

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

Кафедра румунської та класичної філології
Department of Romanian and Classical Philology

Кафедра романської філології та перекладу
Department of Romance Philology and Translation

Художній потенціал НЕФІКЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Матеріали
XIX Міжнародної літературознавчої конференції
(Чернівці, 25–26 жовтня 2024 р.)



ЧЕРНІВЦІ

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
2024

УДК 82–94.09(08)

X 981

*Рекомендовано до друку рішенням
Вченої ради філологічного факультету
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(протокол № 3 від 21 листопада 2024 р.)*

X 981 Художній потенціал нефікційної літератури : матеріали
XIX Міжнародної літературознавчої конференції. (Чернівці,
25–26 жовтня 2024 р.) Чернівці : Чернівецький нац. ун-т
ім. Ю. Федьковича, 2024. 144 с.

ISBN 978-966-423-912-4

Очевидне зростання популярності нефікційної літератури (nonfiction, документалістика, література факту) стрімко збільшує кількість досліджень цього феномену. Матеріали конференції дають уявлення про художній потенціал нефікційної літератури, зосереджуючись на таких тематичних напрямках: художній стиль нефікційної літератури; інтертекстуальність, культурні та міжкультурні контексти в нефікційній літературі; експериментальні форми та жанри нефікційної літератури; особистісні параметри нефікційної літератури; українська нефікційна література в умовах війни.

Для науковців, аспірантів, студентів гуманітарних спеціальностей.

УДК 82–94.09(08)

© Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича, 2024

ISBN 978-966-423-912-4

© Автори, 2024

Художній стиль нефікційної літератури

Cristina Álvares

Fiction et non-fiction dans le roman graphique *Dolorès* de Bruno Loth

Alors que la narration graphique s'impose comme support privilégié de la récupération de la mémoire et que la non-fiction domine actuellement la bande dessinée, je propose d'examiner les figures narratologiques du voisinage de la non-fiction et de la fiction dans un récit graphique qui participe à la reconstitution de la mémoire franco-espagnole de la guerre civile (1936–1939). Il s'agit de *Dolorès*, de Bruno Loth, paru en 2016 chez la Boîte à Bulles. Son auteur est un scénariste et dessinateur français basé à Bordeaux. Marié à la fille d'un républicain espagnol exilé en France, Loth est amoureux de l'Espagne et a publié plusieurs récits graphiques sur la guerre de 1936–1939 : *Les fantômes de Ermo*, *Guernica*, *Dolorès*. Comme bien d'autres récits graphiques en français et en espagnol qui font mémoire de la guerre et de l'exil des républicains en France, *Dolorès* rentre dans la catégorie de la bande dessinée du réel et est susceptible d'intégrer le corpus des récits mémoriels historiques dont *Maus*, de Art Spiegelman, est le modèle et la référence [Delorme, I. (2019). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon : Les presses du réel, 502 p.]. Dans *Dolorès*, la reconstitution de la mémoire de la guerre civile passe par la reconstitution de la mémoire de Dolorès par sa fille Nathalie. L'expérience que la fillette a vécu à l'âge de six ou sept ans a eu un tel impact qu'elle n'en a plus jamais parlé. Laissant le père sur le port d'Alicante, elle et sa mère étaient entrées dans la mer avec force valises pour rejoindre les

bateaux au large (empêchés d'approcher le port par les canons italiens), mais elles avaient été emportées par le courant. Dolorès a vu sa mère couler. Elle a été tirée de la Méditerranée par des pêcheurs français qui l'ont remise à un orphelinat. Âgée et atteinte d'Alzheimer, elle se met à dire en espagnol des bribes de ce qu'elle avait vécu à Alicante et ce sont ces propos énigmatiques qui déclencheront l'enquête de sa fille Nathalie. L'enquête, stratégie majeure de la non-fiction (par exemple, *Dora Bruder*, de Modiano), noue l'intime et le collectif, la petite histoire et la grande Histoire, la France et l'Espagne, le passé et le présent. Partie en Espagne à la recherche des racines de sa mère, donc des siennes, Nathalie suit les traces de la guerre civile en même temps qu'elle découvre la société espagnole de 2015, agitée par des injustices sociales et historiques et par des actions de contestation civique et politique – l'enquête prenant alors les allures du reportage dans une sorte de confluence du passé et du présent. Le premier objet d'analyse sera le paratexte, lieu extradiégétique de l'ouvrage qui établit le pacte référentiel. Loth y trace une ligne de partage entre les champs de la non-fiction et de la fiction dans son récit (l'histoire tragique de la petite Dolorès est une fiction, les personnages sont fictifs, par contre l'enquête elle-même a vraiment eu lieu). On passe ensuite au plan diégétique pour examiner la configuration narratologique de la (dis)jonction des deux champs, graphiquement signifiée par la bichromie sombre caractéristique du style de Loth. La non-actorialisation de l'auteur, en annulant l'identité autobiographique auteur-narrateur-personnage, décale les plans extradiégétique et intradiégétique et ouvre à la continuité entre fait et fiction (l'enquête que l'auteur a effectivement réalisée est assumée par le personnage). Outre le dispositif documentaire de l'enquête (archives privé et public), on se penchera sur les témoignages, énoncés par des gens anonymes et invisibilisés, qui sont multiples, indirects, fragmentaires et étrangers pour autant

qu'ils suppléent au témoignage jamais advenu de Dolorès. Ces témoignages, tous réels, sont donc extradiégétiques et reçus par un personnage strictement fictionnel et intradiégétique (Nathalie). Finalement, on remarquera que l'enquête est racontée par Nathalie, narrateur homodiégétique, et que son récit est emboîté dans celui du narrateur premier qui, lui, est hétérodiégétique, transparent et en sait bien davantage que ses personnages. On interrogera alors la distribution du non-fictionnel et du fictionnel dans le rapport hiérarchique des deux narrateurs. En effet, l'enquête bute contre le noyau dur du traumatisme que la mère n'avait jamais verbalisé – mais qui s'exprimait sous formes d'images oniriques –, que la fille ne peut qu'imaginer et que seul le narrateur premier connaît et dévoile sous forme d'un petit récit analeptique qui raconte l'expérience tragique de la petite Dolorès et de ses parents à Alicante en 1939. Ce petit récit de fictionaux accents mythiques – l'enfant sauvé/e des eaux – résonne d'une mémoire littéraire (intertextualité, migration transculturelle de motifs stéréotypes). Il témoigne de l'insuffisance de la non-fiction à reconstituer la mémoire familiale et subjective et exprime l'autorité de l'auteur/narrateur hétérodiégétique qui supplée à cette insuffisance.

Олена Анненкова

**Між вигадкою і свідченнями:
художній простір нехудожнього наративу
Дж. Барнза «Чоловік у червоному халаті»**

Доповідь присвячена актуальному для літературознавства дослідженню специфіки нефікційної прози. За сучасної «транслімінальної епохи» літературний жанр нон-фікшн швидко розвивається та є гострозапитаним у читачької аудиторії. Модерний нон-фікшн демонструє широкий діапазон нефікційних форм та літературних

експериментів з репрезентаціями людського досвіду, підтверджуючи думку науковців про відкритість і гнучкість цього літературного жанру. Творчість британського письменника Дж. Барнза показова для розуміння основних тенденції та потенцій нефікційної літератури. Останній нон-фікшн Дж. Барнза «Чоловік у червоному халаті» демонструє нестандартність наративних стратегій і пов'язаного з ними образу наратора, творчу свободу мистецького пошуку та його виявлення в мові та мовленні. Наративна і жанрова складність тексту визначила *мету розвідки*, яка полягає в комплексному аналізі ознак гібридності та унікальності твору Дж. Барнза як зразка сучасної «креативної» нефікційної прози.

Дж. Барнз традиційно демонструє трансжанрове, гібридне письмо, не роблячи винятків при створенні й нефікційних текстів. У результаті дослідження з'ясовано, що нон-фікшн активно використовує художні техніки епічних літературних жанрів, адаптуючи їх до вимог нефікційної прози. Аналіз «Чоловіка в червоному халаті» дозволяє висновувати, що ця книга є стилістично вишуканим і складно сконструйованим гібридом, в якому в єдиному наративному просторі збалансовано співіснують елементи художньої та нехудожньої прози, однак межі між ними максимально розмиті та хиткі. Текст книги маніфестує стратегії індивідуально-авторської манери письма і традиційні елементи нефікційного наративу, що базується на документальних свідченнях, які належать яскравим представникам зображуваної в книзі Belle Époque. При цьому спостерігається виразна тенденція до «фікціоналізації» наративу. Простежено, що художній простір нон-фікшну «Чоловік у червоному халаті» формується за допомогою звичних для письменника художніх технік, серед яких домінують іронія, модус сумніву і запитування, ампліфікація деталей, наскрізних і константних барнзівських

лейтмотивів і тем, які складають транстекстуальну природу твору, що проявляється в комплексі інтертекстуальних, метатекстуальних, паратекстуальних, архітекстуальних ознак та інтермедіального фактору. В книзі оприявлені виразні риси таких художніх жанрів, як роман-есе, роман-біографія, роман-екфразис і роман культури, що розхитує жанрові кордони нон-фікшн. Художній простір книги підтриманий особливостями притаманних Барнзу фабуляцій, які відіграють особливу роль, оприявнюючи образ наратора-автора. З'ясовано, що в «Чоловіку в червоному халаті» наявний нетиповий образ наратора, голос якого майже нерозривно пов'язаний з голосом автора, часто цілком зливається з ним і прямо співвідноситься з конкретним референтом. Отже, «Чоловік у червоному халаті» є оригінальним і складним гібридним наративом, який вписується в традиційну для письменника трангресивну модель письма та має високий потенціал для продовження літературознавчих розвідок.

Тетяна Басняк

**Авторський антропонім
як ключовий маркер стилю Грегора фон Реццорі**

У контексті питання про функціональну вагу позатекстових чинників у сприйнятті художнього тексту виникає проблема чіткої фіксації подібних до цього елементів. Так зване нефікційне письмо не варто, можливо, зводити лише до переліку існуючих окремо від самого тексту певних різномірних та зафіксованих «додатків». У прочитанні художнього тексту мають значення найдрібніші казуси, суттєві для адекватної рецепції авторського письма, зовнішні, ще не зафіксовані «ключі». Певні з них, наявні переважно у спогадах та листуванні,

попри свою іманентну латентність, можуть виступити суттєвими маркерами авторського самовизначення, здатними радикально змінити траєкторію читацької уваги. Зокрема, йдеться про наративний елемент, котрий опосередковано свідчить про дієгетичність тексту, тобто приховану присутність оповідача (проте, зауважимо, не провокує відвертих жанрових деформацій). В цьому річизі переконливим прикладом виступає авторський антропонім-алюзія, що її можна спостерігати на різних прикладах багатьох письменницьких біографій. Наприклад, звертаємо увагу на антропонім «Гріша», яким німецькомовний письменник XX століття Грегор фон Реццорі повсякчас чи то маскував, чи то іронічно презентував себе не лише в житті, але й у мистецтві – крізь «текст». І не лише текст літературний, його колоритна постать була затребувана й у кіномистецтві. Так, граючи роль коханця матері головної героїні, де роль останньої виконувала суперзірка тих часів Бріжит Бардо, у культовій стрічці «Приватне життя» (1962 р., режисер Луї Маль), персонаж Реццорі іншими героями стрічки іменується лише як Гріша. Цей спрощений до побутовості, простонародності антропонім, який сам автор наполегливо артикулював повсякчас, навіть, у медійних ситуаціях, вважаємо іронічним ключем для розуміння художньої стилістики митця. Його можна інтерпретувати навіть ширше – це особиста іронічна маска письменника. Її прихований відбиток (у стилістичному ключі) можна розшукати у багатьох творах цього «найвідомішого з невідомих» європейського автора. Реццорівська маска-антропонім «Гріша» спрямовує рецепцію його текстів у бік від реалістичного й буденного, у зону тотальної іронії та самоіронії.

Увага до таких ніби «дрібних абищиць» авторського письма, як іменний антропонім, тим не менш здатна зіграти свою окрему роль, принагідно для адекватного

сприйняття авторському задуму. В цьому аспекті прочитуються також реццорівські літературні антропоніми у персоносфері сюжету. Іменам призначена особлива образно-символічна функція у більшості творів Грегора фон Реццорі. Вони цілеспрямовано моделюють контури портретної галереї твору. Їх також варто вважати джерелом влучних портретів вигаданих осіб. У необхідному для автора ключі вони мотивують рецептивний відгук на події. За кожним з антропонімів у Реццорі стоїть певна історія-натяк (інтелектуальна алюзія). Прикладів тут чимало. Зокрема, у «Магрібінських історіях»: Пунгаший, Кантакукуруц, Сіфоній Аполлінаріс; у «Горностаї в Чорнополі»: Тілді, Пашкано; в романі «Едіп перемагає під Сталінградом»: Траугот тощо. Підтекстові смисли наведених антропонімів істотно «згущують» названі тексти. Більшість реццорівських антропонімів втілює таку конструктивну рису постмодерністської поетики, як здатність підривати культурну та літературну авторитарність попередніх канонів за рахунок приниження пафосу. Цей ефект досягається карнавальним перекрученням, пародіюванням образів відомих людей, а також, можливо, свідомим спотворенням образу самого автора, чиї розповіді та їхні інформативні джерела ніби не варті читацької довіри. Парадоксальним способом автор, тим самим, відчужується від власних оповідей, залишаючись однак присутнім.

Світлана Вардеванян

Маркери художнього в есеїстиці Олександра Бойченка

Есеїстика Олександра Бойченка – це здебільшого рефлекс і рефлексія на злобу дня. Рефлекс – бо майже миттєва реакція на проблему, яка зараз, ось у цей момент подразнює українське суспільство. Рефлексія – бо есеїст

у полі свого тексту, як правило, співвідносить елементи мислення і дійсність, застосовуючи сократівську маєвтику (нагадаємо принагідно, що тема Бойченкової кандидатської дисертації «Суд над Сократом у європейській літературі: функціонування традиційної структури») і як спосіб самопізнання, і як прийом творення своїх коротких текстів, і як спосіб комунікувати з читачем.

Але коли Бойченкові колонки, які зазвичай публікувалися на «Збручі», в «Країні» та інших медіа, стають книгами, тексти вихоплюються з потоку новин, позбуваються дат і оточення есеїв інших авторів, контекстуалізуються назвою книжки. І саме тоді ці тексти, що зчитувалися як есеїстика прямої дії, починають увиразнювати інші, раніше не завважувані читачами грані – «Стає зрозумілим, що ці тексти лише прикидаються колонками, насправді ж часто це чудові новели» [Вардеванян, С. (2022). Пісні про смерть і любов. «Гра на вибування» О. Бойченка. *Критика*, № 9–10, с. 36].

Насамперед ідеться про ті есеї, у яких Олександр Бойченко працює з власними життєвими досвідами – родина, друзі, мандрівки, додання хвороби. Звісно, можна визначити ці тексти і як мемуари, але побудовані вони за принципами художнього письма. Автор розробляє сюжети (як локальні, в кожному окремому есеї-новелі, так і наскрізні, певним чином вибудовуючи послідовність текстів у черговій книзі), застосовує іронію, сарказм, сатиру, параномазію, очуднення, оголення прийому, анахронізми, жонглює нараторами, цілком по-постмодерністськи явно й приховано запрошує у свої тексти цитати, скрупульозно добирає епітети, створює свіжі метафори, дбає про ритм.

Є письменники, які для Олександра Бойченка (і він це сам декларує у своїх есеях) важливі естетично – Юрій Андрухович, Стефан Вехецький (Вех), Марек Гласко, Джеймс Джойс, Василь Кожелянко, Тарас Прохасько,

Василь Стефаник та ін. Цих дуже різних авторів об'єднує уважність до форми, прагнення виробити, як сказав би Ж. Дерріда, власну парадигму лінгвістичної поведінки, цікавість до розмивання контурів, переломів, отворів, вирізів, країв, тріщин, обривів. Пишучи свої есеї, Олександр Бойченко якраз і розробляє власну парадигму лінгвістичної поведінки, творить упізнаваний стиль, він «щільно спресовує образи, сюжети, сенси, але, попри це, відчуття задухи в читача немає. У Бойченкових текстах завжди багато повітря: межі між філософськими, літературознавчими, художніми, автобіографічними й історичними пасажами майже стерто, що дає змогу наївному читачеві насолоджуватися веселими анекдотами й карколомними аналогіями, а професійному – стрункими силогізмами» [Вардеванян, С. (2022), с. 36].

Олександр Бойченко працює здебільшого в жанрі діатриби, зокрема меніппової сатири (хоча в наразі останній книзі «Гра на вибування» зауважуємо дистанціювання від цього жанру [Вардеванян, С. (2022), с. 36–38], його тексти, відповідно, жваві й дотепні, часто сатиричні, є короткими історіями-диспутами з уявним співрозмовником на філософські теми [Лексикон загального та порівняльного літературознавства (2001), с. 151–152, 322].

Наразі Олександр Бойченко написав (скомпонував) сім книг есеїв: «Щось на кшталт шатокуа», 2003 р., «Шатокуа плюс», 2004 р., «Аби книжка», 2011 р., «Мої серед чужих», 2012 р., «Більше/Менше», 2015 р., «50 відсотків рації», 2016 р., «Гра на вибування», 2022 р. Збірка «Гра на вибування», на мій погляд, вирізняється як жанрово, так і стилістично. Автор відходить від характерної для нього досі діатриби, у текстах превалює монологічність, яка, втім, апелює не до замкнутості на собі, а радше до

Художній потенціал нефікційної літератури

зміни співрозмовника – есеї наближаються до пісні або молитви. Відчутний також перехід до іншої стилістики – автор наближається до метамодерного дискурсу: постмодерністську гру послаблено, текстові пасажі осцилюють між іронією і щирістю.

Юлія Ісанчук

**«Примхи пристрасті» М. Гассера
як нефікційний любовний роман про літературу**

Розвідка присвячена книзі австрійського літературознавця та письменника Маркуса Гассера (н. 1967) «Примхи пристрасті: Історії про книжки та кохання» («Die Launen der Liebe: Wahre Geschichten von Büchern und Leidenschaften», 2019). Маємо справу з прикладом літератури факту, яка, послуговуючись стильовими та композиційними прийомами романтичних (мелодраматичних) романів, презентує любовні історії передовсім зіркових письменницьких пар минулих епох.

«Примхи пристрасті» містять 10 частин, поділених на 15 розділів, що описують різні стани закоханості творчих людей у контексті впливу на історію літератури. Розміщені вони ні в хронологічному порядку, ні залежно від національної приналежності персонажів. Підкреслимо, що М. Гассер використовує композиційні принципи жанру «love story», які посилюють авторську інтенцію захопливо відтворити фабулу нефікційного тексту. Клішовані заголовки частин книжки («Жага», «Двоє як одне», «Двоє поодиночі», «Знову разом» тощо) демонструють стадії та / або варіанти розвитку взаємин між закоханими, що у результаті завершується традиційною для любовних романів щасливою кінцівкою.

Звертає на себе увагу номінативна природа композиційного кільця, утвореного експозиційною частиною

«Безсмертна пара» і першим розділом «Про кохання, яке не минає» та останньою частиною «Кохання, яке не минає» й заключним розділом «Ми побачимося незабаром». У такий спосіб кільце поєднує між собою знакові пари середини ХХ ст.: літературну (Сильвія Плат та Тед Г'юз) та музикальну (Йоко Оно і Джон Леннон), а водночас – із менш відомим поетичним подружжям вікторіанської доби (Елізабет Баррет і Роберт Бравнінг). Разом із тим, зачин довкола американської письменниці та англійського поета становить єднальну ланку між усіма розділами книжки, розставляючи акценти на ключових моментах оповіді про подібні примхливі стани інших закоханих пар. Безпосередня історія С. Плат та Т. Г'юза розкривається у четвертому розділі «Я існую на світі лише, щоб ти мене кохав».

Свого роду епілогом «Примх пристрасті» є частина під назвою «Джерела, коментарі», у якій мовиться про важливі зауваги щодо створення кожного розділу з переліком фахової літератури. Тому наголосимо, що оповідна характеристика цього структурного елементу виказує ознаки науково-публіцистичного стилю та акцентує нефікційність його природи. При цьому у книжці відсутні вставні частини, які б імітували нон-фікшн і відволікали увагу від захопливого сюжету. Ба більше, кожен розділ можна прочитати як окрему завершену любовну історію, попри банальність теми.

Просторова організація «Примх пристрастей» показує доволі широку географію походження та перебування її персонифікацій, не хибуючи виключно європо- та американоцентричною репрезентативністю літератури. Тому, крім місця дій у Великобританії, Німеччині, Франції та США, персонажі пов'язані з топосами інших регіонів світу: Нова Зеландія, Північна Африка (Марокко), Азія (Індія, В'єтнам, Китай), Латинська Америка (Колумбія, Мексика). З одного боку, екзотичність названих локацій посилює романтичний пафос книжки, що наближує її до стилю

жанрових різновидів любовного роману (історичний, пригодницький, психологічний та ін.). З іншого боку, спостерігається дослідницька типізація стосунків між закоханими парами та обґрунтована екстраполяція на життєпис центральних персонажів автобіографічних текстів цих авторів та авторок, що свідчить про нефікційність книжки.

Часові означники книжки М. Гассера охоплюють чотирнадцять приватних історій з XIX та XX ст., надаючи можливість об'єктивно поглянути на них як на завершенні явища минулого. Водночас авторський стиль інтерпретації не до кінця dokonаних фактів підкреслює ігрову функцію художнього образу та сприяє заповненню лакун у біографіях розглянутих постатей. Фіксуємо чотири оповіді з XIX ст. (від романтично налаштованої читачки Беттіни фон Арнім до вже згадуваного Р. Бравнінга) та десять оповідей з XX ст. (від довоєнної саги Джона Голсворсі до мультикультурного кохання Маргерит Дюрас).

Зауважимо, що М. Гассер аналізує насамперед досвід гетеросексуальних пар, наводить приклад гомоеротизму з Едвардом Морганом Форстером та оприявнює афективний пошук любові у випадку з Дженет Фрейм. Зважаючи на концепт примхливості людських почуттів, наявні автобіографічні подружжя-прототипи (Джейн і Пол Бовлзи, Малкольм Лаврі та Джен Гебріел), епістолярні пари (Б. фон Арнім та Йоганн Вольфганг фон Гете), реальні (Джон, Ада та Артур Голсворсі; Іріна Гваданіні, Владімір Набоков і Вера Слонім; Роберт Антельм, Діоніс Масколой М. Дюрас) та умовні любовні трикутники (Джон Апдайк, Рут Леонард і Гаррі Енгстрьом; Габріель Гарсія Маркес, Ферміна Даса та Флорентіно Аріса), літературні інспірації (Емілі Бронте та лорд Байрон, Кейті і Гіткліф) тощо.

Христина Качак

**Фікційний компонент реальності
у літературному репортажі**

У сучасному світі, де межі між літературою та журналістикою стають дедалі розмитішими, літературний репортаж посідає особливе місце, оскільки поєднує в собі документальну точність і художню виразність. Цей гібридний жанр дозволяє автору створювати багатовимірні наративи, які не лише інформують, але й занурюють читача у глибини емоційного досвіду. Важливою особливістю літературного репортажу є конструювання реальності, де фікційний вимір часто перетинається з документальним, створюючи складну та багатошарову тканину тексту. Нерідко така особливість викликає запитання щодо того, наскільки доречно змішувати реальні події з елементами вигадки, та як це впливає на сприйняття тексту читачем. Тому важливо визначити роль такої взаємодії у зразках жанру на межі літератури та публіцистики.

У сучасних дослідженнях літературу та журналістику зазвичай розглядають як дві окремі системи, кожна з яких має свої передумови, умови, концепції, форми репрезентації та функції. Бернд Бльобаум і Штефан Нойгауз у передмові до книги «Literatur und Journalismus: Theorie, Kontexte, Fallstudien» припускають, що журналісти шукають факти і намагаються їх передати. На противагу їм письменники зазвичай сидять вдома за письмовим столом і вигадують історії. Їхні вигадки – це штучні світи, віртуальні реальності, які можна сприймати як дзеркало певного часу, але також можна пов'язати з їхнім власним часом і середовищем [Blöbaum, B. und Neuhaus, S. (Hrsg.) (2003). *Literatur und Journalismus: Theorie, Kontexte, Fallstudien*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, с. 7], що пропонує письменникам більшу свободу, тоді як журналісти

зазвичай при виборі теми більше прив'язані до реальності.

Однак не варто забувати, що журналісти також пишуть книжки, а письменники так само часто активні, як і журналісти, що дозволяє припустити, що межі між літературою та журналістикою розмиті й гнучкі. Ця взаємодія між двома сферами сприяє розвитку літературного репортажу як жанру, що збагачується як від літературної традиції, так і від журналістської практики [Blöbaum, B. und Neuhaus, S. (Hrsg.) (2003), с. 30].

У виданій 1998 року праці «Wo beginnt Intermedialität?» [Füger, W. (1998). *Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts*. In: Helbig, J. (Hrsg.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin : Schmidt Verlag, с. 41–57] Вільгельм Фюгер висловив думку про те, що вже при читанні такого тексту реципієнт повинен бути обачним, усвідомлюючи можливість маніпуляції через подібні наративні стратегії, і критично сприймати матеріали [Füger, W. (1998), с. 46–47], коли документально підтверджені факти, реальні події знаходять своє відображення у творі, який включає художні елементи і набуває при цьому літературної форми.

Для означення цього феномену в середині ХХ століття почали застосовувати термін «докуфікція» (англ. *docufiction*) – жанр, що поєднує елементи документального та вигаданого, які під впливом такої особливої взаємодії змінюються, трансформуються [Bidmon, A. und Lubkoll, C. (2022). *Dokufiktionalität in Literatur und Medien: Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin, Boston : De Gruyter, с. 2].

Докуфікційні медіа-формати мають справу з історичними чи сучасними подіями або людьми, які вважаються реальними, а для цього на рівні дискурсу вони використовують методи репрезентації, які відповідають

як традиційним практикам документування, так і художній літературі, що пов'язує інтрамедіальні, інтермедіальні чи трансмедійні процеси [Bidmon, A. und Lubkoll, C. (2022), с. 10].

Гельмут Галле у праці «Фікційність у гібридних жанрах» досліджує фікційність в опозиції документального роману та документальної драми супроти репортажу і документального кіно. Такі гібридні жанри, як і літературний репортаж, «з одного боку, стверджують, що читач або глядач має справу з тим, що насправді сталося, з іншого боку, вони використовують аналогічні до вигадки наративні і продюсерські техніки та наближаються за своїм зовнішнім виглядом до вигаданих аналогів у літературі та кіно» [Galle, H. *Fiktionalität in hybriden Gattungen: Tatsachenroman und Dokudrama versus Reportage und Dokumentarfilm*. In: Enderwitz, A. und Rajewsky, I. O. (Hrsg.). *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston : De Gruyter, 2016, с. 145]. Г. Галле вважає, що свій талант у таких випадках автори застосовують «не для вигадкування сюжетів, а для створення естетично витонченого оформлення реального, в якому справжні досягнення мистецтва мають вплив та становлять критерій відмінності від науки і журналістики.

Бачимо, що за своєю природою на перший погляд оксиморонічна докуфікційність (тобто наявність підтверджених документальних фактів у літературному творі, який при цьому послуговується художніми засобами, що допускають вигадку) є непоодиноким явищем. У контексті літературного репортажу докуфікація дозволяє автору інтегрувати документальні факти з вигаданими або інтерпретованими елементами, що сприяє глибшому розкриттю теми та створює емоційно насичений наратив. Цей підхід забезпечує більш вільне використання наративних технік, зберігаючи при цьому

Художній потенціал нефікційної літератури

зв'язок із реальністю, що робить текст одночасно достовірним і художньо виразним.

Отже, доцільне не протиставлення документального фікційному, а констатація і подальше дослідження їхньої взаємодії як однієї з характерних особливостей літературного репортажу.

Яна Кравченко

Жанрові чинники белетризованої бренд-сторі

У сучасній культурі бренд є не лише ефективним маркетинговим інструментом, а феноменом, що має ціннісно-смыслову і філософську природу. Розмаїті соціально-культурні практики формування, функціонування і просування бренду в системі масової комунікації традиційно є предметом розгляду в дослідженнях з економічного маркетингу, соціології, бізнес-стратегій. Однак дедалі частіше інструменти бренд-комунікації потрапляють у поле зору гуманітарних наук – філософії, психології, культурології. Літературознавчий аспект бренд-менеджменту так само стає актуальним в аспекті розвитку тенденції «олюднення» бренду засобами художньої біографії. Сьогодні одним з ефективних прийомів просування бренду в медіапросторі є популяризація його унікальної історії засобами біографічного дискурсу. У колі масових читацьких уподобань чимраз частіше з'являються значні за обсягом книги-біографії, метою яких є репрезентація філософії відомого бренду, його ідентичності, що пов'язана із драматичною особистою історією творця-засновника. Цей жанровий феномен набуває специфічних формально-змістовних ознак у межах оповідних стратегій нон-фікшн і завдяки цілому спектру художніх прийомів біографіки виходить за межі бізнес-літератури.

Мета розвідки – з'ясувати жанрові ознаки сучасної бренд-сторі, визначити сюжето- і смислотворчі складові, які відіграють ключову роль у репрезентації ідентичності бренду. Предметом розгляду є бізнес-бестселери: «Феномен Zara» Кавадонги О'Ші [О'Ші, К. (2020). *Феномен Zara. Історія генія, який заснував Inditex*. Київ : Форс Україна, 216 с.], «Взуття-буття» Філа Найта [Найт, Ф. (2022). *Взуття-буття. Історія Nike від засновника компанії*. Київ : Наш Формат, 432 с.] і «Шлях майстра» Джо Фостера [Фостер, Дж. (2022). *Шлях майстра*. Київ : Наш Формат, 248 с.].

Спільна жанроутворююча ознака бренд-сторі – персоніфікація. Бренд персоніфікується завдяки використанню елементів автобіографічного сторітелінгу, передусім – Я-наративу, що концептуалізує досвід спільних з аудиторією емоцій. Історії взуттєвих брендів Reebok і Nike оповідаються самими засновниками і є гранично суб'єктивним зображенням сімейних стосунків, життєвих вражень, емоцій, досвіду боротьби і самоствердження. В історії Nike («Взуття-буття») Ф. Найта сюжетна динаміка забезпечується напруженими особистісними колізіями протагоніста: подолання батьківської влади, драматична втрата першого кохання, здійснення доленосної подорожі, протистояння з японською корпорацією Оніцука, одруження, драматичні стосунки зі старшим сином тощо.

Історія Zara постає крізь призму емоційного сприйняття оповідачки, але фокус зображення зосереджений на винятковій особистості засновника бренду, бізнесмена-філософа Амансіо Ортеги. Оповідь складається з окремих епізодів його біографії, фрагментів розмов, свідчень найближчих бізнес-партнерів, спостережень і висновків оповідачки. Провідні засоби зображення, якими користується авторка бренд-сторі, – гіперболізовані формули-узагальнення, метафоризація, романтична ідеалізація, містифікація, міфологізація особистості творця

бренду, мелодраматизм, емоційно-чуттєві висловлювання, афористичність, деталізація речового оточення.

«Шлях майстра» Д. Фостера імітує дружню розмову із читачем. Завдяки використанню розмовних зворотів, жартів, алегоричних висловів, парадоксів, метафоричних уподібнень, формується емоційний зв'язок між автором і читачем, заснований на емпатії.

Невід'ємною частиною белетризованої біографії як брендингового інструменту є психологізація оповіді. Внутрішні монологи протагоніста, його напружені роздуми, ретельна саморефлексія домінують у книзі про Nike. У бренд-сторі Reebok психологізм набуває суто художніх ознак – ретельне відтворення думок, настроїв, переживань оповідача, елементи потоку свідомості, самоаналіз, психологізація деталі. Отже, на відміну від традиційного рекламного повідомлення, споживач не просто поглинає рекламне посилення, а екзистенційно переживає його. Ця особливість біографічного модусу виводить його за межі виключно рекламно-маркетингової комунікації, утилітарної за своїм призначенням, і наділяє можливостями, які можна порівняти з формами художньої діяльності.

Головний сенс бренд-сторі полягає у концептуалізації провідної ідеї. Біографія бренду не просто розповідає історію, вона утверджує ідею історії протягом тривалої комунікації, яка має точки емоційного піднесення, згасання та розв'язки, тобто імітує структуру художнього твору. Історія має відповідати філософії бренду, моделі його позиціонування, а також відповідати психологічним потребам аудиторії. Історія визначається системою цінностей творця бренду: «Я вірив у біг. Я знав: якщо люди щодня виходитимуть на пробіжку бодай на кілька миль, світ стане кращим» [Найт, Ф. (2022), с. 71]. Концепт, квінтесенція історії – це, по суті, персоніфікація світогляду, фундамент особистості оповідача, що постає власне втіленням бренду.

Отже сучасна бренд-сторі є не лише ефективним маркетинговим інструментом. Застосування таких прийомів белетризації, як авторський суб'єктивізм, відтворення історичного контексту подій, психологічний аналіз, документалізм, індивідуалізація характерів, забезпечує функціонування цієї жанрової форми у площині художньо-біографічного дискурсу.

Erika Martelli

**L'expérience nonfictionnelle
dans la littérature italienne de guerre :
de Rastello à Wu Ming**

*« every journalist who is not too stupid or too full of
himself to notice what is going on knows
that what he does is morally indefensible »*

Janet Malcolm

La *non-fictional novel* s'est développée en Italie à partir de la fin du XXe siècle comme évolution du roman social, du journalisme d'enquête, comme héritage de l'écriture de Leonardo Sciascia et Luciano Bianciardi, une littérature réaliste provenant surtout de la banlieue. Le genre nonfictionnel crée rapidement son public : c'est une époque où l'auteur acquiert – comme le font Nanni Moretti dans le cinéma, Marco Paolini ou Ascanio Celestini dans le théâtre – un rôle public, multimédia, un rôle politique même. La situation historique en Italie est celle d'un pays bouleversé par le scandale de Tangentopoli qui a entraîné la fin de la Première République. La non-fiction s'affirme rapidement dans ce contexte et donne lieu à des collections éditoriales spécifiques : vers la fin du XXe siècle s'affirment des auteurs (curieusement au masculin) tels que Carlo Bonini, Paolo Rumiz, Davide Orecchio, Eraldo Affinati, Roberto Saviano, Alessandro

Leogrande, Sebastiano Vassalli, Luca Rastello, Marcello Fois, Ermanno Rea.

Dans un pays marqué par une profonde rupture politique où le rapport entre pouvoir et société est creusé, où le langage politique est perçu comme non fiable, la nonfiction prend forme comme la narration la plus adaptée au contexte : elle est ouverte, « intranquille » éthique, dense, documentée. La nonfiction devient ainsi la forme qui assume l'enquête historique sur les années Soixante-dix et Quatre vingt, une période de conflit ouvert, de secrets d'Etat, de massacres de civils. Faute de temps, nous allons analyser trois exemples de nonfiction italienne de ce moment historique : *La guerre chez soi* (*La guerra in casa*, 1998) et *Il pleut à l'envers* (*Piove all'insù*, 2006) par Luca Rastello et encore *L'invisible ailleurs* (*L'invisibile ovunque*, 2015) du collectif Wu Ming, dédié à Luca Rastello. Les trois livres se concentrent autour du thème de la guerre et de son rapport à l'invisible : « si une histoire est racontée ici, écrit Rastello, c'est l'histoire de la corruption du regard ».

Nous allons nous arrêter particulièrement, dans ces œuvres, sur l'élément temporel qui ressort comme centre et pivot des trois livres. Dans *La guerra in casa*, Rastello réécrit le conflit en Yougoslavie dans lequel le narrateur a joué un rôle majeur : il a décidé d'employer son expérience militaire pour organiser le sauvetage d'un groupe de civils et les installer dans des habitations italiennes, éventuellement chez lui. Cet activisme du narrateur entraîne toutefois de nombreuses difficultés familiales jusqu'à une crise véritable de son mariage au moment de la naissance de sa fille. Le récit devient alors pour le narrateur une lutte contre le temps pour sauver, entre autres, son mariage. *Il Pleut à l'envers* est encore une fois une lutte contre le temps : le père du narrateur est en train de mourir et son fils découvre un troublant secret de famille lié à l'histoire du pays : le père aurait joué un rôle dans le contraste

du coup d'état de 1970. *Il pleut* est une lutte contre le temps aussi parce qu'il raconte une lutte contre l'espace : la femme du narrateur a été licenciée à l'improviste, elle se sent seule puisqu'il travaille loin. Le récit devrait combler la distance.

Dans les deux ouvrages le temps se pose en antagoniste du narrateur et toutefois il est également la matière avec laquelle le narrateur pourrait construire le chemin de salut possible (toutefois, ce serait le salut de quelqu'un qui n'est pas innocent), de son possible accès à la vérité (toutefois, une vérité qui n'est pas dépourvue de fictions). Dans les deux œuvres le temps est discontinu : *La guerre* alterne l'histoire d'ici à celle de là, parallèlement *Il pleut* est construit comme un échange de lettres ; dans ce dernier l'histoire pénètre progressivement le passé, en spirale, comme on le voit de l'organisation des chapitres : Cap. I : 1974–76 ; Cap. II 1961–72 ; Cap. III 1977 ; Cap. IV 1965–75 ; Cap. V 1978 ; Cap. VI 1958–70. Le plus la narration avance, le plus l'imparfait se défait et des discontinuités ressortent. Les faits historiques se mêlent aux extraits de science-fiction que le protagoniste lit. Un temps nouveau prend forme dans les derniers chapitres, du jamais vu, le temps conditionnel à la deuxième personne du singulier, un temps possible de partage du secret, d'alliance possible.

Dans *L'Invisible partout* le collectif Wu Ming décide que chaque auteur du collectif d'écrivains, pour une fois, s'occupera d'un chapitre du livre, il ne s'agira donc pas, comme d'habitude, d'un livre à plusieurs mains. Le livre s'ouvre sur l'époque des conflits mondiaux et, à travers la reconstruction plus ou moins documentée de quatre vies individuelles, on y pose l'hypothèse qu'un temps autre aurait pu exister, un temps sans guerres mondiales, un temps où une voie autre que la guerre aurait existé, et cela précisément parce que l'homme aurait assumé le conflit *en soi*. Il l'aurait assumé sans essayer de le résoudre, de le dépasser ; chaque chapitre est

suivi par une bibliographie qui en atteste le fondement historique ; chaque histoire s'entrecroise aux autres et toutes portent sur les modes que les protagonistes ont trouvés pour éviter le conflit.

La nonfiction italienne s'approprie de la matière caractéristique de l'historiographie, la guerre, et elle le fait en instaurant un temps passé possible, un temps uchronique qui ouvrirait de nouvelles potentialités au présent. C'est le temps qui se trouverait entre le fictionnel et sa négation, justement. Luca Rastello le représente en forme d'énigme, dans ses livres les énigmes sont partout, c'est au lecteur de les résoudre.

Ivo Pospíšil

The Genre on the Boundary: Innovative Features of the Czech Enigmatic Prose

The author of the present contribution deals with the development of the Czech enigmatic Prose since the 1960s which arose from a specific branch of classical science fiction by means of the gradual transition to the problem of enigma expressing the conviction of the extraterrestrial origin of humankind which might radically change the whole concept of history of the Earth and our notion of the rise and fall of cosmos. This type of nonfiction has often an artistic character of belles lettres (fiction) which absolved of the responsibility for strict rationalism and the only right views shared by the science mainstream. The authors of this type of prose quite frequently used genre masks for expressing their real research intentions. Later they ceased to be so timid and started create the real literature of the fact that moved along the boundary of fiction and nonfiction like the majority of world bestsellers. The clusters of such works and the groupings of their authors have been formed the special canon having – as a other genres

or types of literature – its fandom and also sharp critics. The author of the present contribution focused on two main figures of this current – Ludvík Souček (1926–1978) and Arnošt Vašíček (born 1953) – not avoiding their predecessors in world interliterary community. The present contribution came to the conclusion that especially this genre type has an immense potential to develop and link various poetological strata of both fiction and nonfiction permeating them in most prolific way. From the point of view of literary scholarship these artefacts have been playing the key role in world literature, at least the most read and readable which also contains strong elements of genuine creativity.

François Rastier

**Exterminations et littérature :
les principes esthétiques du témoignage,
de Primo Levi à Varlam Chalamov**

La littérature de l'extermination conduit à reconsidérer le reste de la littérature : par son existence même, elle exerce une critique muette mais définitive contre le narcissisme et la complaisance des milieux littéraires médiatisés. Mieux, elle exerce une critique de fait sur l'ensemble de la tradition littéraire moderne depuis la Renaissance. L'auteur n'est plus ce lettré obéissant à une vocation supérieure, cultivant son intériorité, consacrant sa vie à son art – de Pétrarque, le premier, à Flaubert et à Proust voire à Bonnefoy.

Le lien romantique entre le Mal et la beauté a été rompu par les témoignages artistiques des violences politiques de masse. Ils restaurent la dignité des victimes et s'opposent aussi aux complaisances d'une littérature vendeuse déshonorée par le pathos si cher aux bourreaux. La responsabilité éthique des artistes prend alors toute sa place pour s'opposer à la violence

et rétablir la vérité. Les fonctions du témoignage, de la déposition à la commémoration, appellent un style dépouillé de tout esthétisme.

Ainsi, dans le processus de création, les intuitions esthétiques ne sont pas seulement sous le contrôle éventuel et *a posteriori* de la rationalité pratique définitoire de l'éthique : elles en restent indissociables.

Cette question revêt une importance cruciale pour tout ce qui intéresse les rapports entre les arts et les violences politiques de masse. Pour pouvoir caractériser les principes d'élimination ou « d'érosion » propres à la création artistique, il importe donc de récuser la fausse contradiction nietzschéenne entre éthique et esthétique.

Par exemple, Primo Levi respecte la sensibilité du lecteur : s'il refuse le pathos, c'est aussi pour éviter que le lecteur ne « parte en morceaux ». Le projet artistique et la préoccupation morale se rencontrent, car la complaisance littéraire n'est pas sans dangers. Or cette complaisance rappelle fort la lâcheté des bourreaux.

Aussi, on le comprend, les règles artistiques que Levi édicte ou plutôt résume pour son usage prennent la forme d'un « Décalogue », qui, pour être « privé », n'en conserve pas moins la forme et la teneur de commandements moraux.

On retiendra alors que l'esthétique peut se lier avec la politique, mais lointainement, par la médiation de l'éthique. Le bouleversement politique n'aura cependant été que l'événement déclencheur de la reconception critique d'un l'univers artistique qui suscite les « mondes » de nouvelles œuvres. Une même éthique de résistance inspire une gamme de solutions esthétiques inouïes, variées mais unies par des tonalités comparables.

La question du mensonge se pose alors avec d'autant plus d'acuité qu'aucune violence politique de masse ne s'exerce sans être enveloppée de mensonge, tout à la fois moyen de

dissimulation et régime d'oppression. On attribue à Alexandre Soljenitsyne ce propos : « Ils mentent, nous savons qu'ils mentent, ils savent que nous savons qu'ils mentent ». Avant même de pouvoir lutter contre l'oubli, les témoins luttent donc contre le mensonge, et c'est pourquoi Primo Levi écrivait à l'intention de Robert Faurisson, dans un article de *La Stampa* : « Tu dois démentir chacun d'entre nous ».

Conscients que les formes littéraires traditionnelles et les habitudes convenues de la langue littéraire étaient devenus inadéquats, des auteurs comme Chalamov, Levi, Klüger, Delbo, Antelme, ont compris que le témoignage littéraire devait contribuer à élaborer la littérature de l'avenir. Cependant, de grands désaccords esthétiques ont opposé Levi à Améry, qui voisinèrent à Auschwitz, ou Chalamov à Demidov qui fut son codétenu à la Kolyma.

Chalamov traçait le programme esthétique d'une prose de l'avenir quand, au début de *La Cravate* (1960), il opposait la prose d'hier et d'aujourd'hui à la prose de demain. À la littérature qui répète des préjugés, il oppose une littérature qui témoigne de « la vérité du réel » : « la prose de demain exige autre chose. (...) L'authenticité, voilà la force de la littérature de demain ».

Matthias Fechner

Bokeh in non-fiction literature.

The depth of field's blurring in moments of closeness.

An intercultural investigation

In literature – and, hence, in literary theory – it has been assumed that the author is not identical with the narrator. Narrative perspectives have been finely differentiated not only by Gérard Genette, but also by Wolf Schmidt, Peter Hühn, Franz Stanzel and many others. This applies to poetry, drama

and, of course, prose, as long as the categorisation of texts into genres (by authors, critics and academics) remains consistent. Particularly surprising however, is the blanket labelling of some genres as fictional: after all, even key novels, above all *shishōsetsu*, usually contain strong elements of non-fiction.

The opposite appears to be true of all non-fiction genres. Here it seems essential that the author – for example in a reportage – is identical with the narrator and has (usually) followed the plot himself. Cases that deviate from this idealistic approach – such as the reports by Klaas Relotius – caused a scandal in Germany. The author, a reporter for the news magazine “Spiegel”, had generously placed fictional elements in his articles to increase the emotional impact on his readers.

Yet, it could be argued that the vast majority of non-fiction texts in narrative prose genres (such as reports, biographies or autobiographies) contain fictional elements. The decisive factor here is not only the deliberate limitation of the narrative (negatively: framing), but above all the narrative perspective and in particular the fine-tuning of its descriptions.

In order to achieve this fine-tuning, the method of “zooming” according to Jürgen Bolten has been used in intercultural communication. Technically, as I will demonstrate, this involves moving from an abstract, geopolitical level via the evaluation of statistical material down to sociological network analysis. Then, in the next steps, the highest level of fine-tuning (and the greatest overlap with fiction) is achieved with reportage – and here, above all, long-term reportage.

But exactly at those points where the factual text should be extremely precise the focus becomes blurred – moving back into fiction; rather like binoculars whose depth of field becomes blurred when the fine adjustment is overtightened. Or as in photography, where the quality of the out-of-focus area, such as in *bokeh* (from the Japanese: け暈/ボケ), can be

deliberately designed (and many other manipulations of seemingly realistic images are possible).

A distinction could also be made between, on the one hand, intentional changes in the fine-tuning, as in documentary films, some of which are even based on reportage. On the other hand, there might be unintentional over-twisting, which can occur above all when the author – often a journalist – identifies exceptionally strongly with the people he or she portrays (or rejects) – interpreting rather than depicting them objectively.

In my contribution, I would concretise my theses using several case studies from German- and English-language non-fiction literature (especially reportage, in conjunction with documentary films) – and attempt to develop an approach that might help to complement literary theory.

Інтертекстуальність, культурні та міжкультурні контексти в нефікційній літературі

Святослав Вишинський

Щоденники Ернста Юнгера як зразки філософської публіцистики

Німецький письменник і мислитель Ернст Юнгер (1895–1998) – унікальна фігура, про яку можна сказати, що «жанр ловив його, та не спіймав». Автор трактатів, маніфестів, есе, щоденників, філософських романів. Філософ, який ніколи не був академічним і всіляко уникав академічних форматів висловлювання, і творчість якого пізніші академіки нарекли «поетичною» та «міфологічною». Будучи популярним і впливовим мислителем, Ернст Юнгер значно більше переймався своїм академічним внеском в ентомологію, ніж в університетську філософію, і його роботи навряд чи колись можна буде однозначно класифікувати або навіть розмежувати між предметними сферами філософії, літератури чи політичної науки.

Дебют Юнгера суто літературний – це роман «В сталевих грозах». Згодом він цілком поринає в політичну газетну публіцистику, а на поч. 1930-х рр. видає перші філософські трактати «Робітник. Панування і гештальт», «Про біль» і «Тотальна мобілізація». З приходом до влади в Німеччині націонал-соціалістів, письменник віддаляється у внутрішню еміграцію, і продовжує розмову з читачам у жанрі фантастичних романів-антиутопій «На мармурових скелях» і «Геліополь. Ретроспектива міста». А головне – саме в цей період Юнгер розпочинає цикл щоденників

«Випромінення», «Роки окупації», «Мюрдун. Листи з Норвегії», щоденникових есе «Сади і дороги», «Ризикує серце».

Специфічна риса Юнгерових текстів – багаторазові правки і переписування. Частина його робіт, у т. ч. щоденників, існують у двох відмінних редакціях, переписані більш ніж на половину. Юнгер змінює в них не лише свої погляди, а в певному сенсі й власну біографію, перезбирає свою ідентичність через мінливу пам'ять і через нові нашарування, сни, фантазії, враження про побачене і прочитане, які дозволяють щоразу інакше відчувати та описувати власне минуле. Граючи з поезією, снами, метафорами, ми навіть не можемо бути до кінця певні, що в начебто щоденникових записах автор описує те, що було насправді, а не те, що йому привиділось або стало плодом його творчої уяви. Межа між реальністю і документалістикою вкрай розмита, і в цьому Юнгер схожий на людину, яка переповідає сучасникам історії казкових подорожей або миті далекого, не менш казкового дитинства.

У цьому сенсі Юнгер-філософ украй біографічний, він не намагається прийняти своє минуле таким, яким сам засвідчував його як сучасник. Натомість вдається до виснажуючого переписування власного «я» попередніх десятиліть. Те, що кожна жива людина робить через спогади, Юнгер проробляє на папері – він показує, як щоразу з нової точки в часі переописує та переформулює висловлені в минулому думки. Одні й ті самі враження отримують нові рефлексії та оцінки, а з ними, з різницею в десятиліття, кардинально видозмінюються тексти, які при цьому не змінюють своїх назв, існуючи в паралельних версіях. «Свої книги тому так неохоче береш до рук, що перед ними почуваєшся фальшивомонетником», – пише Юнгер у циклі листів «Ризикує серце», який існує

у двох відмінних варіантах, а іншими мовами для розрізнення навіть перекладається синонімами, як-от «Серце шукача пригод» і т. п.

При цьому сама ця збірка розділена не системно, за главами, а немов у звичайному щоденнику – за назвами міст, де їх було занотовано. Водночас автор нічого не говорить про власне побачене і пережите в цих місцевостях, не датує розділи, а ділиться лише внутрішніми роздумами на широку палітру тем. Юнгер майстерно маневрує між стилями Фрідріха Ніцше та Фрідріха Гьольдерліна, пише від першої особи, висловлюється наголошено суб'єктивно, пронизуючи есе поетичними відступами, особистими спогадами, прямим звертанням до читача. Складно визначити жанр таких праць, тому академічні дослідники традиційно розглядають усі праці Юнгера як філософськи значимі – чи це романи, чи есе, чи щоденники, чи трактати, чи листування. Юнгер-мислитель не обмежує себе формами й не намагається вкластися в рамки «науки» літератури чи «науки» філософії. Він – філософ-літератор і письменник-філософ в одній особі.

Що характерно – белетризована проза Юнгера значно чуттєвіша, ніж відсторонено описові щоденники 1940-х рр., де автор нотує будні життя без зайвих душевних порухів. У «Ризикуючому серці» Юнгер використовує реальність як фонове обрамлення для опису внутрішнього світу, сновидних розмислів, тоді як у записах часів війни вже розмисли про прочитане, філософські сентенції і спостереження обрамлюють холодний перелік подій, очевидцем яких стає мислитель, що передає жахи війни без емоцій, як сторонній свідок, відганяючи дійсність від власного серця.

Марина Горбатюк

**Імагологічний абрис балканського міста
у збірці есеїв Й. Рота «Міста і люди»**

Збірка Йозефа Рота (1894–1939) «Міста і люди» постає промовистим зразком нефікційної літератури, що окреслює «мозаїчний» образ Центральної Європи першої половини XX століття, позаяк не лише документалізує час, але й транслює взаємозв'язки між простором, часом і людиною. У розділі «Подорож Балканами» автор моделює багатошаровий образ міст, через який відтворює дух часу й епохи, підкреслюючи складність мультикультурного регіону, його унікальну історичну роль. Авторський стиль викладу інформації в цих есеях та нарисах дає змогу зануритися в атмосферу й відчутти глибину культурних і політичних процесів, які визначають край. Тексти, що входять до балканського циклу, опубліковано в часописі «Frankfurter Zeitung» у період, що охоплює менше ніж 2 місяці: 29 травня – 16 липня 1927 року. Імагологічний абрис міста сформовано ним із різних елементів, серед яких можемо виокремити:

Образ міста як простору поєднання культур.

Балкани XX ст. – це, фактично, невідомий європейцям топос, в межах якого відбувається перетин двох кардинально різних світоглядів – східного й західного, а культура Європи переплітається з традиціями Азії. Оповідач зображує урбаністичний простір як місце, де релігії та народи формують складне полотно унікального колориту. У текстах Й. Рота часто з'являються образи вузьких вуличок, де люди розмовляють різними мовами, вбрані у національний одяг, лахміття, солдатську уніформу або ж вишукані костюми з європейських будинків моди.

Динамічний образ міст як центрів історичних зрушень.

Автор описує балканські міста як *свідків* політичних конфліктів та змін. Запальний характер населення, конфронтація всередині суспільства, готовність розпочати революцію проти уряду своєї країни та стати на захист у випадку, якщо воювати доведеться з чужинцями. Й. Рот привернув увагу сучасників до особливої риси, що характеризує представників різних народів цього регіону: балканці готові йти в бій проти нападників, навіть якщо ті мають краще забезпечення й підготовку. Оскільки край упродовж багатьох століть входив до зони інтересів різних східноєвропейських та західноєвропейських країн, місцеве населення виробило чітке розуміння «свого» й «чужого».

Архітектурні ландшафти міста.

Урбаністичний простір Балкан оповідач аналізує як частину колективного досвіду людей, які живуть тут: «Вулиці Тирани перебудували, будинки розділили й оскальпували, щоби зробити місто сучасним і придатним для життя. Половина будинків стоїть із чорними, розпатраними нутрощами, куди корінні мешканці екзотично справляють нужду, не відкладаючи пістолів і зброї» [Рот, Й. (2019). *Міста і люди : Есеї, репортажі та фейлетони*. Пер. з нім. О. Яремчук і Х. Назаркевич. Чернівці : Книги – ХХІ, с. 150].

Міста балканських країн як метафора народів.

Автор описує місцеве населення різних країн як єдине ціле. Кожен народ наділений спільною свідомістю та рисами, які характеризують саме його: албанці войовничі та запальні; югослави толерантні, самосвідомі; серби – вродливі, чуттєві тощо. Й. Рот мислить узагальненими типажами та простежує паралелі з європейськими реаліями. Формуючи імагологічний абрис міста, оповідач водночас закріплює в уяві європейських читачів стереотипний образ прошарку балканської інтелігенції. Він описує їх як людей,

що живуть невідповідно до реальної фінансової ситуації, витрачаючи в рази більше коштів, ніж можуть заробити на офіційних державних посадах.

Отже, формуючи імагологічний абрис балканських міст першої третини XX ст., письменник суттєво ускладнює, розширює образи «Іншого» та «Чужого», виокремлюючи контрастні полюси та різні плани, як-от побутовий, філософський, культурологічний, політичний, екзистенційний. Описуючи імагологічний абрис міст у балканських країнах на основі розділу «Подорож Балканами» зі збірки Й. Рота «Міста і люди», ми виявляємо не об'єктивну дійсність, а дискурс репрезентації дійсності, відтворений автором в аналізованих текстах. Зрештою, він може не збігатися з автообразом.

Ірина Горохолінська, Олександр Бродецький

**Листи І. Канта: екзистенційно-особистісне,
науково-популярне, ціннісно-критичне**

І три століття після народження великого співавача спорідненості «зоряного неба» і «морального закону» [див. Кант, І. (2004). *Критика практичного розуму*. Київ : Юніверс, с. 176] університети й академії світу провадять масштабні форуми щодо його творчості. Правда, моторошний гротеск у тому, що Кантів конгрес у квітні 2024 р. гучно провела з нагоди ювілею й войовнича Росія, пропагандистськи користуючись для своїх нищих цілей славою гуманіста з міста, котре тепер в її володінні, і назву якого вона перелицювала на честь одного зі сталінських посіпак. Привітання конгресові від Путіна, слова про «суголосність» Кантові ідеології та практики країни-терориста – одне з блюзнірств наших днів.

А втім, ретельне вивчення тонкощів справжнього

спадку Імануеля Канта – один із духовних важелів набуття етичної віри й сили не спинятися в протистоянні таким іпостасям зла, як рашизм і його агресія.

Як відомо, «Критики» та деякі інші його академічні праці – теоретично кристалізована мережа понять, категорій, суджень, умовиводів, організованих в бездоганну систему. Майже цілковита беземоційність стилю «Критик» (за невеличкими винятками, такими як, наприклад, уже згаданий пасаж про «зоряне небо») покликана усамітнити мислення в багатовимірній рефлексії, оживити його як окрему, автономну реальність зі своїми внутрішніми силами. Та водночас демаркувати межі світів: життя-переживання і логіки. Рідкісність метафоричних відступів й апеляцій до враження в «Критиках» істотно різнять Канта від мислителів життєво-досвідної, екзистенційної домінанти (Марка Аврелія, Монтеня, Паскаля та ін.). У «Критиках» читачеві спершу дається дивовижний майстер-клас інтелекту з побудови нечуваної траєкторії смислового лабіринту, а потім – недосяжне видовище його проходження одинаком-генієм.

На цьому тлі особливо цінні інакші тексти Канта. Ті, де з читачем веде бесіду людина – з життєвою мудрістю, а водночас стереотипами, з бажаннями й самообмеженням, з гумором і смутком, з натхненністю, а подекуди – і зі стомленістю. Багато в чому саме листи [Kant, I. (1999). *Correspondence: The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 660 p.] дають змогу долучитися до такої його іпостасі. Але чимало з кореспонденції Канта, як зазначає Дж. Штукенберг, втрачено [див. Stuckenberg, J. H. W. (1986). *The Life of Immanuel Kant (1882)*. Maryland: University Press of America, p. 249]. Він не дбав про дублікати.

Однак те з його епістолярію, що збереглося, відкриває грані іронії, метафоричності, несподіваного

й живого символізму. І через них оприявнюються екзистенціали цієї особистості. Екзистенціали, котрі шукають комунікації з екзистенцією адресатів і в яких наша екзистенція може теж стати «кореспондентом» листування про непересічне життєве.

Авжеж, у листах Кант теж – філософ. Він у них також нерідко «...міркує про метафізику» [Stuckenberg, J. H. W. (1986), p. 249]. Але, з іншого боку, тут він постає перед нами й у своїй, так би мовити, екзистенційній «фізиці», у фізіогноміці своїх тривог, сумнівів, радощів, розважань про те, чим є підстави особисто гордитися, а чого – не зумів або не встиг. З листів до нас промовляє аж ніяк не «кенігсберзький китаєць» (як за Ніцше) [Ніцше, Ф. (1993). *Так казав Заратустра. Жадання влади*. Київ : Основи, Дніпро, с. 339], не непомильний «вчитель Конфуцій» нової доби.

Хоч епістолярні теми Канта часто теж про науку, однак виразність діалогу й увага до особистості адресата служать ключем до тайни душі, в якій зродилася велич учень про чистий і практичний розум, про свободу як природу людини. А відповідно, – й персоналістична візія коренів такої філософії. У листах Кант часом здійснює «роботу над помилками» своєї педагогічної діяльності: обмірковуючи ускладнення в розумінні студентами певних його розмислів, по суті, дає орієнтири майбутнім неокантіанцям, як вивести доктрину на синергію з нефілософськими формами життя в культурі.

Авжеж, епістолярій Канта – не художня збірка і не витончений плин життєвої інтуїції, котрий есеїстично змальовує рельєфи життєво-комунікативної динаміки в усіх її тонкощах та інтерсуб'єктивній варіативності (як, наприклад, Монтеневі «Проби»). А проте, тут таки теж є образно-асоціативні осяяння, цінні для пізнання не лише біографії Канта, а й тих «матеріальних апріорі», що й нині

важливі для імунітету від впадання розуму в кристалізоване інобуття щодо життєвості, персономірності.

Скажімо, Кант послуговується іронією як викликом традиціоналізмові усталеної думки (догми?), підкріпленої авторитетом. Якщо вона ціннісно деструктивна, то право особи вийти з-під тягара авторитету. І це, безперечно, діалогічна маєвтика щодо смислових настанов адресата – така собі подячна відповідь Канта на надепохальний «лист» Сократа.

Часом доброзичлива іронія Канта спрямовується і до осіб, до яких він дружній, однак розбіжності з їхніми переконаннями вимагають лояльної, а водночас принципової форми їх висловлення. Така ситуація, наприклад, із його учнем, а відтак опонентом Й. Г. Гердером. У листі до нього від 9 травня 1768 р. тонко, у формі вдаваного захоплення Кант критикує надмір почуттєвої експресії та містицизму в міркуваннях цього мислителя і знаходить елегантну риторичну форму вказати Гердерові на взірці – творчість Монтеня та Юма [див. Kant, I. (1999), с. 94].

Інколи Кантова іронія проглядає і через нібито «самопринизливе» позиціювання своєї гідності перед церковними чи світськими урядовцями або популярними (щоб не сказати – «огульними») його критиками, – позбавленими хисту володарями дум і сердець. З боку це виглядає як тонкий виклик стереотипам доби щодо рангів та шани і зримо показує нам всю відразність норми ставлення до «кастово» «нижчого» як лише до засобу. Кантова іронія, отже, дає нову грань усвідомлення ідеї категоричного імперативу.

Ця доповідь – лише короткий нарис потенціалу інтерпретації змісту й стилю Кантового епістолярію. І не тільки для біографічних чи історичних цілей, а й для усвідомлення ролі в інтелектуальній праці діалогічної та полілогічної оптики. Оптики, яка народжується через

бесіду про екзистенційно цінне, хай і не завжди «метафізично» ваговите. Тож дуже варта практичної реалізації перспектива перекладу й видання листів Імануеля Канта українською мовою.

Оксана Левицька

Біографічний нонфікшн про митців: інтермедіальні аспекти

Аналіз сучасних тенденцій у висвітленні постатей художників в Україні засвідчує активний розвиток художньо-документальних жанрів, які поєднують документальні матеріали, літературу факту з художнім письмом. Десятки есеїв та художньо-документальних творів про українських малярів, графіків, скульпторів, архітекторів з'явилися у видавничому репертуарі й заповнюють інформаційні лакуни, які виникли у вітчизняному інформаційному просторі й на книжковому ринку з багатьох причин, зокрема й унаслідок радянської політики. Завдяки есеям і репортажним чи документальним повістям читачі дізнаються про життя й творчість Олекси Новаківського, Георгія Нарбута, Михайла Бойчука, Леся Лозовського, Віктора Цимбала, Софії Караффи-Корбут, Никифора Дровняка, Марії Башкирцевої, Андрія Ментуха, Рафаеля Багаутдінова, Осипа Васьківа та багатьох інших.

У фокусі нашого дослідження – нефікційні біографічні твори про митців, що вийшли з друку у XXI ст. в Україні і творять новий жанр літератури, що поєднує документальні джерела, точність, фактаж, історичний контекст тощо з літературним письмом, сюжетністю, описовістю, художністю, метафоричністю, художнім домисломі т. ін. Творення цього жанру базується на історичних документах і фактах й охоплює мемуаристику,

художню біографію й публіцистику, водночас має багатий художній потенціал, із використанням інтертекстуальних та інтермедіальних стратегій. Чимало авторів біографічного нефікшену не є романістами, здебільшого це журналісти або мистецтвознавці, які у художній формі прагнуть зацікавити читачів постаттю митців, дослідити характер, епоху, мистецькі пошуки. Серед українських авторів біографічного нефікшену журналістка й мистецтвознавиця Катерина Лебедева, прозаїк і публіцист Михайло Слабошпицький, журналіст й мистецтвознавець Богдан Горинь, літераторка й редакторка Оксана Думанська, сценарист Андрій Аркан, український прозаїк, есеїст і сценарист Володимир Єшкілев, літераторка й журналістка Тетяна Сидоренко, журналістка, сценаристка й літераторка Ірен Роздобудько, прозаїк Роман Горак, культурний діяч Роман Береза та ін.

Есе про митців в Україні – один із найпоширеніших жанрів. Хоча цей жанр вважається маргінальним з-поміж літературних, позаяк посідає вторинні ролі, свідчить про незавершеність, неповноту, фрагментарність, акцент на суб'єктивному авторському баченні постаті художників, а не цілісному відображенні, проте його також називають провідною формою сучасного філософського мислення (Теодор Адорно), навіть виводять в окремий рід літератури (Роберт Скоулз і Карл Клаус). У контексті жанрів художньої журналістики (literaryjournalism) та літературної журналістики (creativenonfiction) есей посідає одне з центральних місць в сучасній біографістиці про митців.

Аналіз жанру біографічного нефікшену про художників дає змогу виявити певні тенденції жанру:

- 1) кількісне і якісне переважання документальних текстів і в жанровому аспекті, й у змістовому наповненні;
- 2) домінування есеїстичних жанрів великої і малої форм;

3) охудожнення форми, використання елементів письма художньої літератури, белетризація життєпису художників;

4) застосування інтертекстуальних та інтермедіальних стратегій письма: екфразиси, живописні цитати (А. Бергер), колористика, описи акту творення, мистецьких артефактів тощо;

5) використання колажу як принципу побудови тексту, вкраплення документів, світлин, репродукцій та інших елементів як частини тексту про митців з метою підтвердження достовірності оповіді;

6) функціонування цього жанру у різних медіа: окремими виданнями, публікації в журналах та на сайтах, аудіокниги;

7) автори публіцистичних текстів, есеїв та нефікційної літератури про митців здебільшого публіцисти й журналісти, що впливає на стиль письма, побудову твору, поетику тощо.

Художньо-документальні твори важливі як один із перших етапів творення художнього дискурсу, для професійних письменників дуже часто публікація архівних матеріалів, епістолярію, спогадів, щоденників чи інших еґодокуменів стає поштовхом і підґрунтям для белетризованої біографії чи жанрового роману.

Альона Матійчак

Метафоричний контекст філософського дискурсу: етичні постулати А. Мердок

Як феномен інформативної нефікційної літератури філософія заслуговує особливої уваги. Йдеться саме про теоретичну систематизацію об'єктивних знань, представлену в наукових працях філософів, які у сукупності відтворюють наукову картину світу.

Як відомо, філософія досліджує фундаментальну природу реальності, знань та буття через пізнавальне, аксіологічне, соціально-політичне, етичне та естетичне ставлення людини до світу, намагаючись охопити всю реальність у її єдності. Проте, у репрезентації різних форм виразу ставлення людини до світу з давніх часів у пошуках істини філософи зверталися до художніх образів та засобів, серед яких важливу роль донині відіграє метафора.

Свої міркування щодо ролі цього функціонального тропу в еволюції філософської думки висловлювала Айріс Мердок – відома британська письменниця та професійна філософиня Оксфордського університету, авторка понад двадцяти етико-філософських праць. У своєму корпусі нефікційної літератури: статтях, інтерв'ю, публічних лекціях вона запевняла, що розвиток свідомості людини нерозривно пов'язаний із використанням метафори: «Метафори – це не просто периферійні оздоблення чи корисні моделі, вони є фундаментальними формами усвідомлення нами нашого стану: метафори простору, метафори руху, метафори бачення» [Murdoch, I. (1999). *Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature*. New York: Penguin Books, p. 363]. Мердок видається неможливим у філософському дискурсі розглядати певні типи понять без звернення до метафори, оскільки «поняття самі по собі глибоко метафоричні і не можуть бути проаналізовані завдяки неметафоричним складовим без втрати суті» [Murdoch, I. (1999), p. 363].

Як апологет моральної філософії (становлення філософсько-естетичної системи Мердок відбулося в площині певної реверсії: від філософії екзистенціалізму та неопозитивістської етики до філософського спадку Платона), Айріс Мердок звертається до «Теорії Форм» Платона, запозичуючи ідею Добра (Блага), за допомогою якої вона вибудовує власну концепцію верховенства Добра

у світі, що прагне досконалості. Для Мердок платонівські міфи є явним зверненням до метафори, як способу пояснення. Наприклад: «Коли Платон хоче пояснити Добро, він використовує образ Сонця» [Murdoch, I. (1999), 1999, р. 376]. У цьому випадку прототекстом виступає славнозвісний міф Платона про печеру. В'язні, що знаходяться у печері спиною до вогнища, прикуті біля стіни так, що в змозі бачити лише імітацію справжніх об'єктів – тіні на стіні (свої та інших предметів). Згодом їм допомагають зняти кайдани, повернутися й побачити вогонь й об'єкти, що кидають тіні. Вони спромагаються вийти з печери, бачать навколишній світ у сонячному світлі й, зрештою, бачать саме сонце [Платон (2000). *Держава*. Пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ : Основи, с. 210–213).

Метатекстом для виявлення рецепції Мердок щодо цього міфу слугують власні праці письменниці: «Верховенство Добра над іншими поняттями» [Murdoch, I. (1999), р. 363–385], «Вогонь і сонце: чому Платон вигнав митців» [Murdoch, I. (1999), р. 386–463], «Концепції Єдності. Мистецтво» [Murdoch, I. (1993). *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York : Penguin Books, р. 1–24]. На думку письменниці, ця алегорія «зображує духовне паломництво від видимого до реального» [Murdoch, I. (1993), р. 10]. На кожній стадії, коли ми обертаємося, підводимося, підіймаємо голови, ми насамперед бачимо тіні того, що є більш реальним та вірним. У цьому контексті «Теорія Форм» Платона для неї символізує певні логічні та моральні питання: «(містичні, постульовані) Форми (чи Ідеї) є моделями, архетипами: універсальями, загальними поняттями, на відміну від окремих сутностей, і їхня етична роль, моральні ідеали дієві в нашому житті, світосайні ікони, відображення доброчесності» [Murdoch, I. (1993), р. 10]. «Моральні форми», з погляду Мердок,

взаємопов'язані. Ось чому для неї «форма Добра», зображена в міфі про печеру у вигляді сонця, є «верховним рушієм», що об'єднує решту. Читаємо у Платона: «вершиною світу думки є ідея добра – розрізнити її дуже важко, але якщо це комусь вдається, той неодмінно дійде висновку, що саме вона – причина всього, що слушне і прекрасне. І саме від неї у світі видимому походять світло і його володар, а у світі уявному вона сама – володарка, народжує правду і розум, і до неї повинен бути звернений погляд того, хто хоче діяти розумно [Платон (2000), с. 212].

Сонце (метафора Добра) в печері невидиме для людей, звідси і справжнє розуміння Добра в інтерпретації Мердок: приховане, незбагненне для людини, яка не хоче його прийняти. І лише той, хто прагне побачити справжнє світло, спроможний вирватися з полону ілюзій та егоїзму [Murdoch, I. (1999), р. 376]. Сонце не випадково представляє «форму Добра», у його світлі видно істину, саме «воно показує світ, досі невидимий; воно також є джерелом життя» [Murdoch, I. (1999), р. 389]. Доречно було б вважати світло та зір сонцеподібними, але визнати їх Сонцем було би неправильно, так і тут: доцільно вважати, що пізнання та істина містять образ блага, проте визнати будь-що з них благом було б неістинним: благо завдяки його властивостям потрібно цінувати значно більше.

Мердок вважала, що «метафізика сповнена метафор» і «Платон зображує набуття знань як моральний прогрес та вказує на вид зв'язку, який існує між моральним благом і бажанням справедливого та вірного розуміння» [Murdoch, I. (1993), р. 177]. Загалом, ми маємо справу з метафорою, яка є не лише властивістю філософії: «Люди – це істоти, які використовують незамінні метафори в багатьох видах своєї діяльності. І добродісна людина завжди вміла відрізнити справжнє Добро від його сфальшованого замітника...

Метафори є способом розуміння нашого стану, а отже, і дії» [Murdoch, I. (1999), p. 377]. Зрештою, на її думку, етика не повинна бути лише аналізом поведінки; моральні філософи прагнуть знайти відповідь на питання, як ми можемо зробити себе кращими, і ця відповідь, за переконанням Мердок, «прийде у формі пояснювальних і переконливих метафор» [Murdoch, I. (1999), p. 364].

Наталія Нікоряк

Інтермедіальний діалог нефікційної літератури та кіномистецтва

Зростання популярності в останні десятиліття нефікційної літератури (документальна, небелетристична, література факту, nonfiction) спричинило актуалізацію її в кіномистецькому просторі. У дискурсі діалогу нефікційних літератури з мистецтвом кіно окреслюються два ключові напрями – екранізація відповідних текстів, що презентують жанрову палітру літератури нефікшин (мемуарів, щоденників, нотаток, епістолярію, есе тощо), та формування метажанрових утворень, що на сьогодні становлять окремий вид кіномистецтва, такий, наприклад, як документальний фільм.

Фіксується посилення інтересу кіномитців саме до кіноактуалізації «документальної літератури». Така тенденція добре простежується у світовому кінодискурсі на прикладі фільмів-екранізацій мемуаристики, як документальних, так і художніх: «Торкаючись порожнечі» (2003, екранізація мемуарів відомого англійського альпініста Джо Сімпсона), «127 годин» (2010, екранізація мемуарів альпініста Арона Ралстона), «Їсти, молитися, кохати» (2010, екранізація мемуарів письменниці Елізабет Гілберт), «Вовк з Волл Стріт» (2013, в основі біографічного фільму

мемуари колишнього нью-йоркського брокера), «Снайпер» (2014, екранізація мемуарів морського піхотинця і снайпера Кріса Кайла), «Павільйон сміху» (2016, екранізація мемуарів журналістки Кім Баркер «Маневри Талібану»), «Гарний хлопчик» (2018, екранізація двох книг мемуарів – батька і сина Девіда та Ніка Шеффів).

Актуалізація мемуаристики в кінематографічному дискурсі аргументується кількома ключовими факторами. Насамперед ідеться про мемуари видатних, упізнаваних чи просто цікавих особистостей, життєві історії яких можуть захоплювати широку аудиторію, презентуючи багатий внутрішній світ і насичений різними випробуваннями життєвий шлях. Мемуари, які зазвичай описують особисті переживання або внутрішню/зовнішню боротьбу, постають надзвичайно емоційно насиченими, а це, у свою чергу, створює потужний емоційний зв'язок із рецепієнтами: як читачами, так і глядачами при їх екранізації. Людям цікаво зазирнути в життя інших, дізнатися подробиці їхнього успіху або поразки. Крім того, мемуаристика базується на реальних подіях і пережитому життєвому досвіді, що надає фільму певної автентичності, на протигагу просто художній вигадці. Глядачів захоплюють реальні історії, позаяк вони глибші й емоційніші.

Важлива й соціальна та історична значущість мемуарів, позаяк вони часто відображають важливі історичні події, актуальні соціальні проблеми, яскравіше за інші матеріали відтворюють «дух часу», його героїку, відтіняючи поведінкові моделі конкретних людей. А це дозволяє кіномитцям налагоджувати суспільний діалог навколо певних тем, роблячи їх більш доступними для масової аудиторії. Ще одним важливим фактором слугує рецептивний ресурс першоджерела. Якщо мемуари вже набули популярності у книжковому форматі серед читачів, усі вони стають потенційно кінорецепієнтами майбутньої

екранізації, утворюючи певну базу ще до виходу фільму. Так мемуари постають унікальним та невичерпним джерелом для творення кіномитцями «документальної кінолітератури».

В українському кінопросторі звернення до спогадів, фактажу, щоденникових записів та мемуарів інтенсифікувалося після початку російсько-української війни 2014 року, коли в літературному дискурсі один за одним почали виходити різножанрові зразки документальної прози: «Точка нуль» А. Чеха, «Позивний для Йова» О. Михеда, «Маріуполь. Надія» Н. Сухорукової, «Битва за Харків» Д. Бури та Ю. Бутусова, «Міста живи, міста мертвих. Історія війни у Бучі та Ірпені» Є. Подобної, «Позивний Касандра. Літо–2015» О. Чорної, «Люди війни» Б. Гошка, «Журналісти на війні. Документальні дослідження, хронікальний літопис, аналітика», «Мобілізяка» В. Якушева, «Ізоляція» та «Хроніка війни 2014–2020» І. Вовк, «Незламні. Книжка про спротив українських жінок у війні з російськими загарбниками» В. Покатіс. Однак українське кіномистецтво не обмежилось лише перекодуванням літературної першооснови, а паралельно пішло шляхом фіксації трагічних сторінок кривавої загарбницької війни в документальних фільмах, які на сьогодні вже презентовані на українських та міжнародних кінофестивалях: «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020, реж. І. Цілик), «Область героїв» (2022, реж. А. Лерман), «День українського добровольця» (2022, реж. В. Тихий), «Йди за мною» (2022, реж. Л. Левицький), «Україна'22: Щоденник війни» (2022), «Маріуполь. Хроніки пекла» (2022, реж. Л. Татарінова), «Буча 22» (2022, реж. В. Васильченко), «Далі» (2022, реж. А. Григорян), «Під захистом України» (2022), «Битва за Київ» (2023, реж. С. Сотніченко), «Ми не згаснемо» (2023, реж. А. Коваленко), «Воїни» (2023, реж. Д. Власенко), «Форпост Ірпінь» (2023, реж. П. Щербина, Л. Лозова),

Художній потенціал нефікційної літератури

«Терикони» (2022, реж. Т. Томенко), «Зошит війни» (2020) та «Залізні метелики» (2023, реж. Р. Любого), «Життя на межі» (2023, реж. П. Пелешок та Ю. Іванишин), «Діти, які вже ніколи» (2023, реж. Д. Мокрик), «Ефект присутності» (2023, реж. В. Соловій), «20 днів в Маріуполі» (2023, реж. М. Чернов). Документальні фільми, як і нефікційна література, знаходяться певною мірою на маргінесах дослідницьких розвідок, особливо в контексті зрізу міжмистецького діалогу.

Ольга Новик

**Біографія видатної особи в творах для дітей:
від художньої біографії до артбуку**

Серія абеток-енциклопедій «Від А до Я» у «Видавництві Старого Лева» присвячена життю і творчості видатних осіб української культури. В доступній для широкого загалу формі здійснено подачу цікавих фактів, доповнених ілюстративним матеріалом. Абетки Видавництва Старого Лева цієї серії поєднують документальну складову з художньою. Завдяки книзі-картинці нон-фікшн набуває рис, що здатні зацікавити і дитину, і дорослого читача, отже, кожна книга має двох співавторів: автора інформативного тексту в науково-популярному стилі і художника. Перша книга серії «Шептицький. Від А до Я». Йдеться про постать відомого митрополита Шептицького. Ілюстратори Андрій Лесів і Романа Романишин з творчої майстерні «Аграфка», а текст Галини Терещук. Це видання дало початок серії книг такого типу у вигляді ілюстрованих енциклопедій абеток, присвячених видатним діячам.

Поєднання інформації про життя і творчість видатних українських письменників, композиторів: Тараса

Шевченка, Григорія Сковороди, Івана Франка, Ольги Кобилянської та інших здебільшого пов'язане з прагненням видавців приурочити видання до ювілеїв митців, популяризувати їх творчість. Прикметно, що здебільшого авторами таких абеток для родинного читання стали дослідники творчості письменників, які вже написали наукові літературознавчі праці про митців. Проте в артбуках тексти наукові трансформовано в науково-популярний формат. Кожна з книг містить статті за алфавітом, але кількість сторінок, як і кількість малюнків, різна.

Наприклад, абетки про Тараса Шевченка та Григорія Сковороду написані вченим Леонідом Ушкаловим. Леонід Ушкалов відомий літературознавець, який впорядкував повну академічну збірку творів Григорія Сковороди з коментарями, підготував адаптований для дітей переклад сучасною українською мовою байок Сковороди, написав кілька монографій і багато статей про письменника. Тож логічно, що саме Ушкалов став автором тексту артбука про Сковороду. Про Тараса Шевченка у вченого також низка досліджень, зокрема й «Моя шевченківська енциклопедія», де в алфавітному порядку у формі есеїв подано основні поняття, що характеризують Шевченка, його погляди на життя. Отже, беручись до написання абеток «від А до Я», Леонід Ушкалов мусив не просто зібрати інформацію про митців, а продумати, які ж саме гасла будуть найбільш інформативними й цікавими для широкого кола читачів. Художниця А. Стефурак врахувала і те, що Шевченко сам був художником, окремі елементи картин внесено в оформлення книги.

На одній із презентацій артбука «Шевченко від А до Я» Леонід Ушкалов зауважив, що текст абетки-енциклопедії про Шевченка було написано за 10 днів. Проте, як звівся професор, ішов він до цього багато років: *«Шевченківські проекти для мене почалися навіть не з “Моєї*

Шевченківської енциклопедії”, а ще раніше: у 2009-му в Харкові була створена серія книг «Знамениті українці», до якої я написав тексти про Тараса Григоровича, Сковороду, Квітку-Основ'яненка, Панаса Мирного... Вже працюючи над енциклопедією, я обрав 800 слів, які характеризують для мене Шевченка. Потім виділив з них 300 основних, що сформували корпус «Моєї Шевченківської енциклопедії». А коли Мар'яна запропонувала написати тексти для «Шевченка від А до Я», мені знову довелося вдатися до селекції й обрати 33 гасла, які створювали б цілісний образ шевченківського світу. Я працював над абеткою-енциклопедією 10 днів, і це були десять днів абсолютного щастя» [<https://starylev.com.ua/news/leonid-ushkalov-shevchenko-dyvyvysya-na-svit-okom-hudozhnyka-bez-cogo-nemozhlyvo-zbagnuty-yogo>]. Мова йде як про ґрунтовні праці професора про Тараса Шевченка, такі як «Моя шевченківська енциклопедія», так і про популяризаторську спробу розуміння Шевченка як людини в біографії «Тарас Шевченко» видавництва «Фоліо», яку використовували вчителі на уроках літератури. Проте артбук про творчість Шевченка дає більші можливості зацікавити читача юного віку біографією письменника.

Абетка про Івана Франка з серії «від А до Я» укладена Наталією та Богданом Тихолозами, науковцями, які досліджують життя і творчість митця, а візуалізувала ілюстраціями творча майстерня «Аграфка» (Романа Романишин, Андрій Лесів). Прикметно, що Видавництво Старого Лева презентує цю книгу як артбук про Івана Франка для дітей [<https://starylev.com.ua/franko-vid-do-ya>].

Міжмистецька взаємодія при створенні енциклопедій є не тільки наслідком того, що постаті, обрані для абеток, були митцями, наприклад, Шевченко – письменник і художник, Сковорода – письменник, філософ і музикант, Леонтович – композитор і музикант і таке інше.

Талановите поєднання тексту й ілюстративного матеріалу про різні сфери життя та діяльності збагачують дітей додатковими фоновими знаннями про різні епохи. Художник в артбуках є співавтором, втілює ідею через візуалізацію понять.

Тетяна Пахарєва

**Міжтекстовий діалог роману Е.-М. Ремарка
«На Західному фронті без змін»
та документального фільму П. Джексона
«They shall not grow old»**

Документальний фільм П. Джексона «They shall not grow old» створено 2018 р. до сотої річниці завершення I світової війни. У процесі роботи над цією стрічкою режисером опрацьовано біля 600 годин інтерв'ю з 200 ветеранами та 100 годин кінохроніки з архіву Імперського військового музею Великої Британії. Але при уважнішому перегляді стрічки, яка вражає багатством і достовірністю матеріалу, можна помітити, що вона демонструє системні збіги з романом Е.-М. Ремарка «На Західному фронті без змін». Насамперед це стосується вибору героїв, які, як і в Ремарка, належать до таких само 16–18-річних юнаків, що потрапили в окопи I світової війни просто зі шкільної парти. У своїх інтерв'ю вони відображають спорідненість із героями Ремарка як за типом світосприйняття під час війни, так і за ставленням до самої війни на її різних етапах. Так, в обох творах підкреслено ентузіазм та патріотичне піднесення на початку війни і зневіру та скепсис згодом; побоювання героїв, що вони не зможуть по своєму поверненні вписатися до мирного життя, адже не мають професії та вміють лише воювати; відчуття психологічної прірви між собою та рідними, що весь час

залишалися у мирних містах і не знайомі зі справжніми реаліями війни, отримуючи інформацію переважно з газет.

Зрозуміло, що схожість героїв та їх поглядів у романі Ремарка та в документальному фільмі Джексона зумовлена спільним для обох творів вихідним життєвим матеріалом. Проте більш специфічну кореляцію фільм і роман демонструють вже на рівні композиційної організації цього життєвого матеріалу та відбору епізодів і деталей, через які автори намагаються створити достовірну картину І світової війни. Зокрема, в обох творах акцентовано увагу на окопному побуті та таких його проявах, як постійна боротьба зі щурами та вошами; завзяте чищення гудзиків, яке сприймається героями і роману, і фільму з великою іронією, а також особливо акцентоване зображення звички публічно справляти потреби, яка з'являється у польових умовах. Із тих ситуацій та деталей, якими марковано вже власне жахи війни, і у романі, і у фільмі знаходимо подібні акценти: на колючому дроті, яким позначається розділова смуга; на образах важко поранених або вбитих коней; на ситуації переховування під час артилерійського обстрілу у вирві від попередніх вибухів; на ситуації несподіваної зустрічі з ворогом обличчям до обличчя і психологічно шокуючого для героя «олюднення» ворога під час цієї зустрічі.

Немає сумніву, що всі перелічені збіги у фільмі Джексона та романі Ремарка зумовлені, завперш, реаліями І світової війни. Одначе логіка відбору саме цих деталей у роботі Джексона і перетворення їх на образні та тематичні домінанти стрічки, так само як і ідеологічні та емоційні акценти, які демонструють спільність фільму і роману, дозволяють припустити, що, намагаючись організувати безмежно багатий та різноманітний документальний матеріал, Джексон – свідомо чи несвідомо – орієнтувався на роман Ремарка, який, безумовно, вже

давно є одним зі стрижневих текстів канону зображення І світової війни в літературі, зокрема і канону «окопної прози» взагалі.

Отже, це припущення підштовхує до того, щоб, замість висновку, поставити питання про можливість такого напряму міжвидової взаємодії літератури та кінематографу, а також взаємодії між фікційними та нефікційними текстами мистецтва, як можливий вплив художніх текстів (як окремих творів, так і жанрів) на способи образно-сислової організації та логіку структурування нефікційних творів літератури та кінематографу. З іншого боку, документальний текст, створений з орієнтацією на той чи інший фікційний твір, тим самим стає інструментом додаткової легітимації такого твору як канонічного – як от фільм Джексона численними перегуками з Ремарком підтверджує статус його роману як «сильного тексту», яким великою мірою сформовано канон зображення І світової війни як в літературі, так і в кінематографі.

Тетяна Потніцева

Відрядження до Антиутопії

У фокусі уваги – відомі сьогодні бестселери жанру нонфікшн. І хоча їх автори концентруються на своїх проблемах, усі вони так чи інакше торкаються особистості англійського письменника Дж. Орвелла та його славетної книги «1984», якій в цьому році виповнюється 75 років від публікації.

Назва дослідження, що пропонується, виникла з асоціації з книгою «Відрядження до Утопії» (*Assignment in Utopia*, 1937) американського письменника, журналіста Юджина Лайонса (Eugene Lyons, 1898–1985), іммігранта з Росії, який був захоплений, а потім розчарований

Художній потенціал нефікційної літератури

в ідеології комунізму, СРСР та Сталіна. У поняття «утопія» автор, безумовно, заклад іронічний підтекст. Саме у такому іронічному ключі поняття «утопія» будуть надалі використовувати й інші творці вигаданого майбутнього – Веллс, Гакслі, Замятін, Хвильовий і Орвелл у нашому випадку.

У цей ювілейний рік актуальність твору Орвелла, чії думки збіглися з думками сучасних авторів, стала надзвичайною у зв'язку із соціально-політичними подіями часу, перш за все, з подіями військової агресії росії. Війна в Україні зруйнувала залишок ілюзії про радянське, соціалістичне братерство народів, розкривши зі всією очевидністю сутність тоталітарного режиму російської імперії.

Серед наведених бестселерів – нефікшн перший, про який піде мова, – книга британського журналіста та письменника, колумніста часопису «The Guardian» Доріана Лінскі «Міністерство Правди. Біографія роману Джорджа Орвелла «1984» (Lynski Dorian. *Ministry of Truth: A Biography of George Orwell «1984»*, 2019) [Лінскі, Д. (2020). *Міністерство Правди: Біографія роману Джорджа Орвелла «1984»*. Пер. з англ. О. Титаренко. Харків : Ранок, Фабула, 352 с.].

Ефектний сам початок оповіді: на дворі 1948 рік, коли Орвелл розпочинає писати свою книгу, яка буде головною в його житті. Через рік він її завершить і завершиться життя письменника, який, очевидно, підготував за цей час свій заповіт людству. Такий емоційний підтекст початку сучасної біографії роману «1984». І він підтверджується, розкривається далі в історії задуму, сприйняття і впливу книги англійського письменника. Д. Лінскі подає історичні документальні подробиці грандіозного впливу книги на покоління читачів далеко за межами Британії від початку її життя до

сьогодення. Але все ж таки у центрі дослідження – період Другої світової війни – 30–40-ві роки, які стали кульмінаційними в передчутті того, що набирало оберти – фашизму та тоталітаризму.

Пояснюючи багато з відомих фактів історії, що спричинили виникнення, а потім забезпечили існування книги Орвелла, Лінські наводить такі, що вказують на їх особливі зв'язки з історією, з відомими особистостями. Так, увага до імені головного героя – Вінстон – визначає лінію зв'язку з видатним прем'єр-міністром Великої Британії Вінстоном Черчиллем. Його особистість особливо цікавить Орвелла у зв'язку з пошуками відповідей на свої запитання. Думки і поведінка Черчилля у період 30–40-х рр. ХХ століття були певним витоком і роздумів самого автора антиутопії. І якщо Лінські лише окреслює цю лінію свого дослідження, детально її розгортає інший автор документального бестселеру Томас Рікс у книжці «Черчилль і Орвелл. Битва за свободу» (Ricks Thomas E. *Churchill and Orwell. The Fight for Freedom*, 2017) [Рікс, Т. (2022). *Черчилль і Орвелл. Битва за свободу*. Пер. з англ. Д. Березіної. Київ : Лабораторія, 320 с.].

Уже з першого розділу, який названо «Двоє Вінстонів» [Рікс, Т. (2022), с. 7], визначена проекція погляду автора – виявлення нескінченних невинних паралелей у долях двох видатних фігур, що доводить схожість їх пошуків правди життя і майбутнього розвитку людства. Як і Черчилль, Орвелл «зустрів завершення війни надломленим... і з жахом вдивлявся в майбутнє» [Рікс, Т. (2022), с. 219]. Свій погляд Орвелл утілює у романі «1984», де висловив намагання «бачити речі такими, якими вони є» [Рікс, Т. (2022), с. 264]. Саме таке прагнення було і в політичній діяльності Черчилля в ці часи, коли він розгадав тотожність намірів двох тоталітарних лідерів, Гітлера і Сталіна. Подробиці цієї тотожності зафіксував

і розвинув у своєму документальному бестселері «Гітлер і Сталін. Тирані і Друга світова війна» ще один сучасний автор – Лоренс Піс [Laurence Rees. *Hitler and Stalin. The Tyrants and the Second World War*, 2020] [Піс, Л. (2023). *Гітлер і Сталін. Тирані і Друга світова війна*. Пер. з англ. К. Дисі. Київ : Лабораторія, 480 с.].

Асоціації з тим, що вбачав Орвелл в суті тоталітарного правління, в цій книзі безперечна. Схожість і гітлерівської Німеччини, і сталінського СРСР в «пропонуванні бачення майбутньої утопії...які неможливі без тиранії» [Піс, Л. (2023), с. 32], тобто без орвеллівського Старшого Брата. В душі методології орвеллівського Інституту Правди, де «правда – це брехня, а війна – це мир», представлено Л. Пісом промову Гітлера у грудні 1942, у якій він висловлював своє бажання «... завадити Сталіну напасти на Європу, і якби німці своєчасно не втрутилися, Європу було б утрачено» [Піс, Л. (2023), с. 197]. В цій промові – «або Німеччина переможе, або її знищать» [Піс, Л. (2023), с. 198] – чи не відчутно те, що маємо сьогодні, що промовляє лідер сучасної держави-агресора? Це означає, що передбачення Орвелла здійснюються. Сумні висновки зі своєї історії середини ХХ століття він спроектував і на наш час, попереджаючи про можливе майбутнє. Але чи вчиться хтось урокам історії? Чи чують нині при всій популярності книги Орвелла його голос? На жаль, статистика підтверджує позитивне ставлення 70 % росіян сьогодні до Сталіна і впевненість у «правді» того, про що стверджують їхні «Інститути Правди», викривлюючи історичну пам'ять, вибілюючи роль тоталітаризму, який урешті-решт призведе до того печального фіналу, про який попереджає історія «останньої людини Європи» з орвеллівського роману «1984».

Петро Рихло

**Ранній есей П. Целана
«Едгар Жене і марення про марення»
як полеміка із сюрреалізмом**

Есеїстська спадщина Пауля Целана, опублікована за життя поета, зовсім невеличка за обсягом, як і його прозовий спадок загалом. Насамперед це дві поетологічні промови, які він свого часу виголосив з нагоди отримання престижних літературних відзнак – Бременської (1958) та Бюхнерівської (1961) премій. У цьому зв'язку варто згадати ранню роботу Целана, яка формально є передмовою до каталогу картин, але насправді далеко переростає її рамки: «Едгар Жене і марення про марення». Цей багатий і глибокий за змістом есей було написано 1948 р. під час піврічного перебування Целана у Відні. Він вийшов у світ як самостійна публікація у видавництві віденської галереї «Агатон» з ім'ям Целана на книжковій обкладинці. Але тоді як обидві поетологічні промови на сьогодні детально досліджені, есей «Едгар Жене і марення про марення» донині залишається дещо в тіні.

Целан прибув до Відня у грудні 1947 р. Рекомендаційний лист його бухарестського покровителя Альфреда Маргул-Шпербера до видавця віденського журналу «ПЛАН» Отто Базіля дозволив йому зав'язати перші літературні контакти в австрійській столиці. У центрі сюрреалістського руху австрійської столиці стояв тоді художник і графік Едгар Жене (1904–1984). Маючи попередні контакти з бухарестськими сюрреалістами, Целан легко зійшовся з віденськими представниками цього художнього напрямку, що групувалися навколо Жене та галереї «Агатон». Невдовзі він стає одним із протагоністів цього кола, бере участь у його численних акціях. Але попри те, що Відень був чи не єдиним німецькомовним

центром сюрреалізму, духовній атмосфері цього міста бракувало масштабу, розмаху – порівняно з французьким сюрреалізмом його віденський варіант мав надто вузький, приватний характер і залишився врешті-решт лише «епізодом».

Формально есей Целана належить до літературного жанру, який дістав у літературознавстві назву екфразису (опис картини, скульптури чи іншого мистецького витвору). Ця інтермедіальна літературна форма виникла ще в античній літературі. Заголовком Целанового есею стали трансформовані рядки з присвяченого Кларі Вестгоф «Реквієму» Р. М. Рільке: «Життя є лиш маренням марення, / а пробудження завжди деінде».

Важливим лейтмотивом Целанового есею є стихія води. Всі події розгортаються тут у «морській глибині», під «дзеркальним плесом моря» у формі сновидчої візії оповідного Я. Після того, як оповідач «зробив пролом у мурах і амбразурах дійсності», він потрапляє у «великий кристал внутрішнього світу», тобто покидає раціональну сферу заради інтуїції та фройдівської підсвідомості. Текст розгортається частково у формі діалогу – свого роду філософської діатриби – з незримим співрозмовником, т. зв. «другом». Останній може «розрізнати константу душевного життя, межі несвідомого», коли розум «спускається у глибину і виштовхує воду темного колодязя нагору». Натомість оповідне Я характеризує світ з усіма його інституціями «як в'язницю людини та її духу» і воліє зробити усе, «щоб зруйнувати мури цієї в'язниці». Йдеться про винайдення нової мови, позаяк людина споконвіку «не тільки страждала у кайданах зовнішнього життя, але й жила з кляпом у роті й не сміла говорити».

Однак детальне зображення сюрреальних візій є тільки своєрідною преамбулою до інтерпретації картин

Е. Жене. Самі ж інтерпретації не описують і не пояснюють картин, як це зазвичай прийнято в екфразисах – здебільшого вони репрезентують власні поетичні наративи автора. У низці приголомшливих метафоричних видінь сюрреалістського стибу, які часто нагадують ранні вірші самого поета, він представляє 4 із наявних у каталозі 30-ти мистецьких творів Жене: «Вітрило покидає око», «Син Північного сяйва», «Криваве море переходить через сушу» і «Складемо присягу вві сні», заголовки яких придумав сам Целан. Власне, ці тлумачення є свавільними сюрреалістськими варіаціями на мотиви Жене, які здебільшого не піддаються логічному аналізу. Целанівське оповідне Я вдається тут до «літературної інсценізації» картин Жене і стає радше суб'єктом власних душевних рефлексій, ніж їхнім об'єктивним інтерпретатором. Такий суб'єктивізм загалом відповідає специфічній природі есею. Його жанрова форма, що балансує в Целана між екфразисом, «філософською байкою», оповіданням та віршем, ставить високі вимоги до рецептивної спроможності читача, які ще більше зростають завдяки інтертекстуальній щільності Целанового есею, що проявляється в численних, здебільшого прихованих, референціях (відсилання до Біблії, Кляйста, Льюїса Керолла, Рільке, Кафки, Фрейда). Водночас цей есей поета є гострою полемікою автора з сюрреалізмом та його важливими, задекларованими Андре Бретоном у його першому «Маніфесті сюрреалізму» (1924), постулатами, які Целан тут ставить під сумнів. Його подальший поетичний розвиток показує, що ця поляризація ставатиме дедалі відчутнішою, аж поки десь у середині 1950-х рр. поет цілковито не відмовиться від сюрреалістського методу та сюрреалістської техніки письма.

Ольга Романова

**Французька література подорожей ХХ століття:
антропологічні щоденники
як нефікційна література**

Антропологічні щоденники французьких мандрівників ХХ століття є важливим компонентом нефікційної літератури. Упродовж 2019–2023 років проведено дослідження «Образ пам'яті у літературі мандрів ХХ ст. на прикладі творів Мішеля Лейрі, Клода Леві-Стросса, Віктора Сегалена, Анрі Мішо» в рамках планової теми відділу «Література пам'яті – пам'ять літератур» (УДК 82.09:159.953; № держреєстрації 0118U100007, науковий керівник теми – д. філол. н. Овчаренко Наталія Федорівна). Актуальність та цінність мандрівної літератури як матеріалу для дослідника полягає саме у цій, майже «прозорій» межі між літературою та історією, літературою та географією, літературою та мистецтвом, що дозволяє простежити та синтезувати досвід усіх цих наук як у літературній, так і в нефікційній формі.

З часів Жоржа Кюв'є, автора «Царство тварин» (1817), поняття «література» у франкомовному середовищі мало інше значення, а саме – знання у широкому розумінні, книжкові знання про усі речі крізь дух.

Романтики протиставили поета науковцю. У ХVІІІ сторіччі зв'язок літератури та науки виявився необхідним для вираження особливих філософських думок про будову світу. Поль Бенішу у праці «Священне у письменника» («Le sacre de l'écrivain, 1750–1830») показав, як постать поета чи письменника-науковця за часів романтизму піддавалася нищівній критиці. Наприклад, Шов'є 1826 року не зміг написати гарних еклог про французького іхтіолога Бернара де Ласепада. Схема взаємодії письменника та науковця ХІХ–ХХ сторіччя складається

з історичної моделі, яка протиставляє дві темпоральності: (прогрес науки та позачасову постійність творів і чотири критерії відмінності між науковцем та письменником: примат спостерегання (проти диктату уяви); прийнятна одноманітність форми (проти легкості красномовства); турбота про метод (проти поєднання духу); експертиза (люди справи, проти людей світу) [Debaene, V. (2010). *L'adieu au voyage: L'ethnologie française entre science et littérature*. Paris : Gallimard, 521 p.].

Венсан Дебан у дослідженні «До побачення подорож. Французька етнологія між наукою та літературою» [Debaene, V. (2010), с. 32] зазначав, що 1925 рік, час заснування Інституту Етнографії у Парижі, поглибив взаємозв'язок літератури й етнографії у Франції. Письменники брали активну участь у створенні товариств, які мають вивчати примітивні соціальні структури. Мова йде про Жоржа Батая, Сімону де Бовуар, Ролана Барта, Жіля Дельоза. Саме Марселю Моссу, письменнику та учню Еміля Дюркгейма, належить літературна форма наукової монографії, якою мали писати всі інші. Він поєднав англо-американську етнографічну модель з «позитивісткою» традицією французької історії. Схема така: клімат та географія, соціальна організація, технологія, сімейне та соціальне життя, економіка, право, релігія. Перші книги були написані за цією моделлю, але літературна оповідь так чи інакше з'являлася поміж цієї офіційної моделі викладу матеріалу. Саме ця літературна оповідь стала тією рушійною силою, яка змусила видавництва звернути увагу на Мішеля Леріса та Клода Леві Стросса.

Проте книги з етнології (антропології) й досі важко піддаються класифікації. У розвідці «Поняття художньої літератури в антропології» дослідник П'єр Камп'єн

зазначає, що дослідники гуманітарних наук уже у XXI столітті знову поставили під сумнів доцільність написання власних праць. Ця тенденція настільки чітка та суттєва, що нещодавно журнал «Комунікації» зміг об'єднати точки зору та теоретичний аналіз цієї проблеми як із кількох дисциплін, так і з кількох напрямків. У цьому збірнику особливо яскраво представлена етнологія. Серед іншого був текст Френсіса Аффергана, який вже звертав увагу на антропологію як на особливий науковий підхід [Campion, P. (2021), *La notion de fiction dans l'anthropologie. Fabula / Les colloques, II. Réflexions théoriques, Frontières de la fiction* (décembre 1999). <https://doi.org/10.58282/colloques.7592>]. Пізніше Афферган повернувся до опису особливостей антропології у книзі «Множинність світів», де намагався відшукати межу проникнення та взаємодії цієї науки в інші, зокрема й у літературу [Affergan, F. (1997). *La pluralité des mondes: Vers une autre anthropologie*. Paris : Albin Michel, 287 p.].

На думку дослідника Клода Райхлера [Reichler, C. (2002). *Littérature et anthropologie: De la représentation à l'interaction dans une relation de la Nouvelle-France au XVIIe siècle. L'Homme*, No. 164: Histoire, littérature et ethnologie, pp. 37–56. <https://doi.org/10.4000/lhomme.188>], криза гуманітарних досліджень у літературознавстві XX–XXI століття привернула увагу до міждисциплінарних студій, а саме на рівні літератури мандрів та антропології. Твори Мішеля Леріса, Клода Леві-Стросса, Марселя Гріюля, Віктора Сегалена, Анрі Мішо стали тим прикладом, коли заперечувати зв'язок художньої та нефікційної літератури недоречно.

Антропологічні щоденники переплітаються з іншими жанрами нефікційної літератури, такими як мемуари, етнографічні описи і наукові статті. Це дозволяє показати

багатогранність і багатовимірність художнього потенціалу нефікційної літератури. Щоденники антропологів часто виходять за рамки суто наукових текстів, стаючи джерелом натхнення для художньої літератури та інших видів мистецтва, зокрема живопису, кіно та музики.

Emilia Stajila

Dicționarul enciclopedic Mihai Eminescu – cronică autentică a eminescianismului

În timpurile grele pe care le trăim, când valorile sunt gonite către hăul mediocrității și al ipocriziei, societatea noastră are o sete și mai acută de Eminescu. Pentru a o potoli, este nevoie de un izvor curat – *eminescologia*. Asume această sursă de apă vie poate resuscita axiologia hărățită în veacul actual. Pentru a proteja fântâna limpede, vitalizantă și pentru a oferi, cu ajutorul ei, tămăduire de suflete și minți, ilustrul eminescolog, critic literar, academicianul Mihai Cimpoi vine cu un dicționar enciclopedic extraordinar, cu un adevărat vademecum pentru toți iubitorii de Eminescu, de limbă, de literatură și de cultură română. În acest sens, academicianul Eugen Simion menționa: «O lucrare, dar vastă, primejdios de vastă, îndrăzneță, o lucrare necesară. Ea apare în cultura română într-un moment în care Eminescu este disputat, zgomotos și inutil, de detractorii de serviciu și zelatorii de serviciu deopotrivă înverșunați și aberanți... Mihai Cimpoi îi primește pe toți, am sentimentul, cu spiritul lui lucid și drept, cu înțelepciunea lui de basarabean din clasa lui C. Stere și cu sufletul lui, cum am zis mai înainte, de nobil răzeș, profund, trecut prin multe, pățit, hârșit de o istorie brutală. Eminescu este pentru toți cei care gândesc ca el nu numai un mare poet, dar și un stâlp de rezistență al spiritualității naționale. Dicționarul pe care l-a alcătuit vine să reconfirme acest punct de vedere,

după mine, just, pentru că el exclude atât vanitățile și rătăcirile localismului orb, cât și cosmopolitismul arogant și represiv față de miturile spiritualității naționale» [Cimpoi, M. (2018). *Dicționarul enciclopedic Mihai Eminescu*. Chișinău : Editura Gunivas, p. 6].

O lucrare temeinică, hrănită cu o muncă de cercetare titanică este *Dicționarul enciclopedic Mihai Eminescu* (ediția a II-a, revăzută și adăugită, Chișinău, Editura Gunivas, 2018) care reprezintă unul dintre numeroasele turnuri ale *Cetății Eminescu*, construită cu har și dăruire academicianul Mihai Cimpoi.

Dicționarul cuprinde *Cuvânt înainte*; *Argument*; *Argument la ediția II-a*; *Tabel cronologic*; *nouă capitole esențiale*; *șase Glosare*; *Rezumat* (în română, în germană, în engleză, în franceză, în italiană, în spaniolă, în rusă); *Bibliografie*; *Indice de opere literare eminesciene*; *Indice de opere de autori români și străini și de traduceri*; *Personalități istorice, figuri culturale, autori citați sau traduși, eroi literari*; *Indice de nume*; *Anexa I (Decizii importante)*; *Anexa II (Congrese mondiale ale eminescologilor)*; *Iconografie*.

În *Cuvânt înainte* academicianul Eugen Simion acceantuează importanța personalității criticului român Mihai Cimpoi în cercetarea labirinturilor hermeneutice care duc până la mitul poetului Eminescu. Itinerarul este dificil, însă destinația merită munca depusă: «În acest spațiu critic vast intră, constant, conceptele, stilurile literare, ce se pot regăsi în opera lui Eminescu (operă, la rândul ei, de *întâlnire și sinteză* a marilor curente filosofice și literare din veacul său!), sunt definite, apoi, limba și stilul eminescian și, într-un compartiment, *eminescianismul*. Este analizată opera în toată alcătuirea ei și modul în care a fost receptată de-a lungul timpului...» [Cimpoi, M. (2018), p. 6].

Argumentul la ediția a II-a include relatarea pe scurt a completărilor mai noi și evidențiază particularitățile eminescianismul față-n față cu postmodernitatea. Ediția a II-a a *Dicționarului* înregistrează datele de care dispunea autorul la

acel moment: realizările noi în domeniul eminescologiei; aparițiile bibliografice (ediții, monografii, studii, traduceri) «ținând cont de imperativele impuse de schimbările de paradigmă, de procesele integraționiste și de discuțiile care se duc în jurul valorilor, culturii, studiului interdisciplinar, modelelor, limbajului, raporturilor Eu/ Celălalt, dialogismului, pluriperspectivismului, ființei și ființării».

Analizând minuțios capitolele, glosarele, bibliografia, anexele atestăm o proiecție a unei mostre clasice de hermeneutică și de trudă intelectuală ce se ancorează într-un rezultat definitoriu – *Dicționarul enciclopedic Mihai Eminescu*. Om cu har, cu talent, cu o erudiție nemărginită și cu un stoicism colosal, interesat, chiar sedus de «nemarginile de gândire» și de «nemarginile» criticii literare *per se*, Mihai Cimpoi realizează *Dicționarul* care cuprinde realmente *Esența Ființei* eminesciene.

Victoria Fonari

The image of Narcissus in literary criticism

A mythical image takes on new connotations in literary criticism. The image of the myth is used as an explanatory route from the context that maintains the explanation of the relationship between the text and the author/writer. In this regard, the literary critic elaborates his vision in an explanatory stratification that contains certain landmarks, which the reader begins to notice the interpretive construct similar to a journey. The mythical image used in the study of literary criticism has an element that fascinates through its recognition and the detection of the transformations attributed to it by the researcher.

Academician Eugen Simion, a graduate of the University of Bucharest, cataloged in «Fiction of the intimate diary» the relationships between the author and the diary from the perspective of Narcis's fears/expectations. The problem of

reflection involves the researcher to probe another fundamental element of the myth – the mirror. And this is not about the surface of the lake or the Venetian mirror. Any mirror is imperfect for the one who struggles with the goal of stopping time, of perpetuating himself in an eternal metamorphosis. Repetitive mirroring is not possible, *pantha rei*, respectively, the author traverses his reasons in a continuous demonstration. The texts take on different contours in Eugen Simion's interpretation when the images of certain characters from Greco-Roman mythology are included to highlight certain aspects from the diaries of M. Eliade, E. Ionesco, J.-P. Sartre, F. Kafka, L. Rebreanu, N. Steinhardt, M. Sebastian etc.

Academician Mihai Cimpoi investigates the Eminesian creation through the monad Narcissus – Hyperion. Other correspondences persist with other mythical characters, such as: Neptune, Prometheus, Orpheus, Parce, etc. To explain the possible perspectives of knowledge in Eminesian creation, the researcher will be determined by two names from Greek mythology: Narcissus and Hyperion. In his studies, Mihai Cimpoi argues that at the beginning of Eurocentrism lies Greco-Roman culture, which in this way showed its own identity.

Our study had a thematic research, close to the achievements of the projects of the university professor Pier Brunel. I mention that this was the first stage of the investigation. However, literary criticism has interpretive objectives. After the image of Narcissus was identified in the work of the scholars, there followed the stage of interpreting the connotations that are differentiated by both researchers. The area of the myth allows us to analyze how this image was updated by the authors in question. The role of using the image of Narcissus is determined by the estimation of the reflection that is subordinated to the reference points.

Ольга Червінська

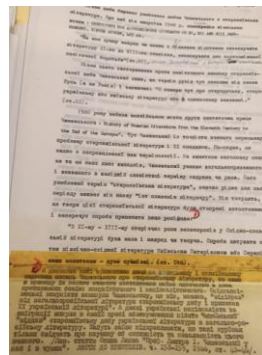
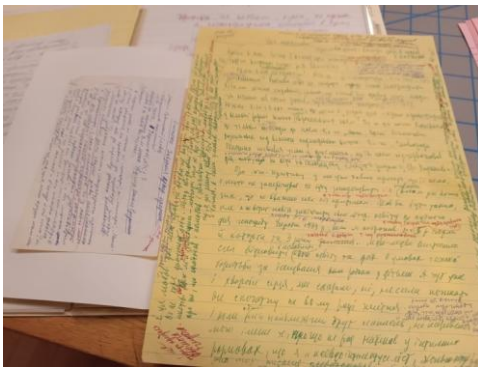
**Архівні раритети:
передбачення майбутніх зазирань у минуле**

Означена думка виникає під враженням роботи з рукописним архівом видатного представника української літературної публіцистики та критики Юрія Андріяновича Лавріненка (1905–1987). Біографію наукового митця добре відстежено. Її драматичну траєкторію (від Батьківщини до українського цвинтаря у містечку Баунд-Брук поблизу Нью-Йорка) визначив негнучкий, допитливий, чесний характер. У загальних контурах вона виглядає напружено трагічною. Драма почалася з Харківського Інституту профосвіти (теперішній університет), аспірантури, перших робіт, відразу майстерних і за стилем, і за оригінальними висновками (тому й небезпечних), а також відвертого іронізування над гаслами соцреалізму. Далі, як відомо, неодноразові арешти, Норільський табір, післягулагівський Нальчик, втеча через Київ, Львів, у Австрію й, нарешті, у Сполучені Штати. Дивно, що за таких обставин Юрій Лавріненко накопичує свій приватний великий архів (здебільшого за американського періоду), який натеper надзвичайно зручно впорядковано у Відділі рукописів Бібліотеки Колумбійського університету (США), де архівний спадок Ю. Лавріненка знайшов собі місце (Box № 25 / Folders).

Архівні матеріали містять листування Ю. Лавріненка з багатьма відомими сучасниками. Воно в цілому свідчить про зацікавленість та широку обізнаність респондентів не лише в українській тематиці, хоча й тут є над чим замислитися – є багато гострих спостережень відносно колишніх кумирів та їхньої деградації під тиском влади. Чимало цікавого архівні раритети містять також стосовно світової літературної спадщини. Вочевидь тривалий

Художній потенціал нефікційної літератури

епістолярний обмін спостереженнями щодо іспанської, англійської, загалом — європейської класики. В епістолярних дискусіях блискають глибокі умовиводи, що так і не вийшли в люди. Приміром, таке: «Кончетто — найхарактерніший засіб барокової образності — парадоксальні конструкції мислі. Мета вразити, збудити читача з його ренесансного самозадоволення» (Лист до Ю. Лавріненка від 5 жовтня 1967: Вох № 25 / F 7).



Чернетки до відомих Лавріненкових праць, висвітлюючи герменевтику авторського задуму, вражають кропітким редагуванням, численними нотатками, вклейками й перекресленнями.

Реально відкривається майже лабораторний приклад визрівання «інтелектуального плоду». Зокрема, найважливішою для майбутніх дослідників фундаментальної розвідки Ю. Лавріненка про Розстріляне покоління стає можливість, яку дає архів, побачити, як реально народжувалася й ширшала ідея зібрати трагічну літературну історію знищення культури інтелектуального спротиву. Потенціал архіву Ю. Лавріненка може розгорнути хіба що штучний інтелект. Зрештою, шкода,

що традицію збирання рукописних раритетів фактично на наших очах нищить тотальна комп'ютеризація. Тому пропоную наступну конференцію присвятити прогнозуванню нових (інтернет) форм збереження історичної пам'яті та їхнього впливу на виникнення радикально інакшого художнього мислення як такого.

Елеонора Шестакова

**Політико-ідеологічні завдання
прийомів nonfiction
у романі Бориса Гербатова «Донбас»**

З 2014 р. Донецьк – сумнозвісне місто, з яким вже понад 10 років пов'язане уявлення (і не лише в Україні, а й світі) про феномени «донецьких», формування державно-олігархічних кланів, прихід «руського мира», анексію, війну РФ про України, тривалу окупацію регіону, запеклі бої за кожні місто, містечко, село, вулицю... в Донецькій області. З'ясування того, як, унаслідок чого Донецьк став складним, суперечливим та трагічним символом сучасної України – актуальне завдання для гуманітаріїв. З культурно-історичною пам'яттю міста та всього регіону – Донбасу – планомірно грали, створюючи через мас-медіа специфічну соціальну міфологію. Донецьк заснований 1869 р. у вигляді невеликих робітничих селищ, статус міста отримав лише влітку 1917 р. У новітній історії місто неодноразово опинялося на перехресті геополітичних трансформацій, катаклізмів, що чітко відбито в історії його іменувань, яка віддзеркалює пертурбацію у політиці двох імперій: Юзовка – Сталіно – Донецьк. Місту, заснованому англійським капіталістом Джоном Юзом, присвячено відносно небагато художніх творів. Усі вони належать до так званої малої, регіональної словесності й створені

уродженнями Донецька та його міст-супутників у 30–80-х рр. ХХ ст. Це насамперед проза та публіцистика Леоніда Жарикова, Бориса Горбатова, Павла Байдебури, Івана Костирі, Анатолія Кравченка, Олександра Чепіжного та інших донецьких письменників, журналістів, а також спогади місцевих жителів, які увійшли до збірок шахтарського фольклору, нарисів 60–80-х років. Головна увага в доповіді сфокусована на незакінченому романі Горбатова «Донбас» (1951), який є на свій час багато в чому новаторським твором, складним і за жанрово-родовою природою, і за наративом, і за проявами авторського я, і за взаємодією художнього / публіцистичного, проте традиційним за вирішенням політико-ідеологічних питань. Горбатов одним із перших у своїй сучасності відчув запит на явище *nonfiction* і поруч із такими майстрами, як, наприклад, італієць Леонардо Шаша, продукував, використовував прийоми, можливості, потенціал *nonfiction* для створення одночасно й образу свого рідного міста, його людей 1930-х рр., політичних, гносеологічних, історичних, екзистенційних проблем індустріалізації, і свого часу, його героїв, занурених в умовний міжнародний контекст, і власного соціально-громадського, творчого я, і іміджу комуністичної партії СРСР, і Сталіна, який на момент закінчення першої частини роману ще керував країною. Показово, що роман «Донбас» двічі екранізувався. Перший раз Горбатов, як сценарист, брав участь у створенні кінофільму «Донецькі шахтарі» (1950). Багато сюжетно-мотивних елементів, Донецьк як тло, фон, місто-символ, реальне місто, увійде в кінострічку, а потім роман Горбатова. Другий раз екранізувалася перша глава другої, яка через смерть автора дописана, книги роману «Донбас». Ця глава, яку високо з художньої точки зору поцінував Костянтин Сімонов, умовно існує і як окрема повість «Прощання». Фільм називається «Щастя Никифора

Бубнова» (1983). Він знятий режисером Ролланом Сергієнком на кіностудія імені Довженка не лише за мотивами повісті Горбатова, а у в Петровському районі Донецька й із застосуванням прийомів документалістики в кінотексті. Так, у «Щасті Никифора Бубнова» в ролі пересічних мешканців шахтарського селища початку ХХ ст., яке виросло навколо відомого в місті рудника, були пересічні мешканці Донецька 80-х рр., які працювали та жили навколо аналогічної шахти того ж самого міста. Крім того, вони, їхні образи, як і місто, його шахти, вулиці, відігравали активну політично-ідеологічну роль. Отже, прийоми *nonfiction*, які для образу Донбасу започаткував та фахово здійснив Горбатов, є одними із засадничих для розуміння того, що та як зробили з регіоном протягом ХХ ст., якими наслідками це відгукнулося в наш час.

Особистісні параметри нефікційної літератури

Софія Варецька

Проблема авторства в нефікційній літературі (на прикладі творчості Едіт Егер і Марти Гіллєрс)

Авторство є центральною темою в літературі, особливо коли йдеться про автобіографічні або документальні твори. Питання авторства в нефікційній літературі складне і багатогранне, охоплює різні аспекти літературної теорії, етики та межі між фактом і вигадкою. На відміну від художньої літератури, де автор зазвичай має свободу створювати і маніпулювати персонажами, обстановкою та подіями, нефікційна література вимагає більшої відповідності щодо реальності. Проблема авторства в нефікційній літературі привертала увагу багатьох вчених і дослідників. Серед найбільш відомих можна виділити Мішеля Фуко, Ролана Барта, Філіпа Лежена, Сьюзен Зонтаг, а також Надію Колошук, Юлію Павленко та ін. Мішель Фуко у лекції «Що таке автор?» (1969) розглядав поняття «авторства» і його функцію в літературі. Хоча Фуко здебільшого зосереджувався на художній літературі, його ідеї про автора як «функцію» тексту застосовують і до нефікційної літератури, зокрема в дослідженнях, які розглядають, як авторство впливає на сприйняття текстів, що претендують на достовірність. Ролан Барт в есе «Смерть автора» (1967) стверджував, що автор більше не повинен вважатися центральною фігурою при аналізі тексту. Хоча Барт також фокусувався на художній літературі, його робота стала основою для подальших досліджень, які стосуються ролі автора в літературі факту. Філіп Лежен, французький літературознавець, який

відомий своїми дослідженнями автобіографії та автофікції у праці «Автобіографічний пакт» (1975), стверджує, що автобіографічний текст є своєрідним «контрактом» між автором і реципієнтом. Учений наголошує, що автор несе певну відповідальність за наклеп або за вторгнення в приватне життя інших осіб без їхньої на те згоди. Ці принципи важливі не лише для автобіографії чи автофікції, але й для нефікційної літератури. Праці Сьюзен Зонтаг стосуються того, як автори нефікційної літератури репрезентують реальність і які етичні виклики виникають у процесі.

У нефікційній літературі роль автора часто сприймається як роль реєстратора або інтерпретатора реальних подій. Автор обирає, які факти включити, як їх подати і в якому порядку. Ці рішення неминуче формують наратив і впливають на те, як читач сприймає правду про описувані події. Поняття «автор» у нефікційній літературі також пов'язане з довірою. Читачі зазвичай очікують, що нефікційні твори будуть точними, надійними і заснованими на реальних подіях. Репутація автора, його експертність та особиста причетність до подій або тем, про які він пише, можуть суттєво вплинути на те, як його робота буде сприйнята. Коли межа між фактом і інтерпретацією стає розмитою, виникають питання щодо того, наскільки автор може або повинен уводити свій голос у наратив. Дискусії навколо авторства у випадках Едіт Егер та Марти Гіллерс, двох жінок, які відобразили у своїх творах глибокі особисті переживання, порушують важливі питання автентичності, репрезентації та відповідальності за розповідь.

Едіт Егер, яка пережила Голокост і стала психологом, написала книгу «Вибір», в якій описує свій досвід у концтаборі Аушвіц і шлях до зцілення. У випадку Егер авторство беззаперечне й тісно пов'язане з її особистістю. Її твір – яскравий приклад того, як ті, хто вижив, можуть

свідчити про свої переживання через письмо, одночасно передаючи терапевтичні послання. Проблема авторства в її випадку полягає не стільки в тому, чи є вона авторкою, скільки в тій відповідальності, яку вона несе як людина, що пережила Голокост, і як авторка. Її твори не тільки розкривають особистий погляд на травму, але й претендують на певну авторитетність у відображенні історичних подій, що зумовлює глибоку моральну відповідальність.

Марта Гіллерс написала щоденник «Жінка в Берліні», у якому описала свої переживання під час окупації Берліна Червоною армією наприкінці Другої світової війни. Цей твір спочатку був опублікований анонімно, і авторство Гіллерс стало відомим лише через кілька років. Анонімність, яку обрала Гіллерс, викликає складні питання про репрезентацію та захист приватності. Її твір викликав суперечливі реакції, зокрема через брутальні та часто табуйовані теми, такі як згвалтування та виживання. Рішення залишитися анонімною можна розглядати як захисний механізм, що дозволив їй розповісти свою історію, не наражаючи себе та свою особистість на критику та осуд суспільства.

Обидві авторки демонструють, що питання авторства в літературі, яка займається травматичним досвідом, виходить далеко за межі простого визначення авторства. У випадку Едіт Егер автентичність її авторства стає засобом легітимації та авторитету, тоді як анонімність Марти Гіллерс є захисним механізмом, що дозволяє їй оприлюднювати травматичний досвід без ризику особистих нападів. Ці два випадки демонструють, наскільки по-різному авторки можуть підходити до питання свого авторства і які наслідки це має для сприйняття їхніх творів. Відкритий підхід Егер до своєї ідентичності та досвіду як терапевта і людини, що пережила Голокост, є формою самоствердження, тоді як твір Гіллерс залишається

прикладом складної динаміки між самозахистом і необхідністю розповісти болючу правду. Обидва випадки підкреслюють важливість авторства не лише як формальної ознаки, але як глибоко вкоріненої частини літературного процесу, що порушує питання автентичності, репрезентації та відповідальності.

Юліанна Віщак

**Дистанція між автором і персонажем:
актуальність есе Урсули Ле Гуїн
«Письменник і персонаж»**

Урсула Ле Гуїн (1929–2018) – американська письменниця, фантастка, перекладачка, літературна критикиня, сценаристка, феміністка та журналістка, лауреатка премії «Гросмейстер фантастики». Вона є авторкою романів у жанрі наукової фантастики, низки оповідань з акцентом на політичні, соціальні та культурні проблеми, поезій, а також зразків нефікційної літератури (літературна критика, нариси, есе тощо), серед яких варто виокремити збірку есеїв, лекцій та роздумів авторки «The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination» («Уявна хвиля: розмови та есе про письменника, читача та уяву») (2004). Ця книга постає частиною дослідження про літературний процес, комунікацію письменника і читача, а також роль уяви у творчості та житті. У збірці Урсула Ле Гуїн аналізує, у який спосіб уява формує світосприйняття, описує мистецтво письменництва, природу фантазії, етику та відповідальність авторів/авторок перед реципієнтами, механізми посилення психологічної й емоційної динаміки персонажів і сюжетів. Дослідження та саморефлексії щодо формування характеру персонажів та їхній взаємозв'язок з авторами стали ґрунтом для есе «Письменник і персонаж».

Персонаж – це суб'єкт літературного тексту, який володіє низкою характеристик, психологічних рис, поведінкових моделей та соціальних функцій. Персонаж функціонує як елемент текстуальної структури, що відображає певні ідеї, конфлікти чи теми твору, втілює взаємодію між авторським задумом та наративною динамікою, маючи при цьому певну автономію у контексті художнього світу. Сукупність персонажів у їхній взаємодії становить персоносферу тексту (див. розвідки О. Червінської, Н. Нікоряк, А. Тичініної, С. Наместюк).

Будь-який літературний твір завжди сприймається у суголоссі з іменем його автора. Однак, чи можна стверджувати про співзалежність чи вплив характерів, навичок, життєвого досвіду авторів на літературних персонажів? У своєму есе Урсула Ле Гуїн описує творення персонажів як процес, під час якого письменник / письменниця надає їм достатньо свободи для того, щоб вони могли «жити власним життям». Вона вказує на парадоксальну ситуацію, у якій автор створює персонажів, проте не завжди може повністю контролювати їхні вчинки чи слова – персонаж починає діяти автономно – всупереч очікуванням автора. Така концепція дозволяє уникнути стереотипного сприйняття творів художньої літератури як продукту, що результатом виключно інтелектуальної роботи митця: «Мої персонажі, в історіях, які я пишу, близькі мені й одночасно загадкові, як родичі, друзі або вороги. Вони в моїх думках і поруч зі мною. Я їх створила, я їх вигадала, але мушу розмірковувати над їхніми мотивами та намагатися зрозуміти їхні долі. Вони набувають власної реальності, яка не є моєю реальністю, і що більше це відбувається, то менше я можу або бажаю контролювати, що вони роблять чи говорять» [Le Guin, U. K. (2012). *The wave in the mind: talks and essays on the writer, the reader, and the imagination*. Boston : Shambhala, 336 p].

Урсула Ле Гуїн застерігає авторів від надмірної ідентифікації з персонажами, оскільки це може призвести до втрати об'єктивності й обмежити «свободу вибору» персонажів. Порівняння, що часто використовують автори, які плутають себе зі своїми персонажами, зводиться до «прихованої автобіографії», а не до вигаданої історії: «Як письменниця, я мушу усвідомлювати, що я – це мої персонажі, і водночас вони не є мною. Я – це вони, і я відповідальна за них. Але вони – самі по собі – не несуть відповідальності за мене, мою політику, мораль, дії мого редактора або мій прибуток. Вони є втіленням мого досвіду та уяви, залучені в уявне життя, яке не є моїм життям, хоча воно може проливати світло на нього. Я можу глибоко співчувати персонажу, який втілює мій досвід і емоції, але мушу бути обережною, щоб не плутати себе з ним» [Le Guin, U. K. (2012)].

Щоб апробувати свою гіпотезу, авторка наводить як приклади твори Марка Твена та Чарльза Діккенса, паралельно вказуючи на їхні взаємозв'язки з персонажами Девіда Копперфілда («Девід Копперфілд», 1850), Гекльберрі Фінна та Тома Сойєра («Пригоди Тома Сойєра», 1876). Урсула Ле Гуїн наводить ці зразки інтертекстуальності, щоб продемонструвати наслідки «втрати рівноваги не лише окремих персонажів, але й усієї книги» [Le Guin, U. K. (2012)].

Есе Урсули Ле Гуїн пропонує аналітичний погляд на складну взаємодію між автором і персонажами, акцентуючи важливість творчої дистанції та поваги до автономії вигаданих героїв. Цей підхід дозволяє авторам уникати пастки самозамилювання або надмірної ідентифікації з персонажами, надаючи їм можливість розкриватися як самодостатні літературні суб'єкти: «Тон автора може бути холодним або пристрасним; він може бути відстороненим або осудливим; різниця між точками зору автора та персонажа може бути очевидною або прихованою; але ця

різниця повинна існувати. У просторі, наданому цією різницею, відбуваються відкриття, зміни, пізнання, дії, трагедії, досягнення – відбувається історія» [Le Guin, U. K. (2012)].

Творча автономія персонажів, як стверджує Ле Гуїн, є не лише естетичною вимогою, але й етичною відповідальністю автора перед своїми творами. Лише через цю відстороненість реалізується справжнє художнє відкриття і створення глибоких, багатовимірних персонажів, що можуть вплинути на читача, відображаючи справжні людські переживання та досвіди.

Anca Gorban

Herta Muller și literatura minoritarului într-un regim totalitar

Purtând marca *Aussiedler*, Herta Müller pare a continua să-și caute definiția sa în mecanismul istoriei și rolul într-o lume tributară politicianismului. Dacă inițial scriitoarea se impune cu teme care derivă din experiența personală, individuală, legată de perioada regimului ceaușist, ulterior abordează experiența colectivă a comunității germane din România. Șvabii și sașii, cetățeni cu dublă condiție, români de etnie germană, au ajuns în atenția tuturor. În perioada celui de-al II-lea Război Mondial, Germania s-a folosit de identitatea lor pentru a-i atrage, iar comunismul i-a asuprit trimițându-i în lagăre. Această realitate a minoritarilor aparține României postbelice, iar Herta Müller deschide sertarul istoriei, pentru a șoca cititorii germani, români, străini, relevând aspecte pe care ni le-am fi dorit uitate. Opera scriitoarei creionează drama individului care este pedepsit pentru o culpă colectivă, iar poporul român a avut o contribuție majoră în funcționarea mecanismului culpabilizării.

Роман Дзик

**«Таємниця» Юрія Андруховича:
на межі роману й автобіографії**

«Таємниця» (2007) – п'ятий і найбільш автобіографічний роман Юрія Андруховича. Настільки автобіографічний, що сам жанр роману в підзаголовку поставлено під сумнів: «Замість роману». Книжка (як воліє називати її автор) написана у формі інтерв'ю, яке нібито бере в Андруховича німецький журналіст Егон Альт, промовисте ім'я якого достатньо прозоро вказує на своєрідне alter ego автора. Хоча Андрухович у передмові і вдається до традиційного застереження, що «усі персонажі, всі дійові особи цього твору є вигаданими, а будь-які співпадіння в іменах чи схожість у ситуаціях – випадковими», однак відразу ж продовжує: «Це тільки мені, одному з її співучасників, вони можуть помилково здаватись іншими, не випадковими і не вигаданими, а страшенно близькими і справжніми, ніби *це*, єдино можливе життя. <...> всі ми і цей світ разом з нами, належимо іншому, значно більшому від нас Авторіві і є його не цілком випадковою вигадкою». Інтерв'ю триває сім днів, причому сьомий день відведений для відпочинку – так само прозора біблійна алюзія на творення світу. Попри, здавалося б, очевидну належність «Таємниці» до жанру автобіографічного роману, її сприйняття демонструє вкрай неоднозначну ідентифікацію на жанровому рівні.

Автобіографічний жанр, як зазначав свого часу Філіп Лежен, завжди пов'язаний з дискусіями про «відносини між біографією та автобіографією, відносини між романом та автобіографією». Якщо прийняти чотири категорії, яким, за Леженом, має відповідати автобіографія, то «Таємниця» Андруховича цілком підпадає під необхідні параметри. Дещо складніша ситуація з розмежуванням

автобіографії і автобіографічного роману. Спроби Лежена окреслити різницю між зазначеними жанрами не виглядають аж надто переконливими. Зрештою, він змушений був визнати, що «якщо залишитися на рівні внутрішнього аналізу тексту, то різниці немає. Усі процедури, які використовує автобіографія, щоб переконати нас в автентичності її оповіді, роман може імітувати, і часто імітував». Однак «Таємниця», як уже зауважувалося, своїм підзаголовком «Замість роману» показово дистанціюється від романного жанру.

У випадку письменника його автобіографія стосується навіть не стільки подій власне біографії, скільки його текстів. Хоча насправді рівною мірою і того, й іншого. Очевидно, тут варто шукати категорію, що суміщала б автора як текстову і позатекстову реальність. Наприклад, правомірно вести мову про письменника як парадигму, що включає обидві ці реальності, а також той образ, який формується різноманітними рецептивними інтерпретаціями. З цього погляду «Таємниця» виступає унікальним дослідницьким об'єктом. З одного боку, як автобіографічний текст, у якому йдеться про реальну особу – письменника Юрія Андруховича. З іншого боку, як своєрідний метатекст, який так чи інакше перегукується з усіма написаними ним раніше текстами.

Реакція критики на появу «Таємниці» була неоднозначною. Багато хто очікував на появу нового роману від уже визнаного класика, «патріарха» сучасної української літератури й відчув себе обманутим, щонайменше на жанровому рівні, з жалем констатує, що це «таки знову не роман». При цьому автобіографічність книжки практично не ставилася під сумнів. Однак очевидно, що це «неповноцінна» автобіографія (за Леженом) або, точніше, більше ніж просто автобіографія, що, по суті, одне й те саме.

Оскільки автобіографія – точна, але недостатня характеристика «Таємниці», постає проблема більш адекватного її жанрового визначення. Ця автобіографія хоч і цілком правдива, але сконструйована в певний спосіб, тому є лише одним з її можливих варіантів.

Намагаючись окреслити жанрову природу «Таємниці», дослідники нагромаджують цілу низку можливих визначень: «авантюрний роман-інтерв'ю», «блискучі мемуари», «літературний акт (само)творення», «роман-ріка» тощо. Приклади подібних намагань віднайти необхідне визначення можна множити. Всі вони схоплюють той або інший аспект тексту, але не відбивають його вповні.

Загалом помітно, наскільки обережно на перших порах поруч із «Таємницею» вживалося слово «роман». До цього не в останню чергу спричинився її провокативний підзаголовок «замість роману», що багатьма був сприйнятий надто буквально. Хоча міг би бути прочитаний цілком навпаки, адже заперечення – це зворотна форма ствердження: заперечуючи щось, ми мимоволі визнаємо його існування.

Проблема жанру автобіографічного роману в тому, що він поєднує, здавалося б, непок'єднані речі: автобіографію і роман, правду і вигадку, реальність і фікцію. Доводячи наявність одного, ми тим самим заперечуємо інше. Тільки рідкісне поєднання обох елементів приводить до виникнення нової цілісності, яку можна означити як автобіографічний роман. Балансуючи на межі автобіографії і роману, «Таємниця» є водночас і тим, і іншим, тобто автобіографічним романом, а використана форма інтерв'ю дозволяє максимально точно сформулювати її жанрове визначення як автобіографічний роман у формі інтерв'ю.

Настасія Івончак

**«Творча автобіографія» як історія формування
особистості письменника**

Нефікційна література важлива для вивчення історії формування творчої особистості. Пишучи про себе та інших, письменник передає формування власних творчих поглядів, окреслює коло літературних зацікавлень, формує думку суспільства про себе. Ю. Федькович своїми «трьома автобіографіями фактично сам розпочав неоднозначне суб'єктивне трактування власної історії та індивідуальності» [Ковалець, Л. (2011). *Юрій Федькович: Історія розвитку творчої індивідуальності письменника*. Київ : ВЦ «Академія», с. 360], а щоденникові записи Ольги Кобилянської передають поступове усвідомлення власної місії в літературі. Дослідження того, як у щоденниках, автобіографіях, мемуарах передані формування стилю і особливостей художнього освоєння світу, може відкрити нові ключі до розуміння творчості митця загалом.

Проблему творчої індивідуальності митця українські дослідники розглядають за допомогою категорій авторської суб'єктивності та індивідуальності (М. Євшан, В. Стус, А. Горбань), інтертекстуальності (Л. Касян), самототожності письменника (Г. Сивокінь), автобіографічного синергену (К. Дуб), мегатексту (С. Михида). Виникаючи на стику літературознавства, лінгвістики та психології, ці категорії дають змогу в міждисциплінарній площині знайти ті методологічні інструменти, яких бракує традиційним літературознавчим студіям. Тож мета дослідження – проаналізувати наявні в термінологічному дискурсі інструменти для простеження розвитку творчої особистості письменника та виявити, які з них актуальні для документальної літератури.

М. Євшан увів термін «психічна енергія» на позначення суб'єктивно-авторської експресії у творі, яка виявляється

відносно загального, історичного ритму. Позиції М. Євшана застерігають від розгляду автодокументальної літератури як такої, що відображає письменника ідеальним, знімають із нього потребу всепізнання, дозволяючи йому лишатися у справжній момент живою людиною з життєвими, зокрема й творчими, кризами. Так, у щоденнику О. Кобилянської часто незадоволення взаєминами, побутом транслюється і на творчість.

Акцентуючи на суб'єкті творення тексту, Г. Сивокінь поновлює антропологічний аспект творчості, наголошує на соціопсихологічних характеристиках таланту, багатогранному читанні літератури як «текстобіографії» твору і творчості [Сивокінь, Г. (ред.) (1999). *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*. Київ : Українська книга, с. 14]. Проте варто врахувати, що у парадигмі «автодокументальна творчість – автор» є і зворотний зв'язок, який триває до кінця життя письменника. Н. Колошук звернула увагу на те, що всі 3 етапи творення літератури факту відмінні від етапів створення белетристики. Наприклад, О. Кобилянська, пишучи щоденник одночасно з ранніми художніми творами, і там, і там обирає для розповіді найемоційніші враження, говорить через деталі невербальної комунікації і залишає за собою та за персонажами творів право регулювати межу відвертості. Проте в щоденнику ця межа значно вища. На етапі реалізації письменника урізноманітнює щоденникові записи художніми замальовками, робить перерву в записях на тижні й місяці, навіть дивиться іноді на себе та знайомих зі сторони, як на героїв книги. Третій етап у випадку О. Кобилянської цікавий саморецепцією та перерахуванням власних нотаток, критичним поглядом на давніші фіксовані моменти життя.

Усі тексти, які безпосередньо чи опосередковано обсервують особистість письменника, С. Михида пропонує об'єднувати терміном «мегате́кст». Дещо схожий за суттю

термін увів у науковий обіг К. Дуб, який «автобіографічним синергеном» назвав «усе життя письменника, все написане, сказане, задумане ним, а також те, як воно відбилось у свідомості й виразилось в оцінках критиків, літературознавців, у спогадах сучасників» [Дуб, К. (2001). Автобіографічний синерген. *Слово і Час*, № 4, с. 15]. На нашу думку, загалом використання цих термінів може бути зручним. Проте важливо також відрізнити образ «Я» письменника, синтезований з усіх залишених ним творів, від образу, яким бачили його сучасники та критики.

На основі розглянутих методів підсумовуємо, що творчу індивідуальність письменника варто розглядати у трьох етапах розвитку (за Н. Колошук), а не як самоціль. Феномен індивідуальності митця має простежуватися на матеріалі всіх творів письменника, написаних у певний період, через застосування біографічного методу в комплексі з психологічним і наратологічним.

Врахувавши названі аспекти, пропонуємо терміном «творча автобіографія» означувати історію творчого становлення письменника, що здатна прочитуватися (надається до прочитання) з автодокументальних творів і постає в органічному взаємозв'язку з його психологічними рисами, лектурою, оточенням тощо. Відповідно до етапів «творчої автобіографії», вважаємо доцільним виділити передтворчий, власне творчий та післятворчий етап – коли написані щоденники, мемуари, власне автобіографії впливають на письменника. Використовуємо саме слово «автобіографія» (а не мемуари чи ін.) з огляду на те, що саме за цим жанром закріпилася настанова на висвітлення письменником власного «Я» в його динаміці, але вживання зі словом «творчий» виводить термін із генологічної площини у ширшу – біографічно-психологічний дискурс усієї життєтворчості літератора, його зростання і самоусвідомлення.

Катерина Калинич

**Мемуари як простір для самовизначення:
трансформація особистості
у романі Т. Вестовер «Освічена»**

Мемуари як літературний жанр дають змогу автору реконструювати власний життєвий досвід і відобразити процеси особистісної трансформації та самовизначення. Французький дослідник Ф. Лежен наголошує, що мемуари мають на меті відтворити психоемоційний стан індивіда, який зберігає та відновлює пам'ять через фіксацію на папері / моніторі комп'ютера переосмислених фактів зовнішнього світу, передаючи в такий спосіб читачам попередній досвід свого життя [Lejeune, P. (1971). *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, с. 11]. Власну історію дорослішання зі складними психологічними етапами особистісної метаморфози, викликаними конфронтацією із зовнішнім світом та внутрішніми / сімейними конфліктами, відтворює американська письменниця та історикиня Тара Вестовер (1986) на сторінках дебютних мемуарів «Освічена» (2018).

Авторка, ідентичність якої збігається із центральним персонажем означеного роману – Тарою, внаслідок відтворення певних епізодів із власних спогадів переосмислює своє минуле та змальовує суперечку герметичного родинного мікрокосму («свій») із ворожим неконформіським макрокосмом суспільства («чужий»). Притаманна мемуаристиці ретроспекція і хронікальна реконструкція певних подій підсилює в мемуарах «Освічена» послідовність еволюції образу протагоністки крізь призму об'єктивних фактів дійсності та її суб'єктивних переживань і самопізнання. Авторський наратив транслює шлях Тари від несвідомого існування

в ізолюванні сім'ї до осмисленого самовизначення через освіту, акцентуючи увагу на відповідних глибоких психологічних змінах як невідворотному результату цього процесу, і дає змогу виокремити ключові етапи її особистісних змін.

I етап. Вихід з ізоляції. Тара виросла в сім'ї мормонів, релігійний уклад яких свідомо обмежував її від впливу сучасного суспільства, державних інституцій, науки. На тому етапі дівчина повністю підкорюється ідеології деспотичного й хворого на біполярний розлад батька і вимушено вороже сприймає уряд, традиційну медицину та базову середню освіту. Намагаючись «вижити», Тара прилаштовується до порядку власної сім'ї, де основою були суворі релігійні переконання та травмуюча фізична праця. Саме вихід із цієї замкненої структури через намагання здобути належну освіту в 17 років стає вагомим кроком до трансформації дівчини. Т. Вестовер фіксує цей момент як перший виклик існуючим уявленням протагоністки про світ та її місце у ньому. Через доступ до знань вона починає відкривати для себе недоступний з дитинства соціум поза межами батьківського дому, що, власне, й послугує своєрідною основою її майбутнього самовизначення.

II етап. Здобуття освіти. Навчання в університеті Бригама Янга стало ключовим чинником перетворення Тари. Її початкове перебування в освітньому середовищі супроводжувалося глибоким відчуттям «іншості», позаяк студентка відчувала себе чужою у соціумі з невідомими для неї відповідною базовою освітою та суспільними навичками. Підсилює таке відчуття «чужості» оточуючому Тару середовищу й її перебування у Кембриджі. Однак саме цей дискомфорт слугує рушійним каталізатором змін успішної студентки і допомагає не лише інтелектуально

збагатитися, а й переглянути свої переконання та трансформувати власну ідентичність.

III етап. Сімейний конфлікт. Найболючіший етап трансформації Тари пов'язаний із конфліктом з її рідними. Процес самоосвіти поступово віддалив дівчину від сім'ї, остання натомість продовжує жити у власному замкненому антинауковому світі. Підсилює родинні суперечності й патріархальний погляд на сімейні цінності, де жінка виступає тихою покірливою й вірною дружиною, натомість чоловіки (батько, брат Шон) постають авторитарними й агресивними. Страждаючи від насильницьких дій брата (бійки, лайка, фізичні травми), Тара не змогла змиритися з виправданням його антигуманних дій батьками, тому намагається вивільнитися з-під їхнього деструктивного впливу. Внаслідок цього формується внутрішній конфлікт героїні між вірністю рідним та прагненням до самореалізації. Це у свою чергу призводить до того, що дівчина відчуває себе «чужою» не лише в академічному просторі, але й у власному домі. Однак така дихотомія «свій / чужий» стає визначною в процесі вимушених змін. Тара поступово приймає свою іншість, а після отримання докторського ступеня визнає, що її нова ідентичність і погляди більше не відповідають родинним цінностям.

Отже, мемуари «Освічена» через реалістичний лінійний наратив Т. Вестовер (в основу мемуарів покладено пережитий досвід американської письменниці) слугують своєрідним літературним простором документування власної трансформації Тари та поетапно демонструють психологічно складні процеси формування її нової особистості – від пригніченого суб'єкта сімейних догм до незалежного індивіда, ідентифікатора власної інтелектуальної свободи. Відчуженість, ізоляція та боротьба з пережитим минулим стають каталізаторами

саморозвитку протагоністки. Натомість опанування нових знань допомагає героїні не лише досягнути зовнішній світ, але й знайти емоційну стабільність та розуміння себе, тоді як її особисті переживання виступають певним інструментом для критики соціальних і культурних норм.

Jurate Landsbergyte-Becher

**Non-fiction from a Historical Perspective:
Situation of Lithuanian Political Leaders Amid
Tragic Events of 1940–1941 and Unsolved Questions
(based on Vidmantas Valiušaitis' Texts)**

Non-fiction literature has become the most important *historical drama* of the present, with its power to change the fate of the state and its interpretations. Here, the line of statehood defence in the context of history or the so-called *Mannerheim line* is crucial when accessing only destroyed documentary sources during decades of occupation. It is characteristic of the current era, in which real wars of history develop, and fiction causes the need for non-fiction, looking for all-explaining facts, actions and consequences, and destruction of the State blocked by the Soviet occupation. Several episodes of non-fiction literature are electrifying our society today, illuminating the dark turns of Lithuania's historical path.

The question about the last Government meeting. The loss of independence on June 15, 1940, is still unbearable pain for the State. Most Lithuanian historians believe it is a quilt of President Antanas Smetona (1874–1944). Although he voted against the ultimatum when other government members did not, and realising where events were leading, the president left Lithuania and crossed the border with Germany through the Kybartai. There, he had to be arrested by Lithuanian

policemen, and only because one of them was loyal to him, he was taken across the river and reached Germany. Later, he and his family emigrated to America. Smetona was liquidated by the KGB at the end of the war (1944), dying in an “accidental” fire. Meanwhile, in Soviet schoolbooks, he was humiliated, despised, marginalised as a dictator, the undertaker of democracy, and constantly ridiculed in the cartoons as he waded across the stream. This tendency is deeply rooted, albeit partially, in the current self-consciousness of Lithuania. But the most important fact is that the commander-in-chief of the army, general Vincas Vitkauskas, was already a traitor to Lithuania, a recruited KGB agent. He ordered the army not to resist, and later, he spoke and wrote only in Russian. In his memoirs, he was proud that he had managed to destroy the defence of the Lithuanian State and disarm the Army, which could have resisted the Soviets.

Another extremely relevant and unresolved question raised by non-fiction literature is the June Uprising against the Soviet Occupation of 1941. Lithuania rose against the Soviets as they fled the invading German army and tried to restore the independent state. A Provisional Government was formed which tried to cooperate with the German administration. However, the fact of the uprising was overshadowed by the start of anti-Jewish pogroms and, later, the terrible industrialisation of the Holocaust in Lithuania. It became a very convenient factor for the Soviet narrative to blacken and deny the significance of the June Uprising. By the way, during the retreat of the Soviets, terrible war crimes were committed in Lithuania. Torture and murders of innocent people were too gruesome to talk and write about, and the Soviets put the responsibility on the Nazis. That *Bloodland* period remains only partially explored. The real meaning of the June uprising seems to disappear under the bloody black soil of the holocaust.

Fight as a guilt? One Statemen's personality in the whirlpool of the Lithuanian tragedy in 1940–1941 causes so many conflicting intersections nowadays like no other time. It is Colonel Kazys Škirpa (1895–1979, USA). A tough question is asked here: was Škirpa collaborating with Nazis or their enemy? Transformation to unblock the fiction of Lithuanian history is possible only through history research and investigative journalism, which is hugely ungrateful, constantly facing decades-long lasting KGB paradigms of the “Russian world” in the world.

Historian and journalist Vidmantas Valiušaitis (*1956) is engaged in the answers to this question of historical decoding of such types of statesmen. He cleared the name of many persons, like the leader of the June Uprising 1941 against the Soviets, Colonel Kazys Škirpa, who was forbidden by Nazis to come to Lithuania and to form the Provisional Government and resided in Berlin, where he was later arrested. However, the Soviets accused him of collaborating with the Nazis and expressing anti-Semitic statements because, before 1940, he really wondered whether it would be more beneficial for Lithuania to unite with Germany against the Soviets.

Utterly alone? This is another fundamental question raised in one of Valiušaitis' books (2018). He claims Lithuania needs its own Mannerheim line, even in history battlefields, to manage not being left utterly alone once again. Valiušaitis seems to be predicting the fate of Ukraine in the 21st century and the endless discourse of *red lines* after the full-scale Russian invasion in 2022 against this country.

Lithuania's full attention and active involvement in transforming Ukraine into a free European state shows this need for historical truth and the perspective of current facts to restore the nation's self-awareness of the fight for independence.

Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик

**Художній потенціал «Казки мого життя»
Богдана Лепкого: fiction versus non-fiction**

Автобіографічна проза у різних її проявах має давні корені у світовому і в українському письменстві. Цим зумовлена й тривала традиція її інтерпретації та вивчення: розроблені численні підходи до її тлумачення, спроби класифікації, аналітичного осмислення та наукового потрактування. Однак досі залишаються білі плями у цій царині, передусім породжені нешаблонністю окремих її проявів. Зокрема, це стосується творів, що виламуються за рамки усталених інтерпретативних схем та класифікацій.

Таким феноменом є «Казка мого життя» Богдана Лепкого. Будучи беззаперечно приналежною до мемуаристики, «Казка...» Лепкого викликає численні сумніви та дискусії в літературознавчому дискурсі, через які, можливо, її рідко залучають у своє студійне поле дослідники нефікційної літератури. Першорядною проблемою постає її жанрова природа. Окреслюючи автобіографічний трикутник у сфері нехудожньої прози, Малгожата Чермінська виокремлює три жанрові домінанти у цій площині – література факту (свідчення), література особистого документа (сповідь), есе (виклик), між якими не завжди можна провести чітку межу.

Водночас дослідники спостерігають цікавий феномен, що особливо вияскравився в епоху модернізму – белетризацию автобіографічної прози, що, з одного боку, виявилось у підсиленні художнього струменя нефікційних жанрів літератури, а з іншого – використання біографічного матеріалу для написання художніх творів, де автобіографічний струмінь настільки зливається з фікцією, що простежити його майже неможливо (за винятком тих випадків, коли автор сам у коментарях чи біографічних

документах залишає читачам та інтерпретаторам «підказки» для розуміння вкраплень власного життєвого досвіду в ці твори). Але в цих випадках аналіз автобіографічного матеріалу визначається жанровим означенням твору.

Однак у теоретичній площині відсутня практика інтерпретації тих текстів, які демонструють подвійну жанро-родову природу: коли твір неможливо однозначно зарахувати ні до фікційної, ні до нефікційної літератури. Звичайно, таких випадків небагато, проте вони існують. Більше того, усі подібні тексти виявляють певні риси унікальності, що робить їх непіддатливими для класифікації, а отже, й традиційної інтерпретації, залишаючи у розряді «винятків».

Винятковість «Казки...» Б. Лепкого підкреслюється тим фактом, що у доволі значній кількості наукових розвідок цього тексту вибудовується довгий термінологічний ряд на означення його жанру: від традиційного розуміння власне автобіографічної прози («спогади», «мемуари») – до сприймання його як явища художньої прози (найчастіше визначення – «повість», «збірка новел») – і аж до випадків намагання потрактувати у фокусі винесеного у заголовок твору визначення «казки», а отже, простежити риси «чарівності» і «казковості». Окрім того, подекуди з'являються і такі визначення, як «фейлетони», «есе», «нарис», «писання» і т. п. Прикметно, що майже у всіх дослідженнях ці термінологічні означення співіснують і беззастережно вживаються, очевидно, без розуміння того, що «мемуари» не можуть бути одночасно «художнім твором» чи «дитячі спогади» – «повістю». Але такі парадокси наявні й у наукових статтях, і у видавничих анотаціях, і в методичних розробках «на допомогу вчителю-словеснику». Без наміру когось звинувачувати у таких термінологічних казусах, мусимо визнати, що ця проблема потребує увиразнення і чіткішого пояснення.

Ця специфічна текстова природа «Казки...» розкриває перед дослідником широкі обрії та різнопланові аспекти її можливої інтерпретації. Першою очевидною площиною, звичайно, постають генологічні студії над текстом, які, своєю чергою, ускладнені динамікою написання і виходу окремих його частин у різних форматах у різний час. Друга царина – співвідношення цього тексту із художньою прозою автора, в якій нерідко зринають ті самі імена чи історичні події, описані в «Казці...». Пояснення до цього факту знаходимо в прикінцевих коментарях самого Богдана Лепкого до другого тому Ляйпцизького видання «Писання», а також у передмові Лева Лепкого «На маргінесі “Казки мого життя”» до першого цілісного посмертного видання, здійсненого у діаспорі 1941 р.

Ще один цікавий із теоретичного погляду аспект – психологія автора та проблема пам'яті/забуття, адже дитячі спогади стають предметом письменницьких рефлексій через понад п'ятдесят років після того, як описані події були пережиті й уже осмислені. Накладання двох перспектив зображення: з точки зору дитини, яка сприймає світ у світлі родинного затишку і батьківської опіки (*казка*), та з точки зору немолодого чоловіка, який доходить до кінця свого нелегкого трагічного земного шляху (*життя*), – творить унікальну ауру спогадів-рефлексій, експліцитно та імпліцитно порушуючи численні філософські проблеми місця людини у світі та сенсу її земного існування. Ідейно-тематичний вузол твору кристалізується на основі усвідомлення авторської концепції буття, сформованої у середовищі священницької родини кінця XIX – початку XX ст. та національно-етичних домінант галицького духовного простору, що був зруйнований двома світовими війнами та глобальними історичними катастрофами епохи.

Atinati Mamatsashvili

**Comment raconter ce qui dépasse l'imagination?
La vérité historique ou la « vérité de fait »
dans les œuvres des écrivains de langue française
sous le nazisme**

L'émergence du nazisme à partir des années 1930 a influé sur la redéfinition des notions existantes, telles que la justice, la législation, l'art, la religion et l'*humain* [Bataille, G. (1989). La structure psychologique du fascisme, *Hermès*, n°5–6, pp. 137–160. (Article publié dans *Critique Sociale*, n°10, Paris, 1933)]. La littérature conçoit pendant cette période, pour s'opposer à l'idéologie meurtrière d'une manière ou d'une autre, s'est constituée en une sorte de « réponse » ou même « le seul type de réponse » [Kertész, I. (2001 [1988]). *Le refus*. Trad. du hongrois par Natalia et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, p. 88] possible à ce monde. Ce qui nous intéresse dans ladite étude, c'est d'essayer de cerner le caractère spécifique de l'introduction de l'Histoire dans le champ littéraire, notamment dans les années 1940 où l'incursion ne s'effectue plus de manière illicite qu'il faut décrypter ou déchiffrer, mais se réalise parfois sous forme directe de document et contribue par là même à une remise en question de la littérarité. Le texte en soi se présente alors comme un document-dans-le-document. Ce qui est à souligner d'emblée, c'est la fonction distincte que le réel acquiert au sein du récit et contribue de cette manière au changement du concept de littérarité. La question que posent ces textes et récits est la suivante : est-il (toujours) possible, à partir d'un certain moment historique et notamment avec l'expérience du nazisme, d'appréhender le monde à travers la réalité telle qu'elle s'offre, puisque cette réalité transcende a priori l'imaginaire ?

Pour l'historien Ralph Schor, la littérature offre un « paysage mental d'une époque » où les personnages, les descriptions sont tenus pour « vraisemblables » et évoluent dans un « monde crédible » [Schor, R. (2013). *Écrire en exil. Les écrivains étrangers en France 1919–1939*, Paris : CNRS Éditions, 352 p.]. Cette crédibilité a pourtant ses limites lorsqu'il s'agit d'un roman d'anticipation. Mais n'est-ce pas ce dernier qui parvient à créer un monde projetant le présent dans des prévisions certes non prouvées au moment de l'écriture (car non documentées), mais néanmoins engendrées à partir de la réalité donnée ? Les textes sur lesquels nous allons nous pencher sont loin d'être qualifiés de dystopies, mais ils manifestent néanmoins des aptitudes visionnaires, souvent difficiles à appréhender par le lecteur contemporain. Comment alors le convaincre de la véracité de l'histoire contée ? Comment le convaincre du danger de ce que représente l'idéologie nazie ? Au nom de qui s'exprime-il l'auteur [Sapiro, G. (2020). *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* Paris : Seuil, 240 p.] ?

Pour répondre à ces questions, entre autres, nous proposons d'examiner l'expérience à travers les textes de deux autrices femmes qui se sont retrouvées, dans des circonstances historiques extrêmes, dans des destins différents. Premièrement, il s'agit de Françoise Frenkel, juive polonaise, libraire dans une Allemagne hitlérienne, puis clandestine dans la France de Vichy. Elle a en grande partie écrit en français. Deuxièmement, Édith Thomas, archiviste, écrivaine et résistante française, faisant partie de ces très rares figures littéraires ayant dénoncé sous l'Occupation les déportations des Juifs dans la presse clandestine. À travers leur écriture, nous voudrions interroger la manière dont les dispositions spatiales de persécution nazie se révèlent ou se constituent, en particulier au moment où les espaces privés (soumis à des spoliations ou

des rafles) et publics (avec accès interdits aux parcs, écoles, etc. pour certaines « catégories » humaines) subissent un réaménagement radical.

Les textes des deux autrices que nous allons examiner ici ont ceci en commun que ce sont des témoignages au sens large, qu'on peut qualifier de journal intime pour Thomas et de récit autobiographique pour Frenkel. Écrits sur le vif (Thomas) ou quasiment tout de suite après (Frenkel), ces textes sont comme des morceaux de cette histoire quotidienne qui est vécue et immédiatement couchée sur le papier – afin de ne rien oublier de ce qui fut (les faits), mais aussi de ce qui fut ressenti (vécu). S'intéresser de plus près à l'expérience vécue par ceux qui ont été voués à la persécution ou qui ont été les témoins directs des lois antisémites pourrait contribuer à révéler les textures de la vie quotidienne, plus précisément « l'ordinaire dans l'extraordinaire » [Wachsmann, N. (2021). Lived experience and the Holocaust: spaces, senses and emotions in Auschwitz. *Journal of the British Academy*, vol. 9, pp. 27–58. <https://doi.org/10.5871/jba/009.027>], et permettre une meilleure compréhension des trajectoires individuelles qui sont marquées par des contrastes, même à l'intérieur d'une similitude. En convoquant des approches littéraires récentes sur les « vérités fictionnelles » et la littérarité des écrits appartenant à la (non)fiction hybride [Wiese, A. (2015). Telling what is true: truthiness and fictional truths in hybrid (non)fiction. *Prose Studies*, vol. 37, iss. 1, pp. 66–82. <https://doi.org/10.1080/01440357.2015.1056489> ; Jensen, G. H. (2024). *The Ethics of Nonfiction: Rhetoric, Ethos, and Identity*. Cham : Palgrave Macmillan, 208 p.], nous allons questionner quels sont les procédés littéraires utilisés par ces écrivains qui ont l'intuition de l'urgence de rendre « intelligible » ce qui est en train de se passer, tout en ayant conscience de l'impossibilité de le réaliser à travers un monde de référence et

des images familières et le passé connu [Wiese, A. (2015)]. Car cette Histoire – subjective et plurielle simultanément – n'a pas de précédent. Comment procèdent donc ces textes afin de convaincre le lecteur de la « vérité de fait » [Arendt, H. (1972). Vérité et politique. In: Arendt, H. *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, pp. 289–336] qu'ils racontent à travers un « je » pluridimensionnel ?

Світлана Маценка

**«Вільні фантазії»:
фікціоналізація автобіографічної оповіді
за допомогою музики**

В автобіографічному оповіданні «Майбутнє краси» («Die Zukunft der Schönheit», 2018) [Delius, F. Ch. (2018). *Die Zukunft der Schönheit*. Berlin : Rowohlt Verlag, 92 S.] сучасний німецький письменник Фрідріх Крістіан Деліус (Friedrich Christian Delius, 1943–2022) моделює своє творче становлення у складних соціально-історичних обставинах другої половини ХХ століття, обравши для структурування, процесуалізації і фікціоналізації автобіографічного матеріалу відомий концерт фрі-джазу. Текст Деліуса слугує яскравим прикладом наголошення в автобіографії на її медійності. Знаковий у музичній культурі концерт американського саксофоніста Альберта Айлера відбувся 1 травня 1966 року в Нью-Йорку, на нього Фрідріх Крістіан Деліус потрапив випадково, напередодні повернення додому із США, куди його, поета-початківця, запросили для участі в не менш відомому літературному засіданні Групи 47 у Прінстоні. Враження від цієї події довгий час залишалися неопрацьованими, як і ранній період життя письменника, а особливо – травматичні переживання його юності. Тільки

з великої часової дистанції і після того, як молодший колега Деліуса, письменник Марсель Байер, захопив його повернутися до цієї теми і надіслав йому запис концерту, що уможливило багаторазове його прослуховування, естетика фрі-джазу і поетика німецького автора виявили спорідненість. Так джаз став вирішальною ненаративною формою самоконструювання і важливим модусом зображення самого себе. Автографія, тобто зв'язок із собою, який встановлюється у процесі письма, розширюється тут джазовою формою налаштування зв'язку із собою – аж до загальної «автомедіальності».

Тож обхідним медійним шляхом у «практикуванні самого себе» для німецького письменника стає фрі-джазовий концерт, переживання якого наживо більше п'ятдесяти років тому слугує вихідним моментом для пригадування й осмислення початків власного творчого життя, підкріплене актуальним прослуховуванням концерту в записі і нестримним бажанням пізнати стимули своєї творчої діяльності. У «Майбутньому краси» письменник майстерно і видовищно відображає фрі-джазовий концерт відомого американського саксофоніста Альберта Айлера. Ця визначна подія музичної культури представлена як одкровення власного творчого життя. Про пережите в юності розмірковує зрілий митець, чия творча манера і поетика вже склалися. Тому йому йдеться про сам механізм творчого становлення, а також про роль у його осмисленні спогадів, збагачених фантазією й інтенсифікованих настільки, що вони перетворюються на художні мініатюри, витісняючи суто автобіографічне на задній план.

Деліус поетизує музичне звучання, за допомогою метафор семантизує його, фікціоналізуючи у такий спосіб автобіографічну розповідь. Оповідач виразно чує в звуках фрі-джазу ознаки того часу: вбивство Кеннеді, війну

у В'єтнамі, гул біржі. Імпровізація зіставна для нього з письмом, позаяк віршем не можна ані керувати, ані планувати його. Фікційною здатністю фрі-джазу було також те, що він породжував особливий всеосяжний простір, об'єднаний ідеєю супротиву. Його скандальні звуки, його нахабство і невгамовність стають у процесі концерту оповідачеві не тільки зрозумілими, але й близькими. Програмно впродовж концертного дійства оповідач звільняється від тягарів минулого, вбираючи в себе характер фрі-джазу. Він віддає належне літературній творчості, яка стала для нього засобом віднайдення «власних слів» у «горах слів дитинства».

Контекстуалізована й активізована джазовим концертом комунікація із власним минулим сприймається як фікційна подія саме в аспекті її перформативності: спостерігається поступова і безпосередня зміна не тільки у сприйнятті музики, але й у ставленні до власного минулого в межах концерту як перформативного дійства. Обидва процеси взаємозумовлені й засновані на продуктивній міжмедійній комунікації літератури та музики.

Із погляду теорії інтермедіальності, «Майбутнє краси» Деліуса засвідчує, що концепти фікційного і фікціонального помітно відсторонюються від централізації тільки на мові та літературі і відкриваються у напрямку інших видів мистецтва. Конкретно йдеться про внесок фрі-джазової музики у теорію фікційного, про медіаспецифічні особливості фікціональної практики Фрідріха Крістіана Деліуса. Вона дозволяє порушувати питання про співвідношення фікційності, медійності і метаїзації (поетологічних розмислів).

Крістінія Паладян

**Відображення чернівецької
літературно-мистецької богеми кінця XIX століття
у «Щоденнику» Чіпріана Порумбеску**

Зародившись у французькому географічному та культурному просторі, поняття «богема» поширилася за його межі через процес передачі, зумовлений формуванням й підтвердженням літературної та мистецької богеми як моделі соціально-літературного способу життя. Міф про богему як рецепції мистецтва та митця з'явився в епоху романтизму внаслідок звеличення індивідуальної фігури творця. Отже, богема відзначається своїми ідеалізованими рисами: вроджений талант, навіть геніальність, а не навички, набуті через навчання; натхнення на протигагу регулярній праці; інновації та експерименти, що переважають над канонічними напрямками [Heinich, N. (2018). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard, p. 48].

Саме молодість – специфічний вік богеми, вік бунту та потреби заявити про себе. Маргінальний творець, соціально неінтегрований, який протистоїть офіційному порядку, водночас відмовляючись від нього; бунтар, для якого верховними цінностями є свобода та автентичність; постійний персонаж світу кафе, завжди у фінансовій скруті; художник без твору, для якого повсякденне існування збігається з мистецтвом [Seigel, J. (2010). Putting bohemia on the map. In: Brissette, P. et Glinoe, A. (dir.). *Bohème sans frontière. Comment naît un poète*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 39–53]. Закріплення такого способу життя у щоденниках сприяє легітимації та, відповідно, містифікації богеми.

У Чернівцях літературно-мистецька богема з'явилась

у другій половині ХІХ століття. Її представники, здебільшого студенти новоствореного Чернівецького університету, які пропагували інтелектуальну та творчу свободу, експериментували в різних сферах – від мистецтва до політики – і прагнули жити вільно без прив'язки до матеріальних благ. Екзистенційна проблематика життя і творчості буковинської богеми кінця ХІХ століття відображена в чернівецькому «Щоденнику» [Porumbescu, С. (2023). *Jurnal 1879: Cernăuți-Stîrpa*. București : Corint Books, 176 p.] молодого румунського композитора Чіпріана Порумбеску, який охоплює період з 17 січня по 8 жовтня 1879 року.

Хоча «Щоденник» був започаткований для особистого користування, як своєрідний записник для запам'ятовування подій повсякдення, інколи простих переліків імен і місць, він вловлює пульс Чернівців із його публічними та приватними подіями, передаючи їх у щирих і свіжих враженнях автора. «Щоденник» фіксує релігійні та світські свята, процесії, концерти, бенкети, гулянки та пиятики, паради, вистави, демонстрації сили імперської влади та багато іншого. Секретар зовнішніх справ студентського товариства «Жунімеа», а також член інших товариств та груп, Порумбеску завжди був у центрі студентського життя Чернівців, беручи активну участь у студентських рухах і музичному житті міста, яке він оживляв своєю присутністю, енергією, продуктивністю та вмінням приваблювати людей. Його оточення складалося з творчих і неординарних особистостей, що прагнули до змін. Саме в цей період сформувався богемний образ Чіпріана Порумбеску.

У «Щоденнику» підкреслено дух бунтарства, який спонукав автора до активної участі у громадському житті й боротьби за свої ідеали. У творі зафіксована діяльність

товариства: вечірки; організаційні обговорення з членами комітету, засідання комітету, великі збори (конвент) та ін. Показана й публіцистична та літературна діяльність студентів, зокрема редагування сатиричного листа «*Albina Junimii*» («Бджоляр Жунімі»), в якому поєднано публіцистичну риторику із соціальною критикою, та «*Pîperușă*» («Перчик»), де представлено оригінальні літературні твори студентської молоді: сатиричні вірші, пісні під чарку, пікантні вірші та дотепні жарти про останні новини світського й політичного життя. «Щоденник» відображає бурхливе музичне життя Чернівців, яке у другій половині XIX століття стало справжнім західноєвропейським музичним центром: Гайдн і Моцарт, Шуберт і Бетховен, Шопен і Ліст звучали в будинках буковинців, формуючи їхній смак до симфонічної та камерної музики. Окремі сторінки твору ознайомлюють із модернізованою міською інфраструктурою, особливо кафе та ресторанами, які автор відвідує з великим задоволенням.

Записи демонструють нам Порумбеску як всюдисущу фігуру в студентському літературно-мистецькому житті Чернівців, завжди в русі, переповненого енергією та життєвою силою, схильного до жартів і витівок, оточеного друзями та шанувальниками, які шукають його товариства, так само як і він шукає їхнього.

«Щоденник» передає переважно явища особистого, інтимного життя, переживання та роздуми автора. Отже, життя богемного автора піддається процесу фікціоналізації, перетворюється на легенду, стає частиною твору, що відображає певний літературний образ митця, якому притаманне «естетичне відчуття життя».

Danielle Pascal-Casas

**De l'autofiction genrée en tant que « non- fiction »,
un paradoxe ?**

Si l'on est en droit de s'interroger sur « la littérarité de la non-fiction », on pourrait de fait être confrontés à de potentiels malentendus liés à la définition du mot « littérature » et au sens polysémique du terme « fiction ». On éviterait les ambivalences en considérant que tout texte produit est un récit, au sens ricoeurien du terme, et donc une mise en intrigue du réel, et pour ce qui est de notre sujet, le reflet d'une « passion du réel ».

L'oscillation des méthodes d'écriture pour partager des expériences humaines dans un champ qualifié d'esthétique qui se différencierait d'un champ cognitif davantage lié aux sciences sociales, pose la question d'une distinction à l'heure où précisément les frontières narratives se brouillent. Nos tentatives de clarification et de conceptualisation de nos productions écrites, bien compréhensives épistémologiquement parlant, érigent parfois des murs dont il faut se méfier.

Comme exemples de littérature non fictionnelle, vous incluez l'autobiographie et le témoignage, parties intégrantes de ce « quatrième genre ». Ma proposition est de réfléchir à ces récits du « je » et de voir dans quelles mesures ils s'inscrivent dans la « non-fiction » et notamment via un genre référencé en tant qu' « auto-fiction ». Le « je » apparemment autocentré de la dénommée « autofiction », ne serait alors qu'un pont vers la construction d'un « nous », un récit littéraire du moi s'inscrivant dans le cadre d'une sociologie lyrique, inscrite totalement dans le réel, et donc dans la « non-fiction ». C'est ce que j'entends démontrer.

Je m'inscrirai d'abord dans la définition du « je » multiple qui caractérise chacun d'entre nous. Tout être est « singulièrement pluriel » et « pluriellement singulier » nous rappelait Jean-Luc Nancy. Ce « je » serait toujours de fait un

« nous » qui s'ignore, le « je » revendiqué de l'auteur devenant alors une vue de l'esprit, tout homme étant « autres » et le « je » littéraire aurait ainsi tendance à se confondre avec ce « je », première personne grammaticale, qui ne correspond à personne selon Wittgenstein. Il deviendrait de fait l'ombre chinoise d'un sujet fantasmé, ignorant le « nous » qui habite réellement en lui. La « part de soi et de l'autre » se floute alors, quelle qu'en soit l'expression choisie.

Les auteurs que je me propose de commenter pour illustrer mes propos, sont en réalité conscients de ce « nous » qui les habite, une part anthropologique de leur humanité et ils vont utiliser leur expérience de vie, unique cependant par définition, pour la partager. Ils choisissent d'offrir à leurs lecteurs leur « vraie » vie, de la « non-fiction ».

L'auto-engendrée et auto-baptisée Chloé Delaume, onomastique littéraire, afin d'annihiler, ne seraient-ce que symboliquement les événements traumatiques de son enfance, déclare : « Si le Je s'affabule c'est pour construire un Moi que le réel déchiquète » (*La règle du Je*, 2010). Elle précise également : « L'autobiographe écrit *sur* sa propre vie. L'autofictionnaliste écrit *avec* ». En effet, les récits du moi de cette écrivaine veulent avoir une emprise sur ce qui l'entoure, son Je est engagé dans une prise de conscience du « nous » à mobiliser. Ce peut-être un nous de classe ou de sororité.

Pour Annie Ernaux Il s'agit d'écrire sobrement une réalité documentaire vécue, dans l'espoir de partager ainsi des témoignages de vie. « Ni le mot « auto » ni le mot « fiction » ne m'intéressent », déclare-t-elle. Elle créera cependant des termes tels que l'écriture « auto-ethnologique », ou le « récit transpersonnel », afin de faire fondre son moi dans une peinture du collectif pour en dénoncer les colorations oppressives. Elle se veut et devient le miroir de toute une génération, de femmes notamment, pour en partager les souffrances.

Christine Angot, en lutte continuelle avec sa pratique de l'écriture souhaite se « faire connaître intimement » en utilisant son vécu, car dit-elle : « J'ai toujours été incapable d'inventer. » Elle revendique la littérature comme un pont entre « une personne qui s'adresse à une personne ». « C'est le lien qui m'intéresse » explique-t-elle, semblant défier alors le jeu narratif propre à toute mise en forme de récit, la présence d'une voix médiane, le narrateur, incontournable, dont elle semblerait vouloir paradoxalement se déprendre pour entrer en communication sans filtre avec son lecteur, pour qu'il entende et comprenne la plaie ouverte de l'inceste qu'elle dénonce à cor et à cri, à corps et à cris faudrait-il écrire.

J'aimerais me référer également à l'anthropologue Eric Chauvier, qui mène ses enquêtes et les enrichit *via* les aléas de sa propre psyché. C'est un anthropologue que l'on pourrait considérer comme auteur de non-fiction. A noter que l'utilisation de son savoir-faire littéraire a déjà fait de nombreux adeptes dans sa discipline. Il faudrait de plus se référer à l'ethnographe Romain Huet, spécialiste des terrains de violence, et notamment à son dernier ouvrage : *La guerre en tête. Sur le front, de la Syrie à l'Ukraine*, 2024. Ils font tous deux mention de la « part de soi et de l'autre » dans leurs analyses de chercheurs, extimité et intimité se voient réunis.

Алла Сажина

Специфіка онлайн-щоденника: соціальні мережі як простір для нефікційної саморефлексії

Сучасний світ значною мірою визначається розвитком цифрових технологій і мережевої комунікації, що позначається на всіх аспектах людської діяльності, зокрема й на літературі. Органічно синтезуючи буквально всі засоби різних видів мистецтва та застосовуючи різні ігрові

прийоми, мережева література утворює принципово нову художню цілісність. Як явище вона починала формуватися ще в середині минулого століття, наразі виокремлюють третє покоління е-літератури.

У контексті самопромоції авторів в інтернеті, першими платформами, які дали можливість кожному проявити свою творчість, стали блоги. Вони відкрили новий, неформальний рівень онлайн-спілкування, де інформація подається у вигляді розповідей, щирих вражень та особистих версій подій. Автори діляться своїм реальним досвідом, який може бути як позитивним, так і негативним. Згодом, як зазначає К. Горська, нішеву контнентну спрямованість блогів почав витісняти аналогічний інструментарій соціальних мереж, що, на відміну від блогів, утримують аудиторію в орбіті глобальних комунікаційних каналів, роблять її активною ланкою несталої, але скупченої структури медіареальності [Горська, К. (2016). *Медіаконтент: трансформації на перехресті аналогової та цифрової культур*. Київ : Інтерсервіс, с. 155].

Соціальні мережі, такі як Facebook, перетворилися на простір для самовираження та літературної творчості. Замість традиційних книг або друкованих журналів, автори використовують мережеві платформи для публікації своїх думок, емоцій та переживань у вигляді коротких дописів. Вони дедалі частіше стають популярним способом саморефлексії та документування життя. Тому щоденні дописи у соціальних мережах можна вважати формою онлайн-щоденника.

Соціальні мережі змінили уявлення про нефікційну літературу, ведення особистих щоденників у таких середовищах закономірно сприяє переосмисленню ролі автора та читача в літературі. На відміну від приватних щоденників, дописи в соціальних мережах публічні або

напівпублічні, що змінює саму природу особистого письма. Відкритий доступ до онлайн-щоденників дозволяє іншим користувачам взаємодіяти з автором через коментарі та реакції, що робить процес письма інтерактивним і динамічним. З іншого погляду, публічність записів у соціальних мережах порушує проблему автентичності висловлювань. Прагнення отримати схвалення аудиторії може змінювати тон і зміст публікацій, перетворюючи реальні події на їх версії, пристосовані до очікувань читачів.

Формат соціальних мереж накладає обмеження на обсяг тексту, що стимулює авторів висловлювати свої думки лаконічно, використовуючи яскраві емоційні акценти та візуальні елементи. Поєднання тексту з фотографіями, зображеннями, відео, емодзі тощо утворює багатошаровий наратив, що пропонує інтерактивний досвід читання.

Документування свого життя в соціальних мережах перетворюється на своєрідний акт мистецтва, а особисті переживання набувають літературної цінності. Крім того, соціальні мережі надають можливість архівувати дописи, що створює новий тип літопису, доступного для аналізу та використання у майбутньому, а відтак – виконують роль не тільки моментального фіксування, але й збереження пам'яті. Таке документування життя допомагає осмислювати минуле, краще розуміти теперішнє та проєктувати майбутнє.

Формат щоденника у соціальних мережах дозволяє користувачам документувати свої думки, емоції та події в режимі реального часу, що відображає живий і автентичний досвід. Ці записи часто спонтанні, вони, як правило, не піддаються ретельному редагуванню, що додає їм щирості. Водночас вони допомагають формувати онлайн-ідентичність, відображаючи цінності, інтереси та соціальний контекст авторів. До того ж у такій формі не

Художній потенціал нефікційної літератури

лише фіксуються особисті переживання, але й створюється колективний культурний наратив.

Онлайн-щоденники у соціальних мережах є значущим феноменом сучасної культури, що поєднує в собі традиції нефікційної літератури з новітніми формами цифрової комунікації. Вони не лише документують життя, а й змінюють сприйняття процесу і результату творчості. При цьому публічність і максимальне поширення особистих записів ставлять нові виклики перед авторами, що прагнуть зберегти автентичність у цифровому середовищі.

Олеся Трофимюк

Ранній щоденник Леся Танюка як жанр нефікційної прози

Нефікційна проза становить один із важливих етапів розвитку української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. До художньо-документальної прози належать твори, в основу яких покладено реальні події, які художньо трансформуються оповідачем та відрізняються від художніх високою суб'єктивованістю і ретроспективним перепрочитанням життєвого досвіду. Дослідники вирізняють такі жанрові моделі нефікційної прози: лист, некролог, щоденник, записки, усна оповідь, мемуари, автобіографія.

Серед різновидів художньо-документальної прози особливе місце належить щоденнику. Жанрова специфіка діаріуша полягає в тому, що у ньому в хронологічній послідовності описуються важливі події життя митця. Естетичну цілісність щоденникам надає автор. Його роздуми день за днем нанизуються на єдиний стержень, надаючи щоденникам певну, досить умовну, завершеність. Характерними рисами для щоденника є уривчастість, фрагментарність, суб'єктивність оповіді, стилістична

різноманітність. Щоденникові записи вмонтовують в себе різножанрові ознаки й створюють цілісну картину буття автора.

Особливості жанру щоденника досліджували літературознавці Т. Бовсунівська, О. Галич, Д. Затонський, В. Здоровега, Н. Ігнатів, А. Ільків, Н. Момот, К. Танчин, Л. Тарнашинська та ін.

В останні роки спостерігається поживавлення в царині дослідження діаріушної прози, пов'язане з неопрацьованими джерелами, які з різних причин (переважно цензурно-ідеологічних) зберігалися за кордоном, були заборонені й не могли бути оприлюднені раніше.

Особливе місце в щоденниковій творчості належить письменнику, мистецтвознавцю, перекладачеві Лесю Танюку. Упродовж 60-ти років – із 1956-го до 2016-го – Танюк вів щоденникові записи і кількість їх сягає майже двохсот переплетених зошитів та книг. За задумом самого автора, видання було розраховано на шістдесят томів, але він встиг видати лише тридцять сім. Спершу на його томах просто зазначалося «Твори. Щоденники», згодом з'явилося суттєве уточнення «Щоденники без купюр». Автор називає передмову до щоденника *«Журнал для душі як хроніка протіву»*, адже ці записи стали для нього своєрідним актом опору проти влади, часу, певним способом самореалізації.

Лесь Танюк – особистість винятково багатогранна. Його ім'я залишиться в історії театрального мистецтва, української літератури та культури загалом 1960–1980-х років ХХ ст. Упродовж життя він творив щоденник, у якому є й історія покоління, і хроніка часу – від «хрущовської відлиги» до наших днів. Танюк був організатором відомого київського КТМ – Клубу Творчої Молоді, в якому зародилось українське шістдесятництво.

Щоденникова творчість письменника стала

предметом дослідження літературознавцями лише на початку ХХІ ст. Проте вона досі не вивчена, адже немає жодного ґрунтовного дослідження на цю тему, залишаються нез'ясованими проблеми реалізації авторської свідомості, інтенційні обрії письменника, жанрова і стильова своєрідність, типологія лексико-стилістичних особливостей текстів та багато інших аспектів поетики щоденника, не охоплених сучасними науковими студіями. У побіжних проєкціях вивчали щоденник, зокрема, К. Танчин, О. Стадніченко, С. Білокінь, О. Рарицький, О. Галич.

Мета дослідження – проаналізувати щоденники Леся Танюка з позиції вивчення особливостей авторської розповіді, співвіднесеності її змісту з історичними подіями описуваного часу; визначити генологічну специфіку щоденника, його особливості як різновиду художньо-документальної прози.

Об'єктом дослідження є сім томів ранніх щоденникових записів Леся Танюка та щоденників, створених у часи «хрущовської відлиги» (1956–1965 рр.). Ми ж будемо фокусувати свою увагу саме на ранніх щоденниках періоду зародження шістдесятництва та «хрущовської відлиги». Через об'ємність матеріалу для дослідження важливо сконцентрувати нашу увагу саме на ранніх томах, щоб простежити еволюцію авторського стилю письменника та виявити через текст центральну світоглядну позицію майстра слова, процес зародження літературно-мистецького феномену шістдесятництва.

Ці записи сприяли реалізації як інтелектуально-моральних запитів, так і літературних, психологічних, соціальних завдань письменника.

Структура щоденника Леся Танюка вміщує численні коментарі, поезії, прозу, листи, додатки, конспекти прочитаних творів, архівні документи, тексти творів, що

публікувались у самвидаві, наукові розвідки, малюнки, фотодокументи, схеми. У щоденники вкраплені листи письменників, статті про них, рецензії на книги, спектаклі та багато інших документів, які детально висвітлюють особливості епохи. Автор усе це структурує в хронологічному порядку і створює єдину щоденникову оповідь.

Щоденникові записи Л. Танюка детально розкривають період, пов'язаний із «хрущовською відлигою», зародженням шістдесятництва та нагінкою на діячів руху, у них змальовано постаті, так чи інакше пов'язані із цим часом. Чимало записів присвячено представникам Клубу Творчої Молоді в Києві: В'ячеславу Чорноволу, Василю Стусу, Аллі Горській, Віктору Зарецькому, Івану Світличному, Василю Симоненку, Івану Драчу, Івану Дзюбі, Ірині Жиленко, Станіславу Тельнюку та ін. Не оминув увагою митець і класиків української радянської літератури – Максима Рильського, Андрія Малишка, Михайла Стельмаха, Павла Загребельного, Олеса Гончара, Павла Тичину, Олександра Корнійчука, Миколу Бажана, Юрія Смолича та ін.

Щоденники Леся Танюка правомірно характеризувати як *метажанрове утворення*, оскільки щоденникові записи містять різножанрові елементи: численні коментарі, додатки, листи, поезію, власну поезію, прозу, наукові розвідки, фотодокументи, малюнки, схеми, конспекти прочитаних творів, архівні документи, зокрема тексти творів, що виходили в самвидаві й були знаковими на той час. Щоденниковим нотаткам притаманні такі метажанрові тенденції, як увиразнення політико-культурологічних аспектів доби, які проєктуються на режисерську діяльність митця; спрямованість у педагогічний, літературний дискурси.

Діаріуш Л. Танюка має системний періодичний

характер, записи робилися регулярно. Твір має такі щоденникові риси: уривчастість, фрагментарність, часом незавершеність думки, обірваність фрази; можливо з цензурних міркувань, інколи певна фраза ніби залишається на осмислення читачеві. Автор щоденника, як можна помітити із записів, надає йому важливішого значення, бо створювався він в умовах великих ризиків і саме його зберігання могло викликати проблеми з органами КДБ. У своєму щоденнику Л. Танюк особливе місце відводить своїм сучасникам: письменникам, митцям, акторам, режисерам, працівникам культури, демонструючи різноманітну, але водночас суб'єктивну картину дійсності.

Isabelle Charpentier

**Faire de la non-fiction une profession
de foi littéraire et politique :
Fabrique d'une œuvre « braconne »,
construction d'une posture auctoriale
et usages littéraires stratégiques
de la ressource sociologique par Annie Ernaux**

À la fin d'*Une femme*, récit publié en 1988 retraçant la vie de sa mère, Annie Ernaux affirme : « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement », mais un travail situé délibérément « au-dessous de la littérature, [...] quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire » [Ernaux, A. (1988). *Une Femme*. Paris : Gallimard, pp. 106 et 23], à la croisée de l'autosociobiographie littéraire et de l'auto-socioanalyse chère au sociologue Pierre Bourdieu, de la filiation intellectuelle duquel l'écrivaine se revendique.

Ouvrages « non-fictionnels », « braconniers », hybrides et inclassables, délibérément situés aux frontières poreuses (et sans cesse questionnées dans les récits eux-mêmes) de la

littérature, de la sociologie et de l'histoire, les textes autoréflexifs qu'Ernaux publie depuis 1974 chez Gallimard mettent tous en récit sa trajectoire (et non sa vie, ce qui la distingue de l'autobiographie « classique ») douloureuse de mobilité sociale ascendante, et le conflit culturel intrafamilial, les dissonances et les ajustements successifs qui en ont résulté. Car, grâce au capital culturel acquis par le biais de l'école, elle est une « transfuge de classe », notion empruntée à R. Hoggart que l'écrivaine affectionne particulièrement pour se définir elle-même. Se fondant sur sa propre expérience, elle décrit dans ses récits le monde et les représentations des petits commerçants en zone rurale dans l'après-guerre, et cherche à rendre ce qu'elle présente comme « la culture du monde dominé » [Ernaux, A. (2003). *La culture du monde dominé*. In: Ernaux, A. et Jeannet, F.-Y. *L'Écriture comme un couteau*. Paris : Stock, pp. 78–81]. Elle tend aussi à saisir les effets des déplacements dans l'espace social sur les perceptions que les mobiles sociaux ascendants ont du monde social et politique au sens large du terme, les effets de la confrontation à la culture légitime diffusée par l'école, la rupture que la scolarisation prolongée introduit avec le milieu familial d'origine, les malaises enfin que de telles trajectoires créent chez les individus qui les expérimentent.

Témoignages ethnographiques d'une expérience individuelle, mais aussi et surtout narration d'une forme de destin social épistémique à la fois d'une famille de trajectoires (minoritaires) historiquement situées (les mobiles sociaux fortement ascendants grâce à l'école, souvent boursiers, dans la période de reconstruction de l'après-guerre, qui passent de catégories populaires à la petite-bourgeoisie intellectuelle), les récits d'Ernaux constituent une offre singulière de symbolisation de l'expérience du « transfuge de classe », fondée sur un pacte de lecture directif, « littéraire » mais sociologiquement instruit, présent dans les textes eux-mêmes

mais aussi dans leur épitexte, notamment dans les discours de l'autrice qui les accompagnent dans les médias à chaque nouvelle parution et la publication de « journaux de création ».

L'écrivaine construit dès lors une « posture » (J. Meizoz) dans le champ littéraire français, qui va notamment se traduire par une réflexion récurrente sur les implications politiques du style et dans la quête obsessionnelle de la « forme juste » pour ses récits. Dans un premier temps, le style violent, ressentimental du premier « roman autobiographique », *Les Armoires vides* (1974), permet à Ernaux de rompre délibérément avec les normes stylistiques dominantes du raffinement littéraire, inculquées par l'école et ses lectures. Mais *La Place* va marquer une rupture majeure dans le style d'écriture que l'autrice va dorénavant privilégier, issu d'interrogations politiques sur la langue à adopter : le misérabilisme paraît désormais insupportable pour évoquer ses relations avec son père, incarnation de la classe d'origine. L'écriture apparaît, dès lors, de plus en plus dépouillée des attributs stylistiques habituels en littérature, pour devenir cette fameuse « écriture plate » ou « blanche », si commentée tant par les universitaires que par les critiques.

Outre l'usage de cette « langue des choses », à la fois vecteur de l'« écriture du réel » et marque d'un *ethos* de classe, la quête de la « forme juste » a également amené Ernaux à inventer plusieurs labels pour auto-qualifier génériquement ses textes. Afin de « s'arracher au piège de l'individuel » (Ernaux, A. (1984). *La Place*. Paris : Gallimard, p. 25) et devenir « l'ethnologue de soi-même » (Ernaux, A. (1997). *La Honte*. Paris : Gallimard, p. 38) et des autres, la distance « sociologisante » et « objectivante » de ce qu'elle nomme un « “je” transpersonnel » [Ernaux, A. (1993). Vers un « je » transpersonnel. In: Doubrovsky, S., Lecarme, J. et Lejeune, P. (éd.). *Autofictions & Cie*. Cahiers RITM, no. 6. Nanterre : Université Paris X, pp. 219–221] s'impose

progressivement, et amène dès lors l'autrice à privilégier une approche quasi ethnographique dans l'écriture. Opposant le souci de la « vérité » à l'autofiction à laquelle des contresens l'assimilent encore parfois, elle initie ainsi une forme d'« autosociobiographie », comme elle qualifie elle-même son travail dans le recueil d'entretiens avec F.-Y. Jeannet, *L'Écriture comme un couteau* (Ernaux, A. et Jeannet, F.-Y. (2003). *L'Écriture comme un couteau*. Paris : Stock, p. 21). Ce faisant, en élargissant et en subvertissant le « je » de l'autobiographie traditionnelle, l'écrivaine se démarque, et construit une stratégie esthétique innovante et distinctive (quoique risquée), en se positionnant dans le champ littéraire comme écrivaine-ethnologue.

Il faut dire que celle qui se veut « ethnographe d'elle-même » [Ernaux, A. (1991). *L'Écriture du quotidien familial*. Communication orale retranscrite non publiée au séminaire « Sociologie de la famille » de l'INED, Paris, 25 avril] emprunte à la sociologie et à l'ethnographie nombre de méthodes et de démarches : usage des témoignages, travail sur archives, observations ethnographiques – comme dans ses journaux « extimes », pour lesquels elle invente un autre label, celui d'« ethnotextes » ou de « récits ethnosociobiographiques », *Journal du dehors* [Ernaux, A. (1993). *Journal du dehors*. Paris : Gallimard, 167 p., pour l'invention du terme], *La Vie extérieure* [Ernaux, A. (2000). *La Vie extérieure*. Paris : Gallimard, 144 p.] et *Regarde les lumières, mon amour* [Ernaux, A. (2014). *Regarde les lumières, mon amour*. Paris : Éd. du Seuil, 80 p.] –, présence de notes de bas de page – d'ailleurs violemment brocardée par une partie de la critique littéraire, qui y voit le signe tangible que ses récits ne relèvent définitivement pas de la littérature.

Approfondissant cette démarche littéraire distinctive, fondée sur l'art de concilier les contraires, c'est encore un nouveau label en forme d'oxymoron, celui d'« autobiographie

collective » ou « impersonnelle » que l'écrivaine propose pour qualifier le projet narratif spécifique des *Années*, opus publié en 2008.

Toutefois, cette posture auctoriale singulière peut aussi s'analyser plus stratégiquement comme visant, non sans ambivalence, à brouiller – voire subvertir – les frontières entre deux genres traditionnellement ennemis, la littérature et la sociologie, pour, *in fine*, construire une position *distinctive* dans le champ *littéraire*, dans une sorte de double « je(u) ».

Українська нефікційна література в умовах війни

Олена Бондарева

Документ і свідчення як модули сучасної української драми про війну

Українська драматургія 2022 р. переважно була присвячена війні та працювала здебільшого з оперативними форматами сповіді, щоденника, інтерв'ю, індивідуальної рефлексії, що суттєво вплинуло на її жанрову специфіку та подеколи і на якість самих текстів, які нехтували законами театральності на користь придатності для оперативних сценічних читань.

Галина Драненко

Французька рецепція української нефікційної літератури про російську агресію в Україні

Об'єктом нашого наукового інтересу виступають нефікційні тексти українських письменників, опубліковані у формі книжкових видань у французькому перекладі, починаючи з 2014 року. Йдеться переважно про авторські свідчення пережитого досвіду історичного насильства та автофікціональні дискурсивні форми. Це переклади книг, виданих попередньо в Україні (наприклад, свідчення про карцеральний досвід Станіслава Асєєва), але й, зокрема,

тексти, які оформилися у книги завдяки перекладу у Франції, як-от «Tout ce qui est humain» Софії Андрухович («Усе, що є людським», 2023) або «Les gens ordinaires ne portent pas de mitraillettes» Артема Чапая («Звичайні люди не носять кулеметів», 2024), що вийшли у паризькому видавництві Bayard (пер. Ірини Дмитришин). До корпусу дослідження зараховуємо також нефікційні паратексти. Це, наприклад, «Щоденник у чотири руки», передмова до збірки поезії «Ukraine. 24 poètes pour un pays» («Україна. 24 поети для країни», éd. Bruno Doucey, 2022), написана укладачами видання Еллою Євтушенко та Брюно Дусе, або текст «Мова війни» Любові Якимчук, надрукований у формі передмови до двомовного видання збірки «Абрикоси Донбасу» (2023, пер. Ірини Дмитришин та А. Бонен).

На матеріалі французьких перекладів нефікційних текстів про російську агресію в Україні висвітлюються поетикальний аспект передачі досвіду історичного насильства, питання естетичного оформлення фактологічного в поетичне та художніх засобів фіксування вірогідності свідчення («епістемологія режимів істинності» історичного свідчення, концепт Катрін Кокіо у праці «Тестімоніальна література та її жанрові особливості», 2017). Отже, в полі зору доповіді не лише художні маркери автофікціонального письма про війну, а власне його дидактичний та тестімоніальний потенціал, який конструється в історико-культурному ареалі, де сучасна українська література викликала активний видавничий і читацький інтерес лише у зв'язку з повномасштабним вторгненням.

Аналіз рецептивних можливостей корпусу досліджуваних текстів здійснюється з урахуванням функціонування епітекстів досліджуваних нефікційних

творів, а також різних категорій їх сприймачів (пересічні читачі, преса, агенти книжкового ринку, наукова спільнота, українська діаспора тощо). Зроблено висновки про прагматичний внесок перекладів нефікційних текстів українських письменників про російську агресію в Україні в європейську меморіальну проблематику, пов'язану з пострадянським простором, та у переформатування ментального образу України у свідомості франкомовних реципієнтів різних категорій.

Максим Забродін

**Творчість Аркадія Любченка
як художня документація
української дійсності 30–40-х років XX ст.**

Творчість Аркадія Любченка представляє дихотомію тієї дійсності, в якій опинився український народ у першій половині XX століття. Він один із небагатьох мешканців будинку на вулиці Червоних Письменників, яким вдалося вціліти під час Червоного ренесансу, а згодом стати одним з основних художніх документалістів творчого та побутового життя в Україні.

Талановитий новеліст, *«що, очевидно, буде продовжувати Коцюбинського в його європейських імпресіоністичних новелах»* (М. Хвильовий), автор прозової поеми «Вертеп», що повниться темою українського месіанства, секретар осередку української літератури середини 20-х років – ВАПЛІТЕ, пройшов у своїй творчості ті жанрові та стильові метаморфози, які можна пояснити лише безкомпромісним диктатом часу. Сповнений «романтики вітаїзму» та експериментаторського

духу, автор восени 1934 р. змушений критикувати себе ж самого за націоналістичні ухили, виправдовувати свою участь у Вільній академії пролетарської літератури та працювати на користь тоталітарного режиму. Так, новела «Хліб», написана після відрядження українськими селами у період 30-х років, навіть не згадує про вже триваючий штучний голод. Захоплено лунає: *«Хватить усім. Он глянь, як вродило»* [Любченко, А. (1937). *Вибрані твори*. Київ : Держлітвидав, с. 103].

Автор «Via dolorosa», орнаментальних творів «Гайдар» та «Вертеп», опинившись у заручниках тоталітарної радянської системи, протягом майже десятиліття, за власним зізнанням, не написав жодного вартісного твору: *«...Любченко був активним советським письменником – звідки ці закиди до моєї активності, коли я останні сім років майже нічого не писав?, – хай тепер почекає»* [Любченко, А. (1999). *Щоденник*. Львів; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, с. 61]. У подібному спантеличенні Любченко проводить майже увесь період вже нової, німецької окупації.

Проте саме в цей час у Любченка відновлюється жага до творчості. Він пише два найважливіші художньо-документальні твори: нарис «Його таємниця», що, врешті, розповідає про їхню з Хвильовим подорож українським голодом та, крім цього, є портретним нарисом того ж Хвильового, і автобіографію «Щоденник», що відображає спершу захват, а потім повне розчарування зміною однією окупаційною владою – німецькою, попередньої – більшовицької.

Нарис «Його таємниця», написаний у 1943 р., зображає стан українського села весною 1933-го. Сповнений недовіри до ЦК комуністичної партії, що *«висловлюючи казенно-департаментське співчуття*

знедоленому народові, обвинувачував у причинах голоду той же нарід» [Любченко, А. (1943). Його таємниця. *Наші дні*, ч. 5, с. 4], Любченко звернувся до редакції з метою на власні очі побачити, що діється в українських селах. Разом із Хвильовим вони відправляються до селищ Полтавщини.

Любченко розповідає про намагання населення покинути Слобожанщину, опухлі тіла та черевний тиф, що, як результат голоду, охопив Харків і його околиці. Під час подорожі він захворів на нього й сам. Письменник задокументовує розмови з місцевим населенням, його спроби захоплювати насіннєві фонди та загальний ріст злочинності на фоні масового голоду. Описує людей, що геть виснаженими та змарнілими працювали в полі, впрягаючись замість худоби в ярма, людей, що благали хоча б однієї зернини хлібу. Окрім цього, своїм нарисом він констатує чітку причину самогубства Хвильового: *«Коли всім і тобі самому цілком ясно, що актом смерти можеш зробити для свого народу щось більше, ніж присутністю в житті»* [Любченко, А. (1943), с. 12].

Другим важливим документом українського побуту 40-х років виступає автобіографія Любченка «Щоденник». Сповнений надій на звільнення від кривавої більшовицької окупації, «Щоденник» відображає поступову зневіру та розчарування у будь-якому диктаті. Любченко доходить думки, що в контексті зовнішньої залежності національно-орієнтоване суспільство, а отже, сама сутність держави безкомпромісно деградує. Сподіватися, очікувати, що твоя власна ідентифікація буде відстоювана факторами ззовні, рівноцінно самовільному приреченню на безправність та моральне (часто й фізичне) рабство.

Це розуміння приходить до нього не одразу – воно є результатом усвідомлення політики німецької влади стосовно українського «елементу». «Щоденник» документує

різноманітні побутові деталі: ріст цін на київських базарах, неможливість отримати базові продуктові набори (навіть за гроші), відсутність струму в харківських шпиталях та регулярні нальоти більшовицької авіації. В таких умовах радість приносять такі, здавалося б, дрібниці, як наявність води у водогоні чи шматочок масла. «Щоденник» фіксує плітки про ситуацію на фронті та зустрічі з українською інтелігенцією, що залишилися по цей бік окупації.

Автор пише про рутинне життя Києва, Харкова та Львова, евакуацію письменників із Роліта, нічний виїзд «найвельможніших», українське підпілля та партизанський рух, ріст напруги між польським та українським «контингентом». Цікава фіксація автора на постійному пошуку провокацій та агентури, що цілком відображає той психоемоційний стан, в якому знаходилося населення України під час окупацій: якщо говорити – то максимально обережно, ніколи не казати зайвого. Знаходимо історії про ріст злочинності, людоджерство на Подолі, несправедливість у заробітних платах українського і німецького населення, якість і продуктовий склад хліба та, знову ж таки, масове розчарування «визволенням».

Отже, художньо-документальна творчість Аркадія Любченка зображає той стан, в якому знаходилося українське населення між окупаціями: виснажене та втомлене, роздроблене не стільки власними переконаннями, скільки зовнішніми маніпуляціями та винищенням. Це суспільство, що шукає власного рятунку ззовні, але, остаточно розчарувавшись, врешті розуміє: будь-яка форма залежності призводить лише до знемоги та ницості, порятунок – лише у собі.

Аліна Ліщиніна

**«Словник війни» Остапа Сливинського
як документальна форма фіксації воєнного досвіду:
аналіз трансформації мови та ідентичності
під час війни**

Війна завжди залишає глибокий слід у культурі, соціальних практиках і мові суспільства. Під час конфліктів люди не тільки стикаються зі змінами у своїх повсякденних життях, але й змушені адаптувати своє сприйняття реальності до нових умов. Одним із прикладів такого процесу є «Словник війни» Остапа Сливинського, який став важливою документальною формою фіксації воєнного досвіду. Розглянемо, як трансформується мова під час війни, як це впливає на ідентичність та чому фіксація цих змін критично важлива для розуміння реалій сучасного українського суспільства.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що війна глибоко впливає на всі сфери життя, зокрема на мову та ідентичність суспільства. Російсько-українська війна, яка триває з 2014 року, значною мірою трансформує не тільки соціальні структури, а й мовний простір України. Аналіз цих змін через документальні форми, як-от «Словник війни» Остапа Сливинського, дозволяє краще зрозуміти, як суспільство реагує на війну і як це відображається в мовній сфері та самоідентифікації людей. Такий підхід важливий для дослідження процесів формування національної свідомості та фіксації історичного досвіду через мову.

Мета розвідки – вивчення «Словника війни» як документального засобу фіксації воєнного досвіду, аналіз змін у мові та ідентичності під час війни; показати, як через мову можна вивчати психологічні та соціальні трансформації, що відбуваються з людьми в умовах збройного конфлікту.

Остап Сливинський, український поет і перекладач, почав створювати свій «Словник війни» після початку російсько-української війни у 2014 році. Проект, заснований на інтерв'ю та розповідях біженців, військових, волонтерів та цивільних, які стали свідками чи учасниками війни, намагається зафіксувати досвід тих, хто безпосередньо стикнувся з жахіттями війни. Це спроба не лише документувати ці розповіді, а й вивчити, як війна змінює мову, як вона формує нові смисли та терміни.

Сливинський ставить перед собою завдання створити своєрідний «глосарій» війни, який би зафіксував зміни у свідомості людей через мову. Адже кожне слово, кожен вислів, який ми використовуємо, має не тільки буквальне значення, але й символічне навантаження, що може кардинально змінитися під впливом війни.

Документальність є однією з ключових особливостей «Словника війни». Це не просто літературний твір, а реальне свідчення переживань людей. Завдяки цьому він здобуває вагу соціального документа. Важливо розуміти, що «Словник» не прагне ідеалізувати або романтизувати війну – його мета полягає в тому, щоб показати реальність такою, якою вона є, з усіма її болісними моментами.

Особливість нашого проекту: мова тут виступає не лише засобом комунікації, а й механізмом фіксації травматичних переживань. Тексти, зібрані Сливинським, наголошують на тому, як люди сприймають власні досвіди крізь призму мови. Фактично, кожна історія – це своєрідний «військовий наратив», який допомагає відтворити складну ідентичність учасників війни.

Мова відіграє важливу роль у відображенні змін, які відбуваються в суспільстві під час війни. В умовах конфлікту вона змінюється як на рівні лексики, так і на рівні смислового наповнення слів. Наприклад, такі слова, як «біженець», «доброволець», «окупант», набувають нових,

часто більш емоційно насичених конотацій. Мова стає носієм емоцій, болю та травм, що переживаються людьми.

У «Словнику війни» Остапа Сливинського ми можемо побачити, як нові реалії трансформують слова і навіть цілі поняття. Так, слова, які раніше використовувалися в мирних контекстах, тепер набувають нового значення. Фрази, пов'язані з війною, стають невід'ємною частиною повсякденної мови. Зміни у лексиці відображають не лише нові реалії, а й трансформацію ідентичності суспільства.

Один із найважливіших аспектів, який розкриває «Словник війни», – це зміна ідентичності учасників подій. Війна змушує людей переосмислити себе, свої ролі у суспільстві та свої взаємини з оточуючими. Зокрема, багато людей, які раніше не мали прямого зв'язку з військовою сферою, змушені взяти на себе нові функції, – волонтерів, медиків чи бійців.

Фіксація цих змін через мову дозволяє не тільки краще зрозуміти психологічний стан людей, але й показує, як змінюється їхня національна ідентичність. Багато учасників подій починають переосмислювати свою належність до української нації крізь призму війни, відчуючи сильніший зв'язок із Батьківщиною та її цінностями. Мова, отже, стає засобом консолідації суспільства в умовах кризи.

«Словник війни» Остапа Сливинського є унікальним документальним проєктом, який фіксує не тільки військовий досвід людей, а й ті зміни, які відбуваються в їхньому мовному ідентичному світі. Через мову, яка трансформується під впливом війни, ми можемо краще зрозуміти, як змінюється українське суспільство в умовах тривалого збройного конфлікту.

Документальна форма «Словника» дозволяє зафіксувати ці зміни і зберегти їх для майбутніх поколінь. Важливість цього в тому, що мова не статична – вона динамічна і чутливо реагує на зміни в суспільстві. Як

наслідок, аналіз мови під час війни дозволяє побачити глибокі трансформації в ідентичності людей і суспільства в цілому.

Зрештою, цей проєкт є свідченням того, що війна впливає не тільки на матеріальні аспекти життя, а й на саму основу нашого світосприйняття – мову, через яку ми розуміємо і формуємо наші ідентичності.

Альона Тичініна

Семантична деривація слова в нефікційній літературі воєнного часу

Зміна епістемі нашого часу на воєнну закономірно переінакшила співвіднесення слів і речей. Мішель Фуко стверджував, що мову варто розглядати не лише як сукупність знаків, а передусім як практику: «Мови утворюються зі знаків; але те, що вони роблять, це щось більше, ніж використання цих знаків для позначення речей. Саме це більше й робить їх незвідними до словесного матеріалу та до мовлення» [Фуко, М. (2003). *Археологія знання*. Пер. з фр. В. Шовкуна. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», с. 79]. Якщо простувати далі за Фуко, то можна спостерігати й впевнену зміну дискурсів, спровокованих деформацією лексичних значень слів відповідно до суспільно-історичної ситуації, що рішуче увиразнює дихотомію «свого» і «чужого». Унаслідок цього слово може або розширювати свою семантику, або звужувати, або перекодовувати металогічні, стилістичні чи конотаційні акценти.

Сприйняття мистецтва реципієнтом, реалізацію його сенсів в індивідуальній свідомості читача в періоди суспільних криз досліджували попередники, представники і послідовники рецептивної естетики (Роман Інгарден,

Вольфганг Ізер, Ганс Роберт Яусс, Роман Гром'як, Григорій Сивокінь, Григорій Клочек, Ольга Червінська, Марія Зубрицька), а також культурологічної теорії травми. Так, Кеті Карут акцентувала, що саме мистецтво (література) відкриває «вікно» в травматичний досвід [Карут, К. (2022). *Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів*. Пер. з англ. К. Дисі. Київ : Дух і Літера, 496 с.]. У такому разі література як мистецтво слова спромагається виконувати не лише естетичну, когнітивну, виховну, комунікативну функції, але й терапевтично-компенсаторну. Українські військові сьогодні активно творять різножанрові зразки поезії, прози та нефікційної літератури: Павло Вишебаба, Сергій Жадан, Віталій Запека, Ян Гуцул, Максим Кривцов, Дмитро Лазуткін, Ігор Мітров, Олександр Михед, Олександр Терен, Артем Чапай, Артем Чех, Ярина Чорногуз та ін. Їхні тексти здебільшого транслюють наративи спротиву, боротьби, героїзму, захисту державності, актуалізують тематику національної та персональної ідентичності, а також через ключові екзистенціали документалізують прожиті досвіди. У такому разі література стає документом і пам'яткою теперішнього часу.

У праці «Археологія знання» Фуко наголошує, що історія змінила своє ставлення до документа, який більше не є «інертним матеріалом», за допомогою якого лише відтворюють те, що відбулося, він постає «мовою голосу», «слідом», «пам'яттю в собі» [Фуко, М. (2003), с. 11–12]. Нефікційна література нинішнього, воєнного, часу слугує переконливим цьому доказом, коли її автор постає радше «суб'єктом» письма (Мішель Фуко), «скриптором» (Ролан Барт), «наратором» (Жерар Женетт), документалістом, хронікером подій чи навіть інтерв'юером.

2023 року опубліковано «Словник війни» – зібране й упорядковане Остапом Сливинським видання, що

містить майже вісімдесят наративізованих історій сучасної війни від очевидців. Подібно до першого роману Мілорада Павича «Хозарський словник» (1984), розповіді систематизовано за принципом словника з метою «зафіксувати нове значення слів, що стали звучати інакше, втратили свій початковий сенс» [Сливинський, О. (укл.) (2023). *Словник війни*. Харків : Віват, с. 3]. Оповідачами виступають люди різних професій, соціального статусу, віку, походження, що внаслідок повномасштабного вторгнення змушені переміститися, і в силу різних обставин опинилися на вокзалі Львова: «Бо війна змінює значення слів. Деякі значення притуплюються, і треба їх гострити, як ніж каменем. Деякі, навпаки, стають такими гострими, що на них неможливо дивитися. Деякі слова взагалі відмирають і опадають. Деякі виринають з якогось минулого і починають знов означати, стають важливими» [Сливинський, О. (укл.) (2023), с. 3]. Кожна історія має свою назву (на кшталт «Автобус», «Алича», «Бабусі», «Біль», «Блискавка», «Яблуко»), вказує на ім'я розповідача та його рідне місто, яке йому довелося покинути. Прикметно, що респондентами неодноразово зафіксовано зміну сприйняття маркерів простору і часу під впливом воєнної ситуації: «Густий ядучий часопростір, <...> який можна рахувати днями війни, коменданськими годинами, денними і нічними повітряними тривогами» [Сливинський, О. (укл.) (2023), с. 95]. Окреслений розповідачами історій власний травматичний досвід засвідчує реальність, правдивість якої видається читачеві жахливішою за будь-яку художню вигадку.

Зуважимо, що самі оповідачі, змінюючи конотаційні співвідношення слів, нерідко конструюють екзистенційні метафоричні або алегоричні висловлювання. Як вислід можемо спостерігати ситуацію, коли не автор книги,

а наратор постає творцем креативних словосполук. Можна виокремити такі маркери художності «Словника війни»:

1) лексичні деривації. Поява неологізмів, нових фразеологізмів, іншомовних слів, евфемізмів. Розширення чи звуження значень окремих слів (герой, фронт, втрата, бомба, бомбічно);

2) творення металогічних зворотів: порівняння, алегорія, метафора, оксюморон, символ, іронія, симфора, а також реалізовані тропи;

3) використання синтаксичних фігур: інверсія, градація, апосіопеза, обрив, діалогізований монолог, риторичні звертання та запитання;

4) уведення в оповідь інтертекстуальних вкраплень: «Тисяча й одна ніч», «Життя – це сон» Педро Кальдерона, «У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста»; «Одяг матері» Ірени Сендлер;

5) застосування інтермедіальних алюзій: офорт «Сон розуму породжує чудовиськ» Франсіско-Хосе де Гої; фільм «Стоп-Земля» реж. Катерини Горностай; анімаційний фільм «Мій сусід Тоторо» Міядзакі Хаяо;

6) досягнення ефекту синестезії: описи запаху болю; росту чорного димного гриба; уявлення музики.

Аналіз «Словника війни» як зразка сучасної нефікційної літератури, засвідчує процеси семантичної деривації слова, яке може набувати нових конотаційних смислів, відображаючи специфіку подій, екзистенційних переживань і реалій воєнного часу. Саме документальні тексти мають потенціал транслювати прецедентні особливості адаптації мови до зміненої війною реальності та нового, травматичного й посттравматичного, досвіду. Отже, семантична деривація слова є відображенням не лише мовних, а й суспільних, культурних, ментальних, психологічних трансформацій, зумовлених зміною епістемі.

Ольга Харлан

Трагедія Маріуполя в сучасній українській нефікційній літературі

Місто неодноразово ставало об'єктом вивчення в гуманітаристиці, починаючи від найдавніших часів. Формуючись як складна структура протягом століть, міський простір набував найрізноманітніших рис. Відбувалася взаємодія між містом і його мешканцями, і цей взаємовплив формував особливу душу міста, про яку говорив Освальд Шпенглер, називаючи її народження «справжнім дивом». Незважаючи на всю суперечливість думок німецького філософа щодо «душі міста» та її функціонування, його висловлювання дають можливість зрозуміти місто в усій його неоднозначності.

Заснований на місці козацької слободи на березі Азовського моря (офіційний рік 1778), Маріуполь відразу визначився як багатонаціональне утворення з особливою атмосферою, в якій поєдналися степ з його урожайними землями, порт і торгівля, море з рибними багатствами, а пізніше – металургійні комбінати. У циклі подорожніх нарисів «На Озівських берегах» (1929) Олександр Мар'ямов характеризував місто як таке собі «вавилонське стовпотворіння», в якому вільно почуваються дуже різні люди.

З початком повномасштабного вторгнення російської армії в Україну Маріуполь став відомим через його облогу та майже повне знищення. В нефікційній літературі знайшли відображення всі етапи трагедії міста: оточення, обстріли та руйнування, виживання мешканців, намагання порятуватися, вихід у полон «Азову». Найбільш показові

різножанрові тексти очевидців та учасників подій: Надія Сухорукова «Маріуполь. Надія» (2023), Сергій Духно «Маріуполь. Вихід з пекла» (2023), Євген Шишацький «Мандрівка до потойбіччя. Маріуполь» (2022), Валерія Суботіна «Полон» (2024). Запропоновані моделі письма – щоденники (зокрема, й ретроспективний), спогади, подорожня література.

Твір Надії Сухорукової, написаний у щоденниковому жанрі, це, насамперед, текст емоційний та особистісний. Таке поєднання утворює систему координат, у якій щоденникове письмо відтворює настрій не однієї людини, а багатьох, яких вона представляє. Журналістка через монологічне письмо прагне зберегти зв'язок із минулим життям, передати свої почуття тут-і-зараз, відтворити настрій мешканців Маріуполя в найбільш трагічний час.

Про ті ж події пише й Сергій Духно. На відміну від попередньої авторки, він не належить до людей творчої праці – все його життя пов'язане з роботою на «Азовсталі», хоча письменницькі здібності досить помітні. Твір написаний у формі щоденника із фіксуванням годин, дат, днів, але це не фіксування подій, що відбуваються. Наділений особливою пам'яттю, автор вже пізніше структурував свої враження й оформив у вигляді щоденних записів. Якщо попередній текст – це занурення у внутрішній світ, то в щоденнику Сергія Духна скрупульозно фіксуються в хронологічному порядку події, описуються люди, інтер'єр бункера, в якому вони переховуються, тощо. Коли Надія Сухорукова фіксує насамперед емоції, то Сергій Духно звертається до трагічної повсякденності.

Текст Євгена Шишацького можна віднести до подорожнього нарису, адже він розповідає про свою

мандрівку до оточеного міста з метою порятунку людей. Уродженець Маріуполя, автор поєднує два часові пласти: спогади про мирне місто, в якому він проживав свої дитячі та юнацькі роки, із описами трагедії міста й людей, адже місто руйнують, а люди, хоч як намагаються вижити, гинуть від обстрілів, хвороб і голоду. Шлях письменника через ворожі блокпости до міста дитинства стає і шляхом роздумів та узагальнень про природу людини.

Фіналом знищення Маріуполя стає вихід у полон із бункерів «Азовсталі» гарнізону міста – батальйону «Азов». Саме цей останній епізод стає предметом опису у творі Валерії «Нави» Суботіної. Більша частина тексту присвячена перебуванню авторки в полоні, але вона, яка теж народилася й виросла в Маріуполі, осмислює своє життя, поєднуючи його етапи з розвитком міста, шукаючи універсальні знаки для пояснення того, що сталося в перші місяці повномасштабного вторгнення російських військ.

Нефікційні твори, в яких описується руйнування Маріуполя й страждання його мешканців, можемо віднести до «екстимної» (на відміну від «інтимної») прози. Французький письменник Мішель Турньє, використовуючи цей термін у есеї «Екстимний щоденник», звертає увагу на те, що для цього різновиду щоденника важливою стає фіксація не на внутрішньому спостереженні та вивченні, а на зовнішніх явищах. Описуючи шлях міста до загибелі, автори щоденникової прози звертають увагу на те, що відбувається довкола. У мемуарній та подорожній прозі ці події осмислюються суб'єктивно. Проте досвід авторів накладається на досвід та внутрішній світ персонажів, яких вони описують.

Фелікс Штейнбук

**Енактивістський вимір книги «Полон»
Валерії «Нави» Суботіної**

Події російсько-української війни, яку росія провадить проти України з 2014 року, дедалі більшою мірою детермінують написання численними авторами багатьох книг, кількість яких як заперечує відому істину стосовно мовчання муз, коли «говорять» гармати, так і свідчить про намагання зафіксувати нетривіальний досвід, що за цих обставин здобувають українці.

Відсутність темпоральної дистанції до описуваних подій зумовлює також певну жанрову обмеженість, унаслідок якої серед цих творів виразно домінують лірика та література нонфікшн.

Водночас виникає й інша проблема, пов'язана з адекватними методами, здатними ефективно аналізувати якраз різноманітні жанрові зразки документальної прози. Зокрема, таким гідним уваги об'єктом дослідження може стати книга пресофіцерки полку «Азов» поетеси Валерії Суботіної, яка брала участь в обороні оточених росіянами Маріуполя та «Азовсталі» навесні 2022 року, яка потому 327 днів перебувала у російському полоні і яка після звільнення розповіла про ці безкінечні дні у своїй книзі під назвою «Полон».

Отже, обрана для аналізу книга звертає на себе увагу тому, що, по-перше, тематично вона корелює з подібними текстами, присвяченими описам перебування у російському концтаборі, як-от книги лавреата Шевченківської премії Станіслава Асєєва «“Світлий шлях”: історія одного концтабору» або Ейдена Асліна «В'язень Путіна» тощо; по-друге, у жанровому плані книга Суботіної корелює із жанром книг нещодавньої лавреатки Нобелівської премії Анні Ерно, яка визначила власний різновид такого

документального жанру, як автофікшн, «авто-соціо-біографією»; і утретє, характер тексту у книзі Суботіної промовляє за можливістю застосування до його аналізу енактивістського підходу.

Зважаючи на викладені рації, мета пропонованої доповіді полягає у тому, аби на основі герменевтичного методу й енактивістського підходу запропонувати алгоритм розгляду текстів, щонайменше, подібних до книги В. Суботіної «Полон» і визначити спроможності такого підходу в контексті літературознавчого аналізу.

Аналіз обраного тексту за допомогою відповідної методології і, зокрема, енактивістського підходу дозволили дійти висновків, за якими епістемологічний характер енактивістського підходу дозволяє плідно використовувати такий підхід не тільки до аналізу художніх творів, а й до результативного розгляду творів у жанрі нефікшн. Так, філософське обґрунтування оприлюднених у відповідному дискурсі фактів приводить до того, що вони перетворюються на феномени, наділені, безперечно, багатшим за факти, себто художньо-філософським, змістом.

Енактивістське підґрунтя навіть найбільш фактографічного змісту дозволяє також узагалі вийти за межі певного тексту, оскільки стрижневим феноменом за такого підходу стає тіло, що забезпечує функціонування індивіда у світі не лише через свою присутність у ньому, а й через його усвідомлення.

Відтак якщо транспонувати ці висновки на книгу Валерії Суботіної «Полон», то можна стверджувати, що авторка, яка цю книгу написала, поставила собі за мету насамперед розказати світу про ті жахіття, які чинить російська влада і конкретні російські громадяни по відношенню до українців. Однак цей текст складно назвати свідченнями, які можна було б використати на судовому засіданні, бо енактивістський підхід дозволяє встановити,

що це книга передусім про травмовану тортурами та приниженнями жіночу особистість, яка не здалася у полоні, яка не хоче упокорюватися посттравматичним наслідкам після свого звільнення, яка, попри зовнішню фізичну слабкість, виявляє велику силу спротиву і продовжує боротьбу, використовуючи вже не зброю, а слово, і яка у такий спосіб демонструє та водночас утверджує свою незламність саме тому, що їй вдалося завдяки силі свідомості здолати слабкість власного тіла.

Натомість енактивістський підхід у запропонованому вище контексті виявляє свою перспективність з огляду на ефективність використання таких тілесно-органічних корелятивів, як кореляти болю, голоду і дотику, та може бути застосованим у подальших дослідженнях різноманітних жанрово-літературних зразків.

Відомості про авторів

Cristina Álvares, doctorat en littérature française, professeure titulaire, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (СЕНУМ), Braga, Portugal

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

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

Олена Бондарева, докторка філологічних наук, професорка, головна наукова співробітниця, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Олександр Бродецький, доктор філософських наук, доцент, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

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

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

Святослав Вишинський, кандидат філософських наук, молодший науковий співробітник, Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України

Юліанна Віщак, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Anca Gorban, doctor în filologie, profesor, Colegiul Național «Mihai Eminescu», Suceava, Romania

Марина Горбатюк, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

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

XIX Міжнародна літературознавча конференція

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

Галина Драненко, докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри романської філології та перекладу, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Professeure des universités en études ukrainiennes, Sorbonne Université, Paris, France

Максим Забродін, аспірант, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Настасія Івончак, аспірантка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

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

Катерина Калинич, PhD, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Христина Качак, аспірантка, Львівський національний університет імені Івана Франка

Яна Кравченко, кандидатка філологічних наук, доцентка, Запорізький національний університет

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

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

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

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

Аліна Ліщиніна, аспірантка, Запорізький національний університет

Atinati Mamatsashvili, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

Erika Martelli, PhD, professeur, Université de Parme, Italie

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

Художній потенціал нефікційної літератури

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

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

Ольга Новик, докторка філологічних наук, професорка,
Бердянський державний педагогічний університет

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

Danielle Pascal-Casas, Ph.D., chercheuse indépendante, Paris,
France

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

Ivo Pospíšil, prof., PhDr., DrSc., Masaryk University, Brno, Czech
Republic

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

François Rastier, directeur de recherche, Centre national de la
recherche scientifique (CNRS), Paris, France

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

Ольга Романова, кандидатка філологічних наук, наукова
співробітниця, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАНУ

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

Emilia Stajila, doctor în filologie, cercetător, Centrul Academic
Internațional «Mihai Eminescu», Chișinău, Republica
Moldova

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

XIX Міжнародна літературознавча конференція

Олеся Трофимюк, аспірантка, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Matthias Fechner, PhD, Associate Reseachер, Trier University, Germany

Victoria Fonari, doctor în filologie, conferențiar universitar, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Ольга Харлан, докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, Бердянський державний педагогічний університет

Ольга Червінська, докторка філологічних наук, професорка, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, UCLan, Велика Британія

Isabelle Charpentier, Docteure en Science politique, HDR en Sociologie et en Études politiques, Professeure, Université de Picardie – Jules Verne, Amiens, France

Елеонора Шестакова, докторка філологічних наук, Донецьк, Україна

Фелікс Штейнбук, доктор філологічних наук, професор, Університет Коменського у Братиславі, Словаччина

ЗМІСТ

Художній стиль нефікційної літератури

Cristina Álvares. Fiction et non-fiction dans le roman graphique <i>Dolores</i> de Bruno Loth	3
Олена Анненкова. Між вигадкою і свідченнями: художній простір нехудожнього наративу Дж. Барнза «Чоловік у червоному халаті».....	5
Тетяна Басняк. Авторський антропонім як ключовий маркер стилю Грегора фон Рецторі.....	7
Світлана Вардеванян. Маркери художнього в есеїстиці Олександра Бойченка.....	9
Юлія Ісапчук. «Примхи пристрасті» М. Гассера як нефікційний любовний роман про літературу	12
Христина Качак. Фікційний компонент реальності у літературному репортажі	15
Яна Кравченко. Жанрові чинники белетризованої бренд-сторі	18
Erika Martelli. L'expérience nonfictionnelle dans la littérature italienne de guerre : de Rastello à Wu Ming.....	21
Ivo Pospíšil. The Genre on the Boundary: Innovative Features of the Czech Enigmatic Prose	24
François Rastier. Exterminations et littérature : les principes esthétiques du témoignage, de Primo Levi à Varlam Chalamov	25
Matthias Fechner. <i>Bokeh</i> in non-fiction literature. The depth of field's blurring in moments of closeness. An intercultural investigation.....	27

Інтертекстуальність, культурні та міжкультурні контексти в нефікційній літературі

Святослав Вишинський. Щоденники Ернста Юнгера як зразки філософської публіцистики	30
Марина Горбатюк. Імагологічний абрис балканського міста у збірці есеїв Йозефа Рота «Міста і люди»	33

Ірина Горохолінська, Олександр Бродецький. Листи І. Канта: екзистенційно-особистісне, науково-популярне, ціннісно-критичне	35
Оксана Левицька. Біографічний nonfiction про митців: інтермедіальні аспекти.....	39
Альона Матійчак. Метафоричний контекст філософського дискурсу: етичні постулати А. Мердок.....	41
Наталія Нікоряк. Інтермедіальний діалог нефікційної літератури та кіномистецтва	45
Ольга Новик. Біографія видатної особи в творах для дітей: від художньої біографії до артбуку.....	48
Тетяна Пахарєва. Міжтекстовий діалог роману Е.-М. Ремарка «На Західному фронті без змін» та документального фільму П. Джексона «They shall not grow old».....	51
Тетяна Потніцева. Відрядження до Антиутопії	53
Петро Рихло. Ранній есей П. Целана «Едгар Жене і марення про марення» як полеміка із сюрреалізмом.....	57
Ольга Романова. Французька література подорожей XX століття: антропологічні щоденники як нефікційна література	60
Emilia Stajila. <i>Dictionarul enciclopedic Mihai Eminescu</i> – cronică autentică a eminescianismului	63
Victoria Fonari. The image of Narcissus in literary criticism	65
Ольга Червінська. Архівні раритети: передбачення майбутніх зазирань у минуле	67
Елеонора Шестакова. Політико-ідеологічні завдання прийомів nonfiction в романі Бориса Горбатова «Донбас»	69

Особистісні параметри нефікційної літератури

Софія Варецька. Проблема авторства в нефікційній літературі (на прикладі творчості Едіт Егер і Марти Гіллєрс).....	72
Юліанна Віщак. Дистанція між автором і персонажем: актуальність есе Урсулі Ле Гуїн «Письменник і персонаж»	75

Художній потенціал нефікційної літератури

Anca Gorban. Herta Muller și literatura minoritarului într-un regim totalitar	78
Роман Дзик. «Тасмниця» Юрія Андруховича: на межі роману й автобіографії.....	79
Настасія Івончак. «Творча автобіографія» як історія формування особистості письменника.....	82
Катерина Калинич. Мемуари як простір для самовизначення: трансформація особистості у романі Т. Вестовер «Освічена»	85
Jurate Landsbergyte-Becher. Non-fiction from a Historical Perspective: Situation of Lithuanian Political Leaders Amid Tragic Events of 1940–1941 and Unsolved Questions (based on Vidmantas Valiušaitis' Texts).....	88
Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик. Художній потенціал «Казки мого життя» Богдана Лепкого: fiction versus non-fiction.....	91
Atinati Mamatsashvili. Comment raconter ce qui dépasse l'imagination ? La vérité historique ou la « vérité de fait » dans les œuvres des écrivains de langue française sous le nazisme	94
Світлана Маценка. «Вільні фантазії»: фікціоналізація автобіографічної оповіді за допомогою музики.....	97
Крістінія Паладян. Відображення чернівецької літературно-мистецької богеми кінця XIX століття у «Щоденнику» Чіпріана Порумбеску	100
Danielle Pascal-Casas. De l'autofiction genrée en tant que « non-fiction », un paradoxe ?	103
Алла Сажина. Специфіка онлайн-щоденника: соціальні мережі як простір для нефікційної саморефлексії.....	105
Олеся Трофимюк. Ранній щоденник Леся Танюка як жанр нефікційної прози.....	108
Isabelle Charpentier. Faire de la non-fiction une profession de foi littéraire et politique : Fabrique d'une œuvre « braconne », construction d'une posture auctoriale et usages littéraires stratégiques de la ressource sociologique par Annie Ernaux.....	112

Українська нефікційна література в умовах війни

Олена Бондарева. Документ і свідчення як модуси сучасної української драми про війну.....	117
Галина Драненко. Французька рецепція української нефікційної літератури про російську агресію в Україні	117
Максим Забродін. Творчість Аркадія Любченка як художня документація української дійсності 30–40-х років ХХ ст.	119
Аліна Ліщиніна. «Словник війни» Остапа Сливинського як документальна форма фіксації воєнного досвіду: аналіз трансформації мови та ідентичності під час війни.....	123
Альона Тичініна. Семантична деривація слова в нефікційній літературі воєнного часу.....	126
Ольга Харлан. Трагедія Маріуполя в сучасній українській нефікційній літературі	130
Фелікс Штейнбук. Енактивістський вимір книги «Полон» Валерії «Нави» Суботіної.....	133
Відомості про авторів	136

Наукове видання

Художній потенціал нефікційної літератури

Матеріали XIX Міжнародної літературознавчої конференції
Чернівці, 25–26 жовтня 2024 р.

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

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

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

Підписано до друку 11.12.2024. Формат 60х84/16.

Папір офсетний. Друк різнографічний. Умов.-друк. арк. 7,9.

Обл.-вид. арк. 8,5. Тираж 30. Зам. 3-010п.

Видавництво та друкарня Чернівецького національного університету.
58002, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2.

e-mail: ruta@chnu.edu.ua

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