом всієї античної літератури, підхопленим у наступні історико-літературні епохи. Роберт Роланд аналізує грецькі й римські тексти, по-новому інтерпретує відомі твори Горація і його малодосліджені епіграми. Водночас «прочитує» і тексти матеріальної культури (як-от коштовне каміння, керамічні вироби, календарі, пам'ятники, етикетки для вина тощо), створюючи міждисциплінарну студію, де мотив *carpe diem* тлумачиться на широкому історико-культурному і літературному тлі.

В українській літературі поєднання елементів усіх напрямів віднаходимо у творі Андрія Содомори «Наче листя дерев (Повісті про Горація)» (1982), де в жанровому синтезі есею, біографічної прози і літературознавчої студії витворюється інтимізований образ римського поета і його епохи. «Текст Горація» як центральний інтертекст повісті оприявлюється у фактах біографії митця як сюжетній лінії твору і в ретроспекціях персонажа; у рядках творів Горація (епіграфи до розділів; цитати в тканині тексту; алюзії на сатири; фабули творів як позасюжетний елемент тощо); у міркуваннях головного персонажа на моральні та естетичні теми, що перегукуються з ідейним змістом творів римського поета. Введення широкого історичного та культурологічного інтертекстів уможливило висновок про переростання тексту з повісті про письменника в повість про історико-культурну епоху з роздумами про митця і мистецтво, час і пам'ять, добро і зло. Авторський образ Горація структурують і його конкретно-історичний, і символічний портрети. Зокрема, завдяки символічним сценам і образам, Горацій постає знаковою фігурою митця, якому судилося творити в умовах «зміни віх», обираючи між «тимчасовим» і «вічним». Тож у повісті запропонована інтерпретація жанру біографії-есею, де окреслено топос (Рим у подіях, міфології і картинах природи), тропос (ідеї доби) і антропос (людина епохи і її емоційний портрет), що формують людське «обличчя» епохи – «живу античність».

Роман Дзик
Дан Паранюк
Ольга Червінська

Чернівецька школа

вивчення традиційних сюжетів і образів

у контексті сучасної української компаративістики

Сучасна українська компаративістика відзначається широкою палітрою методологічних підходів, які на цьому етапі навряд чи можуть бути впорядковані в рамках єдиної класифікації. Однак певний часовий проміжок, що минув від нового витка розвитку компаративістики в Україні на межі XX–XXI ст., зумовленого зникненням ідеологічних перепон і засвоєнням раніше недоступних світових здобутків у цій сфері, дозволяє констатувати формування трьох найпомітніших дослідницьких осередків у вітчизняному порівняльному літературознавстві вказаного періоду: київського, тернопільського і чернівецького.

Формування київського осередку порівняльного літературознавства пов'язане насамперед із діяльністю відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук України та його багаторічного очільника Дмитра Наливайка. У 2004 році відділом компаративістики започатковано щорічне періодичне видання з порівняльного літературознавства «Літературна компаративістика» (відповідальний редактор Д. Наливайко). З тернопільським осередком порівняльного літературознавства під керівництвом Романа Гром'яка пов'язане видання «першого в Україні навчального посібника з порівняльного літературознавства». Тернопільська гілка компаративістики вирізняється поєднанням порівняльних студій з рецептивною поетикою, герменевтикою і перекладознавством. Чернівецька школа вивчення традиційних сюжетів і образів стала третім потужним осередком порівняльного літературознавства в Україні. Її засновником і очільником був Анатолій Волков (1925–2021). Звичайно, ці три осередки не існували ізольовано один від одного й від решти українських компаративістів.

Власне, лише за чернівецьким осередком компаративістики в українській літературознавчій історіографії закріпилося визначення «школа». Найчастіше історіографи оперують назвою «чернівецька школа», хоча подекуди трапляється й розлогіше найменування – «чернівецька літературознавча школа професора А. Волкова». Останнє підкреслює визначальну роль А. Волкова у створенні й функціонуванні саме літературознавчої школи, яка зайняла чітко окреслену нішу в компаративістичній галузі, зосередившись на вивченні традиційних сюжетів і образів (ТСО) у літературі.

Діяльність науковців чернівецької школи ТСО пов'язана в основному з кафедрою зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького університету, яка впродовж свого тривалого існування внаслідок різних причин неодноразово змінювала назву. В будь-якому разі йдеться про певну компаративістичну традицію, закладену при заснуванні кафедри М. Гулею і його грандіозним проєктом «Фондознавство всесвітньої літератури». Вирішальне значення в закладанні фундаменту чернівецької школи ТСО відіграють 1950-ті роки, в які кафедру очолював Роман Волков (1885–1959), дослідник «українсько-російсько-польських літературних взаємин, фольклорно-літературних зв'язків». Його дослідження сюжетики народної казки передували відомим працям В. Проппа. Важливим періодом в історії становлення чернівецької школи порівняльного літературознавства були 1960-ті роки, коли кафедру очолювала Ольга Гуля (1907–1944), керівником кандидатської дисертації якої був О. Білецький.

Остаточне формування чернівецької школи вивчення ТСО пов'язане з діяльністю А. Волкова. Формат численних спільних публікацій з молодими науковцями дозволяє наочно спостерігати процес формування наукової школи. З більшості таких спільних публікацій згодом постали кандидатські дисертації, захищені під керівництвом А. Волкова.

Важливу роль у функціонуванні будь-якої наукової школи відіграє наукова періодика, де оприлюднюються результати її досліджень. Для чернівецької школи ТСО такою платформою стало періодичне видання «Питання літературознавства». Крім того, у 1990-х роках минулого століття при кафедрі теорії

XX Міжнародна літературознавча конференція

та історії світової літератури під керівництвом А. Волкова активно функціонувала Лабораторія порівняльного літературознавства. Наслідком її діяльності вже в наступній декаді стало видання «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001) і колективної монографії «Традиційні сюжети та образи» (2004), які можна вважати концентрацією і своєрідним етапним підсумком досягнень чернівецької школи ТСО. Сьогодні чернівецька школа ТСО вже посіла належне місце в історії розвитку української компаративістики. Однак її спадок і надалі продовжує до певної міри визначати наукові пошуки чернівецьких літературознавців.

Данило Ільницький

**Ars poetica – Ars critica, або ж Двостороння суб'єктність
(Антонич. Фогель. Шульц)**

Про присутність *Богдана Ігоря Антонича* (1909–1937), *Дебори Фогель* (1900–1942) і *Бруно Шульца* (1892–1942) в одному часо-просторі, про перегуки і спорідненості їхніх мистецьких візій та інтелектуальних ідей, про їхнє взаємне знання і незнання, про бажання і потребу перехрещувати їхні образи і настрої, налаштування і переживання, історії та ідеї, концепції і погляди – вже йшлося у нещодавній публікації «Шульц, Антонич. Фогель. Уявлення. Наздоганання. Пам'ятання»: в перекладі польською мовою у часописі «Konteksty» (2023. №1–2. С. 329–337), в оригіналі українською – в мережевому виданні «Zbuc» (07.07.2024).

Чернівецька конференція «Література і мультикультурний досвід: простори діалогу» є нагодою продовжити рефлексію про цю тріаду авторів і сфокусовано розгорнути один із найважливіших рівнів їхнього перегуку: взаємопов'язаність і навіть взаємозумовленість концептів *ars poetica* і *ars critica*. Власне, для модерністського дискурсу однією з найважливіших ознак є поєднання, ба більше – переплетення художнього та інтелектуального, первинно-творчого – та аналітичного, рефлексійного. Антонич, Фогель і Шульц у просторі Галичини

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

між двома світовими війнами, кожен у своєму середовищі (українському; єврейському ідишомовному; польському) втілюють таке переплетення показово і симптоматично.

Вони – уважні і чутливі читачі. Мають потребу відгукуватись, а відтак творити індивідуальне поле рецепції, зі своєю методологічною інфраструктурою, інфраструктурою сенсів і концептів. Водночас – творити образ та атмосферу свого середовища, хоча у суб'єктивно зумовленому, індивідуально ограненому фокусі. Бо ж це середовище постає у вигляді їхньої читацько-інтерпретаційної карти.

Кожен із трьох авторів так чи так звертається до теми творчості, робить це у формі менш чи більш видимого автофокусування, пише про себе і творчість, про себе у творчості. І Антонич, і Шульц, і Фогель споріднені концентровано-концептуальним коментуванням своєї естетичної стратегії. Водночас у їхніх текстах є певний елемент автономаніфестаційності. Коли поруч із аналітичними, синтетичними фразами про глибинну природу творчості – конкретні твердження про те, що і як працює в мистецьких руслах. Тоді філософсько-культурологічна синтеза стає стилістично-формальною настановою.

У письменницькій діяльності Шульц дебютував після 40 років, те ж саме – щодо рецензій і відгуків-рефлексій на різноманітні видання, як рівно ж і тих есеїв, які можемо назвати програмно-теоретичними, рефлексійно-маніфестаційними. Шульц окреслює вкрай універсальні, а водночас дуже особистісно-індивідуальні параметри творчості, в яких перебуває як митець. Ця засаднича система координат – про творчість а priori, про *мітологізацію дійсності* як естетичну настанову і мистецьку реальність. Шульц плинно відрефлексовує те, що його цікавить – чи через автокоментування, чи через потребу ділитися наснаженим відгуком про твори інших.

Як інтелектуал Антонич бачить своїм завданням творити концепцію мистецтва, яке перебуває в діалозі з важливими теоретико-філософськими концепціями того часу, деякі навіть сформульовані на випередження. У цьому плані Антонич – не критик, а теоретик, причому не лише літератури, а й мистецтва загалом. З іншого боку, він відчуває бажання, ба

XX Міжнародна літературознавча конференція

навіть потребу корелювати свої теоретичні візії про явище літературного твору – з тогочасним українським ідеологічно-політичним та суспільним дискурсом. Антоничева концепція національного мистецтва, погляди на зміст і форму художнього твору та рецептивна теорія акцентують на мистецтві й літературі як самодостатніх, самоцільних явищах зі своєю синкретичною природою – починаючи від інтенційности, через рецептивний акт та завершуючи множинністю інтерпретацій.

Фогель – це авторка міждисциплінарних інтелектуальних есеїв, де літературознавство йде поруч із теорією мистецтва, а історія має культурологічний вимір. Творячи свою культурно-антропологічну візію, вона і в оригінальній творчості, і в синтезах та аналізах послуговується, зокрема, інтермедіальним категоріальним апаратом. Мистецтво у фогелівському світі стає шатром, якоюсь над-ідеєю, яка розливається струменями вислову в різних видах, родах, жанрах письма.

Окрім поетичної чи прозової суб'єктности, Антонич, Фогель і Шульц виразно суб'єктні як інтелектуали. Вони формулюють сенси і творять концептосферу. Вони змінюють статус письма *про щось*, яке за звичним уявленням наче вторинне, а насправді також первинне і врешті стає частиною цілісного вислову. Тому їхня *двостороння суб'єктність* – це не лише самодостатність кожної із граней діяльності, кожного способу вислову (*ars poetica et ars critica*), це – переплетення цих суб'єктностей, їхня перманентна взаємозумовленість, несамовита кореляція ідей та акцентів, образів і візій.

Jurate Landsbergyte-Becher

Chorals of Light and Darkness: Multiple Identities in the World of Contemporary Lithuanian Music

Lithuanian composers in their own way fulfil M. K. Čiurlionis's (1875–1911) visionary oath: the *creation of the world* through the synthesis of arts initiated by waves of imagination, i.e., their works show a tendency to create an organic whole or universe that

embodies the utopia of the eternal existence as the forgotten world of light of archaic myths and the fullness of its Baltic nature. An example of this is the universe of *sutartinės* (multipart polyphonic songs) created by Ričardas Kabelis (*1957) – the embodiment of Baltic mythology within the *circle of eternity* of musical sounds – the *chorale of light of sutartinės*, a vision of the endless humming sound of canon.

This is the line of Baltic identity (*Sutartinė of the Mountain*, 2011–2016), deeply embedded in the perception of Lithuanian music. Meanwhile, as a counterbalance, we can identify the identity line of European historical drama by Kabelis's former student Mykolas Natalevičius (*1985) through the Christian *rising from darkness* chorale, its variations, the interactions of hymns, and their dramatic development, which flow into images of historicism and sacredness. Here, we consistently move from early Christianity to the theme of Ukraine, which is deeply rooted in the modern thinking of Lithuanian intellectuals, complementing the European line – a new turn in the struggle between the shadows of darkness and light (Natalevičius's chorale of the *Dying Light*, 2023).

In this context, another expression of identity emerges in the works of Algirdas Martinaitis (*1950) as an exploration of ideas of the era, exemplified by his premiere of the work *Gija*, dedicated to Sakartvelo's European journey, which is closely connected to Lithuania, and linking it to the musical significance of the name of the most distinguished Georgian composer of the 20th century, Giya Kancheli (1935–2019). *Gija* is also a meaningful Lithuanian word (Martinaitis is also a master of language), meaning a connection, a bond, a line of fabric – a leitmotif and a deeply penetrating paradigm of Ukrainian suffering into the existential depths of the Baltic and Caucasian origins. In this way, the multifunctional fabric of Lithuanian musical creation, revived in the current struggle of identities, unfolds with its ornamental lines, restoring to radiance the spaces of Europe that were once obscured by barbaric darkness.

Зоряна Лановик
Мар'яна Лановик

**Провіденційні знаки часу
в координатах філософії випадку
(на матеріалі поеми Ігоря Калинця «Золоті Ворота»)**

У літературознавстві існує безліч теорій, автори яких намагаються з'ясувати загальні закони появи літературного твору. Вони, як правило, прагнуть раціоналізувати творчий процес, пояснити його закономірності. Цим теоріям протистоїть концепція С. Лема, викладена в праці «Філософія випадку». Наголошуючи на трансцендентності культурних феноменів, він вдається до метафізики, обґрунтовуючи унікальну концепцію, де центральною категорією постає випадок у різних його дефініціях. Але у стосунку до творчості – як фактор, що скеровує процес в русло, де явище набуває рис, які не помітних у матеріалі, який його породжують.

Очевидно, таку концепцію нелегко ні підтвердити, ні спростувати. Для цього необхідно, щоби сам автор під час написання твору аналізував його етапи, фіксуючи зміну траєкторії розвитку значень. На підтвердження філософії випадку можна натрапити на цікаві ілюстрації. Найчастіше фактором випадковості щодо зміни закладених у творі значень стає діалог з Іншим, який свідомо або несвідомо скеровує формування нових сенсів. Можемо припустити, що самі митці не завжди усвідомлюють ті чинники, які стають вирішальними під час написання твору. Але подекуди вияскравлюються цікаві картини. Така творчість Ігоря Калинця. Хоча він як письменник герметичний не вдавався до розмислів щодо специфіки його художнього методу, історія літератури зафіксувала цікавий епізод появи його поеми «Золоті Ворота», який частково розкриває таємниці його письма, підтверджуючи самотню теорію С. Лема та демонструючи роль міжкультурного діалогу в процесі творчості.

Був 1979 рік – складний час у глобальному та індивідуальному вимірах. У радянській імперії – період жорстоких переслідувань «інакомислячих» та масових арештів митців, що увійшли в історію під назвою дисиденти-

шістдесятники. В цей рік Ігор Калинець уже відбув шестирічне покарання в таборах суворого режиму і за вироком суду його відправили на заслання у Забайкалля. Водночас саме тоді удруге засудили його товариша і побратима по табору Миколу Горбалья. У цей час слов'янський світ сколихнула малоймовірна подія світового масштабу – вперше Папою Римським став слов'янин Кароль Войтила, який почав скеровувати європейські та загальносвітові процеси в інше річище. У жовтні 1979 року Іван Павло II здійснив одну з перших міжнародних поїздок до вірян у США, в рамках якої відвідав українську греко-католицьку церкву Непорочного Зачаття у Філадельфії, де вперше проповідував українською мовою.

Усі ці позірно непов'язані між собою події в химерних хитросплетіннях випадковостей породили поему І.Калинця «Золоті Ворота». Таємницю написання цього твору сам поет розкрив аж у липні 2001 року під час перебування Папи Римського в Україні. Він написав промовисте есе «Золоті Ворота Папи Івана Павла II», в якому зізнався, як у засланні написав свою відому поему.

Лише одна фраза з уст Папи актуалізувала в пам'яті засланого поета рядок із поеми «Золоті Ворота» Василя Пачовського. Пам'ятаємо, що саме молодомузівець Пачовський возвів символ Золотих Воріт до загальнонаціонального сакрального знака. Нездоланний атрибут захисту Києва одночасно був містичною священною Небесною Брамою, через яку до столиці входило сонце і Боже благословення. У XX столітті, за висловом І.Калинця, вони стали «Тріюмфальною Аркою України».

Сказана фраза Папи була почута на іншому континенті в час, коли Ігор Калинець дізнався, що в Києві вдруге заарештували його товариша і недавнього спів'язня Миколу Горбалья, і почав писати на його честь поему. Центрована цим сказаним Словом, вона набула рис біблійної стилістики та риторики. І.Калинець вдається не лише до поетики біблійних пророцтв, а пише текст у профетичному дусі з численними алюзіями й алегоричними образами, архаїзмами і фігурами інакомовлення, сягаючи найвищого рівня узагальнення –

щойно заарештований лицар духа стає частиною панорамної багатовікової картини історії всього його народу, який він уособлює своєю стійкістю і незламністю.

Важливо наголосити, що, попри те, що Золоті Ворота передусім виконували роль захисної фортифікаційної споруди, водночас вони були і храмовою будівлею, адже їх від часів Князя Ярослава Мудрого увінчувала церква Благовіщення Пресвятої Богородиці задля того, аби через них проходили в місто «благі вісті». Тому цей символ набуває численних сакральних сенсів, які утверджують думку про неможливість їх повного охоплення.

У процесі такого аналізу виявляємо все нові й нові факти незначних, майже непомітних випадковостей і збігів обставин. Українські митці, які розуміли космізм цих малопомітних «випадковостей», надихалися на написання своїх творів, які ставали цеглинами у побудові Незалежності України. А в дискурсі Калинцевої творчості, яку дослідники окреслюють як наскрізь барокову, філософія випадку вимальовується як закономірний процес обертання Колеса Фортуни.

Павло Михед

Дискусії про початки українського театру

Мета мого повідомлення історіографічного плану, оскільки досі існують різні погляди на історію виникнення українського професійного театру. Традиційна точка зору – «батько» нашого театру І. Котляревський, час появи – 1819 рік, коли в Полтаві була поставлена «малоросійська опера» «Наталка Полтавка». Однак у передмові до першої публікації п'єси Василя Гоголя-Яновського «Простак» П. Куліш зауважив, що невідомо достеменно, коли цей твір написаний, але, цілком імовірно, раніше за «Москаля-чарівника» І. Котляревського. Порівнюючи художню вартість обох п'єс, Куліш віддає перевагу твору Гоголя, висновуючи: «Отож, словом, «Простак» Гоголя-батька у всіх відношеннях вище «Москаля-Чарівника» і може бути названий першою українською комедією» [Куліш П. Несколько предварительных слов. *Основа*. 1862. № 2. С. 19, 22, 23].

У 1920-х з'явилася ґрунтовна праця П. Руліна «Рання українська драма», де, повторюючи усталену тезу про першість Котляревського, дослідник при аналізі «Москаля-Чарівника» і «Простака» змушений визнати: «...не розв'язано остаточно і дотепер, яка п'єса від якої залежить» [Рулін П. *Рання українська драма*. Київ, 1928. С. 63.].

Питання першості стало предметом окремої студії Л. Білецького, що з'явилася як реакція на вихід книги П. Руліна. Дослідник теж ставить питання «Хто кого наслідував?» і бачить своїм завданням «спробу в бажанім напрямі лише намітити стежку» [Білецький Л. Біля початків української комедії і водевілю. *ЗНТШ*. 1930. Т. ХСІХ. С. 175.], усвідомлюючи, що «за браком ясних і точно означених документів остаточно вирішити ... питання надзвичайно тяжко» [Білецький Л. Біля початків української комедії і водевілю, с. 175.].

Л. Білецький звертається до історико-біографічних даних. Відомо, що В. Гоголь зблизився з Д. П. Трощинським, коли той вийшов у відставку і оселився в Кибинцях, а це 1806–1814 і 1822–1825 рр. Із погляду Л. Білецького, найбільш активний період діалогу мецената і письменника припадає на 1809–1813 рр., коли й були написані п'єси «Собака-вівця» і «Простак». Дослідник говорить про молодість автора і бажання прислужитись, про матеріальну залежність і потребу облаштувати подружнє життя, згадує й добре здоров'я Гоголя і Трощинського. За хронологічний доказ часу написання п'єс слугує лист Андрія Трощинського до В. Гоголя від 12 квітня 1813 року, в якому йому дякують за театральні вистави, що принесли неабияке задоволення Трощинському.

У другий проміжок часу, 1822–1825 рр., Гоголь і Трощинський хворіли, стосунки між ними погіршилися, тож спілкування майже припинилося.

Наведу ще один факт, на який не звернули увагу дослідники. Марія Іванівна Гоголь у своїх спогадах про перебування у Кибинцях пояснює захоплення театром Д. Трощинського гостюванням у нього Г. Р. Державіна, який був свояком В. В. Капніста. В цей час «експромтом створювали комедії» [Гоголь М. І. Из воспоминаний матери Гоголя. *Родословие Н. В. Гоголя*. Статьи и материалы. Москва, 2004.

С. 57], Марія Іванівна згадує, що А. Г. Родзянко «готував іноді на замовлення В. В. (Капніста. – П. М.) різні маленькі п'єси». Було якось, «він рівно за 2 години створив комедію, і в той же вечір грали» [Гоголь М. И. Из воспоминаний матери Гоголя, с. 58.]. Тобто на цей період припадає творча активність театру Трощинського і не виключено, що саме тоді починає писати п'єси і Василь Гоголь.

Більше того, на думку Л. Білецького, вплив п'єси «Простак» помітний у «Наталці-Полтавці», написаній Котляревським раніше за «Москаля-чарівника» [Гоголь М. И. Из воспоминаний матери Гоголя, с. 28.]. Л. Білецький тримається думки про те, що Котляревський «є дальший етап у розвитку української драми. Першим етапом у новій добі української драматургії є В. Гоголь» [Білецький Л. Біля початків української комедії і водевілю, с. 175.].

Більшість аргументів відомого літературознавця донині неспростовані. Чи не найвагомішою стала критична репліка М. Возняка, який надрукував у газеті «Назустріч» (5.11.1935. №15) статтю «Хто перший: Василь Гоголь чи Котляревський?» М. Возняк вважає, що Л. Білецький «спробував відібрати» першість у Котляревського. Критик іронізує із заяви дослідника лише «намітити стежку», хоч зрештою той стверджує, що Василь Гоголь написав обидві комедії «ще задовго до того часу, коли Ів. Котляревський виступив на полі драматичної літератури». М. Возняк «прилучається до тих, які уважають Котляревського, а не Василя Гоголя за батька нової української драми». Автор газетної статті, на противагу листу Андрія Трощинського до Василя Гоголя (квітень, 1813), наводить лист Василя Ломиковського до Івана Мартоса (серпень, 1823) про театральні вистави в Кишиневі, додаючи обговорення епізоду з Романом – блазнем у маєтку Д. Трощинського, який, за свідченням П. Куліша, став прототипом головного героя «Простака».

Отже, питання про першість так і не має вирішення, хоча думки і система аргументації Л. Білецького, безперечно, заслуговують на увагу історіографів українського театру.

Наталія Нікоряк

**Міжкультурні виміри кіносценарію
«Чудо в Оденсе» Сергія Параджанова**

Кіносценарій Сергія Параджанова «Чудо в Оденсе» (1973) – один із нереалізованих проєктів митця, що постає своєрідним синтезом культур, естетик і духовних традицій. У квітні 1976 року, перебуваючи у таборі суворого режиму, С. Параджанов писав у листі: «Я шкодую, що не вийшов Андерсен. Яка дивовижна нагода потрясти світ. Вишуканістю та інфантильністю. Створити атмосферу мрій та дитинства на полотні екрану та здивувати сентиментальністю та феєрією. Але нехай це будуть мрії – старості та ізоляції» [цит. за: *Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців*. Упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 265].

У сценарії «Чудо в Оденсе» режисер, відомий своїм унікальним метафоричним мисленням та неповторною поетикою монтажу, створює складну модель міжкультурного діалогу – українського, вірменського, європейського, зокрема й данського художнього світу. Підкреслимо, що полікультурне світовідчуття Параджанова формувалося ще в дитинстві – у середовищі, де співіснували вірменська, грузинська, азербайджанська культурні традиції. Тому зрозуміти причину формування полікультурного світогляду митця дозволяють перш за все біографічні факти його життя. Цей унікальний дар відчувати народну поетику пізніше проявився у всіх мистецьких проєктах режисера.

Звернення до європейського казкового канону продовжує параджановську традицію діалогу з народною поетикою різних культур – від молдавської казки «Андрієш» (1954) до азербайджанського дастану «Ашик-Керіб» (1988). Така послідовність виявляє універсалістське бачення світу, де національні образи стають частиною єдиної художньої міфології. Параджанов розумів казку як універсальний код людства, як «спільну мову» народів. Саме тому Андерсен – не лише датський письменник, біографічний герой, а символ митця-оповідача, який перетворює «реальність на казку».

Кіносценарій вибудовано на основі мотивів андерсенівської казки «Оле-Лукоє» – історії про чарівного дарувальника снів,

який відкриває дітям світ уяви. Для Параджанова цей образ стає метафорою творчості як акту одкровення: художник дарує світові сни, здатність бачити все інакше. Інтерпретуючи сюжет, режисер поєднує в одній постаті письменника і його героя – Андерсена і Оле-Лукоє, – створюючи образ митця як деміурга, що водночас є і людиною, і власним персонажем. У цьому рішенні прочитується авторська концепція мистецтва, яка у творчості Параджанова наскрізна: їй присвячено і «Київські фрески», і «Колір граната», і «Ашик-Керіб», позаяк «у його трактуванні поет – це людина, здатна на очах у глядачів перетворювати життєву прозу на високу поезію» [Морозов Ю. Казки Оле-Лукоє. *Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців*, с. 270]. У сценарії «Чудо в Оденсе» режисер фактично проєктує власну біографію на образ Андерсена: обидва переживають відчуження, творчі пошуки, прагнення до гармонії між дитинною мрією і дорослою реальністю. У такий спосіб Параджанов здійснює акт самопроєкції – творить автобіографічну міфологему митця, що перебуває між світом казки та світом страждання.

Композиційно сценарій наслідує структуру андерсенівської казки «Оле-Лукоє»: пролог і сім частин – сім днів, що символізують цикл людського життя. Водночас, кіномитець використовує у такий спосіб і популярну серед кінематографістів тих часів новелістичну композицію. Кожного дня Андерсен-Оле-Лукоє разом з Яльмаром подорожують старовинним містом, спостерігаючи за подіями, що відбуваються на його вулицях, а наприкінці дня казкар розкриває над головою хлопця свою парасольку і відкриває йому нову історію – «Принцеса на горошині», «Кресало», «Свинопас», «Пастушка і сажотрус», «Стийкий циновий солдатик», «Дівчина з сірниками» і, власне, «Чудо в Оденсе». Отже, Параджанов монтує з кількох фресок філософську казку і про самого Андерсена, через постать якого утворює ідею митця як посередника між культурами, і про загадкову єдність життя і творчості митця, розглядаючи її як філософську модель буття, де мистецтво стає єдиною формою безсмертя.

Тетяна Пахарєва

**«Як у нашому селі...» Л. Кисельова
як міфопоетичний екфразис**

Вірш Л. Кисельова «Як у нашому селі...» можна розглянути як спробу відтворення української міфологічної картини світу в ліричній мініатюрі. Умовне село цього вірша існує ніби у подвійному хронотопі: історичної сучасності, яка неначе обступає його з країв (відповідно, композиційно початкова і фінальна частини поезії містять прикмети сучасності: «трактори», «поїльні», «в Києві метро, / у Москві музеї»), тоді як центр (і композиційний центр – серединна частина – вірша, і міфологічний «сакральний центр» картини світу) розміщено у вимірі космологічного «вічного» часу, в якому й розташовано український всесвіт. Симптоматично, що це всесвіт, створений «на дозвіллі», тобто у буквальному сенсі вільний (а отже – благословенний, сакральний) час, ніби виключений із ланцюгу «обов'язкового» прагматичного часу повсякденної праці.

У повній відповідності до казково-міфологічного мотиву «чарівного коваля» як культурного героя, представленого і в легендах про заснування Києва та походження Змієвих валів, і в казках, головні герої змальованого у вірші Кисельова міфопоетичного світу – це «кращі в світі ковалі». Але, на відміну від традиційних мотивів, пов'язаних із ковалями в українському фольклорі (насамперед це мотиви приборкання змія або обдурення чорта), Кисельов виводить на перший план космогонічну функцію ковалів, майстерність яких, фактично, і створює простір цього села-світу, і змінює природу його мешканців. Всі вони, як члени однієї спільноти, мають спільне ім'я Іван (ним Кисельов наділяє і власного ліричного героя у його умовно-фольклорному втіленні у вірші «Рано ще, рано...»), отже, і тут, «у нашому селі», умовного героя, від імені якого ведеться розповідь про чудесних ковалів, мабуть, теж мають звати Іваном) і прізвище, яке вказує на нестачу чогось: Безрукий, Безногий, Безсмертний. Ковалі своїм мистецтвом заповнюють цю відсутність, повертаючи цілісність і завершеність як тілам мешканців села, так і їхнім долям, адже смерть є необхідним завершенням сповна прожитого життя.

Далі від антропології поезія Кисельова переходить до просторової структури села-всесвіту, в якій центром («віссу світу») постає хата голови, створена ковалями із заліза. Мотив залізного будинку є одним із традиційних мотивів у міфах багатьох народів (зокрема, тюркських і слов'янських), а в українському фольклорі зустрічається у казці «Іван – мужичий син». Але Кисельов перетворює образ залізної «пастки», у якій мав би загинути запечений заживо герой, на образ власноруч викуваного світу.

Той неміметичний екфрасис, в якому змальовано головні елементи цього світу у вірші Кисельова, вочевидь сходиться до гомерівського щита Ахілла, будучи описом не існуючого чудесного витвору ковальського мистецтва. Залізна хата голови має три вікна, які символічно розмикають світ «нашого села» назовні. Втім, ці вікна ковалі оздобили «візерунками-ґратами», які водночас і захищають від проникнення ззовні, і репрезентують своїми сюжетами сутнісні риси села-світу, таким способом ніби ознайомлюючи з ними «чужий» світ. На цих візерунках представлені: на першому – «наче січень, наче сніг», на другому – «наче церква вдалині», на третьому – «наче хлопець на війні. / Наче мертвий, наче син, / Крила матері над ним». Символічні потрактування цих емних образів можуть бути множинними (січень і сніг – це й початок року, відновлення часу з чистої білої сторінки, і зимовий сон природи, і сніг як символ смерті; «церква вдалині» – це і дух, який завжди не від світу цього, вдалині від життєвого клопоту, і висока мета, до якої треба наблизитися, або ж навпаки – дух, благодать, яка відлетіла, залишивши це місце). Втім очевидна трагедійна домінанта, створена темою війни і образом мертвого сина, оповитого «крилами» матері. Одвічно трагічна доля України і залізний спротив усьому, що намагається знищити її та її дух, – це сталі мотиви україномовної поезії Кисельова, підсилені інтертекстом Т. Шевченка, Лесі Українки, А. Малишка. Отже, залізні «візерунки долі» на вікнах хати-всесвіту в аналізованому вірші вписані і до індивідуально-авторського контексту, і до великого контексту української словесності.

Варто звернути увагу також на роль рефрену в реалізації основних смислів вірша Кисельова. Рядки «Як у нашому селі / Кращі в світі ковалі» обрамлюють собою початок і кінець поезії, створюючи циклічну композиційну структуру, яка актуалізує міфопоетичну часову складову художнього світу твору. Але ці рядки також повторюються як рефрен на кожному моменті «перетину кордону» в світі тексту: при переході від «антропологічного» до просторового рівня (перед безпосереднім описом залізної хати голови села), а також при переході від космогонічного до конкретно-історичного хронотопу наприкінці вірша. Але рефрен маркує не лише структурні межі, а й смислові та ціннісні: перший рефренний повтор згаданих рядків відбувається після слів про те, що ковалі здатні викувати не тільки матеріальні речі, а й «залізну смерть», тобто їх мистецтво дотичне до метафізичних і сакральних сфер буття. Другий рефренний повтор цих рядків всередині вірша передує уславленню мистецтва чудесних ковалів як найвидатнішого здобутку, що його можна порівняти лише з Дніпром – головною і відповідно сакральною рікою українського всесвіту: слава ковалів, «мов Дніпро, // Лине в інші землі».

Отже, у поезії Кисельова світ України постає водночас самодостатнім і розімкненим, оберненим і до самого себе, і до інших світів своїми вікнами з «візерунками-ґратами» і «славою» своїх деміургів-ковалів.

Тетяна Пічугіна

«Фалунський рудник» Гуго фон Гофманстала:

інтертекстуальність як форма полеміки з романтизмом

Претекст драми Гофманстала «Фалунський рудник» складається з новели Е. Т. А. Гофмана «Фалунські рудники», що увійшла в перший том «Серапіонових братів» (1819), оповідання І. П. Гебеля «Несподіване побачення» (1811) і опери Р. Ваґнера «Фалунські рудники» (1842).

Звертаючись до відомого сюжету, Гофмансталь значно змінює його. По-перше, він пропонує сценічну інтерпретацію новели Гофмана, екстеріоризуючи внутрішній світ героя і, тим самим, створюючи драму-видіння. Якщо герой Е. Т. А. Гофмана

бачить підземний світ уві сні, то Еліс буквально «заглиблюється під землю», що підкріплюється відповідною авторською ремаркою. Відповідно до жанру, місце і час дії п'єси Гофманстала умовні, це, за словами Т. Айхера, своєрідне «десь» (anderswo). Швеція (спочатку Гетеборг, а потім Фалун) як місце дії п'єси має значення лише як алюзія на претекст. І дійсно, якщо новела Е. Т. А. Гофмана насичена місцевими реаліями, то в драмі Гофманстала вони відсутні, важливе лише протиставлення верху і низу, поверхні і глибини у всіх сенсах цих слів.

По-друге, Гофмансталь розширює кількість персонажів в історії про Еліса Фребома, деякі з них з'являються у п'єсі лише один раз, щоб назавжди зникнути з неї, наприклад: Крістіан – брат Анни, місце якого в домі займає Еліс. Важливо й те, що Гофмансталь змінює ім'я нареченої Еліса: в його випадку вона не Улла, а Анна.

По-третє, Гофмансталь повністю відкидає момент посмертної зустрічі героїв, зводячи тим самим нанівець первісний зміст легенди про Фалун. Уже Е. Т. А. Гофман максимально скорочує момент «несподіваної зустрічі» (її опис займає пів сторінки), концентруючись на передісторії героя і таємницях його психіки: «нічна сторона природи» змінюється «нічною стороною душі», чудеса природи – фантастичними видіннями Еліса Фребома. Ріхард Вагнер іде ще далі, обмежуючись констатацією факту загибелі героя. Гофмансталь категорично відмовляється зображати катастрофу: Еліс без видимих причин іде до підземної королеви, залишивши Анну в день весілля. При цьому на метафоричному рівні у творі Гофманстала каменем стає не Еліс, а Анна, а «зустріч після смерті» перетворюється на нездійснену надію покинутої нареченої. Те, що Еліс іде до підземної королеви і в Гофмана, і у Вагнера, пов'язано з уявною зрадою Улли. У день весілля, маючи намір спокутувати свою помилку і розірвати договір із потойбічними силами, герой відправляється в шахту, щоб видобути прекрасний альмандин – символ як серця підземної королеви, так і романтичного ідеалу любові. Гофмансталь, натомість, відмовляється від будь-якого раціонального пояснення вчинку героя, що дає широкі можливості для

тлумачення драми. Схильність Еліса до меланхолії – чи не єдина риса, успадкована героєм Гофманстала від свого літературного попередника – дає ключ до розуміння як фіналу драми, так і особливостей її інтертекстуальності. Похмура мрійливість Гофманового Еліса, наділеного, між іншим, такою якістю, як «дитяча лагідність чистої душі», і меланхолія героя Гофманстала, позбавленого дитячої наївності свого прототипу, мають різну етіологію: в першому випадку вона є результатом романтичної туги (*Sehnsucht*) за ідеалом, у другому – нарцисичної туги за смертю. З романтичного ентузіаста Еліс перетворюється на Нарциса епохи *fin de siècle*.

Мотиви скам'яніння і смерті, а також ім'я, обране Гофмансталам для своєї героїні, відсилають до іншого тексту Е. Т. А. Гофмана – новели «Дон Жуан». Як інтерпретація характерів Еліса і Анни, так і проблеми п'єси ближче до цього твору німецького романтика, ніж до «Фалунських рудників». Еліс, як і Дон Жуан в інтерпретації Гофмана, зустрічає Анну занадто пізно, коли «все земне життя почало здаватися йому бляклим і нікчемним», «коли став уже таким запеклим блюзніром, що міг тільки відчутти сатанинську спокусу згубити її». І Анну Гофманстала, як і Донну Анну Гофмана, «ніщо не врятувало».

У контексті «Дон Жуана» зрозумілим стає пов'язаний з образом Еліаса мотив «зловісного гостя» – чужинця, подібного «до дерева, що може давати як небесні, так і пекельні плоди», посланця темної сили. Не випадково двійником Еліса є Торберн – вірний слуга підземної королеви, який залишив заради неї дружину і дітей, поневіряючись по землі двісті років, ні живий, ні мертвий. Але якщо Гофман у кінці роману говорить про царство духів, де втілюється ідеал, і таким чином, подібно до Новаліса, трактує смерть як сон, як перехід до вищого буття, то Гофмансталь завершує драму торжеством не смерті, а вмирання. Син рибалки, який привів Еліса до Фалуна, сам Еліс, який замінив Торберна на службі у підземної королеви, скам'яніла і холодна Анна – всі вони не мертві, але й не живі, вони приречені блукати між двома світами. Так переглядається образ мандрівника, що втілював у романтизмі тугу за ідеалом, а в епоху декадансу – тугу за смертю та її недосяжністю.

Юрій Попович

**Антична спадщина та нові фільтри героїки
в часи Середньовіччя**

Актуальність розвідки зумовлена необхідністю детального дослідження аспектів героїки минулих епох, що придасться при формуванні критеріїв героя в сучасному світі. *Мета* полягає в зіставленні героїв епохи Античності та доби Середньовіччя задля визначення подібних і відмінних характеристик і з'ясування ймовірних векторів розвитку образного кластеру.

Виклад основного матеріалу. Першими героями людства були боги, навколо яких формувалися праміфи західної цивілізації. Проте з часом образ героя видозмінився – відповідно до потреби людства у героєві ближчому, принаймні на половину людському. Подібно до богів, герой був покликаний принести порядок і мир у свою спільноту, так само як і сприяти здійсненню божественного задуму [Rosario L. G., Villalobos C. M. Introduction. *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*. Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2020. С. vii]. У часи Античності таких людей називали напівбогами: Персей – син Зевса і смертної Данаї; Геракл – син Зевса та смертної Алкмени; Тезей – син Посейдона і смертної Етри та ін. Героїчні звершення уможлилював божественний компонент їхньої генези, що й вирізняє їх серед смертних. Вельми влучно щодо цього висловився Gregory Nagy: «Слово *напівбог* відображає “генетичне” розуміння героя. Героїчний потенціал “запрограмований” божественними генами. Частина *напів* стосується, так би мовити, вихідної точки будь-якої героїчної лінії. Біля початків “родоводу” кожного героя обов’язково має стояти бог» [Nagy G. *The Epic Hero. A Companion to Ancient Epic*. Padstow : Blackwell Publishing, 2005. С. 84].

Основний міф європейського Середньовіччя – біблійний – також фокусується на напівбогові, а саме на Ісусові Христі. Народжений від смертної жінки, він, як і герої Античності, керується задумом небес, для чого йому й дані неземні можливості. Проте, згідно з біблійним міфом, Ісус залишив

земний світ, і людству довелося компенсувати втрату напібожественного героя. Отже, у західній цивілізації зародився культ святих, зокрема святих героїв-мучеників, які віддали життя за віру. Здебільшого їхня модель буття має певного роду міметичний характер, адже як Христос страждав за людство на хресті, так і його послідовники повинні загинути мученицькою смертю, аби зайняти місце поруч із ним. Визнаючи Ісуса Сином Божим і духовним покровителем, християни прийняли етику особистої побожності, самозречення, милосердя та прощення, у такий спосіб наслідуючи спосіб життя, що був не менш складним і почесним, ніж у класичного героя [Kendrick M. G. *The Heroic Ideal: Western Archetypes from the Greeks to the Present*. Jefferson : McFarland, 2014. С. 44].

Це, зосібна, відобразилося в текстах часів Середньовіччя, які перейняли частину літературних традицій доби Античності. Грецьке поняття «клеос» (послугуємося саме транслітерацією, адже український відповідник «слава» семантично вужчий) притаманне багатьом героям, зокрема й Гераклу, ім'я якого буквально означає «слава Гери» або ж «клеос Гери», що дозволяє виокремити чи не найголовнішу універсальну рису цієї категорії і зрозуміти її унікальну важливість у системі полісної аксіології. Клеос завжди утримує два різноспрямованих вектори: перший – доцентровий, особистісний, скерований на самого героя, другий – відцентровий, колективно-родовий, спрямований на нащадка / покровителя / батька / чоловіка і т. д. Ці два вектори сукупно формують образ героя як індивіда, свідомого своєї причетності й відповідальності за долю роду як однієї з його багатьох ланок, про що свідчать діяння Одиссея або Тезея. Стосовно Геракла зауважимо, що здійснюючи подвиги, які англійською не випадково називають *labors*, він здобував особистий клеос, при цьому мимовільно віншуючи своєю звитягою Геру, в немилості якої перебуває.

Актантом середньовічного епосу, «Пісні про Роланда», є воїн, який веде боротьбу з невірними маврами, відстоюючи закони християнського Бога. Це ідеальний образ рицаря, який в останні миті життя прагне зберегти як рицарську честь, так

і її символічний аналог – меч Дюрандаль, аби той не потрапив до рук ворогів. Окрім меча, варто також зацентувати увагу на коні Роланда – Вейлантіфі, оскільки його постійна присутність робить образ рицаря візуально вищим. Така символічна візуалізація закономірна, адже, попри християнську смиренність і побожність рицарів, критерії середньовічної героїки вивищували їх над простим людом і просторово – як вершників. Роланд гине, однак рицарський кодекс – модифікований відповідник грецького клеосу – дотриманий, адже помер він як воїн Господа. Аналогічно, Ахілл, знаючи про те, що знайде смерть під час Троянської війни, реалізує свій клеос: перемагаючи Гектора, він не лише мститься за полеглого друга Патрокла, але й здобуває власну славу. Воднораз, допомагаючи ахейцям взяти Трою, Ахілл також сприяє клеосу Менелая, адже Тіндарей зобов'язав греків захищати честь чоловіка Єлени.

Літературні традиції Середньовіччя доречно також розглядати як оригінальну проєкцію римських текстів. Особливістю літератури Риму є зображення і дотримання чіткої ієрархічної вертикалі, внизу якої стоїть римлянин – воїн і громадянин, над ним патриції, консули, ще вище імператор і Рим як центр світу, а на вершині пантеон богів, над якими вивищується Юпітер. У IX книзі «Енеїди» Вергілія йдеться про троянців Ніса та Евріала, які вирушили на нічну розвідку до табору рутулів. Оточений ворогами Евріал благає «Доньку Латони, окрасу зірок і борів опікунку!» дати йому сили на боротьбу з ворогами [Публій Вергілій Марон. *Енеїда*. Київ: Дніпро, 1972. С. 204]. Він не може здатися чи відступити перед рутулами, адже він – репрезентант усього Риму, вище за який тільки боги. Тобто й Вергілій вводить мотив клеосу в його римській модифікації. Аналогічна вертикаль помітна й у «Пісні про Роланда», позаяк Роланд безпосередньо підкоряється Королю Марку, який є проміжною ланкою між рицарем і Богом. Принагідно згадаємо, що монарха сприймали як намісника Господа: короля не призначали в уряді, його помазання відбувалося в абатстві – not appointed but anointed.

Отже, можна зробити висновок, що модель середньовічного концепту героя, хоч і модифікована, проте

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

запозичена з Античності. Давньогрецькі напівбоги стали європейськими пророками та святими-мучениками, клеос – кодексом рицарського етосу, а центричність Риму змістилася на відданість монархові.

Ivo Pospíšil

**Mečislav Krhoun and his Poetic Work of Yuri Fedkovych
as a Multicultural Intersection**

The present contribution is based on the author's previous studies on the work of the Czech slavist Mečislav Krhoun, especially his extensive monograph *The Poetic Work of Yuriy Fedkovych* (Brno, 1973), and attempts to synthesize the personality of Mečislav Krhoun and to examine in more detail his epochal work, which has so far been known only fragmentarily in Ukraine. The motivation for the contribution is also connected with the project of the Yuriy Fedkovych University in Chernivtsi, specifically Prof. Lidiia Kovalets from the Department of Ukrainian Literature and Dr. Taras Kovalets from the Department of History of Ukraine, to translate this work into Ukrainian. The aforementioned colleagues contacted the management of Masaryk University in Brno and asked for help in finding the heirs of Mečislav Krhoun for copyright reasons. I was willing and able to help them in this, and I look forward to the result of their work.

This contribution – unlike my previous ones, which were primarily based on the examination of comparative contexts, personal contacts with M. Krhoun and knowledge of his entire philological work – is focused in more detail on individual chapters and partial aspects of the examination of Yuriy Fedkovych's poetic work as an intersection of multiculturalism, since his purely national work is deeply permeated by the traditions of European culture and literature, and his Ukrainian-German biliterariness includes various stimuli from other national literatures, especially those of the Central European area. This is reflected in the chapters of Krhoun's monograph examining the existing literature on Fedkovych, his German and Ukrainian origins, the genesis of his poetic work, his genre range, legendary poems, the poetry

collections Am Tscheremus and Dyky dumyand the last poems. Krhoun's work is historically anchored in his complex life path, in his life story, but also in the time of the book's publication, to which the then vice-dean of the Faculty of Arts at the University of Brno, Jaroslav Burian, had great merit.

Krhoun's methodology is based on internal and external thematological and versological comparative studies of a rather positivist nature, but at the same time, in the spirit of formist and formalist schools, he pays considerable attention to the poetics of Fedkovych's poetic work, its genesis, cultural background, connection with the poet's life destinies and especially with his, biliterariness which was largely determined by the state organization and cultural influences in which the territory of Bukovina, as a part of the Austro-Hungarian Cisleithania, which it shared with the Lands of the Bohemian Crown, was located. Fedkovych used this to create a broadly conceived work that draws on a considerable breadth of European poetry. The tendency towards synthesis, which runs like a red thread through Krhoun's entire work, forces the author to use various literary approaches: in addition to the positivist-comparative method, there is also the poetological, biographical, and partly psychological method, which together form an inseparable whole.

Krhoun's monograph is an original and distinctive part of the Brno school of Slavonic comparative literary studies of Frank Wollman and his disciples. This is complemented by historical anchoring, i.e. a cultural-historical approach. Therefore, Krhoun's monograph should be viewed with a high degree of sensitivity through the prism of Fedkovych's time with its language and period contexts and not deprive it of this historicity, i.e. not forcibly modernize his poetic heritage, while at the same time respecting the historical anchoring of the author of the monograph and his courage to publish, in a time that was not very favorable, a very open, deep and factually precise, comparatively based work that anticipated contemporary approaches with its multicultural vision and contributed to deepening knowledge of the work of the Ukrainian classic connected to a specific cultural area.

Тетяна Потніцева

**Образ біблійного саду
в часовій та транснаціональній проєкції
(Веллс – Оутс – Баєтт)**

Образ біблійного саду – Едему – раю на землі (Буття 2:8-16) – один з основоположних образів-символів, що супроводжує життя людини протягом багатьох століть. Як і все, що написано в Книзі Книг, ця притча має багатозначність і множинність трактувань у кожний період життя людини, але загалом втілює її довічну, проте, як виявляється, ілюзорну мрію про щасливу гармонію буття.

Мабуть першим, хто підкреслив неоднозначність біблійної притчі про Едем, був видатний нідерландський художник епохи Відродження Ієронім Босх (1450–1516), автор всесвітньо відомої картини «Сад земних насолод». Таку назву творінню Босха про біблійний Едем надав у 1605 р. іспанський священник-поет Хосе де Сігуенса (1589–1658), бібліотекар монастиря Ескоріал, куди і прибула картина на початку XVII ст. Надаючи таку назву картині, Сігуенса підкреслював минущість, ілюзорність миттєвих насолод в Едемі, які часто-густо завершуються трагічно. В цій картині все символічно і неоднозначно. Починаючи із самої композиції. Це – триптих, тобто три частини твору, які приховані за певними дверима-стулками. Символіка «дверей», які треба розшукати й відкрити, щоб увійти в Едем, стане, як побачимо далі, розповсюдженим образом в мистецтві, літературі, де йдеться про цей «сад земних насолод». Три частини картини і створюють знайомий біблійний сюжет, а також його інтерпретують: перша частина – ідилія в Едемі до появи того, що спокусить Адама і Єву; центральна частина – апофеоз людських насолод, які більшою мірою пов'язані з сексуальними, чуттєвими проявами людської природи. Третя частина – кара за ці насолоди. Багато дослідників, які намагаються розшифрувати смисл цієї картини (а їх вистачає на цілий том, за думкою фахівців), відмовляються від поверхового її тлумачення як про «неминучу кару за чуттєві насолоди» і наполягають на тому, що Босх висловлює свою думку про право людини на вибір шляху життя, про спрагу

пізнання всього, що є в житті, навіть якщо за це буде кара. Розкриття багатовекторності змісту і цієї картини, і самої біблійної притчі триває вже не одне століття, кожного разу зі своєю проєкцією й акцентами, зумовленими часом і національною історією.

У фокусі нашої уваги – твори трьох англомовних письменників різних часів і різних країн, в яких розвивається загальнолюдське тлумачення біблійного образу і водночас втілено нові акценти його змісту, народженого своїм часом і своїми проблемами. Йдеться про оповідання Г. Веллса «Двері у мурі» (*The Door in the Wall*, 1906), роман американської письменниці Д. К. Оутс «Сад земних насолод» (*The Garden of Earthly Delights*, 1967) та роман сучасної англійської авторки А. Баєтт «Книга для дітей» (*The Children's Book*, 2009). Такий великий часовий порівняльний діапазон розміром у століття, на нашу думку, доводить і загальнолюдську значущість Книги Книг, і невичерпність її змістового наповнення в будь-який час.

Оповідання «Двері у мурі» письменника кінця XIX – початку XX століття Г. Веллса часто визначають як запрошення до райського саду завдяки пошукам певних дверей до нього, знайти які комусь пощастить, а комусь ні. Метафоричний смисл велсівських дверей можна зіставити зі стулками триптиху Босха, які треба розкрити, щоб опинитися в різних частинах його «саду земних насолод». Герой оповідання Лайонел Воллес (Lionell Wallace), який колись знайшов двері до райського саду, насолодився життям у ньому, але був змушений його залишити, тепер стоїть перед дилемою. Інколи він знов знаходить ці двері, але вагання між бажанням увійти в цей райський сад земних радощів чи підкоритися розуму та практичній необхідності, яку вимагає реальне життя, приводять до того, що кожного разу він відмовляється відкрити їх. Розум, в радше, раціональне розміркування, прагматизм, обставини реальності перемагають жагу до чарівних насолод життям. Двоїстість кінцівки оповідання – увійшов урешті в райський сад Лайонел чи ні – відображає мовби і власні передчуття Веллса про його «вигнання з раю», про руйнування всіх його фантастичних ілюзій про щасливе майбутнє людства, про саму можливість створення «саду земних насолод».

Тема «втраченого раю» наскрізна і в романі Д. К. Оутс «Сад земних насолод», сама назва якого є абсолютною відсилкою до картини Босха. Проте даються взнаки і час його написання, і «американський акцент». Навіть у порівнянні з Веллсом у романі Оутс домінує соціальний аспект теми. Всі герої, які є переважно вихідцями із соціальних низів, поділяють ілюзію перших переселенців-протестантів, мріють знайти та відкрити «двері» до «райського саду» – до матеріального достатку й соціального благополуччя. Але ця «американська мрія» зазнає краху, а поняття «райський сад» – Едем – зазнає зсув смислу через те, що рух до нього, за думкою дослідників, розпочинається з пекла мігрантських таборів, крізь невпевненість буття, в якому радощі асоціюються з економічним та соціальним Едемом. Але чи є останнє тим Едемом, про який мріяли герої? Така суто «американська» проблема розкривається через домінування жіночих образів і в цілому через феміністський аспект, який відмічають дослідники – А. Гурдуз, К. Малюта [Гурдуз А., Малюта К. Типологія міфопоетики романів Томаса Гарді і Джойс Керол Оутс. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія Філологія. 2017. № 28. С. 152–154], О. Нагачевська [Нагачевська О. Феміністичні тенденції у творчості Джойс Керол Оутс. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. № 38. С. 189–192].

Роман англійської письменниці А. Баєтт «Книга для дітей» (третій за часом створення) ніби об'єднує проблематику оповідання Веллса (він з'являється і як реальна персона, і як вигаданий персонаж Герберт Метлі) і соціально-феміністську спрямованість роману Д. Оутс. Головною героїнею твору тут є жінка – письменниця для дітей Олів Веллвуд, прообраз відомої письменниці Едіт Несбіт (1858–1929), авторки книг для дітей та засновниці Фабіанської спільноти. Водночас, «англійській» акцент буде відчутним і у тому, що у фокусі – видатна епоха межі століть з її розкутими «жовтими 90-тими». Чому така дивна назва роману, яку не зовсім точно переклали російською як «Детская книга»? Це саме книга для дітей, як, здається, правильно зрозуміли Ярослава і Максим Стріха [Баєтт А. С. *Книга для дітей*. Пер. Я. Стріхи, М. Стріхи. Київ :

Темпора, 2024. 880 с]: вона і буквально для дітей – персонажів перших частин твору, і для дорослих «дітей», які ще живуть ілюзіями, мріями про «сад земних насолод». Але кожен у певній ситуації змушений зробити свій життєвий вибір, відкрити реальність такою, якою вона є, і знайти шлях або до Раю, або до Пекла.

Ілюзія розкутості як реакція на вікторіанську ідеологічну ангажованість наприкінці XIX ст. створювала ілюзію надзвичайних можливостей людини в досягненні саме свого «райського саду» буття. Цю ілюзію іншого життя і створює, і підкріплює Олів Веллвуд – своєрідна Єва, яка пише для кожного з численних своїх дітей казки, де вони виступають у тій ролі, яку вони готуються виконувати і в реальності. Однак, як і у Веллса, реальність зі своїми складнощами і тими «правдами», про які дізнаються дітлахи зі своїх «дерев пізнання», перемагає. Композиція роману зі всією очевидністю співвідноситься з картиною Босха. Вступ до історії майже як стулки триптиха або велсівські двері до райського саду. Відкриваючи їх, ми входимо до ідилічного світу дитинства, в якому переважають радощі й казкові ілюзії. Золотий вік – перша частина – це, як і ліва частина картини Босха, – гармонійне щасливе життя до гріхопадіння. Срібний вік – друга частина роману – насолода життям вже молодими людьми у всіх формах, перш за все чуттєвої, сексуальної його сторони. А головне – «куштування Древа пізнання», пізнання родинних та життєвих таємниць, що створюють зовсім інший, ніж у казках Олів, світ реальності. І насамкінець, третя частина – Свинцевий вік – своєрідне босхівське Пекло, яке пов'язане з жахливою історичною подією часу – Першою світовою війною, часу покарання і випробування для кожного. Більшість бувалих хлопчиків, юнаків, молодих чоловіків загине в цьому Пеклі. Картини райської насолоди Золотого й Срібного століть змінять картини фізіологічних подробиць жахливих смертей кожного. Їхні історії будуть вражати так, як свого часу вражали голоси війни, голоси загиблих в «Епітафіях війни» Р. Кіплінга та «Образах війни» Р. Олдінгтона. Ця фізіологія жаху війни остаточно руйнує можливість будь-якої ілюзії про «сад земних насолод» у цьому світі. І вона, ця думка, не спотворюється,

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

а навпаки, тільки підсилюється іронічно-пародійною кінцівкою роману (як і у випадку з оповіданням Веллса «Двері у мурі»). Ті, хто вижив на цій війні, об'єднались знов у звичному куточку англійського райського саду, п'ють чай, розмовляють так, як звикли колись. Але той «прекрасний, дивний новий світ» (використовуючи визначення О. Гакслі) вже зведений до нуля Першою світовою війною.

Ольга Романова

**Антропологія вигаданого світу:
репрезентація «іншого» у франкомовній літературі мандрів
і трансмедійних візуальних наративах**

У центрі цього дослідження – образ «іншого», що є центральною віссю антропологічного уявлення про вигаданий світ. Франкомовна література мандрів і візуально-ігрові наративи, зокрема графічні романи й комікси, є не лише художніми моделями подорожі, а й інструментами альтернативної антропології. Їхнє значення полягає не в освоєнні географічного простору як такого, а в здатності моделювати символічні карти – уявні структури, що оприявнюють чужі досвіди, культурні наративи та форми мислення, трансформовані через текстові, візуальні й інтерактивні коди. У такому прочитанні вигадані мандрівні структури, від фантастичних подорожей до експериментальних імерсивних оповідей, набувають статусу антропологічних симуляцій, які не лише репрезентують інакшість, а й моделюють можливості її етичного, культурного та когнітивного осмислення.

У фокусі аналізу – тексти Жуля Верна, Мішеля Лейріса, Клода Леві-Стросса, а також графічні твори Ерже, Гі Деліля, Джессіки Убліє, Маргеріт Абує та Маржан Сатрапі. Їхні наративи виходять за межі усталеного жанрового репертуару, постаючи гібридними формами пізнання, які інтегрують художню літературу, етнографічну інтуїцію, географічне мислення та візуальну антропологію. Подорож у цих текстах розгортається не тільки як сюжетна лінія, а й як епістемологічна структура, модель мислення, що дозволяє

водночас уявити, інтерпретувати й реконструювати вигаданий світ. Через рух у реальному або умовному просторі вибудовується карта взаємодії з «іншим», де знання є не закінченим результатом, а постає як процес – наративний, візуальний і культурно-рефлексивний.

Ці тексти створюють інтелектуальну топографію, де подорож стає не виключно трансфером персонажа, а ключовим механізмом літературного картографування світу – з усіма його межами, викривленнями та культурними проекціями. У такому вимірі наратив виявляється не пасивним відображенням реальності, а інструментом конструювання знання, що здатний спровокувати критичне осмислення категорій простору, іншості та пізнавальної дистанції. Через це такі тексти можна прочитати в межах епістеміокритичного підходу, що дозволяє виявити способи трансляції наукових, історичних, антропологічних і філософських концептів у художній формі, особливо в контексті міждисциплінарного переходу від «мандрівного сюжету» до «пограничної рефлексії».

У дослідженні особливу увагу приділено тому, як візуальні стратегії, зокрема картографування, графічне свідчення та комікс-документалістика, трансформують класичні образи мандрів і «іншого», в контексті цифрової гуманітаристики та трансмедійного мислення. Графічні наративи тут не обмежуються роллю ілюстрацій до літературного тексту, а постають самостійними епістемологічними моделями, у яких візуальний образ активізує нові механізми уяви й культурної реконструкції. У графічних творах Джессіки Ублїє та Маргеріт Абуе простежується репрезентація постколоніальних, урбаністичних і гібридизованих ідентичностей, які фіксують ускладнену природу культурного діалогу в межах франкомовного графічного письма.

Окремо висвітлено трансмедійні наративні структури: від анімації й коміксів до відеоігор, які не лише адаптують мотиви мандрівної літератури, а й модифікують сам спосіб репрезентації «іншого». Ці форми базуються на принципах інтертекстуальності, інтерактивності та імерсивності, де роль глядача або гравця змінюється. Він перетворюється на

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

активного учасника культурної інтерпретації, як-от в іграх *Assassin's Creed*, *Never Alone* або *Mulaka*. Алгоритмічне моделювання простору та сюжетів може не лише відтворювати уявні цивілізації, а й транслювати складні антропологічні та історичні наративи через геймплей, візуальне оформлення та механіку взаємодії.

Отже, мандрівний текст у франкомовній традиції розглядається як динамічна форма культурного моделювання, що характеризується здатністю адаптуватися до візуальних та ігрових форматів. У цьому контексті графічний роман (або комікс) виконує естетичну чи комунікативну функцію, і водночас формує епістемологічний ландшафт: поле взаємодії між уявним і реальним, «своїм» і «іншим». Як література мандрів, так і трансмедійний наратив утворюють спільний простір, у якому інакшість осмислюється не лише як репрезентативна категорія і як плинний концепт, що трансформує засади сучасного гуманітарного знання та розширює горизонти міждисциплінарної рефлексії.

Валентина Чолкан

**Музичні мотиви у творчості Максима Кривцова
(на матеріалі видання «На мінному полі пам'яті.
Щоденники, есеї, оповідання»)**

Сучасна війна України з росією, що бере свої витоки ще з середини XVII століття – від славнозвісної Переяславської ради, яку гетьман Богдан Хмельницький скликав 8 (18) січня 1654 року, – покликала до боротьби українців різної вікової категорії та фаху. Поетеса, парамедикиня добровольчого батальйону «Госпітальєри» Олена Герасим'юк уклала, зокрема, список письменників і перекладачів, які загинули або померли через воєнні дії нашого споконвічного ворога-сусіда, що беруть свої витоки з 2014 року. Про це на своїй фейсбук-сторінці повідомив письменник і волонтер Євген Лір, який також допомагав створювати список, що налічує на сьогодні 48 позицій і далеко неповний. На жаль, прізвища Максима Кривцова (позивний «Далі») – українського поета, фотографа, громадського діяча, добровольця, військовослужбовця,

XX Міжнародна літературознавча конференція

учасника російсько-української війни, який загинув 7 січня 2024 року, там немає. Сучасний молодий поет, військовослужбовець Артур Дронь у художньому тексті «Українська література» (поетична збірка «Тут були ми») пише: *«Хто це не з'явився / у нашій поезії? / Хто це не звійшов / у письменницький процес? / В кого заголовок і біографія / на одному хресті / помістились? / Кажуть, література – / це про слова і про тишу між ними. / У нашій тепер / більше другого»* [Дронь А. *Тут були ми*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2024. С. 30]. Максим Кривцов все ж таки зумів увійти в українську літературу та залишити нащадкам своє, зболене війною, художнє Слово. 2023 року митець видав авторську збірку поезій «Вірші з бійниці», яку визнано однією з найкращих українських книжок за версією українського ПЕН (28 грудня 2023). У лютому 2024 року поет став лауреатом літературної премії імені Уласа Самчука (посмертно, м. Рівне).

Посмертне видання, яке зібрав та упорядкував побратим Валерій Пузік, містить щоденникові записи, есеї, оповідання й деякі вірші Максима «Далі» Кривцова. До речі, український художник, письменник, режисер, побратим письменника В. Пузік свою збірку воєнної прози – щемких оповідань про життя на фронті та на деокупованих територіях, що побачила 2024 року у харківському видавництві «Віват» під назвою «Мисливці за щастям», – присвятив товаришеві.

Хронологічно записи у книзі «На мінному полі пам'яті. Щоденники, есеї, оповідання» беруть свої витoki з лютого 2015 року, коли автор вперше пішов до війська, і завершуються датою – 06.01.2024. Наступного дня Максима не стало. Господь покликав його до себе у віці Ісуса Христа.

У поезії, що не лишень відкриває книгу, але й дала їй назву, автор пророче передбачає свою смерть: *«...ви / бу / хаю. / Хто збере / моє тіло / розірване...»* [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*. Щоденники, есеї, оповідання. Київ : Наш Формат, 2025. С. 7]. Цей художній текст увійшов до єдиної прижиттєвої збірки поета «Вірші з бійниці» [Кривцов Максим – «Далі». *Вірші з бійниці*. Київ : Наш Формат, 2024. С. 70–71], яка на сьогодні вже має друге видання.

Попри весь біль і страждання, пісенний мотив займає провідне місце у творчому доробку митця. У передмові,

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

написаній 19 червня 2024 року, Валерій Пузік зазначає: «Він хотів писати пісні, його вірші справді легко лягають на музику» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 9]. І цю думку потверджує запис, здійснений поетом 7 червня 2016 року: «*Маю величезну мрію, щоб хоч хтось бодай один із моїх поганих віршів помістив у форму пісні. І, що важливо, у той час, поки я живий. Бо в іншому випадку це не має сенсу*» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 36]. У лютому 2024 року українська співачка Vivienne Mort випустила пісню на слова М. Кривцова «Не ходи ти тут, не ходи». На жаль, це сталося вже по смерті поета.

Уже перший недатований запис занурює читача у внутрішній світ героя: «...*Бігти, із сумкою за спиною, навушники, Твоя музика...*» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 17]. Мова Максима Кривцова дуже метафорична, бо саме «пісня (підкреслення наше. – В. Ч.) *одягнула замерзлі душі в теплу куфайку, де приховала в кишені шматок цибулі*» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 18]. Страшні воєнні будні поетичне мислення митця перетворює на музику («*Різка музика польоту мін розрізала вмить холодну тишу*») [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 18], а війна для нього «*пахне словами / не зовсім словами – голосом*» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 33].

Потяг до музики у юнака проявився ще в підлітковому віці. Так, у записі, що датується 6 квітня 2020 року, хлопець нотує: «*На гітарі я навчився грати, коли мені було чотирнадцять. Цілими вечорами, із записаним від руки пісенником, перебирав струни, стираючи шкіру на пальцях...*» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 233].

Любов до пісні була закладена в душу ще зовсім малого Максима, про що він згадує у щоденникових записах: «*Я з тих щасливих дітей, які засинали від голосу батьків, які читали книжки, співали чи розповідали про життя перед сном*» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 260].

У 2020 році, працюючи в центрі Києва, напроти Національного художнього музею, Максим Кривцов зазначає, що часто поспішав «*на роботу під супровід повстанських*

XX Міжнародна літературознавча конференція

пісень» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 270]. Запис за 20 грудня цього ж року містить єдиний промовистий афористичний вислів: «Музику пам'яті варто зберігати, наче серце» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 271].

Алюзією на сучасні пісні стали поетичні тексти М. Кривцова «По мінному полю я йшов й озирався...», «Люди як бмп...», «Підірватись на землі...», «Перестаньте флудити по радіо...», «Ти вийшла заміж за зиму...», «У ворожій лісі так багато сторін...» із заувагою письменника: «Переклав кілька пісень на війну (а потегайте, будь ласка, Моторолу та Сергія Присяжного і Вакарчука та ОЕ, можливо, захочуть переспівати» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 372].

Митець зазначає, що гурт «Yurkash» виконує кілька пісень на його тексти.

Лексема «пісня», за нашими підрахунками, вживається автором у виданні 16 разів. Уже у назвах поетичних текстів автор безпосередньо вказує саме на цей жанр лірики, як-от: «Військова пісня» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 106–107], «Осіньна пісня» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 164–165]. Алюзією-переспівом на біблійний псалом № 90 є «Військова пісня» поета, що звучить, мов молитва, з його вуст за кожного живого та померлого [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 106–107].

Максим Кривцов пишається тим, що саундтреком для художнього фільму «Наші котики» (режисер Володимир Тихий), основою композиції «Жовтий скотч» став саме його вірш.

Немає з-поміж нас поета, але живе його тверда віра у щасливу будучність рідної землі: «Україна, вона лишається цілою, не розірваною, у серцях, як у криївці. І якось ми відчинимо важку металеву браму, що вже приросла до землі, і випустимо з внутрішнього бункера заховану країну назустріч сонцю» [Кривцов Максим – «Далі». *На мінному полі пам'яті*, с. 26].

Ми чуємо твоє Слово, дорогий Поете, і наближаємо Перемогу!

Елеонора Шестакова

**До питання типологічних завдань, зв'язків,
мети компаративістики, або Як досліджувати те,
чого немає**

Як слушно та чітко зауважив двадцять років тому один з фундаторів сучасної української теорії літератури й компаративістики Дмитро Наливайко, з середині ХХ ст. спостерігається «фундаментальна зміна загальної парадигми літературної компаративістики», яка призвела до того, що «діапазон порівняльно-типологічних вивчень» стає «дуже широкий і охоплює різні сфери міжлітературних відносин – від зіставлення літератур різних регіонів та культурно-історичних спільнот <...> до зіставлень окремих творів або й окремих інгредієнтів» [Наливайко Д. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 6]. Так склалося, що під впливом переважно об'єктивних соціально-культурних, геополітичних чинників наша національна теорія компаративістики розвивається в напрямі дослідження «спільних або подібних проблемно-тематичних та художніх парадигм» [Наливайко Д. *Теорія літератури й компаративістика*, с. 6], а також ідейних, естетичних засад, поетики художніх напрямів, їхніх провідних жанрів, поетичної мови. Це ґрунтується на ідеях, розвідках не лише Наливайка, а й Дмитра Чижевського – українського вченого, праці якого, за словами Михайла Наєнка, прийшли з діаспори на материкову Україну через сорок років після їхнього виходу у світ. Саме така логіка бачення, дослідження української літератури, її авторів, літературного процесу й літературної культури склалася та, передусім, домінує протягом доби Незалежності. Це, безперечно, й досі продуктивні, ефективні напрями, підходи до аналізу, інтерпретації національної літератури в світовому, насамперед європейському, контексті, про що свідчать розвідки науковців.

Утім є один аспект, який «не бачиться», залишається поза увагою, хоча не може не викликати запитання, якщо змінити ракурс сприйняття літературного процесу як живої єдності або його *окремих інгредієнтів*. Мова про зміщення фокусу літературознавчої точки з жанрів, проблемно-тематичних полів,

поетики напрямів на устояні національно-культурні мотивно-сюжетні комплекси. Така трансформація дослідницької уваги не може не викликати, на перший погляд, по-шкільному наївні питання, обумовлені хрестоматійною літературознавчою проблемою: зв'язок, співвідношення соціальної, щоденної реальності з реальністю художнього твору. З цієї точки зору відсутність в українській літературі таких мотивно-сюжетних комплексів, які були притаманні західноєвропейській літературі, а також російській, з якими наша художня словесність розвивалася у близьких, тісних контактах, як, наприклад, *бал, театральні вистави, світське міське життя, адюльтер, життя чиновництва*, не може не здивувати. Якщо в Україні з кінця XVIII ст. розвивалися професійні театри, на що декілька разів спеціально вказує Михайло Яценко в розділах для підручника «Історія української літератури XIX століття у двох книгах» (Київ : Либідь, 2005), а перед тим на цьому факті акцентували такі авторитети, як Іван Огієнко, Чижевський, то чому загальний мотивно-сюжетний комплекс *театральна вистава* (зараз не буду наголошувати на більш дрібній мотивно-сюжетній диференціації) не знайшов відображення в українському літературному процесі? Для французької, російської, англійської літератур кінця XVIII та особливо XIX ст. це один з устояних мотивно-сюжетних комплексів, який не урветься, а буде розвиватися й у першій половині XX ст.

В Україні були театри, була публіка, яка ходила на вистави, було театральне життя, яке розгорталося не лише в площині високих національно-культурних, суспільно-політичних обговорень, тем, а й суто побутових, притаманних звичайним людям, які закохуються, одружуються, розлучаються, пліткують, інтригують тощо. Чому, наприклад, Оноре де Бальзак в «Беатрис» зробив мотивно-сюжетні комплекси *бал, театральна вистава, світське життя, адюльтер* такими, що відіграють провідну роль у житті французьких світу, людини, а українські митці цих мотивно-сюжетних комплексів «не бачили»? Невже соціально-побутове життя, щоденність України, її міст, особливо Києва, Харкова, Одеси, настільки відрізнялися від життя міст Російської, Австро-Угорської імперій, Франції, Англії, що художня література «не бачила»,

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

«не помічала», відносила на маргінеси, а тому й не фіксувала те, що наповнювало життя не лише народних, селянських, демократичних міських верств населення, а й вищого, середнього класів? Невже українські жінки з цих верств були поза модою? А звідки тоді її відлуння у п'єсі «За двома зайцями»? Чому загальний мотивно-сюжетний комплекс *світські дами* не знайшов втілення в нашій літературі, якщо зараз не брати до уваги водевілі? Втім їх, хоча й доволі маргінальним зором, «побачив», відтворив, згідно зі західноєвропейськими, російськими художньо-літературними, культурними традиціями Микола Гоголь («Ревізор», «Мертві душі»), який, за думкою Огієнка, як й «багато земляків наших відірвався од рідного ґрунту і перейшов на ґрунт московський» [Огієнко Іван (Митрополит Іларіон). *Українська культура*. Київ : Наша культура і наука, 2001. С. 180].

Чи можна і за яких умов казати, що таке своєрідне тривале, навіть вперте «не-бачення» українським літературним процесом, пересування ним, під тиском обставин, на маргінеси мотивно-сюжетних комплексів, які мали відображати звичайне життя людей XIX ст. з усіх верст населення, – це відлуння того, про що писав Чижевський: «З 14 віку починається самостійний культурний шлях України, відірваний від загальноєвропейського. Не розвинулася ані лицарська, ані двірська література, хоч деякі початки обох напрямів помітні ще в 12 в. Література залишила майже протягом трьох століть для себе переважно релігійну сферу <...> Так літературне життя прийшло до певної стагнації <...>» [Чижевський Д. *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*. Нью-Йорк : УВАН у США, 1956. С. 211]? Чи можна стверджувати, що зміна фокусів бачення літературного процесу, дає та/або прояснює й підстави ідеї Чижевського, з якою сперечався Наєнко, про «неповноту» нашої літератури? Чи може та яка саме «неповнота літератури» буди плідною для дослідження самотності художньої літератури та літературного процесу як єдності, особливо за специфічних умов, в яких формувався, розвивався наш? Трансформація наголосів у типологічних завданнях, зв'язках, цілях компаративістики, які визначає орієнтація на дослідження

устояних мотивно-сюжетних комплексів, передбачає й ряд природних питань про те, яким чином аналізувати, інтерпретувати відсутність тих загально важливих явищ в художніх творах, які мав би побачити, відтворити національний словесно-культурний процес. Чи має це бути визнанням того, що їх дослідження має відбуватися не в естетико-художній, європейській культурній площинах, а в русі національного літературного процесу, що Яценко декілька разів наполегливо обґрунтовує так: «<...> багато уваги й енергії доводилося витратити на доведення самої можливості існування української мови й літератури» [*Історія української літератури XIX століття*: у 3 кн. Кн. 1: Перші десятиріччя XIX ст. / за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1995. С. 63]? Утім, тоді так і залишимося в полі тяжіння Російської імперії, як домінуючий чинник для обґрунтування навіть суто естетико-художніх особливостей, які й у російській літературі не завжди напряму залежали від об'єктивних факторів, впливів, тисків, наприклад, мотивно-сюжетний комплекс *адюльтер*. Чи буде, наскільки, на яких підставах, за яких умов плідним для типологічного підходу компаративістики вибудовування своєї «мапи» «не-побачених», пересунутих вітчизняними літераторами на маргінеси, проте, по-перше, розвинутих, устояних у західноєвропейському, російському літературних процесах мотивно-сюжетних комплексів; по-друге, таких, що мають наочну сильну позицію в соціальній реальності. Обґрунтування одночасно з естетико-художньої та соціально-щоденної позицій явищ, яких немає, як центральних, провідних, активних, у вітчизняному словесно-культурному процесі, але які з природних причин мають в ньому бути, – це, на моє переконання, перспективне та фахово актуальне завдання для літературознавства.

Літературознавство і толерантність: етика читання. Генеративний штучний інтелект як «інший» у процесі творення, читання та інтерпретації художніх текстів

Юліанна Віщак

Переписування тіл і текстів: кібертрансгресія та штучний інтелект у феміністичній науковій фантастиці

Феміністична наукова фантастика з 1970-х років постає яскравим прикладом літературної рефлексії на тему тілесності, суб'єктності, технологій, інновацій, влади, трансгуманізму тощо. Письменниці цієї доби – від Урсули Ле Гуїн до Джоанни Расс і Джеймса Тіптрі-молодшого (псевдонім Еліс Шелдон) – створюють нові моделі оповіді, де жіноче тіло та досвід перестають бути маргіналізованими або вторинними. Вони виводять їх у центр наративу, роблячи тілесність не лише темою, а й структурним принципом організації тексту. У цьому контексті новела Джеймса Тіптрі «Дівчина, яку підключили» («The Girl Who Was Plugged In», 1973) виступає одним із показових зразків жанру [Tiptree]. *The Girl Who Was Plugged In*. Garden City, N.Y.: N. Doubleday, 1973. P. 60–93]. Літературознавці розглядають цей текст як один із перших прикладів поєднання тематики медіа, тілесного контролю, кібернетики та гендерних репрезентацій у синкретичній антиутопічній моделі. Ключовим образом у новелі є живе та технологічне тіло – водночас відкинута і «неповноцінна» (тіло головної героїні до трансформації) та сакралізоване як ідеальний продукт культури (створене за допомогою технологій).

Тіптрі показує, що в умовах техно-капіталістичного суспільства тіло стає текстом, який можна редагувати, переписувати чи навіть видаляти. У цьому процесі визначальну роль відіграє генеративний штучний інтелект (ШІ). Важливо, що у Тіптрі ШІ не персоніфікований, він не є

окремим персонажем чи автономною істотою. Натомість виступає алгоритмічною інфраструктурою влади – розпорошеною системою, яка визначає стандарти краси, регулює соціальну поведінку і нормалізує експлуатацію тіла. Така репрезентація ШІ значно випереджає сучасні дискусії про алгоритми та нейромережі, які формують не лише практики споживання, а й саму структуру людської суб'єктності.

Важливим постає те, як ця модель співвідноситься з постгуманістичною та феміністичною філософією (зокрема, концепціями Д. Гаравей, М. Фуко, Р. Брайдотті, О. Забужко, С. Павличко). Д. Гаравей у своєму «Маніфесті кіборга» пропонує образ кіборга як символу свободи від біологічних і соціальних обмежень [Haraway D. A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Manifestly Haraway*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2016. P. 5–80]. Феміністична теорія тіла (Е. Сіксу, Л. Ірігарей) розглядала тілесність як «мову», яка може бути відтворена в письмі. У Тіптрі ця ідея радикалізується: тіло героїні – буквальный текст, створений корпорацією для споживання. Потворність Філадельфії Берк – це «чернетка», яку редагує капіталізм, створюючи «чистовик» у вигляді ідеалізованого аватара. К. Гейлз у «Як ми стали постлюдьми» (1999) аналізує зсув від «тілесної» до «інформаційної» суб'єктності: тіло стає носієм даних, а не сутністю [Hayles N. K. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago : The University of Chicago Press, 1999. P. 5]. У новелі Тіптрі цей процес утілюється в корпорації, яка переписує ідентичність Ф.Берк через управління тілом-аватаром.

На рівні сюжету героїня здійснює трансгресію: вона переходить между між тілесним і штучним. Проте ця трансгресія не руйнує систему – вона лише підсилює її. Героїня стає «живою батарейкою» для аватара, її свобода – симуляція, створена для того, щоб вона відчувала контроль над новим тілом. У фіналі героїня втрачає контроль над тілом і гине. Але для корпорації це не катастрофа – її просто «вилучають із нарративу». Тіло як текст стирається, і на його місце може прийти інше. У творі тіло постає текстом, який можна переписувати відповідно до культурних і комерційних кодів.

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

Так, тілесність редукується до поверхні, що функціонує як екран, на якому проєктуються стандарти краси, сексуальності й успіху. Однак процес кібертрансгресії, що в науковій фантастиці часто постає як можливість звільнення від обмежень біологічної тілесності, у Тіптрі виявляється насправді ілюзією свободи. Героїня справді виходить за межі свого фізичного тіла, проте ціною цього виходу стає втрата контролю над самим фактом буття.

Отже, «The Girl Who Was Plugged In» Тіптрі демонструє, що небезпека технологій полягає не стільки в «розумних машинах», які можуть стати ворогами людини, скільки у всепроникному алгоритмічному контролі, який переписує саме життя. Це не лише контроль над «Іншими» (роботами чи кіборгами), а й над людьми – їхньою тілесністю, ідентичністю, свободою.

Ірина Горохолінська

**Образ Тата як «виклик» канону:
релігійна, гендерна й етнічна інклюзивність
у «Хижі» В. П. Янга**

Трійця – то найглибша і водночас засадничо визначальна таємниця християнського Одкровення. Тринітарне богослов'я відкриває буття Бога не як замкненої субстанції, а висвітлює Його в койнонійний спосіб: як живу спільність Осіб, єдність у взаєминах, що мають й онтологічний, і моральний характер. Згідно з християнським ученням, у Трійці єдність та множинність не протиставлені одна одній, а взаємно зумовлюють одна одну: Бог – Єдиний саме тому, що Його єдність особова, здійснюється у співбутті Отця, Сина і Святого Духа.

Сучасний православний богослов І. Зізіулас писав: «Таємниця одного Бога у трьох Особах вказує на спосіб буття, який робить неможливим індивідуалізм та відокремлення (або самодостатність і самоіснування) як критерій різноманітності. Єдність не лише не випереджає – логічно чи в будь-який інший спосіб – множину, а навпаки, вона потребує «множини» з самого початку, щоб узагалі існувати» [Zizioulas]. D. The

Doctrine of the Holy Trinity: The Significance of the Cappadocian Contribution. *Trinitarian Theology Today: Essayson Divine Being and Act*. Edinburgh: T. & T. Clark 1995. P. 50]. Така тринітарна онтологія визначає й структуру християнської віри як процесу: вірянин не просто визнає існування Бога, а входить у динаміку Його життя – в комунітарний простір любові, який конститує Церкву як історичну ікону божественного співбуття. Догмат про Трійцю є не лише вершиною богословської рефлексії, а й фундаментом усього християнського світогляду, що визначає спосіб мислення, спілкування і спасіння у християнській традиції.

По суті, в такій койнонійній природі Святої Трійці закладено глибоку інклюзивну настанову. Як буття-взаєминах, Трійця не замкнена на собі, а відкрита в любові, що єднає без злиття та розрізняє без поділу. Цей спосіб божественного існування виявляє не лише онтологічну структуру Творця, а й архетип спілкування, де інше не усувається, а приймається та стверджується. Трійця є Таїною, але Таїною любові: у взаємності, гостинності та прийнятті. Саме в такому тлумаченні тринітарна модель стає теологічною парадигмою інклюзивності, де різноманітність не розчиняється в єдності: воно знаходить у ній собі виправдання та смисл.

У цьому світлі художня візія Трійці в романі «Хижа» – не просто спроба популярної інтерпретації догмату, а певна сучасна міфопоетична ілюстрація його інклюзивного потенціалу. Через образне переосмислення Осіб у Богів В. П. Янг показує, що любов Трійці не має обмежень – ні онтологічних, ні культурних, ні гендерних, – і що божественна спільність завжди спрямована до людини, запрошуючи її до участі у своєму житті: «...Люди часто намагаються зрозуміти мене, уявляючи найкращу версію самих себе...й називають це Богом» [Янг В. П. *Хижа. Коли трагедія відкриває вічність*. Київ : Книгоноша, 2015. С. 112], а «я є любов... Якби в мене не було об'єкта любові, або, точніше, когось, кого я люблю, якби у мене самої не було можливості для таких стосунків, то я взагалі була б нездатною любити... Такий Бог діяв би без любові, що було б катастрофою. І це точно не я» [Янг В. П. *Хижа. Коли трагедія відкриває вічність*, с. 115–116].

У постсекулярному культурному контексті, де «канонічні уявлення» нерідко переосмислюються й зазнають ревізії, роман Янга постає не лише художнім феноменом, а й етико-герменевтичним «викликом». Але цей, на перший погляд, «виклик» релігійному канону має на меті зовсім інше – демонстрацію того, що Любов Бога не має меж за жодними з ознак. Єдина умова для її «еманації» – готовність людини стати вмістищем цієї Любові, відкрити себе Їй. Але в умовах кризових станів, несправедливості, болю втрат, зневіри, навіть розпачу – це подекуди невимовно важке завдання: людина блокується в недовірі, втраті надії та кривдах.

Янг веде свого героя (Мака) шляхом долання «Великого суму» (стану тотальної зневіри та озлобленості) до реальної зустрічі з Богом-Любов'ю. І залучає до цього шляху читача, дає нагоду не просто «пройти шлях разом», а й пережити особистий катарсис, віднайти індивідуальний простір надії. Як слушно зазначено на звороті українського видання книги: «У часи зневіри «Хижа» дає відповідь на вічне питання: *де Бог у світі невимовного болю?* Відповіді, які отримав Мак, Вас здивують і, можливо, змінять так, як змінили його» [Янг В. П. *Хижа. Коли трагедія відкриває вічність, зворот*].

Найглибше інклюзивний потенціал підходу автора виявляється в тому, як Янг художньо осмислює постать Бога-Отця. Замість традиційного образу патріархального Отця він пропонує читачеві фігуру афроамериканської жінки, яку головний герой зустрічає в момент крайньої духовної порожнечі. Посил расової та гендерної інклюзивності ми, до речі, бачимо і в інших аспектах Трійці: Бог-Дух – це жінка-азіатка, й лише Бог-Син – юнак арабсько-семітської зовнішності. Але ми обмежені у форматі здійснення цього аналізу й залишимо його для подальших розвідок.

Цей образ є не просто літературною метафорою, і вже поготів не є культурною провокацією. Він функціонує як богословська деконструкція травматичного досвіду «батьківства» в людській історії і, завдяки цьому, як відновлення довіри до Бога, ушкодженої досвідом насильства та покинутості. Для Мака категорія «батька» з дитинства асоціюється з болем і страхом: його земний батько –

церковний служка – б'є сина, принижує дружину, руйнуючи саму змогу сприймати батьківську любов (та й справедливість Бога) як джерело добра. Автор навмисно відмовляється від слова «Отець», обираючи більш домашнє, тепле, майже дитяче «Тато» – слово, яке в романі вживає дружина Мака, людина з глибшим і довірливішим зв'язком із Богом. Її віра, позбавлена філософських пояснень, виявляється живішою, ніж доктринальні сумніви чоловіка. І саме така віра тримає внутрішній міст між людським болем та Божою любов'ю.

Але, коли в дорослому житті Мак стикається з новою трагедією – викраденням і вбивством доньки, – цей травматичний досвід відсторонення від любові повторюється в новій формі: Мак знову відчувається богопокинутим, розірваним між вірою і розпачем, повторюючи в серці слова Христові з хреста: «Боже мій, Боже мій, навіщо Ти мене покинув?» (Псалми 22:1-15; Мт. 27:46).

На цьому тлі поява Бога в образі жінки-«Тата» має не лише символічний, а й терапевтичний характер. Автор демонструє, що Бог входить у людський біль з позиції не влади, а співчуття. Не як суддя, а як той, хто розділяє рану. В книзі, у момент гострої суперечки Мака із Татом герой спересердя викрикує те, що болить йому як батькові, що втратив дитину, життя якої жорстоко було перервано: «Звідки ви знаєте, що я відчуваю?»: «Тато не відповіла. Лише подивилася на свої руки. Його погляд послідував за її, і він побачив на зап'ястях шрами, на його думку, точнісінько такі, як в Ісуса... – Ти ж не думаєш, що вибір мого сина нам нічого не був вартий? Любов завжди залишає слід, – вимовила вона тихо, – ми були там *разом*» [Янг В. П. *Хижа. Коли трагедія відкриває вічність*, с. 109].

Образ афроамериканської жінки як іпостасі Отця має подвійну інклюзивну функцію. По-перше, він є відповіддю на внутрішній злам героя, який не здатен прийняти Бога в традиційній, патріархальній постаті. Бог стає для нього Іншим, аби бути прийнятим; набуває жіночого вигляду, щоб зцілити рану, завдану чоловічою владністю («несподівано його приголомшив аромат, що йшов від неї. Це був запах квітів із відтінками гарденії і жасмину, безперечно, притаманний

парфумам матері, які він зберігав у своїй бляшаній коробці...» [Янг В. П. *Хижа. Коли трагедія відкриває вічність*, С. 95]]. По-друге, цей образ звернений до читача, який звик до монокультурного, одновимірного уявлення про Бога: Янг відкриває простір для богословської уяви, у якій Боже обличчя може бути різним – не тому, що істина відносна, а тому, що любов безмежна.

Жіночність і расова «маргінальність» «Тата» символізують саме ту універсальність Божої присутності, що не зводиться до жодної людської категорії. Бог не ототожнює себе з домінантною культурою, а втілює солідарність із тими, хто відкинутий чи знецінений: жінками, людьми іншої раси, усіма, хто перебуває «на межі». У цьому художньому жесті Янг розкриває соціально-етичний вимір тринітарної любові: вона не лише метафізична, а й подієво та тілесно конкретна.

Хоч це парадоксально, але насправді така теологічна стратегія має глибокий зв'язок із традицією. У дусі не лише сучасного постмодерного тринітарного богослов'я (зокрема, в перспективі І. Зізіуласа), а й давніх каппадокійців Янг підкреслює, що божественне буття – це буття-у-взаєминах, буття-у-спілкуванні. «Тато» в романі є іконічним виявом цієї істини: Бог, який «стає Іншим», не заперечує свою трансцендентність, а розкриває її як абсолютну емпатію. Саме тому зустріч у хижі перетворюється для Мака на особливий сакраментальний акт: він не просто «бачить Бога», а входить у Його любов, у внутрішній простір Трійці, де біль не усувається, а зазнає метаморфози в досвід співпричастя.

Отже, Янгова інтерпретація Бога-Отця підносить інклюзивність у ціннісний статус онтологічного принципу (тринітарної любові). Бог набуває людської подоби не для того, щоб «гратися ідентичностями», а щоб показати, що жодна форма ідентичності не чужа для Його присутності. У цьому полягає глибинний смисл інклюзії: Бог входить у найтемніше людське «покинення» і там, де людина очікує суду, розкриває обійми.

Алла Сажина

Проект «Ввіршах» як феномен цифрової літератури

В умовах тотальної цифровізації та домінування візуальних медіа традиційні форми літературного існування вимагають переосмислення. Літературний процес сьогодні дедалі більше виходить за межі друкованого тексту, шукаючи нові форми та канали комунікації з читачем. У цьому контексті проект «Ввіршах», що функціонує на платформах YouTube, TikTok та Instagram, стає знаковим прикладом, де класична поезія отримує «друге життя» через інтеграцію з технологіями штучного інтелекту. Актуальність дослідження полягає в необхідності теоретичного осмислення цього явища, виявлення його місця в сучасному літературному процесі та оцінки його впливу на читацьку аудиторію.

Сучасна дискусія щодо ролі штучного інтелекту в літературі багатогранна. З одного боку, ШІ розглядається як потужний інструмент, здатний значно прискорити й автоматизувати творчий процес: від генерації ідей і написання чорнових текстів до їхнього редагування та адаптації під різні формати. З іншого боку, дослідники наголошують на принципових обмеженнях ШІ як «автора»: йому бракує емоцій, емпатії, особистого життєвого досвіду, а також глибокого розуміння культурного та історичного контексту. Отже, більшість схиляється до того, що ШІ є радше «помічником» або «співавтором», ніж повноцінним творцем. Питання авторського права також залишається відкритим.

Проект «Ввіршах» пропонує унікальний погляд на цю проблему. Він не ставить перед собою завдання створення принципово нових поетичних текстів за допомогою ШІ. Навпаки, як зазначається в описах самих відео, контент «створено за допомогою ШІ (штучного інтелекту) на основі використання фото та вірша» класичних українських поетів, таких як Тарас Шевченко, Володимир Сосюра, Іван Франко, Василь Стус та багато інших. У цьому контексті штучний інтелект виступає не як творець, а як *медіатор*, що «перекладає» класичний вербальний твір у мультимедійний формат.

Це змінює парадигму сприйняття ролі технології в літературному процесі. Цінність проекту полягає не в генерації, а в *ре-креації* та *медіації*. ШІ функціонує як інструмент медійної транспозиції (за класифікацією І. Раєвського), що дозволяє зберегти оригінальний зміст і структуру тексту, але подати його в новій, сучасній, візуально-аудіальній формі, адаптованій для цифрових платформ. Такий підхід перетворює ШІ на своєрідного *куратора*, що обирає твори з канону, а потім за допомогою інших інструментів (таких як Suno, Adobe Firefly тощо) «оживляє» їх, використовуючи зображення та текстові запити для створення анімованого відеоряду та аудіодоріжки.

Проект «Ввіршах» є яскравим прикладом реалізації *інтермедіальних* стратегій. У цьому проекті ми спостерігаємо інтермедіальну комбінацію, де вербальний (поетичний текст), аудіальний (голос, музика) та візуальний (анімація, портрет) елементи існують одночасно, взаємодіючи й посилюючи одне одного. Взаємодія цих елементів ключова для формування цілісного художнього досвіду.

Сприйняття цього контенту постає не пасивним споживанням, а усвідомленою взаємодією з *гібридним твором*. Оцінюється не лише *текст*, а й *спосіб його подачі*, що включає технологічний фактор. Замість того, щоб відчувати себе «обдуреними», глядачі стають учасниками цікавого експерименту, де технологія служить не заміною, а доповненням мистецтва.

Отже, проект «Ввіршах» та подібні ініціативи сигналізують про незворотні зміни в літературному процесі, де література чимраз більше набуває рис цифрової, синкретичної та динамічної форми, що існує в постійній взаємодії з іншими медіа. Вони можуть стати каталізатором для формування нових читацьких практик, що не замінять традиційне читання, а стануть його доповненням, первинним етапом знайомства з текстом або іншим досвідом перепрочитання.

Відомості про авторів

Анненкова Олена, докторка філологічних наук, професорка, Український державний університет імені Михайла Драгоманова

Басняк Тетяна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Бовсунівська Тетяна, докторка філологічних наук, професорка, незалежна дослідниця (Київ)

Бунчук Борис, доктор філологічних наук, професор, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вардеванян Світлана, кандидатка філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Варецька Софія, кандидатка філологічних наук, доцентка, Львівський національний університет імені Івана Франка

Віщак Юліанна, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Гальчук Оксана, докторка філологічних наук, професорка, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Горбатюк Марина, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Горохолінська Ірина, докторка філософських наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Дзик Роман, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Associated researcher at CEFRES, UAR 3138 CNRS–MEAE

Драненко Галина, докторка філологічних наук, професорка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Університет Сорбонна

Ільницький Данило, кандидат філологічних наук, доцент, ЗВО «Український католицький університет»

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

Калинич Катерина, кандидатка філологічних наук, асистентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Кирилюк Світлана, кандидатка філологічних наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Кобчінська Олена, кандидатка філологічних наук, доцентка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Козяр Дарина, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

Kyriakou Elisabeth, Doctorante à la Sorbonne Université (Paris, France)

Landsbergyte-Becher Jurate, PhD, doctor of music art, scientist researcher, Lithuanian Culture Research Institut (Vilnius, Lithuania)

Лановик Зоряна, докторка філологічних наук, професорка, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Лановик Мар'яна, докторка філологічних наук, професорка, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Lüthi Ariane, Dr. (Zürich, Schweiz)

Мальцев Валентин, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

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

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

Михед Павло, доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Мізінкіна Олена, кандидатка філологічних наук, доцентка, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

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

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

Oskar Ansell, deutscher Schriftsteller, Lyriker, Herausgeber und Rezitator (Deutschland)

Паладян Крістінія, кандидатка філологічних наук, доцентка, завідувачка кафедри румунської та класичної філології, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Паранюк Дан, кандидат філологічних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Пахарєва Тетяна, докторка філологічних наук, професорка, Український державний університет імені Михайла Драгоманова

Пічугіна Тетяна, кандидатка філологічних наук, доцентка, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Поліщук Надія, кандидатка філологічних наук, доцентка, Львівський національний університету імені Івана Франка

Попович Юрій, аспірант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

XX Міжнародна літературознавча конференція

Pospíšil Ivo, prof., PhD., DrSc., Masaryk University (Brno, Czech Republic)

Poștovei Petronela, MA student, Ștefan cel Mare University of Suceava (Romania)

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

Prisacariu Ioana-Alexandra, MA student, Ștefan cel Mare University of Suceava (Romania)

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

Романова Ольга, кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

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

Stajila Emilia, International Academic Center «Mihai Eminescu» (Chișinău, Republic of Moldova)

Starck-Adler Astrid, Dr., Professeure émérite, Université de Haute Alsace (Mulhouse, France)

Тарасюк Ярина, кандидатка філологічних наук, доцентка, Львівський національний університет імені Івана Франка

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

Червінська Ольга, докторка філологічних наук, професорка, Університет Центрального Ланкаширу (Престон, Велика Британія)

Чолкан Валентина, кандидатка філологічних наук, доцентка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Шестакова Елеонора, докторка філологічних наук (Донецьк)

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

Літературні наративи**мультикультурного простору**

<i>Тетяна Бовсунівська</i> . Сучасні метаморфози сакральної поетики	3
<i>Світлана Вардеванян</i> . Концепт межовості в романі В. Кожелянка «Діти застою»	5
<i>Софія Варецька, Світлана Маценка, Ярина Тарасюк</i> . Сучасна адаптація міфу про Кассандру в українській історичній романній версії Анни Безпалої («Кассандра курить папіроси», 2025)	8
<i>Марина Горбатюк</i> . Імагологічний потенціал образу Касандри у романі «Торішний сніг» Грегора фон Реццорі	10
<i>Світлана Кирилюк</i> . Репрезентація «іншого» у прозі Ольги Кобилянської: функціонування й рецепція	12
<i>Олена Кобчінська</i> . Привид Автора: мультикультуральність і концепція митця в романі Ребекки Кван «Жовтолика» (2023)	15
<i>Дарина Козяр</i> . Маска іншакності: (де)маскування ідентичності в сучасній англомовній літературі про дітей та підлітків з відмінностями	17
<i>Аріане Люті</i> . Між Летою і пам'яттю: Історія життя Аарона Аппельфельда	20
<i>Альона Матійчак</i> . Causality as a Constituent of Time-Space Modelling in David Mitchell's Metafiction	21
<i>Олена Мізінкіна</i> . Гетерообрази та самообраз у романі «В степу безкраім за Уралом» Зінаїди Тулуб	24
<i>Petronela Poștovei</i> . From Myth to Counter-Myth. Dialogic Spaces in Multicultural American Literature	26
<i>Ioana-Alexandra Prisacariu</i> . Cherokee Removal and the Rewriting of American Space in Diane Glancy's «Pushing the Bear»	28
<i>Надія Поліщук</i> . Іншування літературного канону: роман Дж. Ріс «Безкрає Саргасове море»	31
<i>Галина Шовкопляс</i> . «Печера Поліфема» як сакральне «місце пам'яті» в європейській традиції	33

Транскультурність

і транснаціональність у літературі

<i>Оскар Анзуль. Баланси двоїстого духу.</i>	
<i>Карл Еміль Француз (1848 – 1904)</i>	36
<i>Тетяна Басняк. Переклад як чинник експансії художнього тексту (складність рецепції мультикультурних фрагментів у прозі Грегора фон Реццорі).....</i>	37
<i>Борис Бунчук, Валентин Мальцев. Про віршові особливості незакінченого перекладу Лесі Українки поезії Джакомо Леопарді «До Італії».....</i>	39
<i>Галина Драненко. Подорожниця між мовами: творчість Софії Яблонської як зразок трансмовного письменства</i>	43
<i>Юлія Ісапчук. Міграційна література Німеччини другої пол. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.: інтеркультурна, мультикультурна, транскультурна і / або багатомовна</i>	45
<i>Катерина Калинич. Образ Харона в міжкультурному літературному просторі (за романом І. Павлюка «Я бачу, вас цікавить п'ятьма»)</i>	47
<i>Elisabeth Kyriakou. Traduire l'hétérolinguisme comme enjeu éthique et politique : le cas des Belles-Sœurs de Michel Tremblay</i>	51
<i>Світлана Маценка. Сучасна література як медіум узгодження та осмислення суспільних трансформацій: транснаціональна перспектива у фейсбучному романі «Перед наростанням знаків» Сентурана Варатараджи</i>	53
<i>Світлана Наместюк. Переклад «міфу про Донбас». Переклад, пам'ять і забуття</i>	55
<i>Крістінія Паладян. Транскультурні виміри творчості Мірчі Кертереску: від локальної ідентичності до глобального літературного простору</i>	56
<i>Петро Рихло. Перекладацька діяльність Юрія Федьковича в контексті історії перекладу на Буковині.....</i>	59
<i>Emilia Stajila. Virgil Ierunca și Vasili Stus: роeți ai memoriei rezistenței</i>	61
<i>Астрід Старк-Адлер. Чернівці, Іцик Манґер та їдишська література в міжкультурному контексті</i>	64

Література і мультикультурний досвід: простори діалогу

<i>Альона Тичініна. Інакшість як естетична стратегія українського модернізму: досвід «Музагету»</i>	66
<i>Ольга Червінська. Питання ієрархії проблем (про значення консерватизму в науці)</i>	68

Інтеркультурна поетика

та порівняльне літературознавство

<i>Олена Анненкова. Вікторіанство і треченто: інтеркультурний діалог епох у творчості Д. Г. Россетті</i>	71
<i>Оксана Гальчук. Античний митець як сучасник: напрями і способи осмислення прецедентної постаті</i>	72
<i>Роман Дзик, Дан Паранюк, Ольга Червінська. Чернівецька школа вивчення традиційних сюжетів і образів у контексті сучасної української компаративістики</i>	75
<i>Данило Ільницький. Ars poetica – Ars critica, або ж Двостороння суб'єктність (Антоніч. Фогель. Шульц)</i>	77
<i>Jurate Landsbergyte-Becher. Chorals of Light and Darkness: Multiple Identities in the World of Contemporary Lithuanian Music</i>	79
<i>Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик. Провіденційні знаки часу в координатах філософії випадку (на матеріалі поеми Ігоря Калинця «Золоті Ворота»)</i>	81
<i>Павло Михед. Дискусії про початки українського театру</i>	83
<i>Наталія Нікоряк. Міжкультурні виміри кіносценарію «Чудо в Оденсе» Сергія Параджанова</i>	86
<i>Тетяна Пахарева. «Як у нашому селі...» Л. Кисельова як міфопоетичний екфразис</i>	88
<i>Тетяна Пічугіна. «Фалунський рудник» Гуго фон Гофмансталя: інтертекстуальність як форма полеміки з романтизмом</i>	90
<i>Юрій Попович. Антична спадщина та нові фільтри героїки в часи Середньовіччя</i>	93
<i>Ivo Pospíšil. Mečislav Krhoun and his Poetic Work of Yuri Fedkovych as a Multicultural Intersection</i>	96
<i>Тетяна Потніцева. Образ біблійного саду в часовій та транснаціональній проєкції (Веллс – Оутс – Баєтт)</i>	98

XX Міжнародна літературознавча конференція

<i>Ольга Романова</i> . Антропология вигаданого світу: репрезентація «іншого» у франкомовній літературі мандрів і трансмедійних візуальних наративах.....	102
<i>Валентина Чолкан</i> . Музичні мотиви у творчості Максима Кривцова (на матеріалі видання «На мінному полі пам'яті. Щоденники, есеї, оповідання»).....	104
<i>Елеонора Шестакова</i> . До питання типологічних завдань, зв'язків, мети компаративістики, або Як досліджувати те, чого немає	108

Літературознавство і толерантність: етика читання.

Генеративний штучний інтелект як «інший»

**у процесі творення, читання
та інтерпретації художніх текстів**

<i>Юліанна Віщак</i> . Переписування тіл і текстів: кібертрансгресія та штучний інтелект у феміністичній науковій фантастиці	112
<i>Ірина Горохолінська</i> . Образ Тата як «виклик» канону: релігійна, гендерна й етнічна інклюзивність у «Хижі» В. П. Янга	114
<i>Алла Сажина</i> . Проєкт «Ввіршах» як феномен цифрової літератури	119

Відомості про авторів	121
------------------------------------	------------

Наукове видання

Художній потенціал нефікційної літератури

Матеріали конференції

Відповідальний за випуск ***Р. А. Дзик***

Літературний редактор ***О. В. Колодій***

Комп'ютерний набір і верстка ***А. В. Сажина***

Підписано до друку 10.12.2025. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Цифровий друк. Умов.-друк. арк. 7,4.

Обл.-вид. арк. 7,5. Тираж 30. Зам. 3-023п.

Видавництво та друкарня Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича.

58002, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2.

e-mail: ruta@chnu.edu.ua

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