

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури

ARS ET SCIENTIA



МОВА/ЛІТЕРАТУРА/ПЕРЕКЛАД/НАВЧАННЯ

МИСТЕЦТВО

I

НАУКА

МОВОЗНАВСТВО/ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО/ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО/МЕТОДИКА

Науково-художня збірка

2026 / № 6

УДК 811.11:82.09:81'25:821:808.1

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 12 від 26 червня 2026 року).

Засновники:

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури

Ідея: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Головний редактор: доктор філологічних наук, професор Астрахан Н. І.

Редакційна колегія:

Анхим О. І., кандидат філологічних наук, доцент;
Горобченко Н. В., кандидат педагогічних наук, доцент;
Коляда О. В., кандидат філологічних наук, доцент;
Свириденко І. М., кандидат педагогічних наук, доцент;
Соколовська С. Ф., кандидат філологічних наук, доцент;

Рецензенти:

Кубрак С. В., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Поліського національного університету;

Євченко О. В., кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри філософсько-історичних студій та масових комунікацій Державного університету «Житомирська політехніка»;

Золотюк Л. Я., кандидат філологічних наук, завідувач дослідницько-експериментального відділу Центру позашкільної освіти для дітей та молоді Житомирської обласної ради.

ARS ET SCIENTIA (Мистецтво і наука) : мовознавство / літературознавство / перекладознавство / методика. Науково-художня збірка [Електронне видання]. Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026. № 6. 65 с.

Оформлення обкладинки: пам'ятник Герману Гессе в Кальві (2002). Скульптор К. Тассотті.

© Житомирський державний університет
імені Івана Франка, 2026

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталія АСТРАХАН

ЖАНРОВІ ЧИННИКИ РОМАНУ М. ВЕЛЬБЕКА «ЕЛЕМЕНТАРНІ ЧАСТИНКИ»

У статті розглядаються жанрові особливості роману М. Вельбека «Елементарні частинки» (1998), що поєднує можливості багатьох жанрових різновидів, зокрема, соціально-психологічного і науково-фантастичного роману, а також філософського, культурологічного романів, роману виховання, покоління та антиутопії. Трансформації в межах жанрового синтезу поєднують традиції попередніх періодів розвитку романної форми, передусім ті, що пов'язані із художньою практикою доби декадансу і модерну, з метажанровими пошуками постмодернізму.

Ключові слова: жанр, роман, метажанр, модернізм, постмодернізм, мета модернізм, філософська меніппея, антиутопія.

Роман французького письменника М. Вельбека «Елементарні частинки» («Les Particules élémentaires»), опублікований у 1998 році, сприймається як своєрідний підсумок не лише літератури ХХ століття у її русі від модернізму до постмодернізму [5], але й усієї попередньої культурної історії людства. Якщо перше вписується у концепцію метамодернізму, ґрунтується на синтезі різних художніх традицій, притаманних сучасному літературному процесу, передбачаючи своєрідне коливання між ними, то друге виглядає далеко не безсумнівно, містить не лише оригінальну, але й відверто провокативну концептуалізацію феномену людини. Жанрова природа роману найбільш очевидно проявляє як вектори художньо-естетичних пошуків автора, так і особливості тієї концепції людини, яка приводить його до ідеї вичерпаності можливостей подальшого розвитку людства, декларації остаточної «відміни» людини,

проголошення епітафії спільноті, що обрала шлях добровільного «самогубства», відкриваючи простір для іншого виду розумних істот.

Письменник поєднує можливості багатьох жанрових різновидів (піджанрів) роману, трансформуючи їх, відповідно до перспектив, що відкриваються постмодерністською концепцією «метажанру» [1: 9]. Але при цьому робить засадничі жанрові патерни [1: 20] впізнаваними, добиваючись парадоксального ефекту взаємного віддзеркалення минулого і майбутнього не лише на рівні проблематики роману, але також на рівні його жанрової структури. Домінантні жанрові чинники пов'язані передусім із науково-фантастичним і соціально-психологічним романами, тобто такими жанровими традиціями, які асоціюються із літературою доби декадансу, неоромантизмом та пізнім реалізмом, що зазнавав впливу натуралізму й символізму, готуючи ґрунт для модерністського синтезу у мистецькій практиці першої половини ХХ століття [3]. У художньому просторі роману Вельбека виникає перегукування між кінцями двох суміжних століть, римуються ідеї та настрої кінця ХІХ та кінця ХХ століття. Звісно, *fin de siècle* доби декадансу з притаманними йому зламом релігійної свідомості, імморалізмом, ірраціоналізмом, відчуттям вичерпаності традиційних художніх форм й культом смерті сприймається як джерело тієї тотальної моральної та духовно-інтелектуальної капітуляції людини, що отримує повне – тобто доведене до абсурдного завершення – втілення у відтвореній Вельбеком культурній ситуації європейського постмодерну.

Центральні персонажі роману – зведені брати Мішель Джерзінські та Брюно – представляють два полюси чоловічої екзистенції, що дає підстави думати про парні образи, покликані експериментально відділити різні інтенції, притаманні сучасному герою/антигерою (подібні персонажні кореляції досить частотні у європейській літературі ХХ століття (Стівен Дедалі і Леопольд Блум у Дж. Джойса, Йозеф Кнехт і Плініо Десиньорі у Г. Гессе, Ендерлін і Гантенбайн у М. Фріша тощо). Мішель зорієнтований на повне ігнорування приватного життя й максимальне занурення у наукові пошуки. Розуміючи, що «світ людських відносин оманливий, сповнений гірких розчарувань і тривоги», він захоплюється точними

науками: «Математичні рівняння давали йому світлу живу радість. Блукаючи в сутінках, він раптом знаходив вихід: кілька формул, яких-небудь зухвалих факторизацій – і ти підіймаєшся на нову сходинку, до осяйної ясності. Перше з рівнянь доведення було найбільш хвилюючим, адже на півдорозі істина все ще сумнівна, вона ледь мерехтить вдалині; останнє рівняння було найбільш радісним, найбільш сліпучим» [2]. Його подальші студії у галузі молекулярної біології забезпечують письменнику можливість актуалізувати сучасну наукову картину світу у досить широкому інтердисциплінарному діапазоні. В тексті роману згадуються великі фізики ХХ століття, зокрема, Ейнштейн, Розен, Бор, йдеться про впливові математичні й біологічні концепції сучасності, на тлі яких формується центральна наукова ідея Мішеля – клонування людини, що має стати основою так званої «бездоганної реплікації». Наукові студії Мішеля створюють підґрунтя для інтерпретації суттєвих культурних проривів у масштабі філогенезу внаслідок неконтрольованих мутацій, що їх зазнавало людство як біологічний вид. Результатами «мутацій» оголошуються поява християнської релігії, формування наукового мислення і антиутопічна відмова від природного самовідтворення, що зумовлюють суттєві зміни у самому способі перебування людства на землі, ведуть врешті-решт до його повного самозаперечення.

Брюно, наділений деяким літературним талантом, зорієнтований на літературно-мистецьку практику сучасності та її теоретичне осмислення. Викладач літератури, він розмірковує про Кафку, Беккета, Олдоса і Джуліана Хакслі, з багатьма інтелектуальними кумирами сучасності виявляється особисто знайомим, як і з псевдокумирами на зразок Де Мелоні. Якщо Мішель повністю уникає сексуального життя, відчуваючи огиду до тієї розпущеності, втрати чистоти у взаєминах із протилежною статтю, що стали наслідком сексуальної революції, Брюно вочевидь залежний від підсвідомих імпульсів та інтенцій, інстинктів, легітимізованих психоаналізом й породженою ним тотальною й відвертою сексуальною заклопотаністю. З його образом пов'язана гіпертрофована тілесність, що відсилає до карнавальної культури (зокрема, йдеться про зображення життя мешканців кемпінгу «Край змін»). Мішель

накопичує спостереження щодо того, що саме чоловіки з їх марнославством, суперництвом і боротьбою за домінування стають причиною воєн і революцій, натомість жінки спокійніші, рівніші у розвитку, здатні на кохання і ніжність, любов і піклування про інших. Відсутність гармонії у відносинах між чоловіками й жінками сприймається героєм як така ж закономірність, як зв'язок між сексуальними стосунками і смертю. Усвідомлення цього стає основою наукової теорії й суспільної практики, що візьме її на озброєння у антиутопічному майбутньому.

Сексуальне життя Брюно й науково-інтелектуальне існування Мішеля художньо аналізуються в романі за принципом контрасту, утворюючи полюси, між якими структурується різноплановий романний матеріал в межах художнього синтезу, що його німецький дослідник В. Ланге вважав наближеним до філософської меніппеї [цит. за 1: 237]. Звісно, Вельбек дозволяє собі постмодерністську гру алюзіями й цитатами: відсилки до культових текстів Едгара По подаються через до пародійності очевидні натяки, що примушують згадати «Лоліту» В. Набокова. Разом з тим, докладно розповідаючи про умови, у яких зростали зведені брати, не знаючи в дитинстві один одного, Вельбек створює роман покоління. Він розвінчує молодіжну субкультуру повоєнного західного світу – «культуру молодих», що започаткувала «цивілізацію розваг». Представники цієї культури виявились абсолютно неспроможні взяти на себе відповідальність за виховання власних дітей. Мати Мішеля і Брюно кидає синів на старше покоління: обох хлопчиків виховують бабусі – матері батьків, а це означає, що діти, позбавлені материнського й батьківського піклування, стають заручниками різноманітних негативних обставин на зразок передчасної смерті опікунів. Внаслідок подібного негативного розгортання подій Брюно в досить ранньому віці опиняється у закритому пансіоні для хлопчиків, перебування в якому спричиняє травматичні наслідки в майбутньому, зокрема, невгамовну гіперсексуальність, неспроможність жити в родині, бути у тривалих стосунках з дружиною. З образом Брюно і його особистісною історією, що подекуди сприймається як історія хвороби, написана сексопатологом або психіатром, пов'язані

найбільш натуралістичні сторінки роману, покликані мотивувати ідею «бездоганної реплікації» – відмови від відтворення через статеві відносини чоловіка й жінки.

Один з найбільш переконливих симптомів «хвороби» Брюно – його вороже ставлення до власної дитини, що піддається в романі окремому осмисленню в плані обґрунтування теорії Мішеля. Брюно зізнається собі у нездатності відчувати любов до рідного сина. «Дитина, – переконаний він, – це підступна пастка; це – ворог, якого ти маєш утримувати і який переживе тебе». Якщо материнська любов як феномен має цінність в очах представників наступного (після людей) виду розумних істот на землі, хоча і сприймається як досить рідкісне явище (міркування про «любов і обов'язок», властиві деяким жіночим особинам в попередній історії), інститут батьківства вважається таким, що повністю себе дискредитував у практиці відносин між статями: сину нічого не можна передати – ні багатства, ні ремесла, ні цінностей, адже він буде жити в іншому світі. Крайній індивідуалізм, гонитва за сексуальною насолодою, погляд на неї як єдиний сенс існування, тваринний страх перед старістю й огида у ставленні до всіх, хто позбавлений молодого привабливості, виявляються несумісними із традиційними родинними цінностями. Моральні хвороби породжують фізичні недуги: мати Мішеля і Брюно, сам Брюно, кохана дівчина Мішеля – Анабель – помирають від онкологічних захворювань, що сприймаються як форма самознищення біологічного виду, охопленого деградацією і виродженням.

За художньою логікою роману, руйнація родини відбувається на тлі зuboжіння так званого середнього класу, негативних соціальних і політичних процесів у повоєнній Європі. Вельбек далекий від ідеалізації молодіжної «революції» 1968 року, скоріше налаштований вбачати у ній старт багатьом деструктивним процесам в існуванні західної цивілізації. Свобода, якої так прагнула молодь, обернулася передусім сексуальною свободою, що «спочатку подекуди уявлялась якоюсь колективною мрією, тоді як насправді йшлося про новий рівень історичного сходження індивідуалізму», розпад домашнього господарства, подружжя та родини – «останнього острівця первісного

комунізму всередині ліберальної цивілізації», «останньої перешкоди, що стоїть між індивідом та ринком» [3].

Персонажі роману ведуть дискусії на філософські й мистецькі теми, намагаються усвідомити, які фактори спричиняють кризу у суспільному та культурному просторі, у чому потрібно вбачати корені морального занепаду. Втрата культу чистоти, відсутність моральних обмежень у поведінці, що стали своєрідним стереотипом для молоді 70-их рр., спричиняють катастрофу у відносинах Мішеля й Анабель, назавжди розлучають пару прекрасних молодих людей, які від початку відчувають, що створені один для одного й об'єднані справжнім коханням. Більше того, Мішель переконаний, що крайній егоїзм та індивідуалізм, полювання за сексуальними задоволеннями, максимальна сваволя, не обмежена жодними моральними настановами, приводять до збочень, вибуху сексуального насильства. Одним та іншим захоплюється розбещена еліта, прагнучи постійного зростання гостроти відчуттів. Низка страхітливих негативних явищ, що супроводжують сексуальну розкутість представників сучасної західної цивілізації, зокрема, катастрофічна статистика сексуальних злочинів, серійних вбивств, стають яскравим свідченням про тотальну кризу.

Отже, на основі соціально-психологічного роману та роману покоління проростають риси культурологічного й інтелектуально-філософського романів, що супроводжується глибоким авторським дослідженням причин культурної кризи й безрезультатності філософських пошуків. До цього додається і роман виховання, у якому поряд із інтелектуальним становленням з приголомшливою відвертістю зображується статеve дорослішання чоловіків й жінок, спотворене впливом масової культури й породжуваних нею «експериментів», що дуже швидко перетворюються на стереотипи. «Елементарні частинки» – художня аналітика, покликана виявити найдрібніші – елементарні – чинники ситуації, що склалася. На жаль, «бездоганна реплікація», заснована на молекулярній біології та генній інженерії, не вирішує назрілих проблем, а переносить їх на новий рівень. Наступники людей, поєднуючи уславлення людства зі зверхньо-поблажливою епітафією на його честь, схильні дивитися на

самих себе як на богів, позбавлених смерті. У такий спосіб індивідуалізм не долається, а набуває нового розмаху: на тлі можливості нескінченного самовідтворення через клонування потреба у іншому зникає; кохання і творчість, спрямовані на перемогу над смертю, втрачають своє значення; час не переживається з такою інтенсивністю, як раніше, й саме уявлення про історію вичерпується.

У зображенні факторів, що актуалізують майбутнє «без людства», проступають риси жанру антиутопії, сформованого в межах модерністської художньої практики. Головна ознака антиутопічного світу – знелюднення – досягає в художньому світі Вельбека тотального масштабу: люди взагалі перестають існувати, спротив людської спільноти ідеології «відміни» людства швидко, хоч і не безболісно, долається. Звісно, віднаходиться хвацький шахрай-політик з неблагозвучним прізвиськом Хюбчєяк, який перетворює «чисті ідеї» Мішеля на ідеологію й суспільну практику, що не залишають людині жодних шансів. Подібно до інших авторів антиутопій ХХ століття, Вельбек передбачає близьке майбутнє: споживацька нейтралізація особистості, штучне продовження життя для обраних за допомогою новітніх технологій за надзвичайно великі гроші, планомірна руйнація родинних цінностей, гендерна розмитість, пропагована сучасними квір-теоріями, невтішна статистика, пов'язана із відмовою молоді від шлюбного життя і народження дітей, симулякризація мистецтва і науки – все це свідчить про поступове наростання тенденцій, репрезентованих в романі Вельбека як наслідок «бездоганної реплікації».

Жанровий синтез, до якого вдається у романі «Елементарні частинки» Вельбек, вочевидь здійснюється з орієнтацією на науковий дискурс, позитивне знання, що вимагає інтелектуальних зусиль від читача, просування вперед думки, раціонального осмислення перспектив руху від минулого до майбутнього, що опиняється під загрозою. Реалістичні й натуралістичні «ремінісценції», повертаючи до практики заснованого на філософії позитивізму художнього пізнання, оприлюднюють неприємну правду, яку сучасники вперто намагаються не помічати, ігноруючи наростання й виявлення небезпечних «практик» у різних сферах життя, численних маркерів

кризи, що наростає, набуваючи катастрофічного масштабу. Науковість стилю нейтралізує «карнавальність» роману, тим більше, що карнавальна культура стверджує подолання індивідуалізму на тлі нескінченного продовження життя людства як біологічного виду. Натомість у Вельбека йдеться про жахаючу перспективу принесення людського роду в жертву позбавленому меж індивідуалізму, що лише ілюзорно «гаситься» відміною статі.

Водночас в тексті роману спостерігаються показові для межі ХХ–ХХІ століття спроби «перекладу» важливих у художньому просторі роману ідей мовами різних сфер духовної культури: художня література (мистецтво) наука й релігія промовляють в одному контексті, неначе вступаючи в діалог. Наприклад, сформоване філософією екзистенціалізму уявлення про «свободу волі» герої пояснює, намагаючись обґрунтувати теорію людської свободи на основі аналогії з поведінкою надтекучого гелію: «На атомному рівні обмін електронами між нейронами та синапсами, що відбувається в головному мозку, також підпорядковується правилу невизначеності, проте можна вважати, що спосіб дії людини визначений – як у своїй основі, так і в деталях – настільки ж жорстко. Як і поведінка будь-якої іншої природної системи. Однак за деяких, дуже рідкісних, обставин відбувається те, що християни називають чудом *милосердя*: з'являється хвиля нової когерентності й поширюється в мозку, виникає – тимчасово чи остаточно – новий тип поведінки, що регулюється іншою системою джерел гармонійних коливань; тоді ми можемо спостерігати те, що звичайно називається *актом вільної свободи*» [2]. Без такого перекладу, що сприймається як закладена у підтекст твору спроба виправдання й порятунку (воскресіння) людини і людства, залишаються тільки непізнавані елементарні частинки в ситуації позбавленого сенсу, порожнього буття – ще одна модель-аналогія, вказівка на яку міститься у назві роману. Фрази «слід було відмовитися від самого терміна *елементарна частинка* через повну неспроможність визначити її внутрішні характеристики» й «максимальна онтологічна порожнеча» [2] (як єдина перспектива для дослідника) означає повну капітуляцію пізнання перед

феноменом людини і загадкою буття, що стає передумовою добровільної відмови від існування й припинення історії людства.

У творчості письменника є й інші тенденції, що їх він сам пов'язує із необхідністю створення «універсалізованого видовища» [4: 11] – масового популярного дійства, що використовує інтермедіальність задля всебічного впливу на сприйняття реципієнта. Подібні видовища стають предметом зображення у романі, коли йдеться про відтворення контексту, пов'язаного з масовою культурою 70-их та 80-их рр. Можливість об'єднання найрізноманітніших тенденцій і практик – характерна ознака мистецтва межі ХХ – ХХІ століття, що, дійсно, нагадує синтез періоду становлення і розквіту модернізму, але має інший масштаб, надаючи метамодерністським коливанням між різними векторами значно більшого діапазону пошуку нових форм й актуалізації минулих традицій. Подібний синтез стає головним художнім принципом розгортання романного дискурсу у «Елементарних частинках». Мається на увазі синтез високої і масової культури, що перетинаються у персонажних дискурсах центральних героїв, різноманітних жанрових різновидів (піджанрів) роману й пов'язаних з ними зображальних можливостей, інтермедіальних вимірів поетики й напрацювань різних сфер духовної культури, спрямованих на пошуки відповідей на болючі питання сьогодення, що виникають на тлі проблематизації майбутнього людини і людства. У такому синтезі вбачаються перспективи нової концептуалізації феномену людини та її буття, а отже, формування нової картини майбутнього, усвідомлення обривів подальшого розвитку, передумовою для чого має стати чесна аналітика причин, симптомів і виявів глибокої кризи «європейського людства», репрезентована романом М. Вельбека «Елементарні частинки».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Діса плюс, 2015. 368 с.

2. Вельбек М. Елементарні частинки. Пер. з франц. Р. Мардера. Харків : Фоліо, 2005. URL : <https://litmir.club/br/?b=231764> (дата звернення: 11 травня 2026).

3. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: Монографія. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. 528 с.

4. Михед О. П. «Карта і територія» Мішеля Вельбека: інтермедіальне прочитання // Література в контексті культури : Зб. наук. праць. Вип. 25. / ред. кол.: В. А. Гусев (відп. ред.) та ін. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. С. 109–117. URL : https://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_56d37314a4d64.pdf (дата звернення: 1.05.2026).

5. Мілованова В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. Посібник. Суми, 2013. 172 с.

Наталія АСТРАХАН

ХИМЕРНІСТЬ ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ І МАГІЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ

У статті розглядаються особливості світоконструювання у літературі жанру фентезі. Умовність фентезійного художнього світу характеризується з погляду його призначення руйнувати світоглядні стереотипи, інерцію сприйняття та розуміння дійсності. Своєрідність художнього світу фентезі як одного із жанрів літератури постмодернізму визначається через таку ознаку, як химерність, що стає результатом химеризації художніх форм. Химеризація проявляє себе на різних рівнях художньої структури творів пост- та метамодернізму, зумовлюючи поліжанровість, інтертектуальність, інтермедіальність, композитність створюваного світу, неоднозначність ідентичності персонажів, поєднання мистецького, наукового та релігійного світобачення, сучасних та архаїчних (міфологічних) образів та мотивів. Поряд з експліцитною магією зображуваного предметного світу, де зустрічаються чарівні предмети та істоти, а також відбуваються дивовижні події, у літературі фентезі спостерігається імпліцитна магія художнього слова. Вона виявляє себе у спроможності захоплювати читача перспективою химерного існування у вигаданому світі, метафорично натякаючи на приховані буттєві закономірності, що потребують осягнення та врахування в процесі розгортання реальної екзистенції.

Ключові слова: література фентезі, світоконструювання, постмодернізм, метамодернізм, химерність, химеризація, експліцитна та імпліцитна магія, цілісність літературного твору.

Світоконструювання у літературі фентезі відбувається за принципом парадоксу: створюваний світ відмінний від дійсного й водночас впізнаваний; він складається з чинників, маркованих по-різному в плані ступеня умовності, але наділений магією захоплювати

читача, примушувати його не лише вірити у достовірність зображуваного, але й переживати ефект присутності в умовному просторі вигаданого світу. У цьому стосунку література фентезі, як і будь-якого іншого жанру, акцентує одну з атрибутивних ознак художньої літератури, перетворюючи її на домінанту в художньо-естетичній системі жанру. Для літератури фентезі – це умовність створюваного світу, його підкреслена відмінність від світу реального. Вказана риса набуває особливого значення, стає основою функціонування жанру, його визначальною ознакою. Звісно, є підстави стверджувати, що будь-який літературний твір неможливий без творення штучного світу, обов'язково наділеного певною мірою умовності, внаслідок чого він сприймається реципієнтом як змодельований, корисно відмінний від світу реальної дійсності, або, точніше, його інерційного образу, породжуваного повсякденною роботою свідомості, що оперує актуальними для неї стереотипами. Але фентезійний світ покликаний бути вражаюче несподіваним, здатним зламати інерцію сприйняття реальності, вступити у дисонанс або навіть конфлікт з узвичаєною картиною світу, щоб зруйнувати стереотипи бачення і осмислення реальності. Саме цю рису фентезійного світу гумористично обіграє Т. Прачтетт, називаючи результат власного світотворення «Дискосвітом»: актуалізація архаїчного образу світу, укоріненого в давніх міфологічних уявленнях, має підірвати сучасні наукові стереотипи. Парадокс Т. Прачтетта жартівливо вказує на здатність будь-яких уявлень швидко набувати інерційного характеру і спроможність мистецтва вільно оперувати ними, виходячи за будь-які межі у пошуках відповіді на болючі питання актуальної екзистенції конкретного суб'єкта або навіть цілого людства.

На думку М. Мамардашвілі, суб'єкт, укорінений у реальному житті, потребує творення художнього тексту як інструменту прояснення особистісного досвіду. Текстотворення породжує процес світоконструювання і забезпечує співвідносність створюваного світу з реальним – адже екзистенційні виклики народжуються саме в реальності: жодна жива істота не може дозволити собі витратити незворотній час свого кінцевого існування на екзистенційно

незначущі дії. Водночас залежність від конкретних життєвих обставин створює перешкоди для їх адекватного бачення й розуміння, що вимагає дистанціювання, перебування поза життєвим контекстом – у штучному ментальному просторі художньої моделі дійсності. Умовне зміщення художнього моделювання у жанрі фентезі призначене розширити можливості пізнання шляхом більшого, ніж у інших жанрах, визволення суб'єкта, тобто нарощення дивовижності художньої реальності, її магічного характеру. І хоча дивовижність може бути атрибутом дійсної реальності з погляду, наприклад, суб'єкта міфологічної або релігійної свідомості, збільшення свободи проблематизує такого суб'єкта, ставить під сумнів його справжність, як і легітимність свідомості й породжувану нею якість сприйняття і розуміння світу. Не випадково література фентезі провокує закиди щодо ескапізму авторів та читачів й сама ж скасовує підстави для таких закидів: створюваний світ зазвичай спочатку набуває ознак утопії (казковий світ, що повертає у дитинство, дарує омріяне й бажане, неймовірне, чарівне, дивовижне, святкове), а потім обертається антиутопією – гіперболізованою присутністю впізнаваного соціального зла у фентезійному світі, якому починає загрожувати руйнація гармонії й навіть загибель – тотальна катастрофа.

Боротьба між добром і злом, генетично пов'язана із фольклорною чарівною казкою як одним із найбільш архаїчних літературних жанрів, зображується у творах літератури фентезі з урахуванням численних художніх традицій, напрацьованих в ході еволюції літературно-художніх форм. Серед них особливого значення набувають жанрові традиції античної меніппової сатири, середньовічного рицарського роману, барокової релігійно-філософська притчі, здатної прорости на основі будь-якого жанру, романтичної авторської казки, фантастичного роману, що належить до жанрової системи неоромантизму, й антиутопії як жанру модерністської літератури. Активний розвиток метажанру фентезі у добу постмодерну, очевидний зв'язок із жанровою системою постмодернізму, зумовлюють своєрідну жанрову інтертекстуальність – поєднання у поезії фентезійних творів ознак різноманітних

жанрів. Поліжанровість, що тягне за собою взаємодію в одному художньому контексті кількох різнорідних хронотопічних образів й неоднозначність персонажної ідентичності, визначає неоднорідність фентезійного художнього світу, його композитність.

У контексті запропонованих міркувань стає очевидною підстава вважати фентезійний світ химерним, а саму химерність – ознакою художнього світоконструювання, що передбачає складну взаємодію різнохарактерних часопросторових континуумів, які позначаються різним ступенем умовності у суб'єктивному сприйнятті реципієнта. При цьому рух від профанного часопростору до сакрального – взаємничененого – і різноманітні переходи у межах останнього супроводжуються якісними змінами на рівні свідомості персонажа і читача. Можна говорити про імпліцитну та експліцитну магічність фентезійного світу. Перша ґрунтується на специфічних виявах художньої цілісності у межах фентезійних літературних творів, особливих вимірах магії художнього слова, здатного зачаровувати читача-реципієнта, підпорядковуючи його законам створеного автором світу, дивовижності художнього впливу. Друга стає предметом зображення у межах оповіданих подій, демонструючи взаємозв'язки і взаємовпливи, зазвичай приховані для екзистенційно інерційної стереотипної рефлексії, не спроможної побачити та усвідомити фундаментальні буттєві закономірності. Химерність фентезійного світу порушує інерцію екзистенції та ламає стереотипи сприйняття й мислення. Отже, примушує реципієнта відчутися себе проблемною в плані особистісної ідентичності істотою, яка, подібно до фентезійних персонажів, веде химерне існування на перетині різних світів, усвідомлюючи, що без розв'язання основних буттєвих квестів продовження життя неможливе.

Актуальні проблеми літературознавчого потрактування фентезійної літератури знаходимо у працях А. Гурдуза, Є. Канчури, О. Левицької, Т. Рязанцевої, О. Стужук, О. Тихомирової, О. Філоненко та інших вітчизняних дослідників. В українському літературознавстві, що активно засвоює досвід західних науковців і співпрацює з ними [10], зростає кількість досліджень, спрямованих на досягнення специфіки фентезійного світоконструювання, зокрема, в контексті

проблеми реалізації «магічного коду» у літературі [12], особливостей побудови і функціонування магічних систем, ролі класичних сюжетів [7: 44–52) та художньо полівалентних легендарно-міфологічних образів [5: 96–103] у творенні синтетичних фентезійних світів.

Метою розвідки є характеристика основних форм химерності фентезійного світу в контексті теорії літературного твору, зокрема, проблеми літературно-художнього моделювання світу.

Химерність – ознака продуктивного вектору розвитку української літератури пізнього радянського та сучасного періодів, що С. Підпригора розглядає в межах парадигми української експериментальної прози ХХ – початку ХХІ століття [9]. Поєднання настанови на художній експеримент із національною міфопоетичною традицією давало підстави вітчизняним літературознавцям проводити паралель між химерною прозою і новим латиноамериканським романом з притаманним для нього синтезом реального і фантастичного, тяжінням до відкритої жанрової структури роману-міфу, актуалізації магічного реалізму у русі від модерністської до постмодерністської художньої практики. Незважаючи на численність літературознавчих визначень сутності здійснюваних експериментів («фольклорно-міфологічна», «умовно-алегорична», «умовно фольклорна», «параболічна», «філософська», «лірико-химерна з фольклорно-міфологічним спрямуванням» проза), досить точним і внаслідок цього вживаним стало визначення «химерна проза», що «вдало й сконденсовано передає сутність такої прози – дивувати, перекодовувати звичайне в незвичайне, за побутовими речами, подіями вбачати чарівні та фантастичні, фольклорно-міфологічні, просто потрактовувати філософські підвалини людського буття» [9: 131]. Відстежуючи історію становлення терміну, В. Чайковська говорить про участь таких українських літературознавців, як В. Дончик, М. Ільницький, М. Наєнко, Г. Штонь, у осмисленні нової якості, притаманної прозі, яку стали називати химерною [13: 79–82]. Дослідниця підкреслює, що термін вводився у літературознавчий ужиток вкрай обережно, несміливо; головною рисою химерної прози називалась умовність, легітимність якої літературознавці довго залишали під сумнівом, перебуваючи у полоні

панівних критичних настанов пізнього радянського періоду. З умовністю узгоджувались «найпоказовіші риси» химерних творів: особливості оповідної манери, «де завжди присутній всюдисущий, іронічний, всезнаючий оповідач», тяжіння до усного мовлення, «перехрещення різних планів бачення, що зумовлює складні стилістичні ефекти – хронологічну непослідовність у викладі матеріалу, зміну тональностей – від комізму до глибокої лірики і драматизму, а то й трагізму, загальну романтичну піднесеність, композиційну розкутість, вільні комбінації з часом, власне часові маніпуляції» [13: 81].

Сьогодні можна з упевненістю сказати, що химерна проза в українській літературі знаменувала собою проростання постмодерністських традицій, стала надзвичайно цікавою національно-літературною версією переходу від модерністських до постмодерністських експериментів, не лише суголосною з відповідними пошуками у інших національно-культурних контекстах (новий латиноамериканський роман), але й продуктивною в плані літературознавчого осягнення характерних змін художньо-естетичної парадигми у масштабі світового літературного процесу. У зв'язку із розвитком літератури постмодернізму химерність, притаманна літературним творам різних епох і художніх напрямів, отримує настільки яскраве втілення, що стає значущим фактором поетикальної організації творів, важливою ознакою художнього мислення.

Промовистим прикладом щодо цього виступає якраз література фентезі: тут спостерігається жанровий синтез, про що йшлося вище, інтермедіальність і метажанровість. Можна сказати, що наростання умовності в українській химерній прозі 50-70их рр. ХХ століття було кроком до становлення фентезійної літератури, яка завжди апелює до архаїчних художніх форм і втілюваної у них міфологічної свідомості й водночас намічає нові вектори осмислення взаємодії людини і світу. Але підкреслимо, що химерність в межах постмодерністської художньої парадигми отримує більш широке значення, допускає більш масштабне потрактування, охоплюючи не лише життєподібні (реалістичні) та умовні (фантастично-міфологічні) принципи

організації художнього світу. Виявлення химерності простежується у творах постмодернізму на різних рівнях поетики – від колажної побудови тексту й інтертекстуальності до композитної організації створюваного світу, що будується як взаємодія багатьох світів, кожен з яких має свої часопросторові особливості, специфічні закони, що регламентують розгортання подій та існування персонажів. Самі персонажі також зазвичай демонструють химерність: існують у різних часових площинах, постають у різних іпостасях, усвідомлюючи себе у світах тієї чи тієї міри умовності. Характерний вияв постмодерністської химерності – художній синтез і вторинний синкретизм [2: 165-176]: поєднання ознак різних жанрів (жанровий синтез), різних видів мистецтва у межах одного твору (інтермедіальність) або одного жанру (метажанровість).

Химерність у літературі фентезі, зокрема, виявляє себе на рівні персоносфери, що свідчить про художні пошуки нових векторів еволюції концепції людини. Вони парадоксальним чином ведуться і у плані архаїзації суб'єкта (наближення людини до тварини), і у плані подолання «людськості», її переведення на якісно новий буттєвий рівень (янгол, духовна сутність тощо). Так, Гаррі Поттер у циклі романів Дж. К. Ролінг у профанному просторі маглів і сакральному світі магів має різні іпостасі. Тобто виявляється химерною істотою, яка піддає власну сутність ретельній рефлексії. У внутрішньому світі «хлопчика, який вижив», химерно поєднуються успадковане від народження прагнення до добра і злякисна частка Волдеморта, що об'єдналася з ним під час вбивства Джеймса і Лілі Поттерів. Набуття додаткових рис химерності вимагають випробування у воді й повітрі, різноманітних перетворень, долання кордонів й відстаней тощо. Химерне поєднання рис неземних сутностей і людей спостерігаємо у центральних персонажах книги Н. Геймана і Т. Прачтетта «Добрі передвісники» – янголі Азірафаелі та демоні Кровлі: перший постійно боїться, що вчинив зло, а інший – добро, і обидва настільки міцно вкорінені у людський побут й історію, що починають мислити і діяти як люди – тобто постійно коливатися, здійснюючи особистісний вибір, цінувати людський світ з усіма його різноманітними приладами і діяти в інтересах мешканців цього світу. І знамениті

герої всесвіту Дж. Р. Р. Толкіна – істоти химерні: люди і водночас казкові або міфологічні персонажі з різноманітними чарівними здібностями; обивателі, прикуті до комфортного існування, й герої, здатні на самозречене служіння й навіть загибель задля перемоги добра над злом.

На світоглядному рівні химеризація є атрибутом культурного поступу людини і людства. Прагнення відокремити штучно створене культурне середовище людського існування від небезпечного й загрозливого світу природи вело, з одного боку, до руйнації влади химерних чудовиськ, перед якими людина відчувала свою безпорадність, а з іншого боку, породжувало різноманітні нові форми химеризації людини й самого природного світу, який постійно поставав у новому вигляді, сприймався у раніше недоступній смисловій перспективі. Так, антична химера – породження хтонічної міфології, знак капітуляції людини перед незрозумілим й тому жахаючим навколишнім світом, що постає як хаос, готовий поглинути людську істоту. Водночас породження міфологічних чудовиськ на зразок химери – показник еволюції міфологічної свідомості, набуття нею здатності виокремлювати різнохарактерні ознаки у погляді на істоту, яка сприймається як загрозна, небезпечна, або синтезувати у характеристиці незрозумілого явища спостереження за різними природними явищами чи організмами. Отже, подолання синкретизму йде поряд з оновленням синкретизму, що по-новому осмислює частини й ціле.

Зазначимо, що вже для античної свідомості химеризація йшла поряд з метафоризацією: відомо, що стародавні греки називали химерою гору в Кілікії, біля основи якої водилися змії, на схилах знаходилися пасовиська кіз, а неподалік від вершини, де розташовувалося жерло готового прокинутися вулкану, з'являлися леви. Беллерофонт, як вважається, зробив цю гору придатною для життя – отже, переміг породжене нажаханою уявою чудовисько. Така інтерпретація міфу, пов'язаного із химерою, – досить пізнє явище. Вона викликана до життя християнськими спробами побачити в образах античних чудовиськ символи певної реальності, витлумачити їх, виходячи із закономірностей існування цієї реальності. Подібну

інтерпретацію пропонує Ісидор Севільський (560–636 рр.), розвінчуючи химеру як поганське чудовисько в процесі християнізації античної культурної спадщини (трактат «Етимології») [14].

Як хтонічна загрозна істота, позбавлена краси – тобто симетрії, міри (грунтованої на уявленні про досконале й водночас одухотворене людське тіло), гармонії, химера була затребувана середньовічною свідомістю у зв'язку із уявленнями про пороки та гріхи людей, отже, про пекло – потворність деструкції, безмірність нескінченного страждання. Химера сприймалася на тлі прекрасного божественного світла як свого роду тінь, що це світло акцентує відповідно до божественного задуму. Отже, потворне допускалося у середньовічній картині світу як необхідна частина, покликана відтінити красу створеного Богом світу. В якості елемента готичної архітектури скульптурне зображення химери (горгульї) завжди було пов'язане із рухом зверху до низу – падінням води з висоти піднесеного вгору склепіння, що узгоджувалось із темою пороку і гріхопадіння. Як відомо, середньовічне мистецтво цілком підпорядковувалось втіленню релігійного світосприйняття, його вивірена естетика не була самодостатньою. Але з початком Ренесансу роль мистецтва у системі культури посутньо змінилася. Розпочаті цією культурною добою новації супроводжувалися процесами синтезу – поєднання світоглядних уявлень християнського середньовіччя та примусово забутої античності, різнохарактерних літературних та загальнокультурних традицій, жанрів, що належали до різних жанрових систем і культурних парадигм, антропоцентричного та теоцентричного підходів до бачення світу й концептуалізації людини, книжкового та ґрунтованого на досвіді (спостереженні та експерименті) пізнання, релігійної наснаженості та естетичного задоволення. Ці синтетичні процеси у момент вичерпаності художньо-естетичних можливостей Ренесансу вилилися у барокову естетику з притаманними їй вигадкою, перебільшенням, гротеском.

Якщо ренесансний синтез посутньо далекий від химерності, оскільки виливається в гармонію божественної краси, що відкривається одухотвореній майстерності митця, бароковий гротеск

дозволяє говорити про химерність створюваного художнього світу. Визначаючи гротеск як фантастичне перебільшення і поєднання непокєднуваного, акцентуємо елемент вигаданого, що набуває легітимності у мистецтві бароко, підкреслюємо здатність цього мистецтва бачити складність життя у суперечностях, що йому притаманні. Особливого значення тут набуває проблематизація людини й світу: людина сумнівається у своїх зв'язках із Богом як трансцєнтальним суб'єктом, світ постає хистким і непевним, позбавленим смислу. Втім, химерність створюваного художнього світу вже не сприймається як потворність. Бароко змінює уявлення про прекрасне: «Прекрасне є швидкоплинним, ідеальним і належить не реальному, а потойбічному світу, світу фантазії. Для письменників Відродження прекрасне було у самій природі, наприклад, у природній поезії народу. Для письменників бароко прекрасне є результатом свідомої майстерності, свідомої розумової діяльності. Воно химерне, своєрідне, ілюзорне» [4: 14]. Для барокових митців метафора і здатність її створювати – основа мистецької майстерності, неможливої без творчої винахідливості, гостроти розуму, спроможного скрізь віднаходити подібності. Химерний світ Веласкєсових «Мєнін» прекрасний, хоча складний і суперечливий, композитний, адже складається із різних вимірів реальності, яка виявляється приголомшливо неформальною – відкритою й динамічною. Не випадково саме у контексті розвитку барокового мистецтва виникає трагікомедія – химерне поєднання несумісних жанрових традицій, що зароджуються у античності, але виявляються підпорядкованими метафізичним запитам стривоженої мистецької свідомості XVII століття.

Разом із бароковою мистецькою традицією химерність зазнавала різноманітних трансформацій у процесі актуалізації на наступних етапах літературної еволюції. Йдеться про романтизм разом з його ранньою (передромантизм) і пізньою (неоромантизм) версіями, різноманітні явища, дотичні до модернізму, авангардизму й неоавангардизму, магічний реалізм другої половини XX – початку XXI століття і, звісно, постмодернізм, що став особливо сприятливим майданчиком для оприявлення химерності як естетичної категорії,

що здійснює посутній вплив на художню практику. Отже, можна говорити про химерність, яка у творах художньої літератури виявляє себе на рівні світоглядному (проблематизація реальності й людини, їх акцентована неоднорідність і дисгармонічність), естетичному (комполитність створюваного світу, а також багатоіпостасність, тобто неоднозначність ідентичності, суб'єкта зображення й зображуваних суб'єктів), художньому (синтез і синкретизм на різних рівнях художньої структури) й поетикальному (поліхронотопність, ускладнена метафоричність, металітературність, інтермедіальність, інтертекстуальність, прийоми гротеску, перебільшення, використання мотивів сну, візії, дзеркального відображення, художнього зображення, подвійного кодування, застосування різних форм фантастичного тощо).

Поняття метамодернізм, котре набуває популярності сьогодні й передбачає поєднання різних мистецьких традицій, світоглядних та художньо-естетичних принципів, також у своєму визначенні дає підстави говорити про синтез і вторинний синкретизм, наділені виразними ознаками химерності. У межах метамодернізму можливим виявляється поєднання протилежних тенденцій:

- глобалізації і локалізації мистецького мислення;
- екзистенційних сумнівів й прагнення до відновлення віри, відродження релігійної свідомості;
- фрагментації картини світу з намаганням реконструювати її цілісність;
- іронії й туги за справжніми цінностями;
- незмінної проблематизації суб'єкта й персоналізму;
- розвитку екологічно відповідальної свідомості й послідовного творення техносередовища, що змінює саму форму побутування мистецьких творів, які дедалі більше втрачають класичні ознаки органічності.

За таких обставин химерність сучасної концептуалізації мистецтва стає чи не найголовнішою її характеристикою. Особливості, що піддаються об'єднанню, надто різнопланові, сформовані у межах різних художніх парадигм, хоча й притаманні літературі Нового часу, тобто добі модерну в цілому, якщо

правомірно мислити її у широкому розумінні, у означеному часовому масштабі [3]. У цьому плані метамодернізм залишається явищем підсумку й очікування нового початку: химерність акцентує неповноту синтезу, його підкреслену умовність. Подібно до того, як всі істоти, які утворювали давньогрецьку химеру, зберігали свою відносну автономність в межах непевного, дивно-загрозливого й потворного цілого (і лев, і коза і змія «залишали за собою» власні голови), всі художні традиції літератури нового часу виявляються впізнаваними, відсилають до своєї генези, викликають спогади про конкретні твори й авторів, репрезентативних стосовно тієї чи тієї лінії розвитку художньої літератури від Відродження до сьогодення. Довгоочікувана нова якість сучасного літературного процесу виявляє себе у синтезі напрацювань попереднього художнього досвіду. Здобутки попередників мають розчинитися у художній плоті вражаюче новаторських творів, як це було внаслідок винайдення нових «ізмів» у межах літератури й мистецтва, починаючи з колосального пришвидшення мистецького розвитку в епоху Ренесансу.

Із тенденцією химеризації та її особливим значенням в межах сучасної художньої практики корелює проблематизація самого мистецтва. Воно не лише відображає симулякри, втрачаючи ознаки референтності стосовно реальної дійсності, але й перестає функціонувати як мистецтво, перетворює свої витвори на симулякри мистецьких творів. Останнє найбільш виразно виявляє себе у зв'язку із втратою художньої цілісності. Класичне уявлення про літературний твір передбачає взаємозв'язок всіх елементів форми та змісту в єдності художнього світу, у так званій художній цілісності, стилі, що є формою авторської присутності й зумовлює здатність віддзеркалювати цілісність світу та окремої людини у феномені мистецького перетворення штучно створеного на органічно життєве (М. М. Гіршман). Цитатність, колажність та інші відомі ознаки постмодерністського літературного твору, про які йшлося вище, ставлять під сумнів феномен художньої цілісності. Хоча зрозуміло, що без того, щоб мало місце становлення, розгортання та завершення художньої цілісності, твір відбутися не може, кращі автори

літератури постмодернізму неначе підривають цілісність своїх творів, щоб відновити її на очах у реципієнта, віднаходячи для цього практично фантастичні можливості.

Твори метажанру фентезі показово оприявнюють означені художні тенденції. Цілісність зображуваного світу ставиться під сумнів його композитністю – співвіднесенням в межах твору різнохарактерних гетеротопічних та гетерохронічних світів (світу магів і маглів у поттеріані Дж. К. Ролінг; світу ельфів, гномів, людей, гобітів і т.п. у циклі Дж. Р. Р. Толкіна про володаря перснів; світу людей і безсмертних духовних сутностей у романі Н. Геймана і Т. Прачтета «Добрі передвісники» тощо). При цьому лише один із зображуваних світів прямо співвідноситься із реальною дійсністю, зокрема, дійсністю історичною. Інші – натякають на своєрідну метареальність – більш складний образ реальності, орієнтація на який потребує суттєвих гносеологічних зрушень, відкриття до цього не відомих буттєвих планів, аспектів світобудови. Химерне поєднання у персонажах фентезі різних ідентичностей, пов'язаних із належністю до різних світів, примушує усвідомити, що суб'єкт буття може суттєво не відповідати усталеним уявленням, не бути людиною в узвичаєному розумінні цього слова. Так, належність до світу магів у романах Дж. К. Ролінг акцентує творчу сутність суб'єкта буття – здатність в особливий спосіб існувати у просторі й часі, впливати на їх структуру, пересуватися у просторовому та часовому вимірах, ігноруючи правила й бар'єри, змінювати суб'єктів і об'єкти через феномен дива – магію чарівної особистісної присутності у світі, де обраність вимірюється служінням. У світі Дж. Р. Р. Толкіна суб'єкт буття визначається співвіднесенням тваринного (тілесного) й індивідуально-персоніфікованого (духовного), що виявляє себе у здатності до героїчної поведінки. Так, тваринно-тілесні орки несуть смерть, прагнучи знищувати якомога більше інших, відмінних від них, перетворюваних на об'єкт смертельної ненависті. Духовно піднесені, наділені втаємниченим знанням ельфи взагалі не підвладні смерті. Але тим більше важить їх готовність боротися й гинути у боротьбі зі злом, що природна смерть їм не загрожує. Центральні персонажі світу Дж. Р. Р. Толкіна – гобіти – заклопотані ситим і

комфортним існуванням майже тваринні істоти, які мешкають у заповнених їстівними запасами норах-домівках. Але й вони змушені виявляти й застосовувати героїчні якості, пориваючи із зручним побутом у Ширі заради порятунку світу, продовження буття якого вимагає участі кожного.

Цілісність фентезійного світу виявляється можливою внаслідок перетину художнього й аксіологічного планів, що спостерігається у будь-якому літературному творі, але у творах метажанру фентезі опосередковується феноменом магії: диво стає об'єктом зображення і водночас вказівкою на певні смисли, здатні об'єднувати людей навколо істинних цінностей заради збереження життя, особистості, світу, у якому добро перемагає зло, життя торжествує над смертю, а любов і щастя над ненавистю й ворожнечею. Важливо, що експліцитна магія у фентезійних творах може бути охарактеризована відповідно до принципу «подвійного кодування»: до безпосередньо дитячої, наївної віри у могутність магічних чар додається погляд на магічну дію, предмет чи істоту як певну метафору, покликану проявити приховані буттєві закономірності. Омовлення цих далеко не очевидних закономірностей звернене до сучасної свідомості – релігійної, мистецької або наукової.

Подвійне кодування в цьому випадку підкреслює химерність художньо-естетичної організації фентезійних творів. Магія пов'язана із архаїчними формами суспільної свідомості (зокрема, міфологією) й узгодженими із ними квазірелігійними практиками (наприклад, окультизмом). «У розвинених релігійних системах, – зауважує С. Абрамович, – на першому плані – богоосягнення, піднесення людини до розуміння природи божества, пошана божества. Окультизм же, породжений первісною свідомістю, наївно ставить людину начебто над божествами й демонічними силами; сенс його – *теургія*, тобто зв'язування волі божества заклинаннями або особливого роду операціями» [1: 15]. Особливою потужністю і здатністю впливати на природні сили і духовні сутності, людей і предмети магія в теорії (на рівні уявлень) і на практиці (на рівні дій) наділяє окремі речі, що отримують статус чарівних (персні, мечі, палички, дзеркала, кубки тощо), або істот (єдинорогів, драконів,

феніксів, василісків тощо). Зрозуміло, що чарівність тих або інших речей або істот для сучасної свідомості – певна метафора, за якою стоять актуальні уявлення – релігійні, наукові або мистецькі (магічна сила ототожнюється із творчим потенціалом людини, а диво набуває мистецького виміру – може бути охарактеризоване як красиве й піднесене або потворне і жахливе, рятівне або згубне). При цьому домінування наукового або мистецького підходу до потрактування реальності не відмінює традиції релігійного погляду на світ, адже, як стверджує М. Еліаде, «незалежно від того, наскільки людина, яка обрала світське життя, хотіла б десакралізувати світ, їй не вдається повністю позбутися релігійної поведінки», внаслідок чого «найбільш десакралізоване буття ще зберігає сліди релігійної оцінки Всесвіту» [6: 13].

У знаковій праці Дж. Фрезера «Золота гілка» [15] акцентується більш пізній час формування релігійних уявлень у порівнянні з магічними і наукових порівняно з релігійними. Дослідник проводить паралель між магією і наукою, стверджуючи, що для магічного і наукового світоглядів існують певні безособові природні сили, підпорядковані таємним закономірностям. Розуміння закономірностей дозволяє передбачати майбутнє і впливати на перебіг подій. Магія помилково визначає механізми дії сил природи через певні асоціації ідей за подібністю чи суміжністю. За такою логікою, магічні формули або обряди можуть забезпечити магу-чаклуну можливість контролю над розгортанням подій і у такий спосіб досягнення бажаних результатів. Наука ж, на відміну від своєї «незаконнонародженої сестри» магії, спрямовує роботу людського інтелекту так, що віднайдені внаслідок пізнавальних зусиль подібності (асоціації) через ретельний пошук і виправлення помилок, постійну рефлексію, спрямовану на сам процес пізнання, його методи і результати, дійсно отримують можливість пояснити причини природних явищ і механізми їх функціонування. В цьому плані поступ свідомості, спрямованої на пізнання світу, уможлиблює рух від алхімії до хімії, від астрології до астрономії. Релігія ж народжується із усвідомлення помилковості й обмеженості магічних можливостей, з визнання безпомічності людини перед наділеними особистісною

волею агентами вищих буттєвих інстанцій, які потрібно умилостивити, прохаючи про дивовижні зміни на користь прохачів, позбавлених будь-якої самовпевненості й гордині. Дж. Фрезер наголошує на тому, що для релігійної свідомості світ не виступає як жорсткий, натомість характеризується певною еластичністю – на рішення вищих інстанцій можна вплинути, дію сил природи можливо змінити, виводячи їх за межі узвичаєного річища.

На думку Дж. Фрезера, за численними релігійними розбіжностями, що повсякчас проявляються в процесі взаємодії національно- або етнічно-релігійних спільнот, породжуючи непорозуміння, конфлікти і навіть війни, стоїть глибинна єдність не особливо освіченої й релігійно свідомої більшості населення землі, об'єднаної вірою в магію. Науковець вважає, що ця давня віра небезпечна рецидивами жахаючого варварства, котрі час від часу спостерігаються у тих або інших спільнотах, вражаючи не лише алогічністю, але й дикістю та жорстокістю вчинків людей, переконаних у дієвості магічних способів впливу на світ і життя інших. В цьому плані магічні світи літератури фентезі виконують позитивну роль, підкреслюючи метафорично-метонімічний характер художньої магії, виразно артикулюючи актуальні релігійні, наукові й мистецькі смисли. Власне, способом артикуляції цих смислів, затребуваних гострими екзистенційними викликами, виступає створювана тим чи іншим автором картина фентезійного світу.

Так, світ магів у циклі романів про Гаррі Поттера підпорядковується законам християнства й засновується на необхідності перемоги над смертю на шляху жертвовного служіння (у цьому сенсі Дж. К. Ролінг реалізує у межах започаткованого ренесансною літературою магічного коду перевагу позиції «християнського мага» [12: 17]). У фентезійному світі Дж. Р. Р. Толкіна йдеться про погляд на історію як нескінченну боротьбу різноманітних груп і сил, метафізичний смисл якої полягає у невинному протистоянні добра і зла, вільного розвитку й беззаконного насильства, перебіг і результат чого визначається вибором кожної окремої особистості, кожної національно- та/або етнічно-культурної спільноти.

Часто автори фентезі в процесі розгортання художнього цілого переходять від архетипного мислення до алегорично-метафоричного, осучаснюючи архаїчні коди розуміння зображуваного. Скажімо, у фіналі саги Дж. К. Ролінг персонажі просто летять у повітрі без будь-яких чарівних транспортних засобів, чаклюють без застосування чарівних паличок, називаючи любов давньою й могутньою магією, і закликають один одного до каяття прямо посеред запеклого поединку, у ході якого застосовуються різноманітні чаклунські заклинання й чари. Отже, крізь архаїчну міфологічну віру в можливості магії проступає християнський світогляд, ґрунтований на любові, милосерді, очищенні через каяття і прощення. Так само проступають «просто християнські» уявлення через яскравий фентезійний світ К. С. Льюїса, перенаселений різноманітними міфологічними й казковими персонажами: справжній володар Нарнії лев Аслан вмирає і воскресає, стверджуючи передусім християнську віру в торжество жертвної любові й непереможність вічного життя.

У такий спосіб література фентезі – відповідно до власної специфіки – актуалізує засадничі аксіологічно-образні первні європейської культури, завдяки яким ми можемо побачити й осмислити нагальні екзистенційно-буттєві проблеми: міфологічний (передусім мається на увазі антична міфологія, на тлі якої європейською науковою думкою здійснювалося пізнання усіх інших міфологічних систем) і релігійний (звісно, йдеться перш за все про Біблію і християнське віровчення). Зауважимо, що кордон між ними досить умовний, оскільки і релігія, і міфологія – це онтологія для суб'єкта, який, за висловом М. Еліаде, на шляху до подолання екзистенційної кризи заново віднаходить світ і себе. «“Приватні міфології” сучасної людини, її сновидіння, ілюзії, фантазії не можуть піднятися до онтологічного рівня міфів, якщо вони не переживаються всією людиною і не перетворюють приватну ситуацію на зразкову, – розмірковує дослідник. – Тривоги сучасної людини, плоди її марень чи уяви, що часто є “релігійними” з формальної точки зору, не вписуються, як у *homo religiosus*, у світогляд і не лягають в основу поведінки» [6: 112].

Будь-який сюжет літературного твору, оперуючи запропонованим сучасністю мотивно-подієвим (фабульним) матеріалом, в процесі його художнього опрацювання-осмислення на глибинному рівні апелює до архаїчних міфологічних чи актуальних релігійних смислів [11]. У творах літератури фентезі відбуваються характерні зміщення в цьому плані: на поверхню виноситься архаїка, натомість сучасна проблематика й затребувані нею смисли виявляються розчиненими у яскравому казково-міфологічному дійстві, що часто набуває феєричного, святкового характеру. Не випадково передісторія літератури фентезі на одному з етапів свого розгортання, в межах літератури доби декадансу і модерну, пов'язана із казкою-феєрією. Приклад – «Синій птах» М. Метерлінка, де пошуки буттєвих смислів візуалізуються відповідно до авторської настанови викликати захоплення у дітей і серйозні думки у дорослих. При цьому характерним чином різдвятий хронотоп поєднується з новаторською інтерпретацією архаїчних казкових мотивів, так що релігійний і міфологічний культурні коди у взаємодоповненні забезпечують якісну зміну бачення світу і розуміння буття.

Отже, можна говорити про ще один рівень химеризації, наявний у літературі фентезі – його чинниками стають магія і наука, міфологія і релігія як певні системи інтерпретації буття, об'єднані в контексті актуальних для автора завдань, аксіологічно-смилових та художньо-естетичних пошуків, що відповідають духовним і мистецьким потребам сучасної людини. Втім, головна магія фентезі – це магія художнього слова, здатного поєднати архаїчне і сучасне, реальне й вигадане, знайоме й таємниче у цілісності твору, спроможного забезпечити розгортання перед внутрішнім поглядом реципієнта цілісної картини світу, за якою стоять актуальні для сьогоденного сприйняття смисли. Мова у її загальнокультурній і художньо-естетичній функції закономірно стала одним із джерел фентезійного світотворення, про що свідчить передусім досвід Дж. Р. Р. Толкіна. Оскільки світ фентезі акцентовано умовний, відмінний від реального, до того ж, як правило, композитний – утворений складною взаємодією різних світів, магія художнього висловлювання набуває особливого звучання. Вона вказує на буття як складне й багатогранне

і водночас цілісне, таке, що постійно вимагає пізнання, окреслюючи все нові й нові виміри, закликаючи до зміни ракурсу бачення й системи координат усвідомлення. Коли йдеться про магію художньої літератури, саме слово «магія» виявляє свій метафоричний характер. Адже метою магічних дій є вплив на людей, речі, події, тобто магія завжди прагматична, текст магічного висловлювання має на меті певний результат, конкретика якого узгоджена із настановами його суб'єкта. Але художня література не передбачає отримання будь-якого прагматичного результату. Художнє висловлювання, наділене здатністю акумулювати досвід різних сфер духовної культури, перекодовуючи створювані у їх межах смисли й цінності мовою зрозумілих всім іконічних образів, має величезний вплив на людей, ситуацію у світі, навіть розгортання історичних подій саме внаслідок своєї шляхетної безкорисливості. Головна інтенція казкаря – любов до дітей усіх вікових категорій, які будуть слухати казку, та справжня зацікавленість історією, що розповідається, без чого у казку неможливо повірити, всупереч її очевидній вигаданості. Отже, художнє висловлювання, онтологізуючи метафору, не стільки створює диво, скільки розкриває приховану дивовижність життя й досі непізнані буттєві можливості й перспективи гармонізації людини й світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович С. Д. Біблія та формування сакрального простору європейської митецької культури. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011.
2. Ареф'єва А. Ю. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки.* 2021. Вип. 2 (90). С. 165-176.
3. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну: Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008.

4. Гаврило І. В., Рошко М. М., Славич Т. Я. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.: Навчальний посібник з дисципліни для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності «Середня освіта. Мова і література (англійська / німецька / французька)» та «Філологія. Англійська / німецька / французька мова і література. Переклад». Ужгород : УжНУ, 2022.
5. Гурдуз А. Художня полівалентність легендарно-міфологічного образу: фактори аналізу. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2018. № 12. С. 96-103. URL: https://doi.org/10.31812/world_lit.v12io.2236 (дата звернення: 11.05.2023).
6. Еліаде М. Священне і мирське. Переклад з німецької, французької, англійської. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
7. Канчура Є. Відтворення класичного сюжету засобами фентезі доби постмодернізму: інтермедіальний контекст. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні наук*. 2019. Вип. 3 (91). С. 44-52.
8. Кобилко Н. Химерна проза в українській літературі як сфера актуалізації міфопоетичного. *Сучасні проблеми мовознавства* : зб. наук. праць / відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород. 2018. Вип. 23. С. 168-171.
9. Підпригора С. Українська експериментальна проза XX – початку XXI століть: «неможлива» література : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018.
10. Теоретичні аспекти дослідження літератури фентезі: магічна система як засадничий елемент фентезійного світо творення: анотації доповідей III Міжнародної наукової конференції ЦДФЛ при Інституті літератури НАН України (Ктїв, 25-26 січня 2024 року) / упоряд. Є. О. Канчура, Т. М. Рязанцева. Київ, 2024.
11. Традиційні сюжети та образи : монографія / авт. проекту й упорядн. : А. Р. Волков. Чернівці : Місто, 2004.
12. Філоненко О. Г. Ренесансно-бароковий «магічний код» у британській літературі (на матеріалі творів кінця XVI–XX століть). Дис. ...канд. філол. н. 10.01.06 – теорія літератури. Миколаїв, Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 2017. URL: https://scholar.google.ru/citations?view_op=view_citation&hl

[=ru&user=AEqOkxcAAAAJ&citation for view=AEqOkxcAAAAJ:u-x6o8ySGosC](#) (дата звернення: 12.09.2025).

13. Чайковська В. Т. Українська химерна проза: історія народження терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 26. С. 79-82. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/991> (дата звернення: 30.09.2025).

14. Eco Umberto. *Storia Della Bruttezza*. Milano: Bompiani, 2007.

15. Frazer James George. *The golden bough. A study in magic and religion*. Published by Macmillan and CO., Limited, London, 1923. URL: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=goldenbough3> (дата звернення: 30.09.2025).

Владислава БУГАЙЧУК,
Ірина СВИРИДЕНКО

ФІЛОСОФІЯ ТА СИМВОЛ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ РОМАНУ ГЕРМАНА ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»

У статті роман Г. Гессе «Гра в бісер» розглядається як цілісна філософсько-символічна система, підпорядкована завданню артикуляції універсальних буттєвих смислів. Представлена у романі художня модель дійсності характеризується як спрямована на аналіз культурного буття людства, виявлення продуктивних і сумнівних векторів його розвитку. Символ у художньо-естетичному романному цілому відіграє роль знака, а сукупність символів корелює із репрезентованою письменником ідеєю створення універсальної мови духовної культури.

Ключові слова: Г. Гессе, жанр, інтелектуально-філософський роман, символ, символізм, гра.

У сучасному літературознавчому дискурсі значної актуальності набуває проблема осмислення художнього тексту як цілісної філософсько-символічної системи, що зумовлено зростанням уваги до інтерпретаційних моделей, які дозволяють виявити глибинні смисли художнього твору. Зокрема, даний процес відбувається крізь призму аналізу символу як ключового елемента художнього мислення. Зважаючи на це, особливий інтерес становить творчість Германа Гессе, де символ постає не лише засобом виразності, а фундаментальним принципом організації художнього світу.

Роман Германа Гессе «Гра в бісер» репрезентує складну інтелектуально-філософську модель дійсності, у якій поєднуються проблеми духовного становлення особистості, пошуку цілісності та гармонії, співвідношення індивідуального й колективного, раціонального та інтуїтивного. Художній простір твору вибудовується як багаторівнева система символів, що відображає не лише внутрішній світ персонажів, а й універсальні закономірності

людського буття. Символ при цьому виконує функцію смислового посередника між різними рівнями реальності — психологічним, культурним і філософським.

Водночас у сучасних наукових розвідках спостерігається певна фрагментарність у підходах до аналізу цього твору: дослідники зосереджуються або на його філософському змісті, або на поетиці символізму, що ускладнює цілісне розуміння художнього світу роману. Залишається недостатньо висвітленим питання взаємодії філософського та символічного вимірів як взаємозумовлених складових єдиної естетичної системи.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення роману «Гра в бісер» як цілісної філософсько-символічної моделі, у якій художня форма виступає способом вираження глибинних екзистенційних і культурних ідей. Зазначений підхід дозволяє розширити інтерпретаційні можливості аналізу творчості Германа Гессе та уточнити роль символу як універсального механізму художнього пізнання світу та людини.

Роман «Гра в бісер» неодноразово ставав об'єктом наукових зацікавлень у літературознавстві, що зумовлено його складною жанровою природою, філософською насиченістю та багаторівневою символічною структурою. У сучасних дослідженнях простежується тенденція до інтерпретації твору в різних аспектах – жанровому, культурологічному, естетичному та філософському, що свідчить про його багатозначність і відкритість до різних підходів аналізу.

Зокрема, академік І. Мегела розглядає роман як «філософську утопію», підкреслюючи його проєкцію в майбутнє та ідею створення Касталії як простору збереження духовних цінностей і істини. Дослідник акцентує увагу на критиці прагматизму та духовної деградації сучасного суспільства, що знаходить художнє відображення у творі [4]. Професор І. Михайлин, своєю чергою, інтерпретує твір як зразок інтелектуальної прози, наголошуючи на її наближеності до філософського трактату та включеності в ширший інтелектуальний дискурс середини ХХ століття [5].

Проблему жанрової природи роману ґрунтовно розглядає Л. Гапонова. Дослідниця аналізує твір у контексті «інтелектуального»

та «філософського» типів роману, наголошуючи на розмитості меж між цими жанровими різновидами та багатшаровості художньої структури [1]. У культурологічному аспекті авторка розглядає роман як модель культурного простору, що інтегрує науку, мистецтво та духовний досвід. Вона підкреслює, що у творі реалізується складна система культурних моделей, які відображають цілісну картину світу та авторське бачення розвитку європейської культури [2].

Особливу увагу музично-естетичному виміру роману приділяє Б. Шалагінов, який досліджує феномен «касталійської музики» та її зв'язок з естетикою німецького романтизму. Учений інтерпретує роман як своєрідну утопічну модель, що продовжує традиції Новаліса, зокрема ідею створення гармонійного духовного простору через мистецтво та філософію [7].

Водночас теоретичні засади дослідження символу та символізму розроблялися у працях як вітчизняних, так і зарубіжних науковців (С. Альбота, В. Балабух, Л. Бондарук, С. Радецька, Т. Яценко та ін.). У сучасному літературознавстві символ розглядається як багатозначний художній образ, що виходить за межі прямого значення та постає способом пізнання глибинних структур реальності. Дослідники наголошують, що символізм функціонує не лише як історико-літературний напрям, а і як універсальний принцип художнього мислення, у межах якого текст вибудовується як система взаємопов'язаних смислів.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні філософсько-символічної природи художнього світу роману Германа Гессе «Гра в бісер» в українському перекладі Євгена Поповича, зокрема у виявленні специфіки художнього мислення письменника крізь призму символізму, з'ясуванні ролі символу як ключового принципу організації тексту та носія багаторівневих смислів, а також у дослідженні взаємодії філософського, естетичного й культурного вимірів твору. Особливу увагу зосереджено на інтерпретаційному потенціалі символічних образів та особливостях їх функціонування в структурі роману.

Поняття символізму посідає одне з ключових місць у сучасному літературознавстві, оскільки безпосередньо пов'язане з осмисленням

способів художнього вираження глибинних смислів, які часто не піддаються прямій вербалізації. Т. Яценко зазначає, що символізм як естетичне й художнє явище формується на межі ХІХ–ХХ століть [8: 18]. Проте варто зауважити, що поняття символу є значно ширшим і виходить далеко за межі конкретного літературного напрямку, оскільки корелює з фундаментальними філософськими, релігійними та міфологічними уявленнями про світобудову. У літературознавчому контексті символ розглядається не лише як художній засіб, а як особливий спосіб мислення, що дозволяє поєднати чуттєве та абстрактно-понятійне, індивідуальний досвід та універсальні смисли [6].

Філософська основа символістського мислення тісно пов'язана з ідеями ідеалізму та феноменології. Згідно з цими концепціями, видимий світ є лише відображенням глибинних сутностей, а символ постає як «знак переходу від емпіричного рівня сприйняття до метафізичного, дозволяючи художньому тексту виконувати не лише естетичну, а й пізнавальну функцію» [9]. У зв'язку з цим у символістській поезії образ функціонує як посередник між матеріальним і духовним, а його семантична багатозначність визначає символ як важливий засіб художнього осмислення творів, зорієнтованих на екзистенційну проблематику.

Роман Германа Гессе «Гра в бісер» є підсумковим твором, у якому філософські та символічні ідеї автора досягають максимальної концентрації. Дослідники розглядають його як складну інтелектуальну модель, що поєднує риси роману виховання, утопії та філософського трактату [1; 2; 4; 5]. Творчість Гессе в цілому втілює принципи німецького символізму, де складні метафоричні конструкції розкривають приховані сенси буття, а філософський вимір аналізованого твору спрямований на осмислення природи знання та ролі культури в житті особистості. Автор, безпосередньо, порушує питання відповідальності інтелектуальної еліти перед світом через життєвий шлях головного героя Йозефа Кнехта.

Центральним просторовим символом роману є Касталія — Республіка Духу, елітарна держава для інтелектуальної еліти, що символізує культуру як результат свідомої людської волі. Водночас

Герман Гессе підкреслює її історичну та цивілізаційну минущість: «...я не народився в Касталії, а що мене взяли сюди зі світу й виховали тут, що Касталія, Орден, навчальні заклади, архіви, Гра в бісер не існують вічно, що вони — не продукт природи, а пізній, благородний витвір людської волі, минуций, як кожен штучний витвір» [з: 284]. Касталія — це символ духовного ідеалу, який водночас приховує небезпеку ізоляції від живої реальності. Герман Гессе застерігає читача від духовної пихи: «...ми вже не хочемо нічого знати ні про страшні людські жертви, що стали її підвалиною, ні про болісний досвід, який ми дістали в спадок... дорога йде вниз...» [з: 291]. Отже, образ Касталії постає багатограним символом ідеального суспільства та інтелектуальної дисципліни, існування яких потребує постійної духовної відповідальності.

Головним символом, що дав назву роману, є Гра. Вона постає як вища форма духовної організації культури, спосіб синтезу мистецтва, науки й релігії, як метафора універсального знання, а також символ духовного прагнення цілісного сприйняття світу. Сам автор визначає Гру як «різновидом високо-розвинутого тайнопису», у створенні якого «беруть участь багато наук і мистецтв, особливо ж математика й музика» [з: 89].

Вона функціонує як універсальна мова культури, що дозволяє встановити кореляції між різними духовними традиціями. Сакральний статус Гри підкреслюється її порівнянням із богослужінням: «для вузького кола справжніх майстрів Гра означала майже те саме, що служба божа» [з: 26]. Проте з іншого боку, така гра знаків символізує відрив від «справжнього життя», що стає центральним внутрішнім конфліктом твору.

Також, аналізуючи роман «Гра в бісер», можна простежити, що символіка розкривається і через систему імен. Прізвище головного героя Кнехта (нім. Knecht — «слуга») акцентує ідею служіння культурі та духові, а сам герой постає як «слуга» Ордену та шляху духовного вдосконалення. Рішення покинути Касталію можна трактувати як перехід від абстрактної духовності до служіння живому життю та суспільству.

Доказом внутрішньої еволюції героя виступає його вірш «Сходи» (або «Переступай межі!»). У поетичному тексті простежується імператив саморозвитку: «Переступай межі! — то був заклик і наказ, настанова собі самому... переступати всі межі, рішуче й радісно долати кожен простір...» [з: 307]. Йозеф Кнехт переживає серію духовних «пробуджень», кожне з яких є водночас і прощанням із попередньою ідентичністю. Його вихід із Ордену інтерпретується як форма вищого самопризначення: «його теперішня “сваволя” насправді не що інше, як служіння і покора, і він іде не на волю, а назустріч новим, незнайомим, тривожним обов’язкам» [з: 312].

Музика в романі функціонує як метафора гармонії та квінтесенції культури. Герман Гессе вбачає у класичній музиці риси, притаманні ідеальній Грі: мужність, життєрадісність та прийняття людської долі. Важливим символічним пластом є звернення до східної традиції, зокрема до образу китайського саду як впорядкованого космосу, де кожен елемент підпорядкований принципу цілісності. Гра постає як «архітектоніка духу», що перетворює культурний простір на своєрідний сакральний храм. Кульмінація духовного досвіду Йозефа Кнехта полягає у переході від хаотичного мовлення до мовчазної гармонії, що корелює з практиками медитативної зосередженості та духовного служіння.

Здійснений аналіз дозволяє стверджувати, що роман Германа Гессе «Гра в бісер» постає як цілісна філософсько-символічна модель художнього світу, у якій символ виконує провідну функцію. Символізм у творі виступає не лише засобом художньої виразності, а й способом мислення, що забезпечує поєднання чуттєвого й раціонального, індивідуального та універсального. Встановлено, що центральні образи роману (Гра, Касталія, Орден та постать Йозефа Кнехта) формують складну систему взаємопов’язаних символів, які репрезентують ключові філософські ідеї твору.

Доведено, що художній світ роману організований за принципом символічної багаторівневості, що зумовлює відкритість тексту до множинних інтерпретацій. Філософський та символічний виміри твору утворюють нерозривну єдність, у якій художня форма постає способом осмислення екзистенційних і культурних проблем. Отже,

роман «Гра в бісер» функціонує не лише як художній текст, а як модель духовного пізнання, що актуалізує проблему відповідальності інтелектуальної еліти та пошуку гармонії між людиною, культурою і світом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Гапонова Л. Є. Інтелектуальний роман Г. Гессе «Гра в бісер». *Філологічні науки*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-1-19>
2. Гапонова Л. Є. Моделі культури в контексті роману Г. Гессе «Гра в бісер». *Філологія*. 2023. № 28. С. 58–65.
3. Гра в бісер Герман Гессе. Бібліотека української та зарубіжної літератури. URL: <https://lib.com.ua/uk/book/gra-v-biser/> (дата звернення: 27.03.2026).
4. Мегела І. П. Ігрові аспекти філософської утопії Г. Гессе «Гра в бісер». *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1 (1). С. 381–390.
5. Михайлин І. Л. Рецепт подолання масового суспільства в романі Германа Гессе «Гра в бісер». *Філологічні трактати*. 2016. Т. 8, № 2. С. 63–73.
6. Радецька С., Балабух В. Природа символу та художній переклад: нарис проблематики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36, т. 3. С. 75–80.
7. Шалагінов Б. «Гра в бісер»: від мистецької утопії Новаліса до музичної утопії Г. Гессе. *Слово і Час*. 2017. № 6. С. 48–55.
8. Яценко Т. О. *Вивчення літератури модернізму в старшій школі: методичний посібник*. Тернопіль: Підручники і посібники, 2013. 144 с.
9. Endres T. Phenomenological Idealism as Method: The Hidden Completeness of Cassirer's Matrix of the Symbolic. In: *The Method of Culture. Ernst Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms* / ed. by L. Filieri, A. Pollok. Pisa: Edizioni ETS, 2021. P. 121–147.

*Анна СЛАВУШЕВИЧ,
Світлана СОКОЛОВСЬКА*

НАУКА ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА МУЗІЛЯ

У статті проаналізовано роль наукового дискурсу в художньо-філософській системі Роберта Музіля на матеріалі роману «Людина без властивостей». Увагу зосереджено на тому, як математичні й природничо-наукові моделі позначаються на поетиці твору, його образній системі та способі осмислення модерної дійсності. Зроблено висновок, що науковий дискурс у романі «Людина без властивостей» виконує тематичну і концептуальну функцію. Він визначає інтелектуальну напругу твору та його експериментальний характер. Література постає в художньому мисленні автора як паралельна до науки форма пізнання, що відкриває сфери людського досвіду, які не можуть бути вичерпно пояснені раціонально-науковими методами.

Ключові слова: науковий дискурс, математичні мотиви, літературний експеримент, модернізм, література і наука.

Творчість Роберта Музіля формується на перетині літератури, філософії та науки, Ця взаємодія стала одним із чинників поетики роману «Людина без властивостей». Наукові поняття, передусім математичні, у творі стають способом художнього моделювання дійсності. Через наукове мислення Музіль аналізує модерну людину, її інтелектуальні пошуки, сумніви й прагнення осмислити світ поза межами усталених норм. Тому науковий дискурс у романі доцільно розглядати не лише як елемент змісту, а як структурний і поетологічний принцип. Актуальність теми зумовлена потребою глибше простежити, як у літературі модерну наукові моделі пізнання переходять у художні форми.

Вагомий внесок у вивчення творчої спадщини Музіля зробили такі дослідники, як М. Вагнер-Егельгааф, Н. Кр. Вольф, М. Гампер,

У. Картгаус, К. Коріно, Б. Нюбель. В українському літературознавчому дискурсі окремі аспекти поетики, проблематики та художньої своєрідності творчості письменника висвітлено у працях Л. Голомідової, В. Данилюка та В. Руснак.

Метою статті є з'ясування ролі наукового дискурсу в художньо-філософській системі Роберта Музіля, зокрема в романі «Людина без властивостей», а також простеження впливу наукових моделей на спосіб художнього мислення письменника.

Наукові аспекти помітно представлені в романі «Людина без властивостей». Насамперед віднайти їх можна в експліцитних висловлюваннях персонажів. Проте вони присутні і на структурному рівні та рівні аналогії. Найчастіше автор звертається до математичних («Bitte einen Augenblick, wir wollen vorerst die **Fehlergrenzen** und den **wahrscheinlichsten Wert** von alledem berechnen!» [3: 37]), фізичних («Diese schweren Kraftwagen, wie sie hier verwendet werden, haben einen zu langen **Bremsweg.**» [3: 11]), метеорологічних («barometrisches Minimum» [3: 9]), термодинамічних («Der **Wasserdampf** in der Luft hatte **seine höchste Spannkraft,**» [3: 9]), оптичних («durch die **Wellenlänge** auf Mikromillimeter genau ausdrücken ließe» [3: 9]), релятивістських (Diese Psychoanalyse und **Relativitätstheorie**, und wie das Zeug alles heißt» [3: 598]) царин знань [2: 148-231].

Конкретним прикладом цього є математичний дискурс в творі «Людина без властивостей». Джерела математичних та математико-філософських знань Музіля пов'язані із його освітою в Брно у 1898-1901 роках та із періодом навчання в Берліні в 1903-1908 роках. Науковий шлях письменника завершився захистом дисертації, присвяченої теорії пізнання Ернста Маха.

У дослідженнях творчості Музіля цей вплив часто описують через поняття «математичної метафорики». Вона виявляється насамперед у зверненні до геометричних понять і просторових моделей («schätzte die Geschwindigkeiten, die Winkel, die lebendigen Kräfte vorüberbewegter Massen ...» [3: 12]). Такі метафоричні структури впливають на організацію образів і порівнянь. Геометричне бачення пов'язане також із візуальним досвідом модерного мистецтва, зокрема з тенденціями образотворчого мистецтва початку ХХ

століття. Математичне начало, як наслідок, в Музіля функціонує не ізольовано, а в ширшому полі взаємодії науки й естетики [1: 46-65].

Змістові звернення до математики в текстах Музіля умовно поділяються на кілька основних груп. По-перше, ідеться про відсилання до конкретних математичних теорій і понять, зокрема до арифметики, алгебри, теорії ймовірності та логіки («Ich kann mir nun jedes dieser Elemente beliebig abgestuft denken, so gibt es also nahezu unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten. Wollte ich sie theoretisch ermitteln, so müßte ich außer den Gesetzen der Mathematik und der Mechanik starrer Körper auch die der Elastizitätslehre berücksichtigen ...» [3: 570]). Вони з'являються у висловлюваннях персонажів або в коментарях наратора. В літературознавчих інтерпретаціях вони часто співвідносяться із формальною організацією твору (структурою фабули, композицією, поетикою тексту).

Окреме значення мають образи математиків або персонажів, чий спосіб мислення наближений до математичного. У таких випадках математика постає як інтелектуальна настанова, особливий спосіб бачення світу. З науково-теоретичного погляду йдеться про культурні образи математичного, тобто про те, як математичне мислення художньо моделюється в літературному тексті. В романі «Людина без властивостей» математичне мислення пов'язане з фігурою Ульріха. Його інтелектуалізм, схильність до абстракції, аналітичності та постійного пошуку можливостей виразно перетинаються з математичною моделлю пізнання. Для героя світ не є остаточно завершеною системою. Світ для Ульріха є полем можливих комбінацій і співвідношень, часто безкінечних.

Наприклад, Ульріх звертається в творі до «закону великих чисел» і поняття середнього («Man nennt das etwas schleierhaft **das Gesetz der großen Zahlen**. Meint ungefähr, der eine bringt sich aus diesem, der andere aus jenem Grunde um, aber bei einer sehr großen Anzahl hebt sich das Zufällige und Persönliche dieser Gründe auf.», «Denn es bleibt, wie Sie sehen, das übrig, was jeder von uns als Laie ganz glatt **den Durchschnitt** nennt und wovon man also durchaus nicht recht weiß,» [3: 488]). Ці ідеї спонукають його замислитися, чому окремі соціальні явища, які на рівні індивідуального життя здаються випадковими, у ширшому

масштабі набувають відносної регулярності. Згодом герой переносить цю логіку на роздуми про історію та суспільство й доходить доволі до песимістичного висновку. Історія не має чіткої мети й не піддається повному контролю окремої людини, адже навіть найсильніші індивідуальні прагнення часто дають лише «середній» результат. У такий спосіб Музиль поєднує математичне пізнання з філософською рефлексією, перетворюючи його на інструмент осмислення дійсності.

Робочі зошити автора, у яких він звертається до питань природничих наук, дають змогу зрозуміти ціль і причину зацікавлення автора до феномену науки в літературі. В цих записах можна простежити також коло і пов'язані з ним рефлексії. В матеріалах початку ХХ століття помітними стають спроби поетологічного перенесення науково-технічних понять у сферу літературної творчості. Так, окреслюючи один із літературних задумів, Музиль розрізняє питання зображення в творах (які він відносить до рубрики «техніка»), та міркування, пов'язані з «архітектонікою» твору [5: 99-101].

У фрагментах есеїстичного характеру також неодноразово трапляються висловлювання, у яких поет постає як людина, що здійснює пізнавальну, майже наукову діяльність. Про це свідчить твердження Музіля про те, що «митець не грає, він займається наукою» [4: 1302]. В іншому фрагменті він вказує, що мистецтво виникає там, де існують речі, які неможливо остаточно осмислити науковим способом і які не піддаються навіть проміжній, «гібридній» формі есею [4: 1317]. Література продовжує пізнання за межі науково систематизованого рівня.

Цю позицію Роберт Музиль сформував в теоретичній праці «Нарис пізнання поета» 1918 року. У ній письменник розрізняє дві сфери пізнання. Перша охоплює все те, що може бути науково систематизоване, зведене до законів і правил. Вона методологічно й предметно близька до природничих наук. Друга є, в свою чергу, за Музілем, «батьківщиною поета» і простором дії його розуму. Головним є не правило як таке, а індивідуальне сприйняття, ситуативність, випадок [4: 1029].

В другій сфері письменник не відокремлює значення від своїх обставин, воно визначається ситуативно й зникає, щойно його виривають із конкретного контексту. Тому ця сфера постає як простір реакції індивіда щодо світу та інших людей. Завдання поета полягає в тому, щоб відкривати нові зв'язки, змінні та можливі типи перебігу подій. Поетична діяльність постійно випробовує нові форми осмислення дійсності. Вона набуває в ідеалі характеру дослідницького процесу (але без узагальнення за зразком природничо-наукових законів).

Музіль робить спробу розробити своєрідну модель літературного експерименту. Література функціонує як паралель до науки, але діє в іншій сфері – там, де об'єктом пізнання стають індивідуальні переживання і можливі життєві ситуації. Природничі науки прагнуть до систематизації, література ж досліджує одиничне й контекстуально зумовлене. Художнє мислення Музіля – експериментальна форма пізнання, яка переносить науку в інший, складніший, вимір людського сприйняття.

Отже, науковий дискурс у творчості Роберта Музіля виконує значно глибшу поетологічну функцію, адже впливає на сам спосіб організації художнього мислення, побудову образів, характер метафорики в романі «Людина без властивостей». Математичне мислення, пов'язане передусім із постаттю Ульріха, постає в романі як авторська модель ставлення до світу. Музіль розглядає науку і літературу як паралельні форми пізнання. Наука прагне до узагальнення, законів і систематизації, а література досліджує одиничні переживання. Музіль влаштовує за допомогою такого підходу літературний експеримент – випробовує нові способи бачення дійсності й відкриває ті сфери досвіду, які не можуть бути достеменно пояснені науковими методами. Так аспекти науки стають одними з принципів поетики Музіля. Вони і зумовлюють інтелектуальну напругу твору і його філософічність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Bey G. Die Gestalt der Kugel im Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Robert Musil, El Lissitzky und Hieronymus Bosch. In: Salgaro M. (Hg.). Robert Musil in der Klagenfurter Ausgabe. Bedingungen und Möglichkeiten einer digitalen Edition. München : Fink, 2014. S. 45-67.
2. Hoheisel C. Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»: Ein Kommentar. Dissertation. Dortmund : Universität Dortmund, 2002. URL: <https://eldorado.tu-dortmund.de/server/api/core/bitstreams/356db18d-2eb6-44fb-9930-6beb6597cb58/content> (Дата звернення: 21.05.2026).
3. Musil R. Der Mann ohne Eigenschaften : Roman. Bd. 1 : Erstes und Zweites Buch ; hrsg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987. 1040 S.
4. Musil R. Gesammelte Werke. Bd. II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik; hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1978. 1968 S.
5. Musil R. Tagebücher: in 2 Bde. / hrsg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1976. Bd. 1. S. 99, 101.

Світлана СОКОЛОВСЬКА

БІБЛІЙНА ПОЕТИКА ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ ЙОЗЕФА РОТА «ЙОВ»

У статті досліджено біблійну поетику та стильові особливості роману Йозефа Рота «Йов. Роман простої людини». Проаналізовано специфіку рецепції біблійної Книги Йова у художній структурі твору, особливості інтертекстуальних зв'язків, поетику символізації, лаконізм письма та психологічний характер оповіді. Окрему увагу приділено поєднанню реалістичних і модерністських елементів у романі, а також функціонуванню релігійно-філософських мотивів у формуванні художнього світу твору. З'ясовано, що стиль роману ґрунтується на синтезі біблійної притчевості, психологічного реалізму та модерністської чутливості.

Ключові слова: *Йозеф Рот, «Йов», біблійна поетика, інтертекстуальність, стиль, модернізм, психологічний реалізм, символізм.*

Творчість Йозефа Рота посідає помітне місце в європейському літературному процесі першої половини ХХ століття. У його прозі особливого значення набувають теми втрати, історичного зламу, кризи традиційного світу та духовних випробувань людини. Роман «Йов» (1930) належить до найвідоміших творів письменника і становить собою складний художній синтез біблійної образності, соціально-історичного досвіду та модерністської поетики.

Серед численних праць, присвячених творчості письменника, особливо вирізняється біографічне дослідження Давіда Бронзена, у якому простежено формування світогляду письменника, історичний контекст його творчості та специфіку художнього мислення автора [5]. Значний внесок у вивчення прози Рота здійснив Клаудіо Маґріс, який розглядає творчість письменника у контексті східноєврейської

культурної традиції, проблем історичної пам'яті, вигнання та кризи габсбурзького світу [6].

В українському літературознавстві вагомий внесок у дослідження творчості Йозефа Рота зробили Галина Петросаняк і Тарас Дзись. У дисертаційній праці Г. Петросаняк проаналізовано поетику художньої прози письменника, її жанрово-стильові особливості, символічну організацію та взаємодію історичного, релігійного і психологічного вимірів художнього світу [3]. Т. Дзись досліджує творчість Рота в контексті української міжлітературної рецепції, приділяючи увагу проблематиці Першої світової війни, типології образів-персонажів і специфіці функціонування творчої спадщини письменника в українському культурному просторі [1].

Важливе методологічне значення для дослідження біблійної поетики роману «Йов» має монографія Зоряни Лановик «Hermeneutica Sacra: проблеми біблійної герменевтики в літературознавстві», у якій розглядаються принципи інтерпретації біблійного тексту, механізми функціонування біблійного інтертексту в художній літературі та особливості літературознавчого прочитання сакральних смислів [2]. Запропоновані дослідницею герменевтичні підходи є продуктивними для аналізу роману Йозефа Рота як модерного переосмислення біблійної Книги Йова, де біблійний текст постає не лише тематичним джерелом, а й визначальним структурним і смислотворчим чинником художньої організації твору.

Уже назва твору «Йов. Роман простої людини» окреслює його смислову співвіднесеність із біблійною традицією. Відсилання до Книги Йова не є декоративним або випадковим елементом. Біблійний текст функціонує як смисловий каркас твору, визначаючи логіку розвитку сюжету, систему образів і філософську проблематику.

Образ головного героя роману Менделя Зінгера актуалізує модерне переосмислення біблійного Йова. Він є звичайним учителем релігії, людиною скромного достатку, чий світ побудований на непохитній вірі, сімейному укладі та традиційних моральних цінностях. Однак цей усталений життєвий лад поступово руйнується під тиском численних випробувань. Від перших рядків Й. Рот

акцентує увагу на буденному і традиційно впорядкованому житті героя:

«Vor vielen Jahren lebte in Zuchnow ein Mann namens Mendel Singer. Er war fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude. Er übte den schlichten Beruf eines Lehrers aus» [7: 9].

Така стилістично стримана характеристика зближує персонажа з біблійним Йовом і підкреслює його типологічну репрезентативність. Подібно до біблійного прототипу, Мендель Зінгер переживає втрату дітей, руйнування родини, еміграцію, духовну кризу та відчуття божественного мовчання. Проте автор не відтворює біблійний сюжет буквально, а переносить архетипну історію страждань у простір єврейського життя початку ХХ століття, надаючи давньому мотиву модерного історичного змісту.

Однією з визначальних стильових рис роману є біблійна лаконічність оповіді. Письмо Й. Рота позбавлене надмірної метафоричності чи розлогих описів. Лаконізм авторської манери виявляється також у зображенні страждань героя. Психологічний стан Менделя часто передається через короткі, синтаксично стислі конструкції:

«Er kaufte eine Zeitung und ging wieder ins Haus. Die blaue Petroleumlampe brannte. Sie erleuchtete den Morgen, der finster war wie die Nacht. Mendel Singer entfaltete die Zeitung, sie war fett, klebrig und naß, sie roch wie die Lampe. Er las die Berichte vom Kriegsschauplatz zweimal, dreimal, viermal» [7: 120].

Така манера письма зближує роман із біблійним дискурсом, у якому драматизм подій розкривається не через розгорнуте психологічне коментування, а через дії персонажів і сам факт пережитого досвіду [4: 114].

Водночас художню своєрідність роману не можна звести лише до біблійної стилізації. Поряд із нею у творі виразно простежуються риси психологічного реалізму. Особливу увагу Рот приділяє внутрішній трансформації героя, показуючи поступову динаміку його емоційних і духовних переживань. Мендель Зінгер проходить складний шлях від упорядкованої релігійної свідомості до болісного сумніву. Особливо виразно психологічний вимір роману

розкривається в епізодах втрати родини та еміграції до Америки. Новий простір стає не лише географічним переміщенням, а й символом духовного відчуження. Герой переживає втрату звичного світу, культурної опори та релігійної цілісності. Кульмінацією духовного надлому героя стає його відмова від молитви й бунт проти Бога:

«Mendel Singer betete nicht mehr» [7: 141].

Духовний надлом Менделя розгортається паралельно з руйнуванням звичного культурного простору. У цьому контексті мотив еміграції набуває не лише соціально-історичного, а й важливого стильового значення. Переїзд із традиційного східноєвропейського середовища до Америки супроводжується зміною художньої тональності роману. Якщо початкові розділи позначені відносною впорядкованістю оповіді, зв'язком із релігійною традицією та ритмом усталеного життя, то американський період характеризується посиленням мотивів фрагментарності, внутрішнього розладу й екзистенційної самотності. Саме тут особливо помітними стають модерністські елементи стилю Йозефа Рота. Попри зовнішню простоту викладу, роман репрезентує типові для модернізму теми: кризу ідентичності, відчуження особистості, руйнування традиційної картини світу та проблему пошуку сенсу в умовах історичної нестабільності [8: 25].

Модерністський характер твору виявляється також у специфічному осмисленні часу і людського досвіду. У романі практично відсутня ідея лінійного прогресу. Історичний рух не сприймається як шлях вдосконалення; навпаки, модерний світ часто постає простором втрати духовних орієнтирів. Америка, яка традиційно асоціюється з економічними можливостями, соціальним піднесенням і новим початком, у художній картині світу Рота набуває суперечливого значення: вона дарує матеріальну стабільність, але водночас поглиблює внутрішню дезорієнтацію героя. Це особливо виразно артикулюється у висловлюванні Менделя після смерті дружини:

«Ich bin nicht Mendel Singer mehr, ich bin der Rest von Mendel Singer. Amerika hat uns getötet. Amerika ist ein Vaterland, aber ein tödliches

Vaterland. Was bei uns Tag war, ist hier Nacht. Was bei uns Leben war, ist hier Tod» [7: 128].

Амбівалентний образ Америки демонструє, що просторові координати роману мають не лише реалістичне, а й символічне значення. Образ Менухіма розширює цю символічну перспективу, концентруючи в собі водночас родинний біль і мотив незбагненого випробування. Герой стає матеріалізацією питання, що проходить крізь увесь роман: чому страждає невинний? У ранніх описах Менухіма особливо виразно проступають мотиви фізичної та духовної обмеженості:

«Der Kleine mußte zwischen zweien gehalten werden. Er setzte nicht einen Fuß vor den anderen wie ein Mensch. Er wackelte mit seinen Beinen wie mit zwei zerbrochenen Reifen, er blieb stehen, er knickte ein» [7: 22].

Через стриману оповідну манеру Рот формує образ страждання, що виходить за межі приватної родинної трагедії та набуває символічного виміру. Саме в цьому аспекті важливим смисловим центром роману стає мотив мовчання Бога. У Книзі Йова страждання людини зрештою отримують метафізичне пояснення через божественне одкровення. У романі Йозефа Рота ситуація складніша: Мендель Зінгер переживає глибоку кризу віри, спричинену неможливістю знайти зрозуміле пояснення власним стражданням:

«Mendel Singer stand schwarz und stumm, in seinem Alltagsgewand, im Hintergrund, in der Nähe der Tür und bewegte sich nicht. Seine Lippen waren verschlossen und sein Herz ein Stein. Der Gesang des Kol Nidre erhob sich wie ein heißer Wind. Mendel Singers Lippen blieben verschlossen und sein Herz ein Stein» [7: 144].

Однак письменник уникає однозначного прочитання цієї теми. Криза віри не тотожна остаточному запереченню трансцендентного начала. Навпаки, драматизм твору виникає саме з напруження між людським болем і прагненням віри. Саме ця амбівалентність значною мірою визначає стильову своєрідність роману. «Йов» Йозефа Рота постає як багатошаровий художній синтез біблійної традиції, психологічного реалізму та модерністської естетики.

Отже, до провідних стильових особливостей роману належать лаконізм письма, притчевість оповіді, психологічна деталізація

внутрішнього світу персонажів, символічна насиченість художнього простору та стриманий трагізм авторської манери. Водночас у тексті присутні модерністські мотиви відчуження, кризи віри, руйнування традиційного світу і пошуку духовної цілісності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Дзись Т. В. Творчість Йозефа Рота в українській міжлітературній рецепції: візія Першої світової війни і типологія образів-персонажів : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2008. 176 с.
2. Лановик З. Б. *Hermeneutica Sacra*: проблеми біблійної герменевтики в літературознавстві. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ імені В. Гнатюка, 2006. 587 с.
3. Петросаняк Г. І. Поетика художньої прози Йозефа Рота : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Івано-Франківськ, 2001. 170 с.
4. Alter R. *The Art of Biblical Narrative*. New York : Basic Books, 1981. 224 p.
5. Bronsen D. *Joseph Roth: Eine Biographie*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1974. 412 S.
6. Magris C. *Der ferne Nachbar: Joseph Roth und die Tradition der ostjüdischen Literatur*. Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2000. 286 S.
7. Roth J. *Hiob. Roman eines einfachen Mannes. Text und Kommentar*. Berlin : Suhrkamp BasisBibliothek, 2015. 268 S.
8. Zima P. V. *Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature*. London : Continuum, 2010. 328 p.

ПЕРЕКЛАД

Тетяна КОВАЛЬОВА

НІМЕЦЬКОМОВНА ПОЕЗІЯ У ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ

HEINRICH HEINE

Der arme Peter

I

Der Hans und die Grete tanzen herum,
Und jauchzen vor lauter Freude.
Der Peter steht so still und stumm,
Und ist so blaß wie Kreide.

Der Hans und die Grete sind Bräut'gam
und Braut,
Und blitzen im Hochzeitgeschmeide.
Der arme Peter die Nägel kaut
Und geht im Werkeltagskleide.

Der Peter spricht leise vor sich her,
Und schaut betrübet auf beide:
»Ach! wenn ich nicht gar zu vernünftig
wär,
Ich täte mir was zuleide.«

II

»In meiner Brust, da sitzt ein Weh,
Das will die Brust zersprengen;
Und wo ich steh, und wo ich geh,
Will's mich von hinnen drängen.

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

Бідолаха Петер

I

Ганс і Грета радо танцюють,
Під собою не чуючи ніг.
Петер стоїть нерухомо, мовчки,
Білий як сніг.

Ганс і Грета грають весілля,
На них святкове вбрання.
Петер-небога нігті гризе,
На ньому одежа стара.

Похмуро на них позирає
І тихо собі промовляє:
«Як цей біль мені терпіти –
Краще би мені не жити!»

II

«В мені сидить така туга,
Що душу розриває.
Де б я не був, куди б не йшов,
Цей біль мене з'їдає.

Es treibt mich nach der Liebsten Näh',
Als könnt's die Grete heilen;
Doch wenn ich der ins Auge seh,
Muß ich von hinnen eilen.

Ich steig hinauf des Berges Höh',
Dort ist man doch alleine;
Und wenn ich still dort oben steh,
Dann steh ich still und weine.«

III

Der arme Peter wankt vorbei,
Gar langsam, leichenblaß und scheu.
Es bleiben fast, wenn sie ihn sehn,
Die Leute auf der Straße stehn.

Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:
»Der stieg wohl aus dem Grab hervor.«
Ach nein, ihr lieben Jungfräulein,
Der legt sich erst ins Grab hinein.

Er hat verloren seinen Schatz,
Drum ist das Grab der beste Platz,
Wo er am besten liegen mag,
Und schlafen bis zum Jüngsten Tag.

Die Heil' gen Drei Könige

Die Heil' gen Drei Könige aus
Morgenland,
sie fragten in jedem Städtchen:
«Wo geht der Weg nach Bethlehem,
ihr lieben Buben und Mädchen?»

Біля коханої спасіння
Від мук своїх шукаю.
Коли ж погляну в її очі,
Відразу геть тікаю.

Біжу далеко я у гори й
Там, де ніхто не бачить,
Там наверху стою я довго,
Стою собі і плачу».

III

Петер іде, немов п'яний,
Самотній і як смерть блідий.
Хто на дорозі його стріне,
Той довго дивиться услід.

Тихо шепочуться дівчата:
«Він як з могили щойно встав».
Ви помиляєтесь, сестрички,
В могилу б ту він радо впав.

Своє кохання втратив він,
Тому могила – його дім,
Де він порине в забуття,
В глибокий сон, у небуття.

Волхви зі Сходу

Волхви зі Сходу довго йшли, здалеку
мандрували,
Хто їм траплявся на шляху, в усіх вони
питали:
«Люди шановні й дорогі, чи не могли

Die Jungen und Alten, sie wussten' s
nicht,
die Könige zogen weiter;
sie folgten einem goldenen Stern,
der leuchtete lieblich und heiter.

Der Stern blieb stehen über Josephs
Haus,
da sind sie hineingegangen;
das Öchslein brüllte, das Kindlein
schrie,
die Heil' gen Drei Könige sangen.

б допомогти?

Чи знає хто з вас, чесні люди, до
Вифлеєма як дійти?»

Ані малі, ані старі дороги тій не знали,
І мудреці ішли вперед, і далі
крокували.

На небі зірка золота яскраво запалала,
Світилась радісно вона і шлях волхвам
вказала.

Зірка все рухалась вперед, аж раптом
вона стала,

Над місцем, де Іосиф жив, ще дужче
засіяла.

Волхви почули рев волів, в яслах дитя
лежало –

І в той же час, в ту саму мить хвалу
йому воздали.

FRIEDRICH SCHILLER
Ritter Toggenburg

»Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet Euch dies Herz,
Fodert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz.
Ruhig mag ich Euch erscheinen,
Ruhig gehen sehn.
Eurer Augen stilles Weinen
Kann ich nicht verstehn.«

Und er hörts mit stummem Harne,
Reißt sich blutend los,
Preßt sie heftig in die Arme,
Schwingt sich auf sein Roß,
Schickt zu seinen Mannen allen
In dem Lande Schweiz,
Nach dem Heiligen Grab sie wallen,
Auf der Brust das Kreuz.

Große Taten dort geschehen
Durch der Helden Arm,
Ihres Helmes Büsche wehen
In der Feinde Schwarm,
Und des Toggenburgers Name
Schreckt den Muselmann,
Doch das Herz von seinem Grame
Nicht genesen kann.

Und ein Jahr hat ers getragen,
Trägts nicht länger mehr,
Ruhe kann er nicht erjagen
Und verläßt das Heer,

ФРІДРІХ ШИЛЛЕР
Лицар Тоггенбург

«Лицарю, до Вас в моєму серці
Живе любов сестри,
Іншого не вимагайте –
Болісно мені.
Я Вас, як брата, проводжаю,
Як брата, я Вас зустрічаю,
Навіщо ж очі Ваші плачуть? –
Не збагнуть мені».

Він вислухав її безмовно –
Біль серце розривав,
В обіймах стиснув її міцно
І верхи поскакав.
Зібравши браттів своїх вірних
З країни та із крес,
До Гробу Господа він рушив –
На грудях Святий Хрест.

Великі подвиги там чинять
Лицарів мечі,
Гордо віють на шоломах
Пишні плюмажі.
Ім'я Тоггенбург наводить
Страх на ворогів,
Та любовної недуги
Він подолати не зумів.

Він витримав один лиш рік
І терпіти більш не зміг,
Спокій серцю не знайшов
Й сам один назад пішов.

Sieht ein Schiff an Joppes Strande,
Das die Segel bläht,
Schiffet heim zum teuren Lande,
Wo ihr Atem weht.

Und an ihres Schlosses Pforte
Klopft der Pilger an,
Ach! und mit dem Donnerworte
Wird sie aufgetan:
»Die Ihr sucht, trägt den Schleier,
Ist des Himmels Braut,
Gestern war des Tages Feier,
Der sie Gott getraut.«

Da verläset er auf immer
Seiner Väter Schloß,
Seine Waffen sieht er nimmer,
Noch sein treues Roß,
Von der Toggenburg hernieder
Steigt er unbekannt,
Denn es deckt die edeln Glieder
Härenes Gewand.

Und erbaut sich eine Hütte
Jener Gegend nah,
Wo das Kloster aus der Mitte
Düstrer Linden sah;
Harrend von des Morgens Lichte
Bis zu Abends Schein,
Stille Hoffnung im Gesichte,
Saß er da allein.

Blickte nach dem Kloster drüben,
Blickte stundenlang
Nach dem Fenster seiner Lieben,

Парусник біля Йофеї
Вітрила розправляв,
На ньому й рушив він до краю,
Звідки подих її долітав.

І от вже біля її замку
Пілігрим чекає,
Зі словами, наче грім,
Страж браму відчиняє:
«Та, котру хотіли бачить,
Намітку одягнула,
Стала невістою Христа,
Учора свято було».

Замок батька він покинув
Навіки того ж дня,
Не взяв з собою ані зброї,
Ані вірного коня.
Як спускався лицар долу,
Ніхто його й не взнав,
Бо полог волосяниці
Його щільно огортав.

Поставив він собі намет
Неподалік від місця,
Звідки бачив монастир
З-під лип густого листя.
І від ранкової зорі
До заходу сонця
Він з надією сидів,
Дививсь в її віконце.

Вдивлявся у вікно він довго,
Годинами сидів,
Доки не вчув, як тихо хтось

Bis das Fenster klang,
Bis die Liebliche sich zeigte,
Bis das teure Bild
Sich ins Tal herunterneigte
Ruhig, engelmild.

Und dann legt' er froh sich nieder,
Schlief getröstet ein,
Still sich freuend, wenn es wieder
Morgen würde sein.
Und so saß er viele Tage,
Saß viel Jahre lang,
Harrend ohne Schmerz und Klage,
Bis das Fenster klang.

Bis die Liebliche sich zeigte,
Bis das teure Bild
Sich ins Tal herunterneigte,
Ruhig, engelmild.
Und so saß er, eine Leiche,
Eines Morgens da,
Nach dem Fenster noch das bleiche,
Stille Antlitz sah.

Das Mädchen aus der Fremde

In einem Tal bei armen Hirten
Erschien mit jedem jungen Jahr,
Sobald die ersten Lerchen
schwirrten,
Ein Mädchen, schön und
wunderbar.

Віконце відчинив.
І кохана показала –
Образ дорогий
Долетів, як янгол з неба,
Смирений і м'який.

Лише тоді щасливий він
Спокійно міг заснути,
Радів, що завтра все це знову
Могло б іще раз бути.
І так чекав багато днів,
Роками він чекав,
Поки нарешті тихо хтось
Вікна не відчиняв.

Поки кохана не з'являлась,
І образ дорогий
Не долітав, як янгол з неба,
Смирений і м'який.
Коли знайшли одного ранку
Під липою мерця,
Вдивлявся у віконце погляд
Мовчазного лиця.

Щороку ранньою весною...

Щороку ранньою весною,
Як пісню жайворон заводить,
До бідних пастухів в долину
Прекрасна дівчина приходить.

Sie war nicht in dem Tal geboren,
Man wußte nicht, woher sie kam,
Und schnell war ihre Spur verloren,
Sobald das Mädchen Abschied
nahm.

Beseligend war ihre Nähe,
Und alle Herzen wurden weit,
Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit.

Sie brachte Blumen mit und
Früchte,
Gereift auf einer andern Flur,
In einem andern Sonnenlichte,
In einer glücklichern Natur.

Und teilte jedem eine Gabe,
Dem Früchte, jenem Blumen aus,
Der Jüngling und der Greis am
Stabe,
Ein jeder ging beschenkt nach Haus.

Willkommen waren alle Gäste,
Doch nahte sich ein liebend Paar,
Dem reichte sie der Gaben beste,
Der Blumen allerschönste dar.

Вона сама не з цих країв,
Звідки прийшла – ніхто не знає,
І губляться її сліди,
Як тільки дівчина зникає.

Стає блаженним з нею світ,
І кожне серце оживає,
В ній велич чується така,
Що над всіма її здіймає.

Вона несе плоди і квіти,
Дозрілі не на цих полях,
А там, де сонце лагідніше,
І де природа щасливіша.

В неї для кожного дарунок –
Кому цвіток, кому плоди,
І молоді, і старі люди –
З дарами всі додому йшли.

Всіх радо бачила у гості,
Проте найліпші дари,
Найкращі квіти дарувала
Тим, хто закохані були.

*Ольга ІВАНОВА,
Людмила БОРОВА
(редактор перекладу)*

**ПОЕЗІЇ ЕДУАРДА ФРІДРІХА МЕРІКЕ ТА ЛЮДВІГА
УЛАНДА У ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ**

**EDUARD FRIEDRICH MÖRIKE
Der Feuerreiter**

Sehet ihr am Fensterlein
Dort die rote Mütze wieder?
Nicht geheuer muß es sein
Denn er geht schon auf und nieder.
Und auf einmal welch Gewühle
Bei der Brücke, nach dem Feld!
Horch! das Feuerglöcklein gellt:
Hinterm Berg, Hinterm Berg,
Brennt es in der Mühle!

Schaut! da sprengt er wütend schier
Durch das Tor, der Feuerreiter,
Auf dem rippendürren Tier,
Als auf einer Feuerleiter!
Querfeldein! Durch Qualm und
Schwüle
Rennt er schon und ist am Ort!
Drüben schallt es fort und fort:
Hinterm Berg, Hinterm Berg
Brennt es in der Mühle!

Der so oft den roten Hahn

**ЕДУАРД ФРІДРІХ МЕРІКЕ
Балада про вогняного
вершника**

Знов червона шапка сяє,
Серце крає думка зла.
Він туди-сюди блукає,
Чи ти бачиш це з вікна?
Гомін котиться здаля.
Через поле, край мостів,
Дзвоник ріже тишу слів –
За горою, за горою
Млин страшним вогнем пала!

Лютує вершник, мчить щосили,
Поглянь – вже браму омина,
І кінь худий, аж видно жили,
Мов та драбина кістяна!
Навпростець, крізь дим в поля,
Вже примчав, де млин палає,
Голос звідти знов лунає.
За горою, за горою
Млин страшним вогнем пала!

Ти здаля вогонь відчув,

Meilenweit von fern gerochen,
Mit des heiligen Kreuzes Span
Frequentlich die Glut besprochen –
Weh! dir grinst vom Dachgestühle
Dort der Feind im Höllenschein.
Gnade Gott der Seele dein!
Hinterm Berg, Hinterm Berg
Rast er in der Mühle!

Keine Stunde hielt es an,
Bis die Mühle borst in Trümmer;
Doch den kecken Reitersmann
sah man von der Stunde nimmer.
Volk und Wagen im Gewühle
Kehren heim von all dem Graus;
Auch das Glöcklein klinget aus:
Hinterm Berg,
Hinterm Berg Brennts!

Nach der Zeit ein Müller fand
Ein Gerippe samt der Mützen
Aufrecht an der Kellerwand
Auf der beinern Mähre sitzen:
Feuerreiter, wie so kühle
Reitest du in deinem Grab!
Husch! da fällt's in Asche ab.
Ruhe wohl,
Ruhe wohl
Drunten in der Mühle!

Півня бачив в сяйві злив,
І хрестом женеш в п'їтьму
Та з вогнем розмову вів –
На кроквах полум'я ясніє
Ворог скалить зуби злі.
Боже, душу збережи!
За горою, за горою
Шаленіє у млині!

Ледь година пролетіла,
А від млина слід пропав;
Та сміливця вогняного
Більше люд не зустрівач.
Йдуть додому від журби
Люди, вози в метушні;
І змовкає дзвін в імлі:
За горою,
За горою ще горить!

Якийсь млинар у льох зайшов,
Там кістяк у шапці взрив,
При стіні той вершник знов
На коні кістлявім сів.
Вогняний, який холодний,
В гробі мчиш тепер один!
Шурх! – розсипався на пил.
Спи спокійно,
Спи спокійно
У млині в землі сирій!

Septembermorgen

Im Nebel ruhet noch die Welt,
Noch träumen Wald und Wiesen:
Bald siehst du, wenn der Schleier fällt,
Den blauen Himmel unverstellt,
Herbstkräftig die gedämpfte Welt
In warmem Golde fließen.

Er ist's (1829)

Frühling lässt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab ich vernommen!

Вересневий ранок

У тумані світ іще дріма,
Ліси й луки – у снах глибоких,
Та скоро вже спаде імла –
І з'явиться блакить ясна,
Осінньо-тиха, золота
Земля у променях високих.

Весна прийшла (1829)

Весна пускає свою синю стрічку,
Що знову м'яко летить в повітрі;
Солодкі пахощі, знайомі й ніжні,
Обережно торкають річку.
Фіалки сплять, мріють у
піднебессі,
Хочуть скоро прийти у наш сад.
Слухай – лунає музика в небі –
Весно, це ти, я впізнав цей лад!

LUDWIG UHLAND
Der gute Kamerad

Ich hatt einen Kameraden
Einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite
In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,
Gilt' s mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
Er liegt mir vor den Füßen,
Als wär' s ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen,
Derweil ich eben lad.
Kann dir die Hand nicht geben,
Bleib du im ewgen Leben
Mein guter Kamerad!

ЛЮДВИГ УЛАНД
Вірний побратим

Був у мене друг відважний,
Кращого не знайдеш ти.
Барабани грізно грали,
І ми в бій разом рушали,
Крок у крок, мов два брати.

Раптом куля прилетіла
Хто впаде – чи він, чи я?
Та його вона скосила,
Він упав мені під ноги...
Ну чому це був не я...?!

Руку він дає мені,
Та продовжується бій.
Руку я подать не в змозі
Спочивай навіки в Бозі
Побратиме вірний мій!

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Астрахан Н. ЖАНРОВІ ЧИННИКИ РОМАНУ М. ВЕЛЬБЕКА «ЕЛЕМЕНТАРНІ ЧАСТИНКИ».....	3
Астрахан Н. ХИМЕРНІСТЬ ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ І МАГІЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ	13
Бугайчук В., Свириденко І. ФІЛОСОФІЯ ТА СИМВОЛ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ РОМАНУ ГЕРМАНА ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»....	34
Славушевич А., Соколовська С. НАУКА ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА МУЗІЛЯ.....	41
Соколовська С. БІБЛІЙНА ПОЕТИКА ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ Й. РОТА «ЙОВ».....	47

ПЕРЕКЛАД

Ковальова Т. НІМЕЦЬКОМОВНА ПОЕЗІЯ У ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ.....	53
Іванова О., Борова Л. ПОЕЗІЇ ЕДУАРДА ФРІДРІХА МЕРІКЕ ТА ЛЮДВІГА УЛАНДА У ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ	60
ЗМІСТ.....	64
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	65

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АСТРАХАН Наталя Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури ЖДУ імені Івана Франка.

БОРОВА Людмила Олексіївна – викладач кафедри германської філології та зарубіжної літератури ЖДУ імені Івана Франка:

БУГАЙЧУК Владислава – студентка групи 41Бд-Фнім ННІ іноземної філології.

ІВАНОВА Ольга – студентка групи 31Бд-Фнім ННІ іноземної філології.

КОВАЛЬОВА Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Поліського національного університету.

СЛАВУШЕВИЧ Анна - студентка групи 41Бд-Фнім ННІ іноземної філології.

СОКОЛОВСЬКА Світлана Францівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури.

ARS ET SCIENTIA

МОВА/ЛІТЕРАТУРА/ПЕРЕКЛАД/НАВЧАННЯ

МИСТЕЦТВО

I

НАУКА

МОВОЗНАВСТВО/ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО/ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО/МЕТОДИКА

Науково-художня збірка

2026 / № 6

ARS ET SCIENTIA (Мистецтво і наука) : мовознавство / літературознавство / перекладознавство / методика. Науково-художня збірка [Електронне видання]. Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026. № 6. 65 с.