

Олександр Кеба, Беата Кушка

**ЖАНРОВА ПАРАДИГМА
РОМАНІСТИКИ
ІЄНА МАК'ЮЕНА**

Монографія

Електронне видання

Кам'янець-Подільський

2026

Рецензенти:

Козлик І. В., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Крижановська О. О., доктор філологічних наук, професор кафедри літературознавства і східної філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка;

Расевич Л. П., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Рекомендовано вченою радою Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 6 від 28 травня 2026 р.)

Кеба О., Кушка Б.

К 33 Жанрова парадигма романістики Ієна Мак'юєна : монографія. [Електронне видання]. Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2026. 1 файл (PDF : 226 с.).

ISBN 978-617-8649-02-9

У монографії здійснено цілісну реконструкцію жанрової еволюції романної прози Ієна Мак'юєна у контексті трансформацій західноєвропейського літературного процесу кінця XX — початку XXI століття. Внаслідок системного аналізу жанрової специфіки основних романів письменника виявлено закономірні етапи трансформації його творчого методу: від трансгресивного фізіологізму раннього періоду через раціоналістичні модифікації інтелектуального роману до новітніх стратегій спекулятивної та метафікційної прози.

Видання адресовано літературознавцям, викладачам світової літератури (зокрема, англійської) у закладах вищої освіти, студентам-філологам, а також усім, хто цікавиться творчістю Ієна Мак'юєна і тенденціями розвитку новітнього літературно-художнього письма.

УДК 821.111

Електронна версія видання доступна за покликанням:

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10265>

DOI 10.32626/mono.2026-1

ISBN 978-617-8649-02-9

© Кеба О. В.,
Кушка Б. Г., 2026

ВСТУП

Сучасний англійський літературний процес неможливо уявити без постаті Ієна Рассела Мак'юена (нар. 1948 р.), який на сьогодні є одним із найбільш авторитетних і впливових письменників Великої Британії. Його масштабний і багатожанровий доробок, що охоплює 17 романів, драматургічні твори, кіносценарії та книжки для дітей, здобув широке міжнародне визнання та став невід'ємною частиною сучасного літературного канону. Про високий статус автора у соціокультурному просторі свідчить включення часописом «The Times» у 2008 році до списку 50-ти найбільш видатних британських авторів повоєнної доби (починаючи з 1945 року), а також численні престижні літературні нагороди. Зокрема, письменник є лауреатом Премії Сомерсета Моєма (1976, за збірку оповідань «Перше кохання, останні обряди»), Вітбредівської премії (1987, за роман «Дитя у часі»), Букерівської премії (1998, за роман «Амстердам») та Єрусалимської премії за свободу індивіда в суспільстві (2011).

Попри безперечне визнання визначного внеску Мак'юена в сучасний літературний процес, рецепція його творчості впродовж кількох десятиліть маркована контрверсійністю. Твори письменника, часто провокаційні за своїми фабульними конструктами й типологією персонажів, незмінно викликають гострі критичні й наукові дискусії. Якщо одні літературознавці схвально оцінюють його сміливі художні провокації та спроби новаторського осмислення маргінальних, табуйованих сфер людського буття, то інші критикують письменника за надмір сцен насилля і сексуальних крайнощів, зловживання «літературними формулами» чи навіть потурання нищим смакам публіки, вказуючи при цьому й на окремі стилістичні огріхи. Проте продуктивна напруга між елітарним інтелектуалізмом та включенням елементів масових, зокрема кримінально-детективних жанрів у романи значної соціокультурної й філософської проблематики, підтверджує відзначену дослідниками складність його творчості й водночас демонструє провідну тенденцію сучасної літератури до дифузії та синтезу жанрів.

Еволюційний шлях Мак'юена репрезентує унікальний транзит від трансгресивного епатажу до нової романної класики. Його ранній творчий етап, представлений збірками «First Love, Last Rites» і «In Between the Sheets» та першими романами «The Cement Garden» і «The Comfort of Strangers», вибудовувався навколо естетики «жахливого», що закріпило за автором стійке літературне прізвисько «Ian Macabre». Ці тексти пропонували своєрідне переписування на сучасний лад готичних чи декадентських сюжетів, що розгорталися в ізольованих від зовнішнього світу закритих приміщеннях, наслідуючи традицію класичного готичного роману з його замкненими просторами. Персонажі цих творів відзначалися девіантною поведінкою,

схильністю до жорстокості, неконтрольованого потягу до табуйованого сексу, насилля та смерті.

Знаковим зламом у творчій біографії письменника став роман «Black Dogs» (1992), в якому Мак'юен помітно переносить акцент із дескрипції сцен горору, пов'язаних із людським тілом, на глибоке дослідження нейрофізіології психологічного насильства та екзистенційних страждань. Звертаючись у цьому творі до травм людської психіки, автор створює метафоричний образ чорних псів (якими колись залякували в'язнів гестапо), що символізують іманентне зло, яке здатне панувати й нищити життя окремих осіб і цілих країн. Наступні художні пошуки автора суттєво розширили виміри проблемно-інтелектуальної прози. Специфічні варіанти девіацій та раціоналістичних колізій, викликаних нав'язливим коханням і синдромом одержимості, постають у романі «Enduring Love» (1997), тоді як у романі «Amsterdam» (1998) Мак'юен моделює сучасну «моральну драму» у вимірах трагікомедії, де обіцянка евтаназії перетворює колишніх друзів на ворогів.

Ключову роль в еволюції поетики Мак'юена відіграв роман «Atonement» (2001), який продемонстрував складну поліфонічну нарацію та наявність кількох точок фокалізації, що дозволило автору надати право голосу одночасно кільком персонажам. Маючи оманливу жанрову природу, цей твір спершу сприймається як традиційний реалістичний роман із причинно-наслідковим мотивуванням подій та вписуванням долі персонажів у соціально-історичний континуум «великої історії». Однак складна наративна структура, сюжетна невизначеність та гра з читачем свідчать на користь постмодерністських метанаративних містифікацій.

У романах наступних десятиліть – від «Saturday» та «On Chesil Beach» до «Sweet Tooth», «Nutshell», «Machines Like Me», «What Can We Know» – письменник продовжує розширювати поле художньо-естетичного пошуку, досліджуючи на найрізноманітнішому жанровому матеріалі проблеми соціального поступу людства, індивідуальної свободи й людської гідності.

Незважаючи на тривалу історію осмислення творчості письменника, його жанрова парадигма як цілісна, динамічна система трансформацій та гібридизацій канонічних романних форм (від просвітницького Bildungsroman'у до спекулятивної та метафікційної прози) досі не була об'єктом комплексного монографічного дослідження. Це й зумовлює актуальність та наукову новизну пропонованої праці.

Метою монографії є виявлення закономірностей функціонування і трансформації традиційних жанрових моделей у романістиці Ієна Мак'юена та еволюції наративних стратегій митця.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. Дослідити соціокультурні та рецептивні чинники формування художнього успіху Ієна Мак'юена, а також окреслити історіографічні та теоретико-методологічні координати дослідження його творчості.

2. Проаналізувати специфіку трансформації класичних форм Bildungsroman'у та історій дорослішання, виявивши особливості деструкції патріархального топосу в романі «The Cement Garden», психосоматичних бар'єрів в романі «On Chesil Beach» та ретроспективної рефлексії травми в романі «Lessons».

3. Визначити поетикальні та структурно-жанрові модифікації інтелектуального й «проблемного» роману письменника у вимірах інтерференції науки, етики та права на матеріалі творів «The Child in Time», «Enduring Love» та «The Children Act».

4. Окреслити багатовимірність спекулятивної прози Мак'юена, розкривши гамлетівський інтертекст роману «Nutshell», антропологічні виклики штучного інтелекту в «Machines Like Me» та специфіку екологічного дискурсу у денатуралізованій науковій фантастиці «What We Can Know».

5. Розкрити природу метафікційної прози автора як простору для наративних ігор із вислизаючою реальністю, виявивши механізми художнього моделювання неможливості текстової спокути в «Atonement» та метафікційну специфіку шпигунського роману в «Sweet Tooth».

6. Узагальнити системні принципи жанрової гібридизації у творчості Мак'юена, що визначають його статус у сучасному літературному світі як класика нового типу.

*

Широта й багатоплановість художніх пошуків Ієна Мак'юена, динаміка його переходу від трансгресивних сюжетів до інтелектуального, метафікційного та спекулятивного роману зумовлюють необхідність застосування комплексного міждисциплінарного літературознавчого інструментарію. Центральне місце у цьому методологічному комплексі посідає сингулярна інтеграція принципів новітньої генології, наратологічного аналізу та рецептивної естетики.

Генологічний вимір дослідження. Сучасна літературна генологія відійшла від статичного, класифікаційного кодування текстів. Як обґрунтовано доведено у фундаментальних працях Ц. Тодорова (Todorov 1990), Ж. Дерріда (Derrida), Л. Гатчен (Hutcheon 1989; Hutcheon 2003), П. Во (Waugh 1984), Т. Бовсунівської (Бовсунівська 2010; Бовсунівська 2015), поряд із проаристотелівською (класичною) тенденцією сьогодні домінують новітні концепції, викликані до життя інтенсивним жанровим синкретизмом літератури ХХ–ХХІ століть: психологічна, структуралістська, функціональна, рецептивна, інтермедіальна, семіотична та метафорична. Особливої ваги у контексті

вивчення романістики Мак'юена набуває виділений Т. Бовсунівською когнітивний підхід до жанрової специфікації, який оперує тріадичними мікросистемами членування (жанр / піджанр / модифікація). Когнітивні конструкти, будучи властивістю мислення загалом, маркують міждисциплінарний характер аналізу, що дозволяє враховувати як стійкі, так і плинні, динамічні властивості художньої форми.

Сучасна романістика демонструє очевидне тяжіння до дифузії та синтезу ознак різних жанрів і жанрових різновидів. Творчість Мак'юена розгортається саме на перетині таких модифікацій роману, як соціально-історичний, психологічний, морально-філософський, інтелектуальний, детективний, любовний, роман виховання (більдунгсроман) та роман про митця (кунстлерроман). Залучення згаданих вище генологічних концепцій уможливлює експлікування романної парадигми письменника як динамічної і гнучкої системи жанрових гібридизацій.

Наратологічний інструментарій. Суттєвим орієнтиром для дослідження жанрово-стильового новаторства автора є сучасна наратологічна теорія. Становлення цього напрямку у другій половині XX ст. (праці П. Лаббока (Lubbock 1921), Н. Фрідмана (Friedman 1967; Friedman 1975), Ф. Штанцеля (Stanzel 1982), Ж. Женетта (Genette 1980; Genette 1997)) було зорієнтоване на виявлення ускладнень художньої й, зокрема, наративної форми: редукцію експліцитного автора, розгортання «передорученої розповіді», ненадійну нарацію та інтенсифікацію читацької активності. Наратологічний підхід переводить аналіз тексту в комунікативну площину, фокусуючи увагу на реляціях: хто саме і кому розповідає, хто є носієм бачення (перспектива / фокалізація), як корелюють між собою внутрішньотекстові інстанції (абстрактний автор, розповідач, персонаж, фікційний адресат) та реальний реципієнт.

Сучасний літературний текст, згідно з поглядами провідних теоретиків наратології, має виразну комунікативну природу, що передбачає функціонування трирівневого ланцюга: відправник (автор) – знаковий комунікат (текст) – отримувач (читач). Процес декодування знаків тексту реципієнтом детермінований позалітературною реальністю та системою конвенцій художньої традиції, що апелює до «літературної компетенції» читача (Кеба, Чорноконь 2024 : 16).

У монографії традиційна (структуралістська) наратологія розширюється концептами представників **посткласичної когнітивної наратології** – М. Флудерник (Fludernik 2009), Д. Германа (Narratologies 1999). Оскільки Мак'юен у багатьох романах (зокрема, «Saturday», «Enduring Love») досліджує свідомість через призму природничих наук та нейробіології, когнітивна наратологія допомагає з'ясувати, як наративні рамки (скрипти, фрейми)

моделюють ментальні простори персонажів та специфіку відтворення «чужої» чи «іншої» свідомості» (наприклад, унікальний оповідач-ембріон у романі «Nutshell», спекулятивне мислення персонажа-андроїда в романі «Machines Like Me»).

Рецептивно-естетичний підхід. Оскільки комунікативний ланцюг наратології невіддільний від постаті отримувача повідомлення, методологічна матриця дослідження закономірно залучає принципи рецептивної естетики (Констанцька школа – В. Ізер (Iser 1978; Ізер 1996), Г.-Р. Яусс (Яусс 1996)). Концепція «горизонту сподівань» (Erwartungshorizont) Г.-Р. Яусса є ключовою для аналізу жанрових трансформацій Мак'юена. Письменник свідомо експлуатує звичні для читача жанрові матриці (наприклад, канони міметичного реалістичного роману у «Atonement» або шпигунського трилера в «Sweet Tooth»), формуючи певний горизонт очікувань, щоб згодом здійснити його радикальну деконструкцію через метафікційні фінали.

У свою чергу, теорія «порожніх місць» / «проміжків» (Leerstellen) В. Ізера уможлиблює дослідження процесів читацької актуалізації тексту. Мак'юен залишає текстові лакуни, невизначеності й наративні пастки, що змушує реципієнта ставати активним співавтором, який самостійно заповнює смислові розриви, балансуючи між фікцією та реальністю.

Таким чином, методологія пропонованого монографічного дослідження має комплексний характер. Вона базується на перетині **генології** (аналіз жанрових гібридів та модифікацій), **наратології** (дослідження суб'єктно-мовної організації й фокалізації) та **рецептивної естетики** (вивчення стратегій взаємодії тексту й читача). Такий підхід дає змогу системно розкрити еволюцію художнього мислення і жанрових стратегій Ієна Мак'юена.

РОЗДІЛ 1.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ МОДЕЛЕЙ BILDUNGSROMAN'У ТА ІСТОРІЙ ДОРОСЛІШАННЯ *

** Матеріали цього розділу в первинному варіанті були опубліковані:*

Кушка, Беата. Злочин та його художня мотивація в романах І. Мак'юена. *Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в новітньому історико-літературному процесі*: колективна монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О.В., 2021. С. 144-160.

Кеба О.В. Ієн Рассел Мак'юен. *Зарубіжна література межі XIX - XX та XX століття* : підручник. Авторський склад : Криворучко С.К., Бондарук Л.В., Висоцька Н.О., Кеба О.В. та ін. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2023. С. 996-1006. <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7540> ;

Кеба О.В. Творчість Ієна Мак'юена: від літературного епатування до класики нового типу. *Література: маркери успіху: матеріали XVIII Міжнародної літературознавчої онлайн-конференції*, 25 листопада 2022 р. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2022. С. 13-15;

1.1. «The Cement Garden»: деконструкція патріархального топосу та травма ізолюваного дитинства.

Ранній період творчості Мак'юена (кінець 70-х — початок 80-х років) став для письменника-початківця своєрідним «лабораторним» майданчиком, на якому відточувався його індивідуальний стиль, і віддзеркалювалися тенденції розвитку британської прози того періоду розвитку. Найбільш проникливі літературні критики, які, хоч і неоднозначно реагували на «незвичайність» перших творів Мак'юена і навіть відчували від них «шоковий ефект», пов'язували цю «незвичайність» із трансформацією структури романного тексту.

Раннього Мак'юена, якого прозвали «Ian Macabre» (Walsh 2007), тобто Ієн Жахливий, часто вписували у контекст нової готики (Urban Gothic) і неодекадансу. Вже в перших рецензіях на роман «Цементний сад» (їхній огляд див. нижче), поряд із літературною провокацією була відзначена жанрова мутація: перенесення класичних готичних топосів (замкнений простір, сімейні таємниці, розпад ієрархій) у похмурий урбаністичний ландшафт повоєнної Британії. Це корелювало з тенденцією відходу від реалізму на користь «психологічного символізму».

Рецептивна історія роману «Цементний сад» демонструє виразне розшарування між миттєвою реакцією тогочасної британської критики (1978 рік) та пізнішим академічним каноном. Після публікації «Цементного саду» критика мислила переважно тогочасними категоріями й контекстами. По-

перше, Мак'юен мав стійку репутацію «*Ian Macabre*» завдяки першим збіркам оповідань, тому рецензенти шукали витoki його поетики в таких площинах, як готична традиція, психопатологія тощо.

Певний час у центрі дискусії навколо роману було звинувачення Мак'юена якщо не в прямому плагіаті, то в занадто очевидній схожості з романом Джуліана Глоага «Дім нашої матері» (*Our Mother's House*, 1963), який на той час був дуже відомим, зокрема завдяки успішній екранізації 1967 року з Діркком Богардом. Сюжети двох творів на рівні фабули справді дуже подібні: діти приховують смерть матері, ховають її в саду (в курені), щоб їх не забрали до притулку, і намагаються створити свій автономний світ. Пояснення Мак'юена було дуже простим: він стверджував, що не читав книги Глоага (<https://docest.com/doc/701729/from-the-times>).

Попри шокуючі теми, Мак'юен майже відразу був визнаний «золотим хлопчиком» нової британської прози. Його перша збірка оповідань «*First Love, Last Rites*» (1975) отримала престижну премію Сомерсета Моема. Це свідчило про те, що літературний істеблішмент відразу розгледів за «брудом» неймовірну стилістичну майстерність. Критики рівня Роберта Тауера чи Ентоні Твайта відзначали, що Мак'юен володіє «лякаючою точністю мови», порівнюючи його з Кафкою або Набоковим. Для них він був не провокатором, а майстром, що повертає англійській прозі інтелектуальну глибину після десятиліть «кризи реалізму».

Неприйняття ранньої прози Мак'юена йшло переважно від масових видань та критиків традиційного спрямування. Після виходу «*The Cement Garden*» деякі газети називали його «огидним» та «нездоровим». Популярним був закид у «безплідному формалізмі»: мовляв, автор настільки захоплений своєю хірургічною відстороненістю, що в тексті не залишається місця для людяності. Схвальні відгуки стосувалися «Як він це робить» (техніка, стиль, композиція), тоді як жорстка критика стосувалася «Про що він пише» (етичні межі). З часом ці два вектори примирилися: критика зрозуміла, що «як» і «про що» у Мак'юена нерозривно пов'язані через категорію жанрової деконструкції.

Серед тих, чию увагу привернув увагу Мак'юен, були й ті, хто відразу зрозуміли, що Мак'юен працює в ніші «нового психологізму». Вони бачили, що його «огидне» не є самоціллю, а засобом дослідження того, що відбувається з людиною, коли звичні соціальні «підпірки» (батьки, закон, Бог) зникають. Зокрема, Блейк Моррісон акцентував тому, що у Мак'юена стиль працює як психологічний інструмент. Критик аналізував Мак'юенову сконцентрованість на фіксації змін у психіці молоді в епоху після «сексуальної революції», коли свобода стала межувати з апатією та емоційним заціпенінням.

Блейк Моррісон уважав Мак'юена лідером напрямку, що відходить від суто соціальної проблематики англійського роману, ігнорує суспільну ієрархію

й переорієнтовується на дослідження окремої індивідуальності. Критик став одним із перших, хто перевів дискусію про Мак'юена з площини «чи це етично?» у площину «як це зроблено психологічно?». У статті під назвою «Paying Cellarage» (Morrison 1978), що вийшла практично одразу після публікації книги, він досить детально аналізує роман «Цементний сад». Моррісон формулює кілька тез, які пізніше стали основою для академічного прочитання роману. Це, по-перше, особлива наративна стратегія. Моррісон зазначає, що жах у романі походить не від самих подій, а від того, як вони реєструються свідомістю оповідача, без етичного коментаря, майже механічно. По-друге, це психологізм через деталі. Мак'юен використовує дрібні фізичні деталі (свербіж, запахи, стан шкіри) для передачі внутрішнього стану героїв, що є радикальним відходом від традиційного психологічного аналізу в англійському романі.

Цікаво, що назва статті «Paying Cellarage» є алюзією на слова Гамлета: «Old mole! canst work i' the earth so fast? a worthy pioneer! Once more remove, good friends... this fellow in the cellarage». Назва актуалізує тему батьків і дітей, буквально відсилаючи до тіні батька Гамлета). Моррісон зазначає, що Мак'юен досліджує, як діти намагаються «розрахуватися» з минулим (батьками), буквально закопуючи його, але це минуле продовжує «говорити» з-під підлоги. Це радше наратологія пам'яті та витіснення, ніж чиста біологія.

Отже, шокуючі сцени в романі виступають радикальною формою психологічного реалізму, за допомогою якої автор випробовує людську психіку в умовах абсолютного вакууму. У цьому зв'язку переосмислюється й «традиційна готика»: автор «Цементного саду» акцентує не на зовнішніх атрибутах жаху, а на внутрішній механіці сприйняття. Він відмовляється від широких соціальних полотен на користь мікро-психології. На відміну від традиційного психологізму XIX століття з його моральним вибором, Мак'юен розробляє психологізм біологічний та патологічний, він досліджує «первинні стани» – страх, хворобу, сексуальне збентеження, з точністю, яка раніше була притаманна лише поезії або медичним протоколам. На відміну від «жахливих привидів» готики, у Мак'юена жах є суто матеріалістичним. У світі роману немає нічого надприродного, жах походить від звичайних речей: старої металевої скрині, мішків цементу, тіла матері. На думку Д. Геда, жахливе («література шоку») є способом «пробудження колективної свідомості» (Head 2007: 2). Жах у «Цементному саді» виступає «шоковою терапією» для культури, яка занадто звикла до комфорту та витіснення теми смерті. Тож «Цементний сад» не обмежується провокативними темами й конфліктами, а трансформується в глибокий епістемологічний й екзистенціальний роман. Його центральне питання стосується дискурсу про знання людиною самої себе і про

сутність людини, що проявляється в ситуаціях, коли всі звичні соціальні ролі і правила нівелюються.

Значущість роману «Цементний сад» для творчої еволюції Мак'юена опосередковано підтверджується тим фактом, що й через десятки років після перших відгуків на роман він продовжував залишатися в полі зору літературознавців (див.: Head 2007; Volkmann 2003; Percès 2004; Sistani 2014; The Cambridge Companion 2019; Yuan 2026). При цьому, порівняно з першими відгуками на роман відбулася суттєва трансформація, зокрема, коли літературознавці почали аналізувати деконструкцію міфу про дитинство в англійській прозі другої половини XX століття. Велику роль у цьому відіграли перші монографічні дослідження творчості Мак'юена (зокрема роботи Джека Слая у 1990-х роках (Slay 1991; Slay 1996). Особливо промовистим стало ретроспективне порівняння «Цементного саду» з «Володарем мух» В. Голдінга, яке сформувалося наприкінці 1980-х і в 1990-х роках, коли Мак'юен перетворився з «іконоборця» на живого класика, а його тексти почали вписувати в загальнонаціональну традицію «роману про дитинство» (наприклад, у рецензіях на екранізацію Ендрю Біркіна 1993 року ця паралель уже була загальним місцем).

Симптоматичним є вектор Мак'юенової «інверсії» щодо роману Голдінга. Якщо у автора «Володаря мух» діти дичавіють на острові, то у Мак'юена – у звичайному будинку в центрі цивілізації. Мак'юен знімає з Голдінгової схеми метафізичний/релігійний пласт і переводить його в чистий психоаналіз і тілесність. Це дало змогу побачити спадкоємність і трансформацію великих тем в історії англійського роману, коли нові тексти свідомо грають з попередніми літературними моделями, піддаючи їх сумніву.

Раннього Мак'юена часто аналізували крізь термін Юлії Кристєвої — «abjection» (огидне, відразливе, відкинуте). Вона детально обґрунтовує його у своїй фундаментальній праці «Сили жаху: есей про огидне» (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980; англ. переклад: (Kristeva 1982)), яку можна розглядати взірцевою в плані того, як психоаналітичні категорії перетворюються на інструменти літературного аналізу.

Кристєва виводить «огидне» за межі чистої фізіології, перетворюючи його на потужну наративну та естетичну категорію. Вона визначає *abject* як те, що «порушує ідентичність, систему, порядок». У літературі це проявляється через тексти, які працюють із темами розпаду тіла, інцесту, смерті або фізичних виділень (що ми й спостерігаємо в «Цементному саду»). Це не просто «бридке», це те, що загрожує цілісності суб'єкта. Авторка стверджує, що сучасна література (від Достоевського до Селіна) взяла на себе функцію, яку раніше виконував релігійний ритуал — роботу з «нечистим». Письменник стає тим, хто перетворює огидне на знакову систему, дозволяючи читачеві безпечно

пережити цей досвід. Відтак літературний текст постає простором катарсису, хоч і не завжди очевидного.

Дослідниця пропонує аналізувати не лише сюжети, а й саму мову, що реалізує ідею тексту як «тіла». Коли оповідь стає фрагментарною, а синтаксис розпадається під тиском жахливого, сам текст стає «огидним» об'єктом, що чинить опір традиційній логіці. Кристева приділяє велику увагу Луї-Фердинанду Селіну. Вона показує, як його стиль «вивертає» мову, щоб передати жах буття. Схожий «хірургічний» підхід ми бачимо й у раннього Мак'юена. Автор не просто описує тіло матері в підвалі, він вибудовує навколо цього наративну стратегію, яка змушує читача відчувати хиткість власних моральних та фізичних кордонів.

Однією з найбільш обговорюваних тем у британському та німецькому літературознавстві 1980-х років стала радикальна трансформація першоособової нарації в раннього Мак'юена. Майже одностайно було відзначено, що він радикально змінює функціонал першоособової нарації, позбавляючи оповідача традиційних рис «сповіді» чи «самопізнання». Так, Девід Малкольм акцентував на тому, що першоособовий голос у Мак'юена позбавлений емпатії. Традиційно оповідь від першої особи передбачає близькість і співчуття, але Мак'юен вибудовує дистанцію всередині близькості. Джек у «The Cement Garden» описує жахливі події (смерть батьків, інцест) мовою, що нагадує технічний звіт. Критика оцінила це як відмову від «гуманістичного Я» на користь «Я-реєстратора» (Malcolm 2002). Якщо у класичній традиції першоособовий наратор (наприклад, у Діккенса чи Шарлотти Бронте) сповідається, щоб отримати прощення або розуміння, то Мак'юенова нарація, за визначенням Вольфганга Віхта, є «анти-сповіддю». Оповідач не шукає виправдання і не аналізує свої вчинки з позиції моралі. Це радикально змінює зміст нарації: вона стає не шляхом до істини, а способом фіксації розпаду. Уже початок роману демонструє цю відстороненість: смерть батька, за словами Джека, здавалася незначущою порівняно з тим, що сталося потім, а розповідає він про нього лише для того, щоб пояснити, звідки у них узялася велика кількість цементу (McEwan 1997: 9).

Домінік Гед також підкреслював, що Мак'юен використовує першу особу для демонстрації обмеженості свідомості. На відміну від традиційного оповідача, який «росте» над собою, оповідач Мак'юена застрягає в «герметичному теперішньому» (Head 2007). Це оцінювалося як перехід від «психологічного реалізму» до «наративної феноменології», де важливо не те, що сталося, а те, як звужено свідомість це сприймає. Багато критиків (зокрема вищезгаданий Блейк Моррісон) писали про те, що першоособова нарація Мак'юена перетворює читача на вуайєриста. Оскільки ми бачимо світ тільки

очима героя, який не відчуває провини, ми мимоволі стаємо «співучасниками» його аморальності. Цей радикальний зміст нарації оцінювався як виклик читачькій етиці. Мак'юен замінив «Я, що відчуває», на «Я, що бачить», і це дозволило йому перетворити роман з інструменту виховання на інструмент діагностики — саме те, що Віхт називав «неповчальним романом».

Питання про ненадійність Джека як оповідача є одним із найцікавіших у наратологічному аналізі «Цементного саду», оскільки Мак'юен тут пропонує дуже специфічний тип недостовірної нарації. Звертаючись до класичної типології Вейна Бута (Booth 1961) чи розробок Ансгара Нюннінга (Nünning 2003), бачимо, що Джек не є «брехуном» у звичному розумінні. Його ненадійність має не фактичну, а аксіологічну (ціннісну) та когнітивну природу. Джек описує події, що є соціальними та моральними табу (смерть батька, розклад тіла матері, інцест), з таким рівнем нормалізації та беземоційності, що між його системою цінностей і системою цінностей читача виникає прірва. Наратор не усвідомлює жаху ситуації так, як його усвідомлює «імпліцитний читач». Його голос звучить «правдиво» щодо фактів, але «хибно» щодо людської реакції на них. Це створює ефект моральної сліпоти. Крім того, в нарації Джека має місце когнітивна вікова обмеженість. Джек – підліток, який перебуває в стані гормонального та психічного перелому. Його ненадійність зумовлена обмеженістю його розуміння світу дорослих. Він часто не здатний інтерпретувати мотиви інших (наприклад, сестри Джулі або її хлопця Дерека). Він фіксує лише поверхню подій. Наратологи називають це *under-reading*, «недопрочитанням» (Phelan 1999 : 92, 95-96): коли оповідач бачить факти, але не розуміє їхнього глибинного значення або наслідків. Показовою є сцена біля зацементованої скрині, коли Джек, намагаючись осмислити зроблене, запитує себе: «Was that a good reason? It might have been more interesting to be apart...» (McEwan 1997: 88)¹. Саме така невідповідність між фактом і його моральною вагою особливо виразно виявляє аксіологічну обмеженість оповідача.

Важливо також, що нарація Джека глибоко вкорінена в його тілесному досвіді (неприваблива зовнішність, відчуття бруду на тілі й одязі, мастурбація). Це створює «тунельний зір»: світ поза межами його власних тілесних відчуттів та герметичного будинку для нього майже не існує. Читач не може покладатися на Джека як на об'єктивного свідка реальності, бо його реальність – це виключно те, що він відчуває шкірою або нюхом. Ця тілесно-сенсорна замкненість буквально матеріалізується в нюховому досвіді: «I began to notice a smell on my hands. It was sweet and faintly rotten» (McEwan 1997: 109)².

¹ Тут і далі переклад цитат із творів Ієна Мак'юєна наш. – Б.К., О.К., крім романів, опублікованих українською: «Спокута», «Субота» «Горіхова шкаралупа», «Свій серед машин». Українські відповідники цитат із оригінальних текстів наводяться наприкінці кожного підрозділу монографії.

Хоча Джек не намагається свідомо обманути читача, сама структура його оповіді демонструє механізми витіснення травми. Він може детально описувати процес замішування цементу, але при цьому майже не згадувати про емоційну втрату батьків. Це «мовчання» про головне робить його нарацію структурно ненадійною: він розповідає про все, крім того, що насправді має значення. Механізм витіснення майже експліцитно зафіксований у сцені приготування цементу: «As I worked, the whole purpose of what we were doing never crossed my mind. There was nothing odd about mixing cement» (McEwan 1997: 61)³.

Ненадійність Джека не є спробою приховати злочин, а радше неспроможністю усвідомити його як злочин. Саме це робить роман таким «неповчальним» (Wicht 1988 : 310-311): читач змушений бачити світ очима того, у кого ще не сформовані моральні критерії світосприйняття. Якщо у «повчальному» романі автор завжди трохи «педагог», оскільки веде читача до висновку, то у Мак'юена наративна дистанція настільки мінімальна (ми ніби «зачинені» в голові підлітка-вуайєриста), що жодне «повчання» просто неможливе.

Класичний ненадійний оповідач зазвичай має мотив (самовиправдання, хвастощі, безумство). Натомість Джек, навпаки, приголомшливо, майже цинічно відвертий. Він не приховує свого бруду, ліні чи інцестуальних потягів. Його обмеженість можна пояснити нездатністю вибудувати ієрархію значень. Для нього запах матері в підвалі та прищ на підборідді мають однаковий «наративний масштаб». Характерно, що зовнішній погляд Сью фіксує ту саму редукцію особистості до тілесної занедбаності: «He has not changed his clothes since you died. He does not wash his hands or anything and he smells horrible» (McEwan 1997: 98)⁴.

Свідомість Джека «затоплена» тілесністю. В умовах ізоляції його мова стає дедалі більше фізіологічною. Ентропія тут проявляється як спрощення: від складних соціальних стосунків — до базових інстинктів. Наратив стає герметичним, бо поза межами власного тіла та стін будинку для Джека нічого не існує.

Внутрішня фокалізація в цьому випадку може стати пасткою для читача, створюючи ефект «співучасті без згоди». Оскільки Джек не намагається нас обманути, ми мимоволі починаємо приймати його «цементну» логіку. Ми стаємо замкненими в його ентропії. У традиційному романі виховання герой розширює свій горизонт (ентропія зменшується, порядок зростає). У Мак'юена все навпаки: горизонт звужується до розмірів підвалу або ліжка Джулі. Відтак роман може бути визначений як «анти- *Bildungsroman*».

Якщо ентропія — це фізичний закон розпаду енергії, то в «Цементному саді» вона стає законом розпаду наративу. Чим ближче до фіналу, тим менше в тексті «соціального» і тим більше «біологічного». Цемент, який мав зупинити

природу, зрештою лише консервує її розпад. Мак'юен у такий спосіб ставить перед читачем важке завдання, позбавляючи його звичного «авторитетного голосу», який міг би дати моральну оцінку подіям, і залишаючи його наодинці з ентропійною свідомістю підлітка.

Щодо власне стилю мовлення Джека, то він явно позначений лаконізмом і мінімалізмом. Це спонукало Девіда Малкольма визначити стиль Джека як «британський гемінгвеїзм» (Malcolm 2002: 49). Малком підкреслює не лише формальну схожість синтаксису, а й глибинну психологічну стратегію, яку Мак'юен запозичує у модерністської традиції та адаптує до похмурого ландшафту британського передмістя.

Мовлення Джека гранично функціональне. Він описує дії («Я пішов», «Я взяв», «Я насипав цемент») без спроб літературно прикрасити подію. Це створює ілюзію «об'єктивності» та прямого доступу до реальності, що характерно для репортажного стилю Гемінгвея. Як відомо, головним принципом Гемінгвея було залишати 7/8 змісту під водою (так звана теорія айсберга). Те, що не сказано, важливіше за те, що прозвучало. Джек майже ніколи не говорить про свій біль, горе чи страх після смерті батьків. Він фіксує лише фізичні факти. Малкольм вважає це «гемінгвеїзмом», оскільки за цією сухою фіксацією фактів ховається величезний емоційний тиск. Читач відчуває цей тиск саме через лакуни в оповіді Джека – через те, про що він мовчить. Водночас тут важливим є «британський» нюанс. Якщо герої Гемінгвея виявляють стійкість («grace under pressure») у екзотичних або героїчних обставинах (корида, війна, полювання), то герої Мак'юена виявляють «апатію під тиском» у герметичному просторі розкладеного британського побуту. Подібно до героїв Гемінгвея, Джек довіряє лише тому, що можна відчутися на дотик, смак чи запах. Наприклад, смерть батька для нього не викликає жодних філософських чи психологічних рефлексій, йдеться лише про те, як важко було тягнути тіло. Репортажна предметність особливо виразна в описі поховання матері: після того як діти засипають тіло цементом, Джек фіксує лише скрегіт лопати і їхнє важке дихання (McEwan 1997: 64).

Малкольм зауважує, що така концентрація на «конкретному» є водночас і засобом психологічного захисту, і радикальною зміною моделі англійського роману, який традиційно був схильний до рефлексії та моралізаторства. Отож називаючи стиль Джека «British Hemingwayesque», Малкольм стверджує, що Мак'юен використовує маску мінімалізму, щоб приховати патологію. Це не просто «проста мова підлітка», а вивірена літературна стратегія, яка робить оповідь Джека такою тривожною саме через її хірургічну чистоту.

Цікаво, що Девід Малкольм у зв'язку з «Цементним садом» прямо не згадує Джозефа Конрада, однак його пасаж, в якому фігурує фраза «серце п'їтьми» (Malcolm 2002: 53) явно відсилає до Джозефа Конрада. Ця аллюзія

підкреслює ключову зміну в сприйнятті «зла» або «дикості» в літературі ХХ століття, яку Мак'юен майстерно втілює у своєму дебютному романі. Мак'юен «демократизує» і наближає жах. У Конрада темрява – це щось, що герої (як-от Марлоу чи Куртц) шукають «десь там», у подорожі до географічного та психологічного кордону цивілізації, адже для вікторіанської чи едвардіанської епохи «дикість» асоціювалася з екзотичними, далекими краями. Натомість у Мак'юена темрява виникає у самому осерді сучасної міської цивілізації, у звичайній родині, у звичайному будинку. Як каже Малкольм, вона не потребує «диких локацій» (*savage locale*). Вона проростає крізь тріщини в бетоні сучасного побуту.

Якщо Конрад досліджував складні процеси змін із «цивілізованою» людиною, коли з неї знімають зовнішні обмеження закону та суспільства в джунглях, то Мак'юен у «Цементному саду» робить те саме, але за допомогою соціальної ізоляції. Коли батьки помирають, діти створюють власну мікросистему, яка швидко деградує до інцесту та морального хаосу. Це «дикість», що виникла не через відсутність культури, а всередині неї.

Вище вже згадувалося, що раннього Мак'юена часто називали «*Ian Macabre*». Через зв'язок із Конрадом Мак'юен намагається легітимізувати цей «макабрізм». Він показує, що жахливі сцени в романі не викликані бажанням шокувати, а претендують на серйозне філософське дослідження людської природи, подібне до того, що робив Конрад, але пристосоване до постмодерного, міського контексту. Можна сказати, що для Мак'юена дім є тими самими джунглями, які викликали жах у молодого капітана Марлоу. Відтак власне концепт «цементний сад» прочитується як іронічна метафора: природа (дикість), яку намагалися залити бетоном (цивілізацією), все одно проривається назовні через поведінку дітей. Фраза про те, що темрява «тут і зараз», робить Мак'юена спадкоємцем екзистенційного песимізму Конрада, але позбавляє цей песимізм романтичного ореолу далекої мандрівки, відкриваючи жах у повсякденних проявах людського побутування.

Для опису повторюваного мотиву в ранній прозі Мак'юена як її характерного структурного прийому Девід Малкольм використовує вислів «*images of exclusion and inclusion*» (*образи виключення та включення*) й означає цей мотив як фундаментальний принцип, за яким будується світ його героїв. Стосовно «Цементного саду» та деяких інших ранніх творів Мак'юена Малкольм виділяє три рівні протиставлення *виключення та включення*. На просторовому рівні (Дім як фортеця або в'язниця) це проявляється в тому, що герої Мак'юена часто існують у замкнених, ізольованих просторах. *Inclusion* (Включення) полягає у створенні герметичного світу. У «Цементному саді» діти добровільно зачиняються в будинку. Будинок стає «включеним» простором, де вони встановлюють власні правила. Це простір інтимності, але

водночас і розкладу (буквального та морального). Натомість зовнішній світ (сусіди, соціальні служби, школа) послідовно «виключаються» (Exclusion), або витісняються. Малкольм підкреслює, що «виключення» зовнішнього світу є необхідною умовою для того, щоб внутрішній світ героїв міг функціонувати за своїми збоченими законами. У тексті явно підкреслюється, що така ізоляція мала місце ще до смерті матері. Джек каже, що до них давно ніхто не приходив, а останніми відвідувачами були санітари, які забрали тіло батька (McEwan 1997: 23).

На соціальному рівні актуалізується протистояння «Ми» проти «Них». Ці образи позначають межу між мікроспільнотою героїв та офіційною культурою. Малкольм стверджує, що Мак'юен часто описує маргіналізовані групи (підлітків, людей з девіантною поведінкою), які відчують себе виключеними з нормального суспільства. У відповідь на це вони створюють радикальне включення – таємні союзи, де табу (як-от інцест) стають нормою. Образ «включення» тут межує з клаустрофобією: герої настільки зациклені один на одному, що це стає для них руйнівним.

Нарешті, третій, наративний рівень пов'язаний із тим, як Мак'юен обмежує точку зору. Автор часто «включає» читача в дуже вузьку, обмежену свідомість оповідача (наприклад, Джека). При цьому він «виключає» будь-яку зовнішню, об'єктивну оцінку чи альтернативний погляд. Читач опиняється в тій самій «цементній пастці», що й герої, не маючи змоги вийти за межі їхньої логіки.

Як бачимо, образи виключення і включення створюють ефект «лабораторних умов». Мак'юен «виключає» соціальні запобіжники (батьків, поліцію, моральні догми), щоб подивитися, як людська природа проявить себе в умовах абсолютного «включення» у свій закритий, ізольований мікрокосмос. Малкольм вважає, що саме ця напруга між бажанням сховатися від світу (inclusion) і неминучістю бути виштовхнутим з нього (exclusion) створює специфічний макабричний саспенс, притаманний ранньому Мак'юену. Подібного роду «включення» у Мак'юена також працюють як спосіб дезорієнтації читача, відтак той змушений відчувати себе співучасником подій через неможливість поглянути на ситуацію ззовні.

Жанрова специфіка «Цементного саду», як і інших ранніх книг письменника, полягала в тому, що вони балансували на межі фізіологічного натуралізму та сюрреалістичної притчі. У цьому вбачали важливу тенденцію новітнього розвитку роману, де межа між «нормою» та «патологією» стає основним структурним елементом сюжету.

Девід Малкольм (Malcolm 2002) більше схиляється до формалізму та аналізу жанрових конвенцій, він блискуче показує, як Мак'юен трансформує

елементи «*shock fiction*» у високу літературу. Він згадує реакцію критиків на «огидні» аспекти тексту як на ознаку переходу від реалізму до постмодерністської гри. Своєю чергою Домінік Гед (Head 2007) аналізує «Цементний сад» у контексті екології та простору, але також торкається теми порушення табу. Він розглядає «огидне» не лише як психологічний, а й як соціальний симптом.

Щодо такого важливого для роману жанрового канону, як роман виховання (так званий *Bildungsroman*), то Мак'юен проводить послідовну і навіть доволі жорстку його деконструкцію. Якщо традиційний роман виховання (Філдінг, Гете. Діккенс) демонструє шлях від наївності до досвіду, від хаосу до соціальної інтеграції, то у Мак'юена цей вектор зазвичай викривлений або розвернутий у протилежний бік. У класичному романі виховання герой має «вирости» до розуміння світового порядку. натомість Мак'юен у своїй ранній прозі показує, що рости нікуди. У «Цементному саду» суспільний порядок (світ дорослих) просто зникає разом із батьками. Замість формування цілісної особистості (*Bildung*), відбувається її фрагментація. Мак'юен деконструє саму ідею «виховання» як раціонального процесу, замінюючи його стихійною асиміляцією жаху. Замість того, щоб входити у світ дорослих, діти буквально зариваються в землю (цемент), повертаючись до інфантильних, досоціальних станів. Дорослішання тут сприймається не як здобуття мудрості, а як фізична деградація (один із найяскравіших прикладів – огида Джека до власного тіла, що змінюється). Після смерті матері саме страх перед соціальними інституціями визначає рішення дітей: «If we tell them ... they'll come and put us into care, into an orphanage or something» (McEwan 1997: 58)⁵; відповіддю на цю перспективу стає гранично коротке рішення Джулі: «Bury her, of course» (McEwan 1997: 59)⁶.

Класичний герой *Bildungsroman*'у врешті-решт знаходить своє місце в суспільстві. Герої Мак'юена або залишаються в ізоляції, або їхня спроба «увійти в світ» закінчується катастрофою. Забігаючи вперед, відзначимо, що Мак'юен й пізніше постійно апелював до цієї традиції. У романі «Дитя у часі» (хоча це вже складніший текст) дорослішання відбувається через болісну втрату дитини, тобто реалізується через порожнечу, а не через надбання. Подібно до цього в романі «Невинний» головний герой Леонард Марнем проходить «ініціацію», але ця ініціація знову ж таки характеризується радикальною жорсткістю версії – через убивство й розчленування трупа. Тут Мак'юен іронічно використовує шпигунський трилер, щоб висміяти саму ідею «здобуття досвіду». Ще більш складна ситуація в романі «Спокута». Тринадцятилітня Брайоні Талліс сама намагається «написати» свій *Bildungsroman*. Вона вірить, що зрозуміла світ дорослих, але її хибна інтерпретація руйнує життя інших. Мак'юен показує, що сама структура

«історії дорослішання» може бути небезпечною ілюзією, формою літературного насильства над реальністю.

Отже, Мак'юен у «Цементному саду» діє як справжній постмодерніст: він використовує знайому читачеві рамку «історії про дітей/підлітків», щоб наповнити її абсолютно протилежним змістом. Він доводить, що «дорослішання» не є автоматичним процесом набуття якостей, а серія випадкових, часто травматичних подій, які не гарантують фінальної гармонії. Деконструкція раціональної «дитячості» є частиною загального скепсису Мак'юена щодо Просвітництва. Адже роман виховання сформувався як літературна проєкція епохи Просвітництва з її вірою в раціональний розвиток особистості, яку Мак'юен послідовно піддає сумніву. Антидинаміка такого «дорослішання» чітко усвідомлюється Джулі, яка каже, що втратила «сенса часу» і не може уявити жодної зміни, бо «Everything seems still and fixed» (McEwan 1997: 134)⁷. Отже, замість поступального руху, як у романі виховання, автор «Цементного саду» моделює застиглість і регресію.

Окрім того, що в «Цементному саду» автор деканонізує Bildungsroman як продукт насамперед німецького Просвітництва (від Гете до Штіфтера), де в центрі стоїть *Bildung*, тобто формування, самотворення як гармонійне поєднання особистісного розвитку та суспільного блага, він переглядає і таку жанрову модель, як «історія дорослішання» (Coming-of-age story). Вона більшою мірою пов'язана з категоріями біологізму й психологізму, фокусуючись на «природному» й емоційному переході від дитинства до юності. В історіях дорослішання ключовими є теми першої закоханості, тілесності та пошуку ідентичності. Мак'юен бере ці елементи й доводить їх до «abjection» (у формулюванні Ю. Кристевої). Перша закоханість замінюється інцестуальним зв'язком (Джек і Джулі). Крім того, для персонажів «Цементного саду» тілесність стає джерелом огиди (прищі, піт, запахи), а не відкриттям власної привабливості. Пошук ідентичності перетворюється на маскарад (Том, який одягається як немовля або дівчинка). Особливо промовисто мотив ідентичності як маскараду артикулює сам Джек, дивлячись на переодягненого Тома: «How easy it was to be someone else» (McEwan 1997: 77)⁸.

Можна сказати, що Мак'юен використовує матрицю історії дорослішання як матеріал (тілесність, емоції), а матрицю роману виховання як ідеологічну «мішень». Він показує, що досвід не обов'язково веде до мудрості; іноді досвід є вантажем, який паралізує суб'єкта (як це станеться згодом із Брайоні в «Спокуті»). Якщо в «Цементному саду» автор деконструє біологічне дорослішання, то в пізніших романах (наприклад, у «Чорних псах» чи «Законі про дітей») він буде здійснювати деконструкцію інтелектуального формування.

Сутність жанрового зламу Мак'юена щодо канонічних матриць чітко вловив німецький літературознавець Волфганг Віхт (Wicht 1988). Він

застосував німецький термін "unerbaulich" (неповчальний, неблагочестивий, такий, що не несе морального піднесення) як пряму антитезу до поняття "Erbauungsliteratur" (літератури повчальної/духовної). Інакше кажучи, класичний роман виховання мав бути *erbaulich* — він повинен був «будувати» (від нім. *bauen*) особистість читача разом із героєм. Віхт же фіксує, що Мак'юен створює «анти-будівничий» роман. Замість того, щоб зводити будівлю людського духу, автор описує її демонтаж. Назва «Цементний сад» стає іронічною метафорою цього процесу: цемент не будує дім, він консервує смерть. Віхт підкреслює, що роман є «unerbaulich», бо він відмовляється від дидактики. Мак'юен не дає жодних моральних дороговказів. Це створює ефект «неприємного» читання, де читач позбавлений звичного катарсису. Віхт вважає, що саме ця «неповчальність» є формою протесту проти фальшивого гуманізму. Відсутність традиційного морального катарсису підтверджує й фінальна реакція дітей після інцесту та руйнування скрині: «We were not sad, we were excited and awed» (McEwan 1997: 138)⁹.

Отож Віхт одним із перших (особливо в німецькомовній германістиці, яка дуже чутлива до канону *Bildung*) зрозумів, що Мак'юен не просто пише «погану» або «шокуючу» історію. Він створює нову жанрову матрицю, де розвиток і набуття замінюється ентропією, а замість духовного піднесення і соціалізації домінує фізіологічна фіксація та ізоляція,

Важливу роль у Мак'юеновій, дуже специфічній історії дорослішання, відіграють гендерні аспекти. У романі «Цементний сад» гендер стає двигуном сюжету та головним інструментом деконструкції традиційного роману виховання (*Bildungsroman*). Якщо класичний жанр передбачає становлення чоловічого суб'єкта через інтеграцію в патріархальну структуру суспільства, то Мак'юен описує зворотний процес — ентропію гендерних ролей у повній ізоляції.

Батько в романі втілює жорстку, майже стерильну чоловічу владу. Він — той, хто заливає сад цементом, намагаючись приборкати хаотичну природу. Його смерть — це не просто фізичне зникнення персонажа, а колапс «Закону Батька» (у лаканівському розумінні), крах патріархального порядку. З його смертю зникає дисципліна, ієрархія та межі. Джеку, як старшому синові, належить перебрати цю роль, але він виявляється неспроможним. Його маскулітність — це не влада, а «бруд»: прищі, неприємний запах, агресивна мастурбація та соціальна апатія. Патріархальна воля до порядку закодована вже у способі організації простору: батько не стільки вирощував сад, скільки «конструював» його (McEwan 1997: 14), обирав рослини за «акуратність і симетрію», не хотів нічого такого, що спліталось б і навіть планував побудувати «a high wall round his special world»¹⁰ (McEwan 1997: 15).

Після смерті обох батьків фактичним центром сили в родині стає Джулі. Вона демонструє набагато більшу психологічну стійкість, ніж Джек. Джулі маніпулює Джеком, контролює домашній простір і водночас стає об'єктом сексуального бажання. Вона привласнює роль матері, але позбавляє її морального складника. У контексті феміністичного аналізу Джулі можна розглядати як фігуру, що руйнує межу між «турботливою жінкою» та «фатальною жінкою», об'єднуючи їх у межах інцестуального акту, який вона сама ж і санкціонує. Після смерті матері цю позицію частково перебирає Джулі: вона каже, що Том хоче бути маленьким дитям, заколисує його, вкладає у старе дитяче ліжечко й завершує ритуал материнською формулою «There's a good boy» (McEwan 1997: 108)¹¹.

Найбільш радикально гендерні аспекти проявлені в образі наймолодшого брата, Тома. Його бажання перевдягатися в дівчинку і фарбувати губи («Я хочу бути дівчинкою») — це не стільки пошук ідентичності, скільки відмова від дорослішання. Для Тома чоловічий світ асоціюється зі смертю (батька) і відповідальністю. Жіночність (образ маленької дівчинки) для нього є безпечним сховищем, регресією до стану, де тебе захищають. Д. Малкольм зауважує, що Томове перевдягання є «порушенням соціальних норм» (Malcolm 2002 : 63). Водночас цей епізод можна інтерпретувати і як символ повної дезорієнтації дітей, які втратили гендерні орієнтири разом із батьками. У цьому сенсі Томова гендерна гра поступово переходить у відверту регресію: Джек прямо запитує його, чому той хоче бути немовлям; водночас і сам Джек, лежачи в дитячому ліжку, відчуває «an enveloping pleasure in being tenderly imprisoned» (McEwan 1997: 132)¹².

З погляду гендерної політики, фінальний акт інцесту між Джеком і Джулі виглядає як остаточне замикання. Підлітки відмовляються від зовнішніх соціальних контрактів (де чоловік і жінка шукають партнерів ззовні для продовження роду) на користь абсолютної самодостатності. Це момент, де гендерні ролі «брат/сестра» замінюються на «коханець/коханка» в межах одного й того самого біологічного коду. Такою є іронічна перемога «включення», про що говорить цитований вище Д. Малкольм: родина стає настільки герметичною, що поглинає сама себе. Показово, що Дерек як «зовнішній» претендент на роль нового патріарха описується Джулі саме як той, хто «wants to be one of the family, you know, big smart daddy»¹³ (McEwan 1997: 133), але ця спроба зовнішнього «включення» відкидається на користь інцестуальної самозамкненості.

Мак'юєнова орієнтація на Шекспіра (зокрема, в трактуванні зла в «Цементному саду») вказує і на переосмислення «Condition-of-England novel». Спроба поєднати три вектори — шекспірівську традицію, природу зла в «Цементному саду» та канонічний для британської прози жанр «Condition-of-

England novel» – відкриває шлях до розуміння того, як Мак'юен трансформувач соціальний роман у метафізичний трилер.

Традиційний «Condition-of-England novel» (від Діккенса та Гаскелл до Прістлі) зазвичай аналізував суспільство через широку панораму класів та інституцій. Мак'юен у «Цементному саду» радикально звужує фокус. Ізольований будинок на пустищі, що руйнується, стає похмурим мікрокосмосом Британії кінця 1970-х («зима тривоги», економічна стагнація, відчуття соціального глухого кута). Сам будинок від початку позначений готичною семантикою замкненості: «Our house was old and large. It was built to look a little like a castle, with thick walls, squat windows and crenellations above the front door» (McEwan 1997: 23)¹⁴.

У класичному «Condition-of-England novel» зло зазвичай має соціальне коріння (бідність, несправедливі закони). Мак'юен, спираючись на шекспірівську традицію (згадаймо Яго чи Едмунда), трактує зло в «Цементному саду» як аморальну стихію, що прокидається в умовах повної свободи від цивілізаційних рамок. Це «зло» (інцест, приховування смерті) є не стільки протестом, скільки природним станом людини, позбавленої нагляду. Подібно до того, як у Шекспіра «хвора держава» (Данія в «Гамлеті» чи Британія в «Королі Лірі») відображається в розпаді родини, у Мак'юена колапс батьківського авторитету та «цементування» саду є симптомом загальнонаціональної ентропії. Тож питання про «стан Англії» переноситься з площини економіки в площину антропології.

Використання обмеженої фокалізації дозволяє Мак'юену реалізувати критику суспільства через відсутність оцінки. Джек не аналізує соціальні причини занепаду своєї родини — він лише констатує факти. Ця «наративна байдужість» створює ефект жаху і переосмислює жанр «про стан нації»: замість того, щоб повчати читача (як це робили вікторіанці), Мак'юен ставить його перед фактом абсолютної розщепленості моральних орієнтирів у сучасному світі.

Конфлікт *саду* і *цементу*, який ми бачимо в романі, працює як соціальний діагноз. Якщо в Шекспірових хроніках сад символізував упорядковану державу, то у Мак'юена цемент вказує на спробу «мертвої» раціональності (батька) приборкати життя. Сад, що заростає бур'янами, і є тим хаосом, який неминуче повертається. Це можна прочитати як діагноз тогочасній Британії: неспроможність старих ідеологій (цементу) стримати нову, дику й дезорієнтовану реальність. Мак'юен використовує шекспірівську глибину трагічного зла, щоб показати, що «стан Англії» — це не лише проблема законів чи економіки, а передусім криза людського духу та розпад базових етичних структур, які колись тримали «дім» разом. Найбільш наочно крах цієї «цементної» раціональності втілений матеріально: поверхню бетону в скрині

прорізала велика тріщина, а Дерек, зазирнувши всередину, каже: «Whatever's in there is really rotten» (McEwan 1997: 120)¹⁵. Цемент, таким чином, не усуває розпад, а лише тимчасово його приховує.

Як бачимо, в «Цементному саді» дорослішання не засвідчує перетворення хлопчика на чоловіка, а вказує на хворобливе усвідомлення статі, яке призводить не до розвитку, а до розпаду. Чоловіче тут асоціюється з бетоном, смертю та неспроможністю. Жіноче — з амбівалентною владою, яка одночасно дарує життя (турбота) і несе моральну загибель (інцест). Мак'юен показує, що без соціального нагляду гендер стає просто ще одним елементом макабричного карнавалу, де діти грають у дорослих, не маючи жодного морального компаса.

Таким чином, аналіз дебютного роману Ієна Мак'юена «The Cement Garden» крізь призму його генологічної структури дозволяє констатувати радикальну деконструкцію класичних жанрових моделей роману виховання (*Bildungsroman*) та історії дорослішання (*Coming-of-age story*). Письменник свідомо руйнує традиційний гуманістичний та просвітницький наративний канон, замінюючи раціональний процес соціалізації особистості стихійною асиміляцією жаху та регресією до досоціальних, інфантильних станів. Жанрова новизна твору виявляється у продуктивному синтезі елементів міської готики (*Urban Gothic*), фізіологічного натуралізму й соціально-критичного роману «про стан Англії» (*Condition-of-England novel*), де простір герметичного будинку постає ентропійним мікрокосмосом сучасної цивілізації. Художнє моделювання категорій «огидного» (*abjection*) та аксіологічної ненадійності першоособового оповідача-реєстратора дозволило автору перевести роман із традиційного дидактичного інструменту виховання в площину безкомпромісної антропологічної діагностики, що заклало підвалини його подальшої еволюції в межах нової романної класики.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Цементний сад»

1. «Чи була це достатня причина? Можливо, було б цікавіше жити нарізно».
2. «Я почав помічати запах на своїх руках. Він був солодкавий і ледь віддавав гниллю».
3. «Поки я працював, мені жодного разу не спало на думку, навіщо ми все це робимо. У замішуванні цементу не було нічого дивного».
4. «Він не міняв одягу відтоді, як ти померла. Він не має рук, узагалі не миється, і від нього жахливо смердить».
5. «Якщо ми їм скажемо... вони прийдуть і заберуть нас під опіку, до сиротинця чи кудись іще».
6. «Поховати її, звісно».
7. «Усе здається нерухомим і застиглим».

8. «Як легко було стати кимось іншим».
9. «Ми не сумували – ми були приголомшені й схвильовані».
10. «Високу стіну навколо свого особливого світу».
11. «От і хороший хлопчик».
12. «Всепоглинаючу насолоду від лагідного ув'язнення».
13. «Хоче стати членом родини, знаєш, таким собі великим розумним татусем».
14. «Наш будинок був старий і великий. Його збудували так, щоб він трохи нагадував замок: товсті стіни, приземкуваті вікна й зубці над вхідними дверима».
15. «Що б там не було, воно вже зовсім зіпсувалося».

1.2. «On Chesil Beach»: психосоматичні бар'єри та соціокультурна детермінованість неартикульованого почуття.

Роман «На узбережжі Чезіл» (*On Chesil Beach*, 2007) слугує яскравою ілюстрацією до сутнісної тенденції розвитку новітньої британської прози, що полягає у відмові від «великих наративів» на користь мікроісторій. Сюжет і проблематика твору жорстко прив'язані до однієї конкретної події – першої шлюбної ночі, яка стає метафорою фундаментального соціального зламу. Програмну формулу цієї ситуації Мак'юен подає вже в першому абзаці: герої «lived in a time when a conversation about sexual difficulties was plainly impossible» (McEwan 2007: 3)¹.

Події роману віднесені до 1962-го року, фіксуючи стан суспільства на порозі змін. Мак'юен ніби ілюструє тезу Філіпа Ларкіна про те, що «сексуальні стосунки розпочалися у 1963-му» (Larkin 2003 : 167). Мак'юен обирає цю точку саме тому, що вона є найвищою точкою тиску «старого світу». Його героїв можна побачити як своєрідних запізнілих жертв вікторіанської моралі в соціокультурній ситуації через сто років, коли змінилися зовнішні форми життя, але сутність гендерно-статевих стосунків практично не змінилися. Їхня трагедія полягає в тому, що вони запізнилися народитися лише на п'ять-десять років. Це жанр «історії приватного життя», де інтимне стає політичним і соціальним. Показово, що під час сварки сам Едвард мимоволі називає цей культурний анахронізм, дорікаючи Флоренс: «You carry on as if it's eighteen sixty-two» (McEwan 2007: 176)².

Водночас, із погляду наратології, роман ідеально демонструє перехід від постмодерністської гри до того, що іноді називають «метамодернізмом» або «новим реалізмом». Роман написано від третьої особи у двох наративних перспективах, детермінованих двома його основними героями – Едвардом та Флоренс. Автор вдається до змінної фокалізації, перемикаючи точку зору. Це дозволяє читачеві побачити трагедію некоммунікації: як одна й та сама подія, слово чи жест інтерпретуються діаметрально протилежно. Водночас читач

поступово отримує доступ до травматичного минулого героїв (зокрема Флоренс), що створює ефект детективної напруги в суто психологічній драмі. Контраст двох внутрішніх перспектив сформульовано вже на початку: «Where he merely suffered conventional first-night nerves, she experienced a visceral dread, a helpless disgust as palpable as seasickness» (McEwan 2007: 8)³.

Літературно-критичне прийняття роману після його виходу в 2007 році було справжнім «герменевтичним розколом». Хоча роман потрапив у короткий список Букерівської премії, він викликав чимало скепсису, особливо серед тих, хто очікував від Мак'юена епічного масштабу його попереднього шедевра, роману «Спокута».

Змішані відгуки критиків зазвичай групувалися навколо кількох «больових точок» тексту. Насамперед це стосувалося проблеми жанрового обсягу. Найпоширенішим закид стосувався феномену «роздутої новели». Багато критиків (зокрема в британських інтелектуальних тижневиках) вважали, що матеріалу в книзі замало для повноцінного роману. Крім того, автора звинувачували в тому, що його твір «занадто легкий» або «анекдотичний». Мовляв, Мак'юен розтягнув коротке оповідання про невдалу шлюбну ніч до розмірів книги.

Мак'юена часто називали (задовго до «На узбережжі Чезіл») «автором-маніпулятором». Критики зазначали, що він поводить себе зі своїми героями як ентомолог з комахами під мікроскопом. Деякі рецензенти вважали фінал занадто жорстким і «штучно сконструйованим». Вони стверджували, що автор навмисно не дає героям шансу на порозуміння, щоб довести свою похмуру тезу про неможливість комунікації.

Епілог роману, де ми бачимо долю Едварда через десятиліття також викликав чимало дискусій. Дехто вважав цей розділ «сентиментальним доважком», який руйнує ідеальну камерну структуру основної дії. Мовляв, Мак'юен злякався залишеної ним же пустки і вирішив усе «пояснити» читачеві. Водночас варто зауважити, що без епілогу роман втратив би свій історичний контекст. Саме цей стрибок у часі перетворює приватну драму на роздуми про те, як плін часу змінює нашу оптику пам'яті.

Утім, успіх твору вимірюється не кількістю схвальних рецензій у газетах а його інструментальністю. Не можна не відзначити наративну віртуозність автора, його мовну точність, а також культурну цінність роману, який став важливим документом про «переддень» сексуальної революції, зафіксувавши стан суспільства в унікальній точці зламу.

У «На узбережжі Чезіл» Мак'юен очевидно звертається до традиції англійського психологічного реалізму. Як зауважує Колм Тойбін, твір ненав'язливо варіює проблематику Д. Г. Лоуренса та Е. М. Форстера, водночас

актуалізуючи паралелі з психологічною прозою Джордж Еліот і Генрі Джеймса (Tóibín 2007). Александер Г. Шاپіро, своєю чергою, розглядає роман як трагічну ревізію Форстерового імперативу *only connect* (Shapiro 2011: 41).

Очевидною є й дотичність роману до жанрових матриць *Bildungsroman*'у й історії дорослішання. Подібно до роману «Цементний сад», «На узбережжі Чезіл» можна розглядати як парадигмальний «анти-*Bildungsroman*» (або роман запізнілого/неможливого дорослішання). Якщо класична матриця роману виховання передбачає шлях героя від недосвідченості через випробування до соціальної та психологічної інтеграції, то у Мак'юена ця структура зазнає істотних деформацій.

Як зазначалося вище, центральним елементом будь-якого *Bildungsroman* є акт ініціації (соціальної, професійної або сексуальної). У Мак'юена ініціація стає точкою катастрофи. Замість того, щоб стати порталом у доросле життя, перша шлюбна ніч стає стіною. Можна сказати, що це ініціація, яка не відбулася. Руйнується жанрове очікування «переходу» в новий статус, і герої залишаються заблокованими у своїй незрілості: Едвард – у своєму невігластві та гніві, Флоренс – у своєму страхі та неусвідомленій і необговореній травмі. Власне, наратор сам визначає майбутню близькість як момент, коли їхня зрілість має пройти випробування (McEwan 2007: 7). Отож катастрофа в спальні справді руйнує закладений у шлюбній ситуації сценарій ініціації.

Класичний роман виховання зазвичай охоплює тривалий період формування особистості. Мак'юен радикально стискає подієвий час, але розширює час рефлексивний. Матриця дорослішання тут реалізується через фінальний стрибок у часі (*flash-forward*). Справжнє «дорослішання» Едварда відбувається не в момент дії, а через десятиліття, коли він, уже літнім чоловіком, усвідомлює, що все його життя було визначене одним коротким моментом гордості та нетерплячості. Дорослішання відбувається через втрату: герой розуміє цінність досвіду лише тоді, коли цей досвід уже неможливо змінити.

Жанр дорослішання завжди досліджує конфлікт між прагненнями індивіда та вимогами суспільства, й основою конфлікту у ньому часто виступає особиста воля протагоніста проти соціального детермінізму. «Ворожим середовищем» у романі Мак'юена є сама атмосфера Англії початку 60-х – епоха, коли «відсутність мови» для обговорення інтимності стає фатальною. У цьому сенсі герої роману Мак'юена є дітьми свого часу: вони добре виховані й соціалізовані відповідно до умов середовища, але саме це заважає їм бути повністю відвертими і перетворює на жертв культури замовчування. Мак'юен майже програмно перелічує ці перепони як «their ignorance and fear, timidity, squeamishness ... their Englishness and class, and history itself» (McEwan 2007: 119)⁴.

Андрей Іонеску у дисертації, присвяченій дослідженню кризи маскулінності в романах Мак'юена, показує, що у романі «На узбережжі Чезіл» сексуальність обох персонажів уже заздалегідь сформована зовнішніми дискурсами. Едвард засвоює чоловічий сексуальний сценарій із розмов однолітків, чоловічого вихваляння, популярної культури й порнографії. Через це його ставлення до близькості залишається дистанційним і сценарним, а не справді тілесним і взаємним. На думку Іонеску, їхня невдача виникає через нездатність до тілесної синхронізації та афективного налаштування: Едвард намагається реалізувати готовий сценарій, але не може відчитати страх Флоренс і скоригувати власну поведінку (Ionescu 2016: 128-129). Внутрішня фокалізація Едварда додатково оголює агресивний компонент цього сценарію: «was frightened by his own savage impatience» (McEwan 2007: 118)⁵.

Мак'юен використовує матрицю дорослішання, щоб показати, як травма зупиняє розвиток. Едвард у фіналі залишається тим самим юнаком з пляжу, який просто постарів. Його внутрішній розвиток був «законсервований» тією ніччю. Відтак роман перетворюється на елегію за нездійсненим дорослішанням. Це «педагогічний» роман у зворотному сенсі, тобто автор виступає тут у ролі жорсткого наставника, який демонструє читачеві ціну помилки, яку неможливо виправити. Пізнє прозріння Едварда зводиться до елементарного, але запізнілого знання: «All she had needed was the certainty of his love, and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them» (McEwan 2007 : 202)⁶.

Водночас слід зазначити, що порівняно з «Цементним садом», за 30 років творчої еволюції Мак'юена, його підходи до оригінальних жанрових матриць суттєво змінилися. Якщо ранній, «макабричний» Мак'юен у «Цементному саду» виглядає доволі похмурим і схильним до детального психопатологічного аналізу, то автор роману 2007-го року виступає як зрілий, витончений і значно безжальніший у своєму психологізмі автор. Різниця між цими двома деконструкціями «історії дорослішання» полягає в самому механізмі руйнування жанру.

У «Цементному саді» Мак'юен деконструює дорослішання через ідею «дикої свободи». Герої дорослішають, створюючи антисоціум. У попередньому підрозділі ми вже писали, що роман розглядався як своєрідний аналог до «Володаря мух» у межах одного ізольованого міського будинку. У «На узбережжі Чезіл» проблема діаметрально протилежна: герої настільки «цивілізовані», настільки затиснуті в корсеті соціальних очікувань 1962 року, що сама їхня людська природа стає для них ворожою. Дорослішання тут блокується не відсутністю правил, а їхнім надлишком. Власне, наратор спеціально підкреслює, що це була доба, коли молодість вважалася «соціальним тягарем», а шлюб був початком «зцілення» (McEwan 2007: 7).

Змінюється центральна авторська інтенція, яку можна означити вектором від «шоку» до «меланхолії». Ранній Мак'юен хотів епатувати читача (тема інцесту, запах трупа в підвалі). Деконструкція дорослішання тут виглядає як кошмар. Пізній Мак'юен діє тонше. Він деконструє жанр через трагедію втраченої можливості. Тут переважає не жах, а сум за тим, що «могло б бути». Дорослішання постає не як процес і результат набутого, а як вияв того, що герої «пропустили».

Суттєвих змін зазнала і наративна стратегія. В «Цементному саді» розповідь ведеться від першої особи неприємного в багатьох відношеннях персонажа, що створювало ефект безпосередньої, часто відразливої співучасті. Автор використовує в романі витончену дистанційовану фокалізацію. Він дивиться на героїв з висоти досвіду, іронічно і водночас співчутливо, підкреслюючи їхню безпорадність перед плином історії.

Якщо в «Цементному саді» Мак'юен стверджував, що без нагляду дорослих діти перетворюються на «монстрів» (деконструкція ідеї про невинність дитинства), то в «На узбережжі Чезіл» він показує, що самі «дорослі» правила і є тими монстрами, які не дають молодим людям стати дорослими.

У структурі роману важливу роль відіграють ретроспективи у минулі професійні амбіції героїв. На перший погляд, вони «заповнюють паузи» між сценами в готелі. Однак насправді вони виконують функцію структурного контрапункту, який створює необхідну напругу та пояснює неминучість фіналу. З погляду романного ритму вони створюють важливе чергування «задухи» і «простору». Роман має клаустрофобічну основу – готельна кімната, де кожен рух і слово сприймаються як загроза. Натомість повернення в минуле діють як «кисневі маски». Коли напруга в теперішньому часі (на березі або в ліжку) стає нестерпною, Мак'юен переносить нас у минуле – у світ мрій, праці та амбіцій. Відтак стискання (теперішнє) і розширення (минуле) організують одну з сутнісних опозицій роману.

Ще однією такою опозицією є музика й історія. Професійні сфери героїв є їхніми «мовами», якими вони намагаються (і не можуть) пояснити світ одне одному. Флоренс – скрипалька, вона вже організувала квартет «Еннісмор» і мріє про успішну кар'єру. Музика для неї втілює порядок, контроль та ідеальну гармонію. Її амбіція – очолити квартет, де все підпорядковано чітким правилам. Очевидно, що музика в її варіанті працює як сублімація. Флоренс може виразити пристрасть через скрипку, але абсолютно безпорадна в тілесному житті. Її професійна досконалість лише підкреслює її фізичну скутість. Едвард, за фахом історик у студентські роки мріяв написати дослідження «Величні постаті історії». Він захоплений ідеєю «великих людей» та масштабних подій. Її

професійна самоідентифікація сформульована без двозначності: про квартет Флоренс говорить, що «there was no other life she wanted» (McEwan 2007: 150)⁷.

Приналежність героїв роману до означених професійних сфер має глибоке функціональне обґрунтування в структурі роману. Едвард професійно займається аналізом глобальних причинно-наслідкових зв'язків. Він шукає логіку в рухах армій та рішеннях монархів. вже тут можемо розгледіти авторську іронію: людина, яка претендує на розуміння «сенсу історії», виявляється абсолютно сліпою до «мікроісторії», що розгортається в її особистому просторі. Мак'юен підкреслює прірву між інтелектуальним знанням (теорія) та емоційним інтелектом (практика). Едвард знає, як Наполеон виграв битву під Австерліцом, але не знає, як інтерпретувати жест Флоренс. Вибір істориком Едвардом саме «Великих постатей» (Great Men Theory) як предмет наукового студіювання можна сприймати як натяк на інтелектуальний анахронізм персонажа. У 1962 році ця теорія вже виглядала як релікт XIX століття. Вона наголошує на волі, силі та домінуванні. На узбережжі Чезіл Едвард намагається діяти згідно з цим маскулінним кодом «завойовника», але його власна природа і травма Флоренс цей код руйнують. Це деконструкція вікторіанського ідеалу «чоловіка-діяча». Така інтелектуальна установка безпосередньо зафіксовано в тексті: Едвард запитує, чи справді застаріла віра в те, що «forceful individuals could shape national destiny» (McEwan 2007: 16)⁸.

Показово, що амбіції Едварда як історика є доволі традиційними, щоб не сказати анахронічними. Як зазначає П. Метьюз, його історіософія закорінена на вікторіанській теорії великих людей. Едвард переконаний, що сильні особистості здатні формувати національну долю. На думку дослідника, це уявлення належить до вікторіанської моделі історії, в якій виняткова особистість намагається змінити світ, але часто зазнає катастрофи – буквально «розбиває свій корабель» об історичні обставини. (Mathews 2012: 83).

Мак'юен тонко іронізує над тим, що Едвард, який намагається вивчати глобальні процеси, не здатний помітити «мікроісторію», яка розгортається прямо перед ним, – драму дівчини, яку він кохає. Едвард – це історик, який прогавив власну історію. Іронія полягає в тому, що він міг би стати «великою людиною» у власному житті, якби мав мужність відмовитися від патріархальних стереотипів і просто виявити терпіння. Едвард ніби перебуває в полоні своєї професіональності: він вірить у силу діяльної особистості, здатної формувати події, і в інтимному плані він намагається бути таким самим суб'єктом дії – ініціатором, провідником, тим, хто контролює перебіг подій. Однак його тіло, емоційна невпевненість, мовчання та ймовірна травма Флоренс роблять цю модель неспроможною. Таким чином, сексуальна невдача стає мініатюрним крахом Едвардової теорії великих людей: індивідуальна воля не може підпорядкувати собі ані історію, ані тіло, ані іншу людину.

В основному тексті роману немає прямого пояснення, чому Едвард покинув професію історика. Однак Мак'юен дає дуже чітке, майже безжальне пояснення цієї трансформації в епілозі. Едвард «розлюбив» минуле, тому що його власне минуле (та сама ніч на березі) стало для нього занадто болючим тягарем. Це чітко вписується в координати художньої логіки роману. Після розриву з Флоренс Едвард відчув певне «оніміння». Та амбіція, яка штовхала його до вивчення «великих постатей», була нерозривно пов'язана з його молодістю, самовпевненістю та присутністю Флоренс, яка була його першим і головним «глядачем». Без неї його історичні студії втратили сенс. Він більше не відчував себе частиною того «великого поступу», про який писав. Замість академічної кар'єри Едвард зрештою стає співвласником магазину грамплатівок. Це «приземлення» символізує його капітуляцію перед життям. Продаж платівок можна інтерпретувати як метафоричне відлуння світу Флоренс. Він не зміг бути з жінкою-музиканткою, тому оточив себе тим, що «трансляє» музику, але не створює її. Теорія Карлайла про те, що воля однієї людини творить історію, виявилася для нього брехнею. На власному досвіді він переконався, що людина є слабкою істотою, якою керують обставини, сором і випадок. Його відмова від професії історика сприймається як відмова від віри в раціональність світу та його причинно-наслідкові зв'язки. Робота в торгівлі зробила його частиною того самого «середнього класу», якого він так прагнув і водночас побоювався. Він обрав шлях найменшого опору, ставши комерсантом, але назавжди залишившись «інтелектуальним дезертиром».

Отож ретроспективи професійних амбіцій в романі виконують роль своєрідного фундаменту, на якому тримається крихка конструкція їхнього шлюбу. Мак'юен використовує їх, щоб показати: герої закохалися не в реальних людей, а в «професійні образи» одне одного. Едвард кохав «талановиту скрипальку», а Флоренс – «глибокого історика». Коли ж на узбережжі Чезіл ці маски професіональності спадають, під ними залишається лише порожнеча і страх, які вони не в змозі заповнити словами. Через амбіції героїв Мак'юен тонко вибудовує соціальну структуру. Едвард прагне увійти до інтелектуальної еліти через історію, тоді як Флоренс прагне музичного олімпу. Професійне минуле героїв пояснює, чому вони взагалі разом (інтелектуальний потяг) і чому вони не можуть порозумітися (різні коди виховання). Музичний квартет Флоренс є певною мірою мікромоделлю ідеального соціуму, який вона намагається побудувати, але який не витримує зіткнення з «хаотичною» сексуальністю Едварда.

Ретроспективи у професійну ідентичність діють як захисний механізм, показуючи героїв як «компетентних» дорослих. У своїх професійних світах вони виглядають упевненими й успішними. Коли ж ситуація повертається в готельну кімнату, контраст стає нищівним: «професіонали» перетворюються на

наляканих дітей. Таке розщеплення структури підкреслює одну з найважливіших тем роману: дисонанс між публічною самопрезентацією та інтимною розгубленістю.

У варіанті Флоренс істотним чинником вказаного дисонансу була ситуація в її родині. Дослідники (Abbasiyannejad 2014) пов'язують нездатність Флоренс до повноцінної інтимності з емоційною відстороненістю її матері, яка у кризові моменти спілкування з донькою замість довірливого обговорення делікатних проблем вдавалася до лекторсько-публічної манери розмови: «Whenever she confronted an intimate problem, she tended to adopt the public manner of the lecture hall» (McEwan 2007 : 12)⁹.

Натомість сімейна ситуація Едварда (психічне нездоров'я матері, відстороненість і замкнутість батька) спричинила занурення у лабіринти історії. Для нього історія стала формою прихованого, неусвідомленого ескапізму, способом утекти від хаотичного теперішнього у впорядковане минуле. Там, у минулому, події вже відбулися, вони зафіксовані й зрозумілі. Теперішнє ж (особливо інтимне) лякає його своєю невизначеністю. Його ненаписана книжка про «Великих людей» сприймається як інтелектуальний панцир. Коли Флоренс просить його просто бути собою, панцир тріскається, і ми бачимо наляканого юнака, який ховається за біографіями королів.

Цікаво, що сам Мак'юен у цьому романі опосередковано виступає як історик доби. Він аналізує 1962 рік як переломний момент. Спеціалізація Едварда віддзеркалює метод автора: Мак'юен бере двох «маленьких людей» і наділяє їхню приватну невдачу вагою історичної події. Це «історія знизу», замаскована під «історію зверху».

Слід сказати, що в романі зустрічаються певні моменти невизначеності, що стосуються минулого героїв. Зокрема, є якась таємниця у стосунках Флоренс і її батька, про що свідчить «епізод на яхті». Плавання батька з донькою на яхті «Sugar Plum» є одним із найбільш обговорюваних і водночас найбільш затуманених моментів у романі. Мак'юен тут діє як майстерний психолог і прихильник наративної редуції, залишаючи «білі плями», які читач має заповнити самостійно. Невизначеність, приховування цілого пласта життя Флоренс в даному разі не є випадковою; вона слугує структурним елементом, що пояснює фізичну відразу героїні до сексу.

Мак'юен, діючи в межах наративної стратегії замовчування, свідомо уникає прямого іменування можливої травми. Ми бачимо лише фрагменти спогадів, що прориваються крізь свідомість Флоренс у моменти найвищої емоційної напруги. У сцені наближення Едварда минуле повертається сенсорно: «It was the smell of the sea that summoned it»; дванадцятирічна Флоренс бачить себе «lying still like this, waiting, shivering» у вузькій койці, тоді як її батько «was moving about the dim cramped cabin, undressing, like Edward

now» (McEwan 2007 : 123)¹⁰. Пам'ять фіксує також задушливий запах майже зіпсованої їжі та її звичну морську хворобу. Монтаж теперішньої інтимної ситуації з уривчастим спогадом створює тривожний натяк на порушення особистих меж, однак наратор уникає говорити про щось на кшталт сексуального насильства і не дає підстав перетворювати таке прочитання на однозначну версію.

Наратор не каже про це прямо, зберігаючи принципову неповноту й суб'єктивність пам'яті. Флоренс сама не формулює, що саме означає епізод у каюті, а спосіб нарації унеможлиблює відновлення події поза її фрагментарним переживанням. Тому коректніше говорити не про доведений факт травми, а про травматично закодований спогад, який може бути одним із джерел її фізичної відрази до сексу. Виникає ефект дзеркальності сприйняття: так само як Едвард не розуміє Флоренс у теперішньому (на узбережжі), читачі позбавлені повного розуміння її минулого. Це посилює тему непізнаваності іншої людини.

Водночас пояснювати фінальну катастрофу тільки епізодом на яхті означало б спрощувати авторські інтенції. Якщо ми розглянемо роман крізь призму рецептивної естетики, стає зрозуміло, що «епізод на яхті» є лише одним із елементів багатофакторного паралічу Флоренс (Ionescu 2016: 124). Проблему, крім імовірної травми, формує ціла низка чинників, починаючи від соціального детермінізму («духу епохи мовчання») і закінчуючи індивідуальним психічним темпераментом та ідентичністю героїні. Навіть без жодної травми, Флоренс і Едвард позбавлені мови для обговорення сексуальності. Їхня «неписемність» у цій сфері є колективною травмою цілого покоління. Індивідуально ж Флоренс знаходить себе в музиці, у сфері абстрактних гармоній, тоді як тілесність сприймається нею як щось «нижче», що загрожує її інтелектуальній та естетичній цілісності. Очевидно, що тут втілюється конфлікт між «Аполлонівським» (музика) та «Діонісійським» (пристрасть) первнями. До того ж, маємо враховувати фігуру матері, холодної, вимогливої інтелектуалки, яка відіграла не меншу роль у формуванні емоційної заблокованості доньки.

Наративна стратегія роману сприяє розумінню того, що трагедія полягає не в самому «факті» колишньої причинної події, а в тому, що герої не знають одне одного. Читач, завдяки фокалізації, має більше інформації, ніж партнери. Ми бачимо «спалахи» пам'яті Флоренс, а Едвард бачить лише холодну, відсторонену жінку. Це створює наративну напругу: ми хочемо підказати герою, пояснити йому, що справа не тільки в ньому, але наративна дистанція робить нас безсилими спостерігачами. Коли в кінці роману ми бачимо старого Едварда, який нарешті починає здогадуватися або просто шкодує про свою нетерплячість, Мак'юен підкреслює: час для інтерпретації вичерпано. Ця інформаційна асиметрія особливо виразна в момент, коли наратор відкриває

читачеві викликаний запахом моря спогад про каюту й батька, тоді як Едвард про нього нічого не знає (McEwan 2007: 123).

Мак'юен у цьому романі проводить певну «деконструкцію маскулінності». Адже саме нездатність Едварда вийти за межі своєї образи та проявити емпатійну цікавість до «іншого» (яким є Флоренс) стає справжнім двигуном катастрофи, навіть більшим, ніж фізична відраза героїні.

Зазначену вище паралельність романів «На узбережжі Чезіл» та «Цементного саду» можна простежити не лише на жанровому рівні, а й на поетико-стильовому, порівнюючи стратегію образного мінімалізму, що корелює з Гемінгвеївськими принципами письма. Але якщо в «Цементному саді» ми бачили «молодий», майже агресивний варіант принципу айсберга, то в «На узбережжі Чезіл» він трансформується у витончений інструмент соціально-психологічного аналізу. У «Цементному саді» Мак'юен опускає етичні оцінки. Ми бачимо жакливі речі, описані нейтральним тоном, і «мовчання» тут діє як провокація. У «На узбережжі Чезіл» автор опускає саме ядро комунікації між героями. Він пише про те, як вони *не* говорять про важливе. Тут принцип опущення стає темою роману, а не просто технікою. Для Гемінгвея «чесність» полягала у відсутності прикрас. Для пізнього Мак'юена «чесність» проявляється в максимальній точності спостереження. У Гемінгвея за підводною частиною айсберга завжди вгадується безмежність і глибина життя. У Мак'юена в «На узбережжі Чезіл» за підводною частиною вгадується лише пуста кімната та галька на пляжі. На думку А. Локателлі, у мінімалістичності письма Мак'юена в романі проявляється специфічна етико-наративна стратегія: «малий» приватний сюжет коментує історію, а замовчування та лакуни змушують читача відновлювати приховану травму й історичну зумовленість поведінки персонажів, відтак «мінімалістична проза роману метакоментує історію від початку до кінця, і саме це становить її «метаетичний жест» (Locatelli 2011: 239).

Варто відзначити, що в романі Мак'юен здійснює трансформацію гемінгвеївського героїзму. Герой американського автора мовчить, бо він «сильний» (*grace under pressure*). У Мак'юена герої мовчать, бо вони безпорадні перед своєю культурою та своїм минулим. Це «мовчання під пресом», а не «грація під тиском». Мак'юен доводить гемінгвеївську «сухість» до межі, перетворюючи мінімалізм на наративну герметичність. На пляжі ця герметичність отримує майже афористичне формулювання: «There could be no discussion» (McEwan 2007 : 170)¹¹.

Вказана вище алюзія на Філіпа Ларкіна є фундаментальною для розуміння хронотопу «На узбережжі Чезіл». Мак'юен фактично вибудовує свій

роман як ілюстрацію до «до-ларкінівської» епохи. Ларкін, відомий своєю меланхолійною та часто іронічною манерою, зафіксував момент радикального розриву між старою «пуританською» Англією та новою епохою свободи:

*Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(which was rather late for me) —
Between the end of the "Chatterley" ban
And the Beatles' first LP. (Larkin 2003 167).*

Ларкін обирає цю дату, спираючись на два визначальні культурні маркери, які він згадує у вірші. Перший фіксує кінець заборони на роман «Коханець леді Чаттерлі» внаслідок судового процесу 1960 року. До 1963 року ефект від цієї події повністю просяк у суспільну свідомість: про секс стало можна говорити і читати відкрито. Другий маркер вказує на вихід платівки «Please Please Me» гурту «Бітлз» у березні 1963 року, що ознаменував початок «бітломанії» та народження молодіжної культури, яка відкинула вікторіанську стриманість батьків.

Мак'юен свідомо переносить дію «На узбережжі Чезіл» у липень 1962 року, тобто за рік до «початку нової ери», за Ларкіном. Герої перебувають у «мертвій зоні» історії: старі правила вже відчуються як абсурдні та задушливі, але нових правил (і, що найважливіше, нової мови для обговорення інтимності) ще не існує. Ларкін пише про «нову епоху» з іронією та легким жалем («це було запізно для мене»), а Мак'юен перетворює цей «запізнілий час» на справжню трагедію двох молодих людей. Флоренс та Едвард і є тими самим героями, які «не встигли» до 1963-го. Якби їхня перша ніч сталася на два роки пізніше, під музику «Бітлз», «Роллінг Стоуз» та в атмосфері загальної емансипації, цілком імовірно, що їхній шлюб не розпався б через незграбність поведінки та мовчання. Епілог прямо підтверджує історичність такої оптики: наприкінці 1960-х колишня пропозиція Флоренс Едвардові мати вільний сексуальні стосунки з іншими жінками значно випереджала свій час (McEwan 2007 : 196).

Важливо відзначити, що сексуальна революція («після 1963-го») принесла не тільки «вільне кохання», а й мову для обговорення сексуальності. У Флоренс немає слів, щоб пояснити свою відразу. Вона сприймає це як власну «ненормальність», сором і дефект. У Едварда немає слів, щоб запитати, крім як висловити образ. Умовна «Флоренс 1968-го» могла б прочитати про травму, фригідність чи вагінізм у популярному журналі. Вона могла б пояснити свої страхи, але сама епоха унеможливлювала такий варіант. Інакше кажучи, трагедія молодих людей 1962 року, за Мак'юеном, не є трагедією фізіологічного збою, а знаменує трагедію комунікативного вакууму. Подібно до Флоренс, реакція Едварда на пляжі — вибух гніву, відчуття приниженої

маскулінності – детермінована часом. У світі «після Ларкіна» чоловік мав би (принаймні теоретично) більше шансів сприйняти відмову жінки не як особисту образу, а як психологічну проблему, що потребує обговорення. Едвард 1962-го року зображений як людина, для якої секс є «іспитом» на зрілість, маскулінність, тобто чоловічу ідентичність. В такому ключі прочитує роман Іссага Ндіає, зазначаючи, що перед нами «деконструкція маскулінності», яка не обмежується лише фізіологічною неспроможністю задовольнити наречену в їхню шлюбну ніч (Ndiaye 2007: 372). Комунікативна проблема в тексті майже буквалізується: Флоренс переконана, що «there were no words to name what had happened» і що «there existed no shared language» для його опису (McEwan 2007 : 169–170)¹²; далі вона доходить висновку, що така мова ще не була винайдена (McEwan 2007: 171).

К. Педерсен характеризує Едварда як стереотипно маскуліного персонажа, який добре усвідомлює суспільні вимоги до чоловіка. Він боїться виявитися недостатньо досвідченим, недостатньо владним і, зрештою, недостатньо «чоловічим», але не може висловити власну тривогу, оскільки саме емоційна відкритість видається йому ознакою слабкості. Особливо релевантною є думка дослідниці, що Едвард сприймає розвиток стосунків як послідовне подолання кордонів: кожен його крок має наближати пару до кінцевої мети — статевого акту. Дослідниця фактично описує модель поступального чоловічого просування: розраховані дії, ініціатива, контроль і завоювання нового рівня фізичної близькості (Pedersen 2020: 38-39). Показовим є й те, що під час суперечки на пляжі він намагається відновити свою маскулінність і самоповагу, переносячи провину на Флоренс Цю модель поступального «завоювання» Мак'юен вкладає й у внутрішнє мовлення Флоренс: «Whatever new frontier she crossed, there was always another waiting for her» (McEwan 2007 : 178)¹³.

Розмова про причини трагедії непорозуміння в романі важлива саме з проєкцією на жанрову специфіку твору. Якщо причину інтерпретувати як суто індивідуальну травму, то роман є психологічною драмою. Якщо причина полягає в соціальній репресії, то роман є історико-культурним маніфестом. Змішуючи ці два вектори, Мак'юен створює ситуацію, де жодне пояснення не є достатнім., що й робить текст «живим» та, щонайменше, двожанровим.

Зіставлення романів «На узбережжі Чезіл» і «Цементний сад» видається продуктивним і в плані двох типів ентропії у цих двох романах, адже вони представляють радикально різні моделі деструкції. У «Цементному саді» трагедія є зовнішньою (смерть батьків) і внутрішньою (інстинкти). Вона розгортається як неоготична драма. У «На узбережжі Чезіл» трагедія є герменевтичною. Різниця між цими творами не в рівні «песимізму», а в часовій

перспективі: У «Цементному саді» ми маємо справу з «теперішнім тривалим». Це інтенсивний, тілесний жах, що відбувається тут і зараз. У «На узбережжі Чезіл» Мак'юен застосовує ретроспективну оптику. Трагедія тут не в самому акті на пляжі, а в тривалості порожнечі, яка наступила після нього. Це трагедія «втраченого часу» у прустівському розумінні, але без можливості його віднайдіння.

Мак'юен зводить в одну точку індивідуальну травму Флоренс, соціальну репресивність епохи до-1963-го й особистісний егоцентризм Едварда. Жоден із цих елементів самотійно не обов'язково зруйнував би життя героїв. Якби Флоренс була з більш емпатичним партнером, вона могла б згодом відкритися. Якби Едвард зустрів жінку без травми, його маскулінна агресія не була б спровокована. Якби це сталося у 1968-му, вони б мали мову для діалогу. Але Мак'юен, як майстерний прагматик, позбавляє їх усіх шансів одночасно.

Роман «На узбережжі Чезіл» корелює також із традицією англійського «роману звичаїв» (novel of manners). Ця традиція (від Джейн Остін до Ентоні Троллопа і Едварда Моргана Форстера) завжди фокусувалася на тому, як соціальні коди, етикет та класові очікування детермінують приватну долю людини. У Мак'юена ці «звичаї» стають не просто тлом, а активною руйнівною силою.

Твір вписується у зазначену жанрову матрицю, оскільки фіксується на соціальній стратифікації та «класовій незручності». Як і в класичних романах Остін чи Форстера, конфлікт часто підживлюється різницею у походженні. Едвард та Флоренс: Це не просто союз двох закоханих, це зустріч двох різних соціальних прошарків Британії. Едвард – син сільського вчителя, представник інтелектуального селф-мейд класу. Флоренс – донька успішного промисловця та зарозумілої філософині. Ретроспективи їхніх зустрічей з батьками (особливо візит Едварда до маєтку Понтінгів) виглядає як фрагмент «роману звичаїв». Мак'юен фіксує кожну деталь: манеру тримати ніж, вибір теми для розмови, рівень «допустимої» іронії. Класова напруга додає зайвої ваги їхній інтимній близькості, перетворюючи її на соціальний іспит.

Як відомо, у «романі звичаїв» важливе місце займає ритуалізація поведінки, характерною є увага до щоденної побутової рутини: обіди, прогулянки, візити. Тож не випадково в «На узбережжі Чезіл» весь перший розділ присвячений ритуалу весільної вечері. Мак'юен описує незграбність офіціантів, «переварені овочі» та офіційність ситуації як зовнішній панцир, який не дає героям бути щирими. Етикет тут виступає заміником почуттів. Герої настільки зайняті тим, як вони «мають» поводитися як молодята, що втрачають здатність просто відчувати одне одного. Навіть рухи офіціантів підкреслюють цю штучність: їхні появи й зникнення змушують підлогу «squeak comically against the silence» (McEwan 2007 : 4)¹⁴.

У традиції роману звичаїв мова завжди виступає як система евфемізмів: найважливіше ніколи не промовляється прямо. Мак'юен доводить це до абсурду. Герої використовують «високу» мову інтелектуальних дискурсів (історія, музика), щоб заповнити порожнечу там, де мала б бути мова тіла. Значною мірою чезільська трагедія є трагедією лінгвістичною. Вони є заручниками мови свого класу, яка не передбачає слів для опису сексуального страху чи фізіологічного дискомфорту. Пізніше Флоренс сама формулює механізм цієї мовної пастки, констатує, що вони були надто ввічливими, надто скутими і боязкими, а їхні відмінності приховувала «the blanket of companionable near silence» (McEwan 2007: 180)¹⁵.

У традиційному романі звичаїв добрі манери є відображенням внутрішньої доброчесності (*virtue*). У Мак'юена етикет десакралізується, перетворюючись на мертву форму, яка не містить у собі жодного етичного змісту. Опис вечері в готелі, де офіціанти рухаються як заведені автомати, а герої обмінюються люб'язностями, виглядає не як вияв цивілізованості, а як абсурдистський театр. Автор показує, що за бездоганними манерами стоїть не «шляхетність духу», а банальна неспроможність бути людиною.

Традиційний «роман звичаїв» обов'язково включає діалоги персонажів як засоби розкриття їхніх характерів. Мак'юен і тут десакралізує слово, показуючи його повну неспроможність. Герої говорять «правильні» речі, використовують інтелектуальні коди, але ця мова виступає як анти-логос. Вона не творить світ, а руйнує його, оскільки слугує лише для приховування істини. Те, що в класичному романі було б «витонченим натяком», у Мак'юена стає фатальним недомовленням.

Георганський готель на березі моря – у першому абзаці його так і названо «a Georgian inn» (McEwan 2007: 3) – також актуалізує класичний простір роману звичаїв. Він водночас є іронічним та репресивним. Замкненість у номері підкреслює несвободу героїв. Вони знаходяться в «публічному» просторі шлюбу, де на них тиснуть очікування персоналу, батьків та всього суспільства. Натомість пляж із його жорсткою галькою стає місцем, де соціальний «роман звичаїв» стикається з грубою реальністю природи, і це зіткнення виявляється фатальним. Пляж як дикий, природний простір десакралізує соціальний простір готелю. На березі моря «звичаї» пасують перед стихією людської природи. Те, що Едвард кричить Флоренс на пляжі, вказує на повне руйнування мовного етикету, але воно вже не може нічого врятувати, бо сакральність моменту вже сплюндрована їхнім попереднім мовчанням.

У класичній англійській традиції (від Джейн Остін до Ентоні Троллопа) «звичаї» та «пристойність» мали майже сакральний статус, оскільки вони виступали гарантом соціального порядку та етичної цілісності. Мак'юен же викриває їх як механізми придушення, що позбавлені будь-якого вищого сенсу.

Класичний роман звичаїв зазвичай завершується весіллям як символом досягнутої гармонії та соціального синтезу. Це «священний» фінал. Мак'юен перевертає матрицю, десакралізуючи «шлюбний сюжету» (Marriage Plot). Він починає там, де Остін закінчувала. Перша шлюбна ніч як сакральний момент перетворюється на зону відчуження, страху та фізичної огиди. Гіпотетичний «щасливий кінець» обертається на екзистенціальну катастрофу, яка стається саме через те, що герої занадто старанно дотримувалися «звичаїв» під час дошлюбного періоду залицяння.

Отже, Мак'юен робить із «романом звичаїв» те саме, що він зробив із «історією дорослішання», акцентуючи на його токсичності. Якщо у Джейн Остін дотримання звичаїв веде до соціальної гармонії та шлюбу, то у Мак'юена воно веде до катастрофи. Це «роман звичаїв», який закінчується там, де класичний роман зазвичай починався – у моменті, коли правила гри виявляються сильнішими за гравців. Мак'юен не просто використовує жанрову матрицю «роману звичаїв», а піддає її радикальній деміфологізації. Це веде до того, що читач залишається з відчуттям трагічної марності. Якщо в класичному романі звичаїв порушення норм призводило до виправлення характеру, то тут дотримання норм призводить до анігіляції долі.

Фінальна частина роману (епілог про життя Едварда) остаточно розвінчує традицію роману звичаїв, оскільки вона переводить історію з площини соціальних кодів у площину чистої екзистенційної самотності, де жодні «звичаї» вже не мають значення. Інакше кажучи, тут відлунує традиція екзистенційного роману. Якщо «роман звичаїв» фіксує зовнішню оболонку (екзоскелет) твору, то «екзистенційний поворот» є його внутрішнім осердям.

Мак'юен у «На узбережжі Чезіл» здійснює майстерний синтез: він бере соціальну ситуацію, типову для Джейн Остін, і розв'язує її за лекалами Альбера Камю чи Жана-Поля Сартра. Роман пронизує внутрішня тема «Іншого» як Пекла. При цьому маємо пам'ятати, що у Сартра «пекло – це інші» не тому, що люди злі, а тому, що погляд іншої людини перетворює нас на «об'єкт», позбавляючи свободи. У готельному номері Едвард і Флоренс стають «пеклом» одне для одного. Кожен їхній жест оцінюється іншим крізь призму очікувань, страху та сорому. Вони не суб'єкти, що люблять, а об'єкти, що «виконують роль». Це екзистенційна драма відчуження у момент найвищої (гіпотетично) близькості.

Центральною подією роману є екзистенційний момент вибору, ситуація після невдалого інтимного зближення героїв. Коли Флоренс тікає на пляж, а Едвард стоїть перед вибором: наздогнати, обійняти, зрозуміти, а чи піддатися образі. Мак'юен показує, що все життя Едварда було визначене однією секундою «поганої віри» (*mauvaise foi*). Тут переломлюється класична екзистенційна теза: людина є сумою її вчинків. Один момент боягузтва чи

гордості може стати фатальним вироком на десятиліття самотності. Фінальний ретроспективний вирок над цим вибором гранично простий: «This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing» (McEwan 2007 : 203)¹⁶.

Згадаймо, що для екзистенціалістів «абсурд» виникає з конфлікту між прагненням людини до сенсу та мовчанням світу. У Мак'юена абсурдним є сам весільний ритуал. Офіційні привітання, вишукані страви, офіціанти нічого не вартують, якщо всередині героїв панує страх, а потім порожнеча і жах. Цей дисонанс між «механічним» життям суспільства та «справжнім» болем індивіда є прямою відсилкою до «Стороннього» Камю.

Чезілський беріг із його мільярдами часточок гальки сприймається в романі як ідеальний екзистенційний простір. Це не затишний англійський сад, а радше байдужа природа, де людські правила не діють. Саме на узбережжі, поза стінами готелю (соціуму), герої залишаються віч-на-віч зі своєю екзистенційною голитвою. Невипадково вже на початку роману наратор говорить про морське узбережжя як простір із «нескінченною галькою», (McEwan 2007 : 4), що включає приватну драму в масштаб «байдужого» природного тла.

Водночас узбережжя Чезіл у цій структурі є винятково «виграшним» місцем для десакралізації обох жанрів. Для «роману звичайв» цей пляж занадто дикий, незручний і «нецивілізований» (галька, по якій важко ходити, шум моря, що глушить слова). Для «екзистенційного роману» він занадто конкретний і географічно визначений, що додає абстрактній тривозі героїв майже фізичної ваги. Це простір, де соціальне вже закінчилося, а інтимне так і не почалося. Герої зависли в лімінальному (пороговому) стані, який і став їхньою остаточною екзистенційною пасткою.

Епілог роману перетворює історію на роздуми у дусі Гайдеггера. Старий Едвард, який дивиться назад, розуміє, що його «буття» було визначене тим, чого він не зробив. Трагедія запізненого прозріння: коли ми розуміємо сенс нашого існування лише тоді, коли його вже неможливо змінити, експлікує екзистенційну «закинутість» у світ, де ми відповідальні за власну самотність. Фінальна частина роману автор не тільки не дає гармонізації чи епічного примирення, а виступає інструментом остаточної верифікації екзистенційного краху. Як наголошує Джіл Марсден, минуле, теперішнє й майбутнє в романі утворюють не наперед визначену послідовність, а ланцюг можливостей (Marsden 2013: 168).

В епічній традиції часовий відступ (flash-forward) зазвичай слугує для того, щоб показати плоди минулого, дати герою шанс на інтеграцію досвіду. У Мак'юена ж цей стрибок у часі виконує роль некролога за нездійсненим життям. Тут йдеться не про те, «що сталося потім», а про те, «чого не сталося ніколи». Едвард у епілозі не те що не «мудрий старий», а людина, чие

внутрішнє зростання зупинилося на тому самому пляжі. Його подальші життєві кроки чи побутові деталі лише підкреслюють порожнечу в центрі його буття. Якщо класичний епічний фінал передбачає певну форму катарсису – очищення через страждання, то у Мак'юена катарсис замінюється на жаль. Едвард у фіналі приходить до усвідомлення, але це усвідомлення є стерильним, воно не веде до дії, бо діяти вже пізно. Це остаточна десакралізація: автор позбавляє героя навіть права на «красиву трагедію», залишаючи йому лише банальну самотність старшого чоловіка, який зрозумів усе занадто пізно. З погляду наратології, епілог виконує функцію герметизації тексту. Якби роман закінчився на пляжі, у читача могла б залишитися ілюзія «відкритого фіналу» (можливо, вони ще зустрінуться? можливо, буде ще одна розмова?). Стрибок на десятиліття вперед позбавляє такої можливості. Сам Едвард підсумовує прожите як позбавлене будь-якої значущості: «He had drifted through, half asleep, inattentive, unambitious, unserious, childless, comfortable» (McEwan 2007 : 199)¹⁷.

Тож епілог роману виглядає не тільки закономірним, а й необхідним фіналом. Він остаточно переводить роман із площини «соціального непорозуміння» (яке можна виправити) у площину «екзистенційної катастрофи» (яку можна лише зафіксувати). «Роман звичайв» (історія про те, як вони не змогли домовитися через пристойність) остаточно поглинається «екзистенційним романом» (історією про те, як людина сама викинула свій єдиний шанс на справжнє буття).

Мак'юен десакралізує «роман звичайв», наповнюючи його атмосферою екзистенційної тривоги. Він показує, що за маскою пристойності немає Бога, немає Долі, там є лише людський вибір, який людина зазвичай провалює через брак сміливості. У певному сенсі можна стверджувати, що фінальна самотність Едварда є для нього «справедливим» екзистенційним покаранням за те, що він дозволив «звичаям» (своїй образі та его) перемогти «існування» (любов до Флоренс). «Подвійний вузол», коли зовнішня скутість роману звичайв накладається на внутрішню безвихідь екзистенційної драми, створює той тиск, який відчувається в тексті.

Цей синтез робить роман Мак'юена чимось значно більшим за історичну стилізацію. Він перетворює приватну історію невдалого сексу на універсальне висловлювання про людську роз'єднаність. У метафоричному сенсі «На узбережжі Чезіл» можна визначати як роман про мовчання. Якщо постмодернізм наголошував на надлишковості мови та текстів, то новітня література (і Мак'юен зокрема) часто досліджує зони, де мова терпить крах. Саме цей фокус на «неможливості висловлювання», що руйнує життя, робить роман надзвичайно актуальним для сучасного літературного процесу, в якому метамодерна «нова щирість» знову стає важливою, але вже з урахуванням складного психологічного інструментарію. Таким чином, Мак'юен бере каркас

історії дорослішання, але виймає з нього ключовий елемент – успішний синтез досвіду, перетворюючи її на історію про те, як брак комунікації робить дорослішання неможливим.

Отже, роман «На узбережжі Чезіл» маркує важливу віху в жанровій парадигмі романістики Ієна Мак'юена, демонструючи еволюційний перехід автора від трансгресивного епатажу ранньої прози до метамодерністських пошуків «нової щирості» крізь призму меланхолії та травми некомунікації. У межах підрозділу доведено, що твір функціонує як парадигмальний анти-Більдунгсроман, у якому класичний хронотоп історії дорослішання зазнає радикальних деформацій. Письменник здійснює майстерний жанровий синтез, накладаючи зовнішній каркас традиційного англійського «роману звичаїв» на глибоке внутрішнє осердя екзистенційної драми відчуження. Завдяки використанню змінної внутрішньої фокалізації, механізмів наративного замовчування травми та ретроспективних контрапунктів (опозиція музичного та історичного дискурсів), Мак'юен трансформує приватну мікроісторію невдалої шлюбної ночі на соціально-історичному тлі Англії початку 1960-х років в універсальне висловлювання про мовну неспроможність особистості перед викликами Іншого. Фінальна десакралізація шлюбного сюжету в епілозі остаточно стверджує пріоритет онтологічної катастрофи над соціальним контекстом, фіксує повну анігіляцію людської долі через брак емпатії та комунікативний вакуум. Еволюція Мак'юена в даному випадку відображає загальну зміну в літературі: від постмодерністського бажання шокувати і руйнувати табу до метамодерністської спроби знайти «нову щирість» крізь біль відсутності комунікації.

Переклади цитованих фрагментів із роману «На узбережжі Чезіл»

1. «Жили в час, коли розмова про сексуальні труднощі була просто неможливою».
2. «Ти поводишся так, ніби надворі 1862-й»/
3. «Якщо він лише потерпав від звичайного хвилювання першої шлюбної ночі, то вона відчувала вісцеральний жах, безпорадну відразу, таку ж відчутну, як морська хвороба»/
4. «Їхнє невігластво і страх, боязливість, гидливість... їхня англійськість і класова належність, і сама історія...».
5. «Його лякала власна дика нетерплячість».
6. «Їй потрібні були лише впевненість у його коханні та його запевнення, що поспішати нікуди, коли попереду ціле життя».
7. «Вона не хотіла жодного іншого життя».
8. «Сильні особистості могли визначати національну долю».
9. «Щоразу, коли вона стикалася з інтимною проблемою, вона зазвичай переходила на офіційну манеру лектора».
10. «Ходив туди-сюди тісною напівтемною каютою, роздягаючись, як зараз Едвард».
11. «Обговорення було неможливе».

12. «Не було слів, щоб назвати те, що сталося і не існувало спільної мови для його опису».
13. «Який би новий рубіж вона не долала, попереду на неї завжди чекав наступний».
14. «Кумедно поскрипували на тлі тиші».
15. «Ковдра дружнього «майже-мовчання» приховував їхні відмінності».
16. «Ось як можна змінити весь плин життя — нічого не зробивши».
17. «Він плив життям за течією — напівсонний, неуважний, позбавлений амбіцій, несерйозний, бездітний, цілком улаштований».

1.3. «Lessons»: ретроспективна рефлексія та наскрізний вимір травми в структурі біографічного наративу.

Сімнадцятий роман Мак'юена – «Уроки» (Lessons) – був опублікований 2022-го року і став взірцем того, як зрілий майстер ще раз переосмислює класичну модель роману виховання (Bildungsroman), перетворюючи її на масштабний Zeitroman (роман епохи). Тут соціальна макроісторія (від Суецької кризи, Карибської кризи та Чорнобиля до падіння Берлінського муру й пандемії COVID-19), слугуючи тлом життя головного героя Роланда Бейнса, безпосередньо детермінує мікроісторію його життя, визначає його особисті вибори та життєві траєкторії.

Автор «конструює художній світ, у якому шлях героя проектується на низку планетарних катастроф, що, відповідно, впливають на формування світогляду протагоніста, на його дорослішання і сприйняття таких явищ, як смерть. Карибська криза й протистояння між СРСР та США в 1962 році...» (Дроздовський 2022: 20).

На поєднанні макроісторії й мікроісторії виростає центральна проблема роману – конфлікт історичного детермінізму й особистої агентивності, художнє дослідження того, як випадковість глобальних подій корелює із внутрішніми кризами героя і де пролягає межа між «жертвою обставин» та власним вибором. Скріплювальним моментом хронікального сюжету твору, що простягається крізь усе життя героя, є лінія стосунків Роланда у підлітковому віці з вчителькою музики Міріам Корнуелл. Мак'юен піднімає тему аб'юзу й фактичного сексуального розбещення, викриваючи довготривалі наслідки психологічної деформації.

В автокоментарях до роману Мак'юен відкрито визнавав, що вплив у полотно роману факти власної біографії (зокрема, сенсаційне відкриття у зрілому віці рідного брата, відданого на усиновлення), водночас категорично наполягаючи, що в його особистому житті не було нічого подібного до стосунків Роланда і місіс Корнуелл (Flaherty 2022). Загалом у процесі читання твору складається враження, що автор балансує на межі фікшну та автофікшну.

Структура «Уроків» є водночас простою й ускладненою. Загалом роман легко виявляє хронікальну основу розповіді, із численними датуваннями і паралелями до конкретних історичних подій. Однак Мак'юен відмовляється від класичного лінійного хронотопу (простору-часу) на користь архітекτονіки людської пам'яті. Роман починається не з народження героя, а з моменту нічного страху й спогаду про фортепіанні уроки, й далі текст рухається за асоціативними радіусами.

Роман багато в чому відрізняється від попередніх творів автора. Мак'юен завжди був майстром надрадикального, герметичного саспенсу. В «Уроках» він ніби зраджує своїй фірмовій компактності. Спроба розтягнути роман на 70 років хроніки призводить до того, що лінійний сюжет починає провисати. Коли автор намагається втиснути у життєпис Роланда і падіння Берлінського Муру, і Чорнобиль, і пандемію, історичні події часом починають виглядати не як рушійна сила, а як обов'язкові маркерні прапорці на полях людського життя.

Якщо порівнювати «Уроки» із романами 1990-х – початку 2000-х, то тут помітний перехід від гострого інтелектуального дискурсу (дебати про науку, релігію, етику, природу творчості) до більш побутового, меланхолійного, розлогого роздуму. Замість раціонального блиску та парадоксів читач зустрічає потік рефлексій людини, яка підбиває підсумки свого життя. Перед нами не колишній безжальний Мак'юен-вівісектор, а радше автор-елегіст, текст якого місцями створює враження затишної мідл-літератури.

Характер і життєва доля Роланда Бейнса залишають змішані почуття. Герой будує свій життєвий наратив навколо ідеї, що його життя «не склалося»: він не став великим піаністом, успішним поетом, взірцевим сім'янином, і все це нібито через те, що його у 13 років спокусила і зламала старша жінка. Такий причинно-наслідковий зв'язок виглядає натягнутим. Водночас тут актуалізується класичне наратологічне питання: чи це слабкість самого Мак'юена як автора, а чи свідоме зображення слабкості героя? Можливо, Роланд просто використовує дитячу травму як зручне «алібі» для своєї хронічної пасивності та нездатності приймати рішення? Адже звинуватити вчительку-аб'юзерку чи «важкий XX вік» значно легше, ніж визнати власну інертність.

Критична рецепція «Уроків» у 2022–2023 роках виявилася надзвичайно полярною. Роман розколов критиків на два виразні табори, і дискусія точилася саме навколо найвразливіших точок роману: рихлість структури, зміна інтелектуального регістру та непереконливість центральної психологічної травми.

Великі видання на кшталт *The New York Times* зустріли роман схвальними рецензіями. Показовою стала рецензія Моллі Янг у цьому виданні:

опублікована 12 вересня 2022 року під заголовком «Ian McEwan Returns With a Tale of Adolescent Lust and Adult Lassitude», вона є найкращим маніфестом того табору критиків, які захищають роман. Критикиня відзначає масштабність хроніки життя Роланда Бейнса – від травматичного сексуального досвіду в підлітковому віці до старості, констатує, що його приватні втрати й невдачі постійно співвідносяться з великими історичними подіями, змушуючи його «дрейфувати» життям. Попри відносно новий підхід автора до творення сюжету, авторка огляду вказує, що «Мак'юен любить ділити час на відрізки "до" та "після", будуючи свої сюжети навколо вирішальної події» (Young 2022). Таких подій у романі дві: розбещення неповнолітнього Роланда вчителькою музики і несподіване зникнення його дружини Алісси, коли вона у 1986-му році кидає його з немовлям на руках, щоб реалізувати свої амбіції і стати великою письменницею. Критикиня вважає це оригінальним літературним ходом: Мак'юен бере класичний сюжет (чоловік-miteць кидає родину заради мистецтва) і дзеркально перевертає його.

Критики з табору апологетів хвалили Мак'юена за те, що він нарешті відмовився від свого фірмового «віртуозного фокусництва» (раптових сюжетних шокерів, як у «Спокуті» чи «Невинному») на користь «чесної», неспішної та глибокої реалістичної прози в дусі Вільяма Бойда (*Any Human Heart*), Джона Вільямса (*Stoner*), Річарда Форда (*Bascombe trilogy*) (Silcox 2022).

Серед противників роману домінував скепсис щодо «нового» Мак'юена. Поряд із позитивною рецензією згаданої вище австралійської письменниці та літературної критикині Біджей Сілкокс у тій самій *The Guardian* була опублікована рецензія Ентоні Каммінса, який виступив із досить жорстким, але структурно вивіреним аналізом. Критик назвав роман «сухим переказом на відстані витягнутої руки» (arm's-length synopsis) та дав іронічне визначення стилю Мак'юена як «могадонової прози» (Cummins 2022). Спроба прив'язати кожен поворот долі Роланда до світових подій справді видається штучною. Наприклад, коли в дні падіння Берлінського муру він «випадково» зустрічає свою колишню дружину, або коли його син кидає математику, а Роланд думає про глобальне зростання впливу Китаю, це виглядає як натягнутий, майже плакатний дидактизм.

Провідний критик часопису *The New Statesman* і один із найпроникливіших аналітиків сучасної британської прози Лео Робсон підійшов до скепсису щодо «Уроків» (і пізнього Мак'юена загалом) з теоретичного боку. Його розлогий есей 2023 року «The restless storyteller» та попередні розбори демонструють як значні художні досягнення письменника, так і певні втрати та повтори. Критик пояснює провідне становище письменника його «неспокійною» оповідною уявою: здатністю постійно змінювати жанри, поєднувати майстерно сконструйований сюжет із суспільними, історичними й науковими проблемами

та еволюціонувати від похмуро-трансгресивної ранньої прози до статусу британського «національного романіста». «Уроки» Робсон розглядає як пізній, значною мірою автобіографічний підсумок творчості Мак'юена й панораму епохи, яку той прожив. Водночас його оцінка стримана: роман важливий для розуміння авторського бачення повоєнної історії та власної письменницької біографії, але, на думку критика, читання роману не дає такого ефекту, як від його кращих романів, особливо «Спокути» (Robson 2022).

Узагальнюючи відгуки на роман, можна констатувати, що критика чітко підсвітила вразливість головного героя, причому не на його користь. Роланд Бейнс – це «золотий нерішучий бумер» (gold-plated ditherer), який усе життя просто пливе за течією. Він постійно плутає власну інертність із безпорадністю перед лицем історії чи наслідками аб'юзу Міріам Корнуелл. Як іронічно зауважила одна з рецензенток, Мак'юен написав портрет людини, яка «змиряється зі своєю власною історичною незначущістю, водночас бажаючи, щоб минуле не залишилося виключно в минулому» (Chihaya 2022).

Жанрова специфіка роману викликала в критиці жваву дискусію. Спершу поширилося визначення «антимемуари» (або «контрмемуари», «альтернативні мемуари»). Такий термін справді термін точно фіксує головний наративний парадокс «Уроків». Мак'юен створив особливу оптичну ілюзію, в якій автобіографічний матеріал працює за принципом дзеркального перевертня. Формулювання «антимемуари» належить відомому американському критику та біографу Адаму Беглі. Його велика стаття-рецензія на роман вийшла 9 вересня 2022 року в авторитетному часописі *The Atlantic* під прямою та промовистою назвою: «Ian McEwan's Anti-Memoir» (Begley 2022). Беглі першим настільки чітко артикулював цей концепт, який потім підхопили інші оглядачі та блогери. Його ключова теза полягала в тому, що Мак'юен написав автобіографію «навиворіт». Замість того, щоб підсумовувати реальні здобутки свого блискучого життя, письменник взяв власну часову матрицю (хронологію, історичні віхи, сімейні таємниці) і заселив її персонажем, який є повною протилежністю авторові за рівнем волі й амбіцій.

Саме Беглі звернув увагу на те, як химерно Мак'юен грається з читачем: він змушує нас вірити, що ми читаємо відверті мемуари, але насправді пропонує фікційну модель «паралельного життя», де головний герой просто дрейфує за течією історії. Якщо зіставити біографію Яна Мак'юена та життєпис Роланда Бейнса, то збіги будуть очевидними. Вони стосуються насамперед хронології і географії. Обидва народилися в 1948 році. Обидва – сини офіцерів британської армії, чиє дитинство частково минуло в Північній Африці (у Лівії). Обидва хлопчиками були відправлені до закритих англійських шкіл-інтернатів. Абсолютно реальний факт із життя самого Мак'юена, коли він у зрілому віці

дізнався, що його мати під час війни народила дитину від його батька (тоді ще коханця) і потай віддала її на усиновлення на залізничній станції, майже точно відтворюється в романі.

Цікаво, що текст роману засвідчує підготовленість автора до такого роду критики. Ба більше, окремі пасажі роману прочитуються як автومتacommentар Мак'юена. Звернемо увагу, наприклад, на оцінку вчителем Клейтоном Роландового есею про роман «Володар мух»: «OK, redeemed. Smart use of Civilisation and its Discontents. But don't go too far with Freud. He's not reliable. Remember that beyond allegory, Golding was a schoolmaster once, dealing all day with horrible little boys....» (McEwan 2022: 148)¹. З цих слів можна висувати, що Мак'юен ніби заздалегідь підмиває позицію тих читачів (і критиків), які спробують трактувати весь роман суто за Фройдом – мовляв, «усі проблеми Роланда коріняться в дитячій травмі з Міріам».

Як видно вже з перших розділів роману, Мак'юен свідомо відмовляється від динамічного сюжету. Він бере екзистенційну кризу 37-річного покинутого чоловіка у 1986 році й починає розкручувати назад спіраль його пам'яті. Перед нами постає портрет людини, яка має блискучий потенціал (вчитель Клер вражений «бездоганною красою» його гри на фортепіано; він пише блискучі есеї за літературними творами), але позбавлена волі до індивідуалізації. Його юність завершується спочатку тим, що він підпадає під волю вчительки, а згодом утечею від неї і тривалим беззмістовним поневір'ям у будинках родичів і друзів.

Повне усвідомлення автором численних життєвих і творчих фіаско героя виявляється, до прикладу, в розмові Роланда та його подруги, а потім дружити Дафни: «Piano, tennis, journalism, now poetry. And these are only the ones I happen to know about. As soon as you discover you're not the best, you throw it in and hate yourself. Same with relationships...» (McEwan 2022 : 18)². Цей фрагмент відкриває для нас той факт, що Роланд постійно намагається побудувати свій життєвий наратив як історію «жертви обставин» (втрата батьківського дому, тиранія Міріам, Чорнобиль, втеча дружини). Але Дафна розкриває його справжнє внутрішнє прокляття – перфекціоністський параліч. Його інертність не є результатом травми, а свідомим (чи підсвідомим) вибором: краще не робити нічого і плисти за течією, ніж бути просто «хорошим», а не «найкращим у світі». Травма для нього стає зручною ширмою, легітимізацією власної капітуляції перед життям.

Отож роман «Уроки» можна назвати антимемуарами насамперед тому, що Роланд Бейнс є своєрідним ієрархічним антиподом самого Мак'юена. Про Мак'юена добре відомо, що він у своїй роботі він відзначається дисципліною, раціональністю, колосальною здатністю до інтелектуального фокусування на матеріалі. Натомість Роланд Бейнс видається повною протилежністю Мак'юена.

Персонаж роману покидає університет, перебивається випадковими заробітками, грає на фортепіано в барах готелів, пише вірші «в шухляду» і за все життя так і не спробується на масштабний особистий чи професійний проєкт. Тому в аспекті біографічного методу і жанрової стратегії роман є свого роду спекулятивною альтернативною біографією, експериментом письменника на тему «Що було б, якби...». Мак'юен бере декорації власного життя, але виймає з головного героя свій власний стрижень – волю та амбітність. Це мемуари про власне життя, прожите абсолютно чужим, інертним Я.

На думку українського літературознавця Д. Дроздовського, «Уроки» включають у свою жанрову структуру низку романних різновидів (історичний роман, детективний роман, роман-виховання, соціально-психологічний роман. При цьому автор здійснює критику «політичних інститутів, відповідальних за формування соціальних міфів, які мають негативний вплив на розвиток людства» (Дроздовський 2022 : 20).

З метою увиразнення впливу на протагоніста ключових соціально-історичних подій другої половини ХХ ст. Мак'юен щільно римує два основних часових плани роману: 1962 і 1986 роки постають своєрідними дзеркальними хронотопами страху головного героя. У жовтні 1962 року Кубинська ракетна криза, реальний страх ядерного знищення світу («атомна загроза») має синхронізовану паралель – перший сексуальний досвід Роланда з Міріам. Навесні 1986 року разом із Чорнобильською катастрофою в життя Роланда приходить особиста катастрофа, коли його покидає дружина Алісса і він залишається сам на сам із немовлям. В обох випадках Мак'юен використовує класичний для себе прийом: синхронізацію глобального апокаліпсису із приватним тектонічним зсувом. Але якщо в ранніх романах це створювало неймовірну напругу, то тут виникає відчуття «немасштабності», через те що реакцією Роланда на обидві катастрофи є одне і те саме – заціпеніння і внутрішній дрейф (drift – одне з ключових слів роману; за нашими підрахунками зустрічається в тексті не менше 25 разів). У 14 років він думає, що може так і не дізнатися, «що це таке», а в 37 років ховається за цинізм і педантичне перебирання книжкових полиць.

У якийсь момент роман збивається на хронікальний чек-лист, демонструючи «ефект синопсису»: Прихід до влади Маргарет Тетчер; Війна за Фолклендські острови; падіння Берлінського муру (і наївні сподівання на «кінець історії» за Фукуямою); діяльність лідерів США і Британії Біла Клінтона і Тоні Блера; війна на Балканах (Сьюзен Зонтаг у Сараєво). Кожного разу ці соціально-історичні події відбиваються у поворотах долі протагоніста, що створює відчуття певної штучності таких паралелей.

Значуще світло на драму героя проливають інтертекстуальні орієнтири. Епіграф із Джеймса Джойса («First we feel. Then we fall») та читання повісті Джозефа Конрада «Юність» у 37 років вносять у роман тональність елегійного детермінізму. Роланд порівнює себе з романтичним юнаком Марлоу, а бачить у дзеркалі чоловіка із зморшками на обличчі. Конрад стає для нього дзеркалом кризи середнього віку. Мак'юен показує, що Роланд шукає відповіді на свої питання не в реальних вчинках, а в літературі (Кітс, Конрад, Гіні, Голдінг). Він проживає життя не як актор, а як читач власної долі.

Коментуючи науково-критичні рецепцію роману, варто відзначити, що Мак'юен, здається, розуміє вади свого тексту, але задум і процес написання вже так ним заволоділи, що йому залишається лише іронізувати над усвідомленими хибами, але не в змозі їх виправити. Тут дається взнаки феномен, який у літературознавстві та психології творчості описують як залежність («заручництво») автора від власного монументального задуму. Коли письменник такого масштабу, як Мак'юен, береться за кількасторінковий «роман епохи», детермінований реальними історичними віхами та автобіографічними фактами, інерція цього тексту стає колосальною. Зсунути чи переформатувати блокові тексти в процесі написання практично неможливо – втрачаються ті зчеплення між макро- та мікроісторією, які мають тримати конструкцію твору. Мак'юен-майстер бачить, що конструкція стає пухкою, бачить, що фрейдистське виправдання пасивності Роланда виглядає занадто лінійним, але замість масштабної перебудови обирає шлях іронічного самовідсторонення. Це можна назвати «внутрішньою диверсією» автора у власному тексті.

Ефект «нездатності (або небажання) виправити вади задуму» в романному тексті чітко простежується у двох аспектах. По-перше, в сюжетній лінії Джейн Фармер і «Білої троянди». Детальна історія матері Алісси, її поїздка до повоєнної Німеччини у 1946 році, рефлексії про фашизм, щоденники та глибоке занурення в історію антигітлерівського спротиву «Білої троянди» (Die Weiße Rose) виглядають як блискуча, самодостатня «історична проза». Але з погляду архітекtonіки роману про Роланда такий масивний шматок тексту виглядає як автономне вкраплення. Тут Мак'юен-дослідник явно захопився матеріалом, задум заволодів ним, і він просто не зміг (чи не захотів) скоротити цей історичний екскурс, хоча той очевидно обважнює і без того непросту композицію.

По-друге, пониження інтелектуальної висоти Мак'юена можна розглядати крізь концепцію «пізнього стилю» (за Едвардом Саїдом (Said 2006)). На схилі віку великі майстри часто відмовляються від бездоганної художньої гармонії, закрученого саспенсу чи інтелектуальних парадоксів. Вони свідомо дозволяють

тексту бути суперечливим, розлогим, ба навіть аморфним. Наведений вище епіграф із Джойса фактично легітимізує цю біологічну втомленість і пухкість, створюючи ефект відповідності, коли життя Роланда не має чіткого, односпрямованого сюжету, і так само роман, хоча позірно, в загальному вимірі має хронікальний вимір, але позбавлений послідовності подій і вирізняється багатовекторністю розповіді. У підсумку маємо унікальну ситуацію: Критичне сприйняття тексту влучає в ціль, але хиби мають причиною не безпорадність автора, а його свідомий компроміс із матеріалом, який узяв над ним гору.

Текстове самовикриття роману особливо відчутне в його другій частині. Коли Роланд дорослішає і старіє, ті вади структури, про які йшлося вище (аморфність, хронікальність, штучність причинно-наслідкових зв'язків), стають ще більш помітними: Мак'юен вустах самого героя починає їх легітимізувати. Особливо наочним є розгорнутий ретропасаж героя щодо альтернативних варіантів свого буття, який містить низку підрядних речень із сполучником «якби»: «If Hitler had not invaded Poland and so diverted Private Baines's Scottish division... If the young Jane Farmer had done as she was asked... if Private Baines had not taken up the mouth organ... if Khrushchev had not placed nuclear missiles on Cuba...» (McEwan 2022 : 157)³. Цей каскад припущень створює свого роду гіпердетермінізм як «алібі» для пасивності героя. З погляду наратології це надзвичайно промовистий прийом. Роланд конструює свою долю як наслідок суцільних геополітичних випадковостей, де від його власної волі не залежить узагалі нічого.

Лінія Алісси Еберхардт у цій частині стає дзеркальною протиположністю Роланду. Вона робить жакливій із погляду суспільної моралі, але максимально потужний із погляду творчості жест – кидає чоловіка й немовля заради літератури. Її слова у розмові з матір'ю про те, що вона відмовляється її наслідувати прочитуються як бунт проти пасивного жіночого (і загалом людського) існування, в яке занурений і Роланд.

Перший роман Аліси, який передає Роландові її літературний агент, справляє на нього дуже сильне враження. Він змушений визнати геній дружини, і наратор заради посилення складності цієї ситуації й болісності її усвідомлення протагоністом, змушує його згадати знаменитий рядок із вірша Вістена-Г'ю Одена «Пам'яті Вільяма Баєлера Сйтса»: «Час... простить Поля Клоделя за те, що він писав добре». Власне, цей рядок у текст роману не включено, але автор опосередковано дає читачеві зрозуміти реакцію Роланда: «He knew Auden's famous line. He must forgive her for writing well» (McEwan 2022 : 243)⁴. З певною умовністю можна сказати, що Алісса у романі і є тим самим «справжнім» Іеном Мак'юеном, успішним, безжальним, дисциплінованим митцем. А Роланд залишається в позиції її читача, який впливається своєю образою та покинутістю.

Якщо зважити на тезу про те, що егоїзм властивий кожному митцю, але Мак'юен його добре маскує, то розщеплення автобіографічного елемента на двох персонажів виглядає як вигадлива стратегія художнього захисту. Виводячи образ Алісси, яка безжально кидає дитину заради великої прози, Мак'юен ніби деконструє абсолютний егоїзм творчості. Він показує його «голим», непривабливим, позбавленим романтичного флеру. Але водночас, створюючи свого антипода – Роланда, який є «хорошим татом», але абсолютно безплідним у творчому плані, – автор з іронією демонструє, що жертовність і побутова «людяність» не є знаком особистісної значущості. Мак'юен не солідаризується з жодним зі своїх героїв до кінця. Він залишається «над сутичкою», іронізуючи і над радикальним егоїзмом генія, і над безпорадною аморфністю обивателя.

У фіналі 8-го розділу Роланд проголошує зізнання, що звучить як самовбивче викриття: «he thought that, apart from raising a child, all else in his life had been and remained formless and he could not see how to change it. Money could not save him. Nothing achieved...» (McEwan 2022 : 307)⁵. Мак'юен тут абсолютно відвертий. Він дає герою те саме визначення, яке можна дати структурі роману – *formless* («безформний»). І тут коло замикається. Роланд розуміє, що його вірші надто пишномовні, музика закинута, шлюби розпалися. Навіть його спроба зіграти 20-секундний фрагмент на фортепіано завершується роздратуванням і капітуляцією.

У романі спостерігається специфічна трансформація окремих пунктів згаданої вище теорії «пізнього стилю», за Едвардом Саїдом, зокрема поєднання надзвичайної майстерності з демонстративною «незграбністю» (Said 2006: 112). Автор не боїться показувати банальність, старіння (смерть батька, божевілля матері, загальні геронтологічні рефлексії) та відсутність катарсису. Мак'юен свідомо веде свого героя до визнання життєвої поразки в традиційному розумінні. Роланд виступає в романі як «серійний однолюб», непоганий батько, але в масштабах історії він позбавлений будь-якої значущості, попри те, що був свідком найбільших її тріумфів, як-от падіння Берлінського Муру. Реакція Роланда на цю подію є вельми демонстративною: він марить про «новий вік, кардинально кращий, кардинально мудріший». Промовистим у даному контексті є й натяк на відому фразу Френсіса Фукуями про «кінець історії»: «History books would close with this...» (McEwan 2022 : 226)⁶.

Із дистанції 2020-х років Мак'юен пише ці рядки з очевидною іронією. Він чудово знає (і Роланд згодом дізнається), що ніякого «кінця історії» на межі 1980-1990-х не відбулося, що попереду будуть і Сараєво, і 11 вересня, і анексія Росією Криму, захоплення Донбасу та інші війни. Цей контраст між наївним оптимізмом лівих інтелектуалів 80-х і жорсткою реальністю наступних

десятиліть є проявом тверезої, критичної оцінки автором новітніх суспільних процесів.

У тексті роману з середини 1995 року починає різко зростати те, що можна інтерпретувати як геронтологічний пласт роману, який формується як зона раціонального спостереження. Смерть батька, повільне згасання розуму матері, роздуми 50-річних друзів про догляд за літніми батьками – усе це Мак'юен описує без надриву, приймаючи його як біологічний детермінізм. Час минає, тіло зношується, покоління змінюють одне одного. Здорова іронія літнього автора тут виявляється в тому, що старіння стає предметом жартів серед героїв, аж поки смерть не приходить упритул. Тож роман вкотре змінює свій регістр: від трагедії нереалізованості, а частково маніфесту розкаяння він трансформується в панорамний, іронічний огляд ХХ століття, здійснений раціональним майстром, який тверезо дивиться на вади людської природи, не намагаючись нікого виправдати чи засудити.

Якщо перші дві частини роману ще намагалися тримати фасад традиційного життєпису, то у фінальних розділах (9–12) автор здійснює повне оголення прийому. Зростає металітературний контекст: Мак'юен приховано, а іноді й відверто намагається пояснити, для чого йому такий «роздутий» роман. Про це, зокрема, свідчить 10-й розділ, в якому викладено роздуми Роланда про британську прозу середини 1970-х років: «In their lightweight tales, the greatest tragedy was a rumbled affair, or a divorce. None but a very few seemed much bothered by poverty, nuclear weapons, the Holocaust or the future of humankind or even the shrinking beauty of the countryside under the onslaught of modern farming...» (McEwan 2022: 360)⁷.

Цей пасаж читається як художнє виправдання Мак'юена перед критикою щодо «рихлості» та «немасштабності» роману. Автор свідомо обирає ризик епічної аморфності, щоб вирватися з пастки провінційності британського роману й умістити в текст і Голокост (через лінію «Білої троянди»), і ядерну загрозу, і пандемію. Пухкість форми тут стає ціною за масштабність обрійного бачення.

Але й тут автора не зраджує почуття іронії і самоіронії. У тексті роману виникає інтертекстуальна паралель до відомого епізоду з «Улісу» Джойса: «He thought of Joyce, of Stephen and Bloom at the end of their day, pissing side by side at night in the garden. Ithaca. Once Roland had possessed Stephen's trajectory, 'higher, more sibilant'. Now he had Bloom's, 'longer, less irruent'» (McEwan 2022 : 328)⁸. На перший погляд, це просто побутовий геронтологічний жарт, однак насправді таким порівнянням задається істотна наратологічна координата. Роланд остаточно перетворюється із романтичного, амбітного інтелектуала (типу Стівена Дедалуса) на пересічного, втомленого, пасивного обивателя (Леопольда Блума). Його «дрейф» набуває суто фізіологічного, вікового виміру. Мак'юен

фіксує перехід від поетичного пафосу до прозаїчного згасання тіла, що відверто суголосить із вище описаною концепцією «пізнього стилю» Саїда.

У 12-му розділі відбувається подія, яка ще більш розставляє по місцях претензії Роланда на співчуття як до жертви. Коли Роланд приїжджає до хворої Алісси, вона влаштовує йому жорстоке, але бездоганне епістемологічне викриття, формуючи фінал міфу про Роланда-жертву. Знаменита письменниця пояснює своєму колишньому чоловікові, чому ніколи не писала про нього. Вона каже, що просто оберегала його від «правдивих» мемуарів: «From the memoir I could have written. How you stuffed me, eyes, ears, mouth, with your needs. Not only your Godgiven right to some ecstatic union of minds and bodies in the clouds. But your oh-so-cultivated version of what you might have been. That refined sense of failure and self-pity for what life had stolen from you. The concert pianist, the poet, the Wimbledon champ. Those three heroes out of your reach took up a lot of room in a small house...» (McEwan 2022 : 463)⁹.

Так Алісса знімає з Роланда його улюблену маску людини, якій психологічна травма та історія завадили реалізуватися. Вона підтверджує здогадку читача, що проблеми Роланда коріняться не в Міріам і не в Чорнобильській катастрофі, а в його власному, егоїстичному й «витонченому» відчуття жалю до себе. Він завалив їхній дім «нікому не потрібною писаниною» і вигадав ідею «святого батьківства» лише для того, щоб мати чергове алібі для своєї бездіяльності.

У фіналі роману, перечитуючи свої сорок щоденників, Роланд сам робить найсумніше для нього й водночас найточніше відкриття. Порівнюючи свої опуси з тим, як писали Джейн Фармер і Алісса, він сумно констатує: «Where he simply listed experiences, mother and daughter gave them life...» (McEwan 2022 : 473)¹⁰. Так Роланд визнає свою митецьку поразку. Його життя (і структура його щоденників) виглядають як «список», реєстр, інвентаризація епохи. Він виглядає громадянином цифрової епохи в маскарадному костюмі аналогового світу. Роланд збирається вчити арабську, грати на мандоліні, вивчати термодинаміку, читати Музіля в оригіналі (подужуючи за три місяці лише 79 сторінок). Іронія Мак'юена над квазіінтелектуалізмом свого персонажа досягає тут апогею.

Роман завершується симптоматичною фразою Роланда під час розмови з внучкою Стефані про уявну величезну книжку (яка і є тим романом, що ми читаємо): «in the liberated moment he thought that he hadn't learned a thing in life and he never would...» (McEwan 2022 : 482)¹¹. У контексті розуміння жанрової своєрідності роману цю фразу можна прочитати як капітуляцію жанру роману виховання. Герой прожив більше 70 років, пройшов крізь сито всіх можливих історичних та приватних уроків, але його фінальна мудрість полягає в констатації: «нічого не навчився». Тут оприявнюється митецька чесність

пізнього Мак'юена: життя не дає уроків, воно просто минає; смерть виявляє лише «велику незручність», тому що «видаляє з розповіді»: «One great inconvenience of death, according to Roland, lay in being removed from the story...» (McEwan 2022 : 474)¹².

Узагальнюючи результати авторського пошуку жанрового синтезу в романі «Уроки», слід вказати на трансформацію таких жанрових матриць.

По-перше, текст формує специфічну модель Анти-Bildungsroman (роман виховання навпаки), демонструючи радикальну деконструкцію класичного жанру роману виховання. Замість традиційної еволюції героя, набуття ним життєвої мудрості та інтеграції в соціум, фінальним епіфанічним акордом твору стає констатація протагоніста, що він «нічого не вивчив у житті й тепер уже нічого не вивчить».

По-друге, синтез «роману епохи» й художніх мемуарів спричиняє складне жанрове моделювання, в якому масштабна історична хроніка (від Суецької кризи 1956 року до пандемії 2020 року) вписується в приватний простір. При цьому реальна біографічна матриця самого автора (рік народження, дитинство в Північній Африці, сенсаційне віднайдення рідного брата Роберта) слугує основою для конструювання фікційного, «паралельного» життєпису інертного героя.

По-третє, в романі відчутна трансформація класичного роману звичайв. Окремі персонажні лінії (зокрема, образ Джейн Фармер, її інтелектуальне орвеллівське середовище та побутова тиранія щодо дочки) марковані поведінковою ригідністю. Це зближує їх із традиційним для англійського літературного дискурсу типом комічної карикатури, де функціональна ідеологічна схема переважає над живою психологічною органікою.

З наведеного аналізу концепція жанрового синтезу роман «Уроки» постає перед нами як амбітний експеримент, де поєднуються стратегії «роману епохи» (Zeitroman); хронікального соціополітичного роману з аналізом політичної ерозії й утопічного оптимізму західноєвропейських лівоцентричних рухів другої половини XX – початку XXI століття; своєрідного анти-Bildungsroman'у з історією дорослішання людини, яка принципово відмовляється виховуватися та вчитися на власних уроках; комічного роману звичайв, в якому домінує традиційний англійський іронічний дискурс. Намагаючись утримати всі ці жанрові плани, Мак'юен свідомо жертвує колишньою компактністю й жорстким саспенсом, через що конструкція роману часом втрачає чіткі контури.

Авторська концепція жанрового синтезу детермінує наративну специфіку та епістемологічні стратегії роману. Вони формуються на основі засадничих принципів асоціативного хротонопу, детермінізму виправдання,

епістемологічних розривів. У романі домінує хронотоп пам'яті: структура прози втрачає жорстку лінійність на користь архітектоніки людських спогадів. Наратив рухається за ретроасоціативними радіусами, де тригерами для часових зсувів стають фрагменти пам'яті, що раптово активуються під впливом травм, творчих поразок, вікових криз тощо.

Стратегія гіпердетермінованого виправдання реалізується через використання довгих синтаксичних каскадів умовного способу («якби...»), що виступає ключовим інструментом фокалізації Роланда. Герой конструює свій життєпис як ланцюжок глобальних геополітичних випадковостей (від Дюнкерка до Чорнобиля), що слугує наративним «алібі» для його хронічної пасивності та зміщення особистої агентивності на користь макроісторії.

У романі зіштовхуються два типи автобіографізму: виправдувальний і викривальний. Багаторічна ілюзія самовиправдання Роланда як жертви обставин і дитячої травми піддається безжальній деконструкції у фінальному монолозі Алісси (розділ 12), яка трактує його життєву позицію як ретельно культивоване почуття жалю до себе.

Ця стратегія доповнюється поетию ретиценції (замовчування): Енігматична площина роману найяскравіше виражена в лінії Міріам Корнуелл. На противагу раціоналізації інших вузлів, їхня пізня зустріч фіксує «вакуум брехні», де обоє суб'єктів свідомо табують згадку про взаємний екстаз (як музичний, так і плотський), приховуючи пережиту обома справжню пристрасть за легальними соціумними ролями «злочинниці» та «дівнавача».

Поетику роману значною мірою визначає й інтертекстуальне кодування. Складні психологічні та вікові стани героя маркуються через класичні літературні координати. Криза середнього віку римується з повістю Конрада «Юність», іронія над прямолінійним фрейдизмом вводиться через шкільний аналіз Голдінга, а суто фізіологічний детермінізм старіння тіла й послаблення життєвих сил кодується через джойсівську метафору порівняння траєкторій сечовиділення Стівена та Блума.

Водночас у полотні роману виникають неорганічні художні шви через раптове вклинювання гротескного регістру в домінуючу елегійно-меланхолійну тональність твору. Спроба пониження пафосу високої емоційної сцени, коли Роланд має виконати останню волю Дафни і розвіяти її прах в особливому для них місці, перетворюється на фарсову сцену бійки з її колишнім чоловіком за урну з прахом, що остаточно позбавляє Роланда залишків життєвої агентивності.

Роман на рівні поетики має дуже специфічний геронтологічний та соматичний вимір: Старіння, згасання розуму батьків, біль у колінах під час локдауну 2020 року й ампутації описуються автором із підкреслено тверезою,

раціональною фіксацією біологічного детермінізму, яка нейтралізує надмірний романтичний надрив.

Автобіографічна складова роману може ввести в оману, і тотальна пасивність головного героя перед обличчям великих політичних подій може здатися відображенням особистого скепсису самого Мак'юена. Хоча письменник, як відомо, дуже критично оцінює сучасні суспільні процеси в Британії та світі, його погляд на здатність окремої людини впливати на процеси сучасного глобалізованого світу зовсім не позначений безвихідним песимізмом. «Реальна» людина Мак'юен цілком серйозно заявляє: 'Our generation had the cream. We were free... It was wonderful' (Brown 2023).

Ця цитата підтверджує тезу про те, що Мак'юен позбавлений старечої меланхолії чи розкаяння. Натомість вона висвітлює колосальний, майже трагікомічний парадокс, який лежить у самому фундаменті архітекtonіки «Уроків». Коли реальний Мак'юен каже: «Наше покоління зняло всі вершки. Ми були вільні... Це було чудово», він фактично підписує Роланду Бейнсу остаточний художній вирок. Зіставляючи цю декларацію автора з життєписом його героя, ми виходимо на кілька важливих літературознавчих висновків.

По-перше, це феномен «надміру свободи». Якщо попередні покоління (батьки Роланда й Алісси) були тотально детерміновані та обмежені війною, бідністю й жорсткими соціальними рамками, то покоління бебі-бумерів отримало унікальний історичний карт-бланш. Вони мали все: повоєнний економічний бум, сексуальну революцію, розквіт рок-культури, доступність освіти й тотальну свободу вибору. І тут Мак'юен розгортає блискучий психологічний парадокс: абсолютна свобода й «вершки» історії не зробили Роланда сильнішим. Навпаки, відсутність зовнішнього опору, відсутність «рамки» призвела до його повної внутрішньої аморфності.

По-друге, Мак'юен фіксує «Ахіллесову п'яту» захищеного покоління, що десятиліттями жило «чудовим» життям, вряди-годи стикаючись із поодинокими випадками трагедії і смерті. Мак'юен-соціолог тверезо бачить зворотний бік цього «чудового» життя. Покоління, яке зняло «вершки», виявилось психологічно надто крихким і розніженим. Зіткнувшись із першими ж реальними приватними кризами (втеча дружини, старіння, деменція батьків), Роланд миттєво капітулює, ховаючись за статус «жертви» та жалю до себе. Свобода стала для нього не інструментом дії, а безкінечним затишним дрейфом.

Наведена вище цитата дає вичерпне пояснення, чому «Уроки» є саме антимемуарами. Мак'юен узяв абсолютну свободу свого покоління, підкорив її залізній дисципліні й перетворив на блискучу літературну кар'єру, ставши патріархом британської прози. Він цілком заслужено користувався цими «вершками». Роланд Бейнс отримав точно таку саму свободу, але просто

«проїв» її, граючи в готельних барах і задовольняючись мільйоном ударів тенісною ракеткою. У цьому й полягає найвища «здорова іронія» Мак'юена. Він написав роман не про те, як важка історія ХХ століття зламала людину, як найбільш благополучна епоха в історії людства породила покоління симпатичних, інтелектуальних, але абсолютно аморфних і безплідних чоловіків, представником яких і є Роланд Бейнс.

Утім, це наша суб'єктивна оцінка роману, яка не виключає іншої інтерпретації, адже текст майстра завжди знає і видає про себе набагато більше, ніж готовий визнати його творець. Якби запитати самого Мак'юена, він, імовірно, палко б захищав Роланда Бейнса. В інтерв'ю письменник часто говорить про свого героя з великою ніжністю, підкреслюючи, що Роланд, попри все, знайшов своє тихе щастя в батьківстві, у любові до Дафни та онуки. Для автора це, скоріш за все, роман про цінність звичайного людського життя та про те, як важливо залишатися людиною на тлі жорстоких тектонічних зсувів історії. Але тут у дію вступає класична літературознавча концепція «навмисної помилки» (Intentional Fallacy) В. Вімсата й М. Бердслі (Wimsatt, Beardsley: 1954) та, звісно ж, ідеї Ролана Барта про «смерть автора» (Barthes 1977): наміри письменника далеко не завжди тотожні результату.

Коли автор вибудовує таку масштабну соціополітичну та гендерну архітектуру, то сама логіка структури починає диктувати свої безжалінні правила. Текст «Уроків» виявився значно складнішим, суперечливішим і шорсткішим, ніж просто елегійна автобіографія. І саме це робить його вартим подальшої дискусії. Крім усього іншого, «Уроки» – це роман про те, що людина ніколи не дорослішає остаточно, а просто накопичує досвід помилок. Якщо ранній Мак'юен був зацікавлений у руйнуванні особистості, то пізній – у її тривалості та здатності виживати.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Уроки»

1. «Гаразд, реабілітований. Влучно використано “Невдоволення культурою”. Але не заходь надто далеко з Фройдом. Він ненадійний. Пам'ятай: крім алегорії, Голдінг колись був шкільним учителем і цілими днями мав справу з жахливими малими хлопцями...»
2. «Фортепіано, теніс, журналістика, тепер поезія. І це лише те, про що я випадково знаю. Щойно ти виявляєш, що ти не найкращий, ти все кидаєш і ненавидиш себе. Так само й зі стосунками...»
3. «Якби Гітлер не вторгся до Польщі й тим самим не перекинув шотландську дивізію рядового Бейнса... Якби молода Джейн Фармер зробила те, що її просили... якби рядовий Бейнс не взяв губну гармоніку... якби Хрущов не розмістив ядерні ракети на Кубі...».
4. «Він знав знаменитий рядок Одена. Він мусив пробачити їй за те, що вона добре писала».

5. «Він думав, що, крім виховання дитини, все інше в його житті було й залишалося безформним, і він не бачив, як це змінити. Гроші не могли його врятувати. Нічого не досягнуто...».

6. «На цьому книжки з історії можуть завершуватися...».

7. «У їхніх легковажних історіях найбільшою трагедією була викрита любовна інтрижка або розлучення. Лише дуже небагатьох, здавалося, по-справжньому турбували бідність, ядерна зброя, Голокост чи майбутнє людства, чи навіть краса сільської місцевості, що зникала під натиском сучасного землеробства...».

8. «Він подумав про Джойса, про Стівена й Блума наприкінці їхнього дня, які випускали сечу вночі у саду. “Ітака”. Колись Роланд мав Стівенову траєкторію – “вищу, більш шиплячу”. Тепер у нього була Блумова – “довша, менш стрімка”».

9. «Із мемуарів, які я могла б написати. Про те, як ти набивав мені очі, вуха й рот своїми потребами. Не тільки своїм богом даним правом на якийсь екстатичний союз розумів і тіл у хмарах. А й своїм таким-вже-витонченим уявленням про те, ким ти міг би стати. Цим вишуканим відчуттям невдачі й жалю до себе через те, що життя в тебе відібрало. Концертний піаніст, поет, чемпіон Вімблдону. Ці троє недосяжних для тебе героїв займали надто багато місця в маленькому будинку...».

10. «Там, де він лише перелічував пережите, мати й дочка вдихали в нього життя...».

11. «У мить звільнення він подумав, що нічого в житті не навчився і вже ніколи не навчиться...».

12. «Однією великою незручністю смерті, на думку Роланда, було те, що тебе вилучають із розповіді...».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Здійснений у першому розділі монографії аналіз трьох романів Ієна Мак'юєна дає підстави розглядати їх як своєрідну жанрову трилогію, об'єднану послідовним переосмисленням Bildungsroman'у та історії дорослішання. Водночас кожен із творів репрезентує окремий етап цієї трансформації й фіксує суттєві зміни у творчій манері письменника – від ранньої трансгресивної прози до масштабного ретроспективного роману пізнього періоду.

У «Цементному саді» класична модель становлення особистості зазнає найрадикальнішої інверсії. Замість руху від хаосу до порядку, від інфантильності до соціальної інтеграції Мак'юєн моделює регресію, ентропію та повернення до досоціальних станів. Матриця анти-Bildungsroman'у тут синтезується з міською готикою, фізіологічним натуралізмом і трансформованим Condition-of-England novel. Ранній Мак'юєн використовує жанр як інструмент антропологічного експерименту: усунувши соціальні «запобіжники», він досліджує людину в ситуації розпаду нормативних структур. Герметичний простір будинку, обмежена першоособова фокалізація та аксіологічна ненадійність Джека перетворюють історію дорослішання на історію звуження життєвого горизонту.

«На узбережжі Чезіл» демонструє істотне зміщення акцентів. Анти-Bildungsroman зберігається, проте замість макабричної регресії центральним механізмом стає невдала ініціація. Перша шлюбна ніч, яка мала б символізувати перехід до дорослості, перетворюється на момент катастрофічного роз'єднання. Синтез історії дорослішання, роману звичаїв, психологічного реалізму та екзистенційної драми свідчить про перехід Мак'юена від естетики шоку до значно тоншого аналізу травми, мовчання й соціокультурної детермінованості особистості. Дорослішання тут відбувається лише ретроспективно – як запізніле усвідомлення незворотності колись зробленого вибору. Показово змінюється і масштаб художнього часу: замість замкненого теперішнього раннього роману виникає складна взаємодія миттєвої катастрофи та десятиліть пізнішої пам'яті.

В «Уроках» ця жанрова логіка набуває максимальної часової протяжності. Мак'юен поєднує анти-Bildungsroman із Zeitroman'ом, художніми мемуарами, сімейною хронікою та романом звичаїв. Якщо перші два твори зосереджені на кризових моментах переходу до дорослості, то «Уроки» охоплюють майже все людське життя й перевіряють саму можливість Bildung у масштабі історичної епохи. Біографія Роланда вписується у велику історію, однак історичний досвід не гарантує ані зрілості, ані агентивності. Парадоксальна фінальна констатація героя, що він нічому не навчився, фактично означає капітуляцію класичної просвітницької моделі виховання. Водночас асоціативний хронотоп пам'яті й елегійна тональність засвідчують відхід автора від колишньої сюжетної компактності та герметичного саспенсу.

У такій перспективі змінюється й семантика «середовища»: від ізольованого дому в першому романі – через систему культурних і мовних заборон у другому – до масштабу великої історії в третьому. Проте щоразу середовище не виховує героя, а випробовує межі його автономії.

Отже, жанрове співвідношення трьох романів виявляє орієнтацію на типологічну схему, яка отримує послідовне розгортання: від тілесно-психологічної регресії через драму невдалої ініціації до ретроспективного сумніву в самій здатності досвіду формувати особистість. Водночас ця динаміка відбиває творчу еволюцію Мак'юена: від «*Ian Macabre*» з його лабораторними моделями й шоковою поетикою – через психологічно й історично поглиблений мінімалізм – до пізнього елегійного письма, орієнтованого на співвідношення приватної біографії та великої історії. Незмінним залишається головне: жанр для Мак'юена є не готовою формою, а інструментом перевірки гуманістичних уявлень про розвиток, досвід, зрілість і можливість людини справді вчитися у власного життя.

РОЗДІЛ 2. МОДИФІКАЦІЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ТА ПРОБЛЕМНОГО РОМАНУ

2.1. «The Child in Time»: інтерференція квантової фізики, політичного дискурсу та екзистенційного переживання втрати.

Роман «Дитя у часі» (*The Child in Time*) був опублікований 1987 року, після того як Мак'юен на певний час відійшов від написання романної прози, зосередившись на творчості для дітей, підготовці сценаріїв тощо. Твір отримав престижну нагороду Whitbread Book Awards (теперішня назва, з 2005-го року, – Costa Book Awards), однак у тодішній літературній критиці отримав змішану оцінку. Загалом, за винятком роману «Atonement», «Дитя у часі» зібрав чи не найбільшу кількість відгуків у пресі та часто піддався ретельному аналізу академістами. На сайті, присвяченому творчості Мак'юена, наведений перелік обраних рецензій, оглядів і відгуків на роман, який налічує 25 позицій (<https://www.ianmcewan.com/books/child.html>). Він не містить численних статей в академічних журналах, наукових збірниках та відповідних розділів у монографіях таких відомих дослідників творчості письменника, як Девід Малкольм, Домінік Гед, Джеймс Вуд та ін.

Найбільше претензій у критиків викликало те, що головний герой роману дитячий письменник Стівен Льюїс, втративши дитину, потрапляє в ситуації «загубленості в часі», втрачає зв'язок із дружиною, але виходить із цієї ситуації, зокрема, через долучення до квантових теорій часу і певних «містичних» подій, які відбуваються з ним упродовж декількох років.

Показовими у плані неоднозначної реакції на роман є дві публікації 1987-го року в *The New York Times*. У першій із них відома критикиня Мічіко Какутані, визнаючи психологічну силу роману, заперечувала його композиційну цілісність. Вона назвала роман «discursive and uneven», тобто розпорошеним, перевантаженим міркуваннями й нерівним за художньою якістю. Авторка завершила рецензію доволі суворою рекомендацією: з огляду на цю нерівність читачеві, можливо, краще повернутися до ранніх романів та оповідань Мак'юена – або чекати на його наступну книжку (Kakutani 1987). У другій публікації цього ж видання (точніше, його недільної версії – *New York Times Book Review*) оглядачка Ребекка Голдстайн у більш розгорнутому відгуку переважно схвально оцінювала роман як емоційно потужне дослідження втрати, батьківства й природи часу. Вона відзначила інтелектуальну амбітність твору й авторську переконливість у зображенні страждання головного героя і простежування складних стосунків між близькими людьми: «Містер Мак'юен є майстром зображення страждання... прекрасно реалізовані стосунки,

простежування різних рівнів любові батька і дитини, чоловіка і дружини...». При цьому критикиня зауважувала, що політична сатира й науково-філософські мотиви подекуди послаблюють цілісність оповіді (Goldstein 1987). Натомість анонімний рецензент *Kirkus Reviews* уважав удалим поєднання в романі психологічного й наукового рівнів й назвав «Дитя у часі» твором надзвичайної інтелектуальної та політичної складності, а також наймасштабнішою й найпристраснішою на той час прозовою книжкою письменника (*The Child in time* 1987). Висока оцінка твору дається й у рецензії Браяна Мартіна, який назвав роман найкращою на той момент книжкою Мак'юена охарактеризував її як «серйозний роман, який має багато рівнів задуму і відкриває безліч джерел насолоди» (Martin 1987).

За десять і більше років по публікації роману його оцінка значно стабілізувалася, й у більшості академічних студій відзначається не лише його психологічна глибина, а й інтелектуальна амбітність твору, органічність роману й важливе місце у творчій еволюції автора. Так, Домінік Гед акцентує на тому, що сцени із часовими зсувами та «містичними» збігами й переміщеннями в часі створюють ефект «квазіправдоподібності» (*quasi-plausibility*) за рахунок кореляції із системою наукових алузій (Head 2007: 88).

Функціональність і ефективність проблемно-тематичного й жанрового міксу в романі високо оцінив Д. Малколм (Malcolm 2002: 100-101) у своїй монографії про письменника (див. про це нижче). Подібно до цього Дерек Райт у 1997 році відзначав «образну й емоційну силу роману» (*the imaginative and emotional power*), констатуючи, що Мак'юен для творення образів «старої метафізики» успішно інкорпорує в роман ідеї «нової фізики», перевіряючи їхню відповідність повсякденному досвіду та людській боротьбі на приватному й політичному рівнях (Wright 1997: 232).

«Дитя у часі» починається з того, що читач ще не знає жодних обставин дії, але наратор уже вводить визначення того, хто, вочевидь, має стати протагоністом твору: «He was the father of an invisible child...» (*Він був батьком невидимої дитини*). Це створює особливий тип сюжетної і наративної напруги. Як потім дізнається читач, йдеться про Кейт, доньку Стівена Льюїса, автора низки книжок для дітей, яка пропала під час відвідин батьком із дитиною великого супермаркету. Кейт присутня в тексті не як персонаж, а як центр тяжіння, що визначає кожен рух Стівена, його непозбутню звичку вдивлятися в кожную п'ятирічну дівчинку на вулиці.

Роману загалом і кожному його розділу передує епіграф із «Офіційного посібника з виховання дітей», рекомендованого Міністерством освіти Британії до використання усіма відповідними інстанціями. Це створює ефект іронічного контрасту: з одного боку – державна спроба раціоналізувати дитинство

(фіктивний документ, що подається як офіційний), з іншого – ірраціональна, некерована трагедія втрати власної дитини.

Комітет з охорони дитинства, в якому засідає Стівен, виглядає як простір «анестезії діяльності». Опис кімнати засідань, що нагадує йому шкільний кабінет історії, підкреслює тему циклічності та повернення у минуле, яка буде провідною в усьому романі.

Сцена зникнення Кейт у тексті роману позначена як момент, до якого Стівен «повертався тисячу разів». Тут Мак'юен застосовує цікавий наративний прийом: Слово «украдена» (stolen) розриває звичний плин реальності: «He heard himself pronounce the word 'stolen' and the word was taken up and spread to the peripheries, to passers-by who were drawn to the commotion» (McEwan 1987 : 15)¹. Важливо, що після цього моменту в пам'яті героя відсутні часові паузи або проміжні події. Час ніби перестає бути лінійним і стає фрагментарним.

Зникнення дитини спричиняє конфлікт між Стівеном і його дружиною Джулією. Чоловік сприймає її стан як «тягу до саморуйнування», а вона його активність (пошуки дитини) – як «чоловічий спосіб ухилитися від реальності». Мак'юен тут протиставляє два типи проживання трагічного часу: Стівен намагається «заповнити» порожнечу (комітет, алкоголь), тоді як Джулія через свій радикальний відхід усамітнюється в ньому. Цей поділ на «чоловіче» та «жіноче» сприйняття, який є актуальним упродовж усього роману, стає ключем до розуміння їхнього подальшого відчуження, а врешті-решт і возз'єднання.

Значущим видається те, що в романі відсутні конкретні датування (читач навіть не знає, в якому році починаються події), що вказує на саму суть поетики Мак'юена в цьому романі, створюючи ефект «розмитого теперішнього». Водночас зазначимо, що спираючись на внутрішні маркери тексту, нескладно реконструювати часову рамку та зрозуміти, навіщо автор обрав таку стратегію.

Для читача другої половини 1980-х років роман сприймався як «завтрашній день» або «дуже близьке майбутнє». Хоча рік подій у тексті роману не названо, політичний ландшафт Британії легко впізнаваний. Автор гіперболізує окремі знаки епохи Маргарет Тетчер, як-от введення «ліцензій на жебракування» (про них згадується в тексті), приватизація державних служб (сатиричне перебільшення реальних реформ 1980-х). Роман містить і відповідні технологічні маркери. Відсутність мобільних телефонів та інтернету в сучасному розумінні замикає дію в межах кінця XX століття.

Трагедія Стівена – втрата дитини – універсалізується автором. Відриваючи її від конкретної дати, Мак'юен робить біль героя екзистенційним, а не лише ситуативним. Виникає ефект позачасовості (timelessness). Стівен живе у часі, який «зупинився» в момент зникнення Кейт. Для людини в депресії чи стані посттравматичного стресу лінійний час втрачає сенс, залишається лише «до» і «після».

Відсутність дати вказує і на певний антиутопійний характер сюжету. Такий підхід загалом властивий антиутопіям. Згадаймо «1984» Орвелла, де Вінстон Сміт теж не впевнений у точності року. Це підкреслює відчуження індивіда від держави, яка намагається регламентувати навіть дитинство через «Офіційне керівництво...».

Симптоматичною є згадка про те, що Стівен постійно повертається до моменту зникнення доньки: «He had been back a thousand times...» (McEwan 1987 : 12)². Вона вказує на те, що для нього реальним часом є лише той суботній ранок у супермаркеті. Решта подій, в яких він бере участь (засідання комітету, поїздки до Джулії, зустрічі із друзями), відбуваються ніби в інертному, «сірому» часі, який не має назви. Мак'юен свідомо використовує цей прийом, аби зблизити психологічний стан Стівена з атмосферою соціальної деградації Британії. Адже і герой, і країна в романі ніби застрягли в очікуванні чогось, що має розірвати якесь зачароване коло існування (що врешті й стається у фіналі з народженням нової дитини). Загалом соціальна топографія роману прописана Мак'юеном надзвичайно гостро; «невизначеність» часу лише підкреслює відчуття соціальної ентропії та авторитаризму, що насувається.

Автор вибудовує складну модель взаємин між індивідом та інституційною владою. «Офіційне керівництво з виховання дітей», витяги з якого відкривають кожний розділ роману, спочатку сприймається як реальний документ, а потім виявляється фікцією. Таким сатиричний прийомом Мак'юен висміює намагання держави регламентувати найбільш інтимні сфери людського життя (виховання, любов, дитинство), перетворюючи їх на сухі інструкції. Це виглядає як пряма критика неоконсервативної політики 1980-х років, яка намагалася нав'язати суспільству «традиційні цінності» через бюрократичні механізми.

Згадка про жебраків із ліцензіями виконує роль знакової антиутопійної деталі роману. У художньому світі роману «Дитя у часі» держава не те що ігнорує бідність, вона її легалізує та інституціоналізує. Створюється атмосфера холодної, раціональної жорстокості, де навіть милосердя має бути ліцензованим. Стівен засідає в Комітеті з охорони дитинства, будучи «батьком невидимої дитини». Цей парадокс є ключовим у романі: держава займається «дитинством» як абстрактною категорією, тоді як реальна дитина Стівена зникла внаслідок системного збою (відсутності безпеки в публічному просторі).

Чи не найтрагічніший вияв політичного тиску на дитинство простежується в образі Чарльза Дарка, успішного політика, а до цього підприємливого видавця, який до того ж є «правою рукою» прем'єр-міністра. Чарльз не витримує ваги «дорослої» відповідальності та ідеологічного фальшу. Його відхід у дитинство (переїзд у сільську місцевість, будівництво будиночка на дереві, гра в піратів) нібито є реальним психозом, але насправді тут має місце

радикальний протест проти тієї задушливої політичної системи, яку він сам допомагав будувати.

Мак'юен показує, як особиста травма Стівена (втрата Кейт) робить його вразливим до загальної атмосфери соціального розпаду. Знаковим епізодом під час Стівенових блукань вулицями є епізод короткого спілкування із «юною жебрачкою». Інша дитина, якби того не хотів Стівен, є для нього не об'єктом співчуття, а болісним нагадуванням про власну втрату. Водночас згаданий епізод є маркером того, як держава «привчила» громадян бачити в бідних лише дратівливий елемент ландшафту.

Роман побудований на конфлікті світоглядів: раціоналізм Стівена на початку роману проти інтуїтивізму Джулії; державний контроль проти хаосу особистої трагедії. Зіткнення цих дискурсів перетворює текст на своєрідну інтелектуальну дискусію, де фінал (народження дитини) слід розглядати не суто в сюжетному ключі, як «щасливий кінець», а бачити в ньому синтез, розв'язання філософської антиномії життя і смерті, часу і вічності.

Загадом у романі багато парадоксів дитячості і дорослості. Ці парадокси у Мак'юена утворюють складну онтологічну сітку, де «дитяче» та «доросле» постійно міняються місцями, деконструюючи саму ідею лінійної зрілості. Конфлікт двох первнів людського онтогенезу реалізується на різних рівнях романного сюжету. Особливо значущим у цьому зв'язку є парадокс Чарльза Дарка, в межах якого розгортається конфлікт регресія як втеча від влади. Його перетворення на «хлопчика у шортах», який будує хатинку на дереві, безперечно, вказує на психічний розлад, але не тільки. Втікаючи у дитинство, Чарльз намагається віднайти автентичність, яку він втратив у «дорослому» світі великої політики.

Мак'юен показує, що світ дорослих настільки раціоналізований і позбавлений любові (це блискуче ілюструє «Офіційне керівництво»), що єдиним способом зберегти живу душу для Чарльза стає буквальне повернення до стану дитини. Однак, «бунтуючи проти часу», він закінчує екзистенціальною катастрофою.

Натомість Стівен змушений виконувати роль батька (шукати, пам'ятати, піклуватися про образ Кейт), коли самої дитини фізично немає. Його «дорослість» застигла в точці зникнення доньки. Він стає заручником моменту, коли його роль дорослого-захисника зазнала краху. Таким чином, його зрілість — це постійна рефлексія над власною неспроможністю бути «дорослим» у критичний момент.

Комітет, у якому працює Стівен, намагається науково обґрунтувати, як виховувати дітей. Парадокс тут полягає в тому, що дорослі, які самі не можуть впоратися зі своїм життям (Парментер, Стівен, Чарльз), пишуть інструкції про те, як зробити дитинство «правильним». Показово, що кімната засідань

Комітету нагадує Стівену шкільний кабінет історії. Цей простір виглядає метафорою «дитячої природи влади». Можна припустити, що Мак'юен через таку асоціацію натякає на те, що вся «доросла» державна машина Британії є свого роду компенсацією за «недожите дитинство» її керманичів. Відтак і «Офіційне керівництво» виглядає спробою дорослих помститися дитинству за те, що воно закінчилося, або за те, що воно було занадто травматичним. У цьому сенсі промовистими є згадки про «спартанське» виховання в елітних школах, через які пройшли теперішні чиновники. Мак'юен показує, що дорослі люди, які намагаються контролювати час і суспільство, насправді лише граються в серйозність, залишаючись у полоні своїх дитячих травм чи комплексів, що пізніше буквалізується в ситуації з Чарльзом Діком.

Дитинство в романі стає державним проєктом, позбавленим магії та хаосу, які притаманні дитячому світосприйняттю. Мак'юен викриває дорослий світ як систему, що намагається «приборкати» час дитинства, бо боїться його непередбачуваності.

Варто звернути увагу на парадокс, який «зробив» Стівена Льюїса «дитячим письменником». Його перша спроба (зокрема книга «Лимонад», яку опублікував Чарльз Дарк) була намаганням зафіксувати магію дитинства, коли воно ще було поруч. Після зникнення доньки професія Стівена перетворюється на жорстоку іронію: він продовжує вважатися експертом у світі дитинства, хоча в реальності він є людиною, яка це дитинство «прогледіла» в супермаркеті. Його професійний статус стає формою публічного катування.

Статус «відомого дитячого письменника» свого часу привів Стівена (з допомогою Чарльза та за його участі) в урядовий Комітет. Тут Мак'юен вибудовує блискучий парадокс: держава запрошує його як людину, що «розуміє дітей», аби він допоміг створити суху бюрократичну інструкцію («Офіційне керівництво з виховання дітей»). Виходить, що Стівен-митець (який має відчувати ірраціональну природу дитинства) змушений брати участь у спробі влади це саме дитинство раціоналізувати та приборкати. Його творча уява стає заручником державної машини.

Після трагедії Стівен занурюється у стан інертності. Як автор, він фактично замовкає, і тут діє парадокс творчого заціпеніння: людина, чия робота полягає в тому, щоб вигадувати історії про дітей, більше не може написати жодного слова, бо реальність виявилася страшнішою за будь-який сюжет, а його «головний читач», власна дитина, зникла.

Статус дитячого письменника дозволяє Стівену легітимно залишатися в межах «дитячого» світу, що особливо помітно в його спілкуванні з Чарльзом Дарком. Коли Чарльз починає свій радикальний відхід у дитинство, Стівен залишається єдиним, хто може це зрозуміти, бо він професійно звик до гри, метафор та нелінійності дитячого мислення. Але якщо для Чарльза повернення

в дитинство стає шляхом до самогубства особистості, то для Стівена його ситуація відкриває шлях до болючого самопізнання.

Те, що книжка «Лимонад» стала бестселером саме серед дітей (хоча за задумом автора й не була їм безпосередньо призначена), ставить інтелектуальне питання: чи існує взагалі «чисте» дитяче письмо? Якщо дорослий текст може бути ідеально спожитий дитиною, то, можливо, природа дитинства набагато складніша і ближча до дорослого досвіду, ніж це намагається представити офіційна педагогіка Британії в романі.

«Помилковий» статус Стівена як дитячого письменника робить його перебування в Комітеті ще більш абсурдним. Він є «експертом через непорозуміння». Держава покладається на його думку як на голос людини, що «розуміє душу дитини», хоча він став цим голосом через технічну необачність редактора. Це посилює тему соціальних масок: Стівен змушений грати роль дитячого письменника, хоча внутрішньо він може відчувати себе зовсім іншим автором.

Хоча «Лимонад» з'явився ще до народження Кейт, саме її зникнення перетворило цю видавничу помилку на життєву пастку. До трагедії це була доволі анекдотична історія. Після втрати дитини відвідування Стівеном засідань Комітету стає болючим обов'язком, хоча й дає йому певну можливість відволіктися від важких переживань. Стівен опинився заблокованим у жанрі, який постійно нагадує йому про втрату, до якої він не може застосувати жодну з метафор своїх книжок.

Мак'юен через ситуацію з «видавничою помилкою» і подальшими її наслідками проводить думку про те, що людина не володіє власними сюжетами. Стівен не обирав бути дитячим автором, за нього це зробив випадок. Він не обирав втратити доньку, це теж зробив випадок. Гра у випадок відкриває головну екзистенційну травму героя, адже він не може бути автором власного життя.

Реалізуючи в романі одну з улюблених своїх тем – співвідношення випадку й закономірності, Мак'юен обіграє її за допомогою психологічного нюансування. У випадковій ситуації «помилки зі столом» відбулося втручання конкретної людської психіки. Все відбулося тільки тому, що у видавництві був Чарльз, якому було властиве абсолютно унікальне відчуття дитинства. а інакше б уся ця «помилка зі столом» так і залишилася б просто курйозним видавничим епізодом. Саме Чарльз виступає тут як «лінза», що фокусує випадковий промінь світла на тексті Стівена.

Чарльзове унікальне «відчуття дитинства» є водночас ключем до його трагедії. Він розгледів у «Лимонаді» те, чого не бачив сам Стівен, – можливість комунікації з дитячим світом на рівні, вільному від дорослого дидактизму. Парадокс полягає в тому, що Чарльз «винайшов» Стівена як дитячого

письменника, бо сам підсвідомо шукав шлях до регресії, яку згодом і здійснює. Чарльз, який пізніше буквально втече в дитинство, був тим, хто «призначив» іншого відповідальним за літературне наповнення цього дитинства.

У фіналі роману реалізується ще один парадокс: народження дитини як відновлення часу. Фізична поява дитини на світ наприкінці роману стає моментом, коли «дитяче» та «доросле» нарешті приходять у рівновагу. Стівен і Джулія приймають нову дитину не як заміну Кейт, а як акт повернення в лінійний час. Тут дорослість постає вже не як контроль чи бюрократія, а як здатність до співчуття та прийняття життя в його біологічній реальності.

Мак'юен часто досліджує те, що можна назвати «нарративним фаталізмом». Поєднуючи сюжетну випадковість із психологічною закономірністю, автор створює нову реальність для Стівена. Його кар'єра, успіх і навіть його участь у Комітеті є велетенською надбудовою над хитким моментом випадковості. У романі виникає цікава дзеркальна симетрія. Стівен – дорослий, який пише для дітей, але втрачає власну дитину. Чарльз – дорослий, який «знаходить» дитячого письменника, але врешті-решт втрачає власну дорослість. Теза про Чарльза як каталізатора дає змогу побачити в ньому не просто другорядного персонажа, а ідеологічного антипода Стівена. Самогубство того, хто так гостро відчував дитинство, можна трактувати як логічне завершення «помилки», яка почалася ще з рукопису Стівена, адже Чарльз намагався втілити в життя ту магію дитинства, про яку Стівен лише писав (і то випадково).

Жанрову природу роману «Дитя у часі» визначити нелегко. Неозброєним оком видно, що в ньому здійснюється авторська спроба поєднати цілу низку романних різновидів. При цьому Мак'юен досягає особливої щільності, де кожен жанровий елемент існує не відокремлено від іншого, а «проростає» крізь інші. На думку Д. Малкольма, роман «доволі вражаюче поєднує жанри. Психологічна проза, соціально-політична критика, антиутопія, посібник із таємниць сучасної фізики та роман із надприродними елементами (що, власне, цілком вписується в переконливе визначення фантастичного тексту) – це, справді, неабиякий жанровий діапазон для одного твору. Психологічні та антиутопічні елементи переважають, але решта також присутні сильно, хоч і час від часу...» (Malcolm 2002: 100). При цьому Малкольм відзначає функціональність і ефективність такого міксу: «Суміш жанрів слугує для створення бачення багатого та різноманітного світу, в якому персонажі змушені жити як психолічно-емоційні, політичні та інтелектуальні істоти і в якому <...> зцілення в одній сфері дає надію на зцілення в іншій. Крім того, суміш жанрів, як і нарративна стратегія тексту та специфічне використання мови, допомагає нагадати читачеві, що різні дискурси осмислюють світ по-різному, і ця відносність яскраво відлунує в інших аспектах роману...» (там само).

З погляду жанру «Дитя у часі» можна назвати «синкретичним романом», де різні жанрові пласти органічно проникають один в одного. Роман органічно включає в себе низку жанрових складників, щонайменше чотири ключові домінанти, що утворюють складну жанрову палітру:

1. Психологічний роман травми. Це осереддя твору. Мак'юен демонструє виняткову точність у зображенні того, як горе деформує особистість. Стівен, який вдивляється в обличчя кожної дитини, та Джулія, яка обирає радикальну ізоляцію в селі — це класична драма втрати, де внутрішній стан героїв стає головним об'єктом дослідження. Читач бачить не просто подію (зникнення дитини), а її наслідки: розпад особистості, депресію, еволюцію стосунків між подружжям. Це глибоке дослідження того, як людина витримує «нестерпну легкість» буття після катастрофи.

2. Трансформація жанрової матриці роману дорослішання у поєднанні зі стратегією політичного роману з елементами сатири. Ця стратегія найбільш очевидно проявляє себе в сюжетній лінії Чарльза Дарка. Тут твір перетворюється на «роман виховання навпаки» (характерна стратегія Мак'юена, яку ми аналізували в першому розділі на прикладі романів «Цементний сад» і «На узбережжі Чезіл»). Історія Чарльза Дарка поступово від ситуації з успішним бізнесом у книговидавництві і політичною кар'єрою перетворюється на трагікомічний «роман одитинювання». Якщо у вимірі проблематики роману його регресія в дитинство виглядає як політичний жест і своєрідний протест проти бюрократизації і фактично профанації соціального дискурсу дитинства, то у власне жанровому відношенні бачимо тут інверсію, яка відтіняє вимушене подорослішання Стівена через втрату. Якщо класичний Bildungsroman описує дорослішання дитини, то у романі Мак'юена бачимо два деструктивні сценарії. Чарльз Дарк: демонструє «регресивний» варіант — спробу втекти від реальності в дитинство, що закінчується трагедією. Натомість Стівен змушений знову вчитися жити після втрати, його духовне дорослішання здійснюється через біль і страждання.

Вказані два плани роману постійно взаємодіють. Так, описи участі Стівена у засіданнях комітету накладаються на розповідь про те, як Чарльз «упадає в дитинство», а фіналі сцена пологів є одночасно і розв'язкою психологічної драми, і своєрідним «біологічним тріумфом» над холодною політичною антиутопією. Дія роману відбувається в «недалекому майбутньому» (відносно часу написання, 1987 року), де Британія постає як авторитарна держава. Для неї характерні такі ознаки, як ліцензування жебрацтва, жорстка цензура, одержимість уряду дисципліною та «порядком». Мак'юен критикує тетчеризм та ідею, що держава має право диктувати правила виховання дітей, перетворюючи приватне життя на інструмент ідеології. Елементи антиутопії (ліцензоване жебрацтво, тотальна бюрократизація дитинства) подаються не як

фантастичне припущення, а як логічне завершення сучасних авторів політичних тенденцій. Поєднання інтимного болю батька з сухою мовою урядових комітетів створює ефект морального дисонансу.

У романі є сцена, коли молодий Стівен стоїть біля пабу «Дзвін» і бачить через вікно своїх батьків усередині приміщення. Тут Мак'юен уводить у текст твору елементи, які межують із магічним реалізмом або науковою фантастикою (часові петлі, бачення минулого), але обґрунтовує їх через теорії квантової фізики та суб'єктивність сприйняття. Це перетворює роман на філософське розмислювання про природу реальності.

3. «Дитя у часі» демонструє також сучасну модифікацію інтелектуального роману. У цій площині твір перестає бути історією про втрату, а стає простором для випробування ідей. Тут бачимо класичну ознаку інтелектуальної прози: ідея стає повноправним героєм або навіть структуротвірним елементом. Можна виділити кілька напрямків, де цей «інтелектуалізм» Мак'юена проявляється найяскравіше. Мак'юен одним із перших у мейнстрімній британській прозі органічно інтегрував складні концепції теоретичної фізики в наративну тканину. Образ науковиці Тельми, дружини Чарльза Дарка, відіграє ключову роль у системі персонажів роману, її пояснення про те, що час не є лінійним потоком, дає філософське обґрунтування суб'єктивним переживанням Стівена.

Ключовою категорією в інтелектуальному дискурсі роману є «філософія дитинства», про яку йшлося вище. Дитинство працює тут як дискурсивна категорія, і це ще одна ознака інтелектуального роману. При цьому інтелектуальний дискурс набуває парадоксального виміру, головним чином за рахунок нібито реального «Офіційного керівництва з виховання дітей». Кожний розділ роману починається цитатою з цього «документу». Він створює діалог між ідеологічним дискурсом держави та живим, болючим досвідом індивіда. Така багатошаровість характерна саме для інтелектуального роману, де читач має постійно зіставляти різні типи знання – бюрократичне, наукове та емоційне.

Важливим побіжним аргументом на користь інтелектуального складника жанрової структури роману є декілька разів обіграна сцена біля пабу «Дзвін». Те, що для звичайної людини в ній виглядає як галюцинація чи марення, у межах інтелектуального роману отримує теоретичне підґрунтя. Тут чітко простежується одна із ключових метаморфоз роману: взаємоперетворення метафізики і фізики. Стівен бачить матір, яка дивиться прямо на нього крізь вікно пабу. Для нього це момент пізнання власного коріння, спроба зрозуміти себе як «дитя у часі», яке ще не народилося, але вже присутнє. Мак'юен майстерно передає відчуття «неможливості» того, що відбувається, через деталізацію (запах, світло, одяг батьків). Погляд «когось» за вікном на Клер був сповнений такої туги та любові, що це вплинуло на її рішення зберегти вагітність. У її часовому вимірі (1950-ті) Стівен був «привидом», знаком із

майбутнього, який легітимізував його власне існування. Для самого Стівена момент зустрічі й обміну поглядами з жінкою, яка ще тільки має стати його матір'ю, до часу певною мірою раціоналізується адже під вікном він втрачає свідомість, і в подальшому схильний інтерпретувати «видіння» як наслідок нападу якоїсь дивної хвороби. Однак згодом, коли він у цілком здоровому стані слухає розповідь матері про таку саму подію, таке раціональне пояснення знімається.

З огляду на гіпотезу, що «Дитя у часі» є насамперед інтелектуальним романом, особлива увага має бути приділена образу Тельми, дружини Чарльза. Вона займає особливе місце в сюжеті і художній системі роману. Якщо Стівен уособлює емоційне та наративне переживання часу, а Чарльз спробу фізично повернутися в минуле, то Тельма стає тим теоретичним містком, який поєднує їхні досвіди з науковою картиною світу.

У той час як чоловіки в романі або деградують (Чарльз), або застигають у горі (Стівен), Тельма залишається втіленням стабільного інтелекту. Вона єдина, хто бачить Чарльза таким, яким він є насправді, не піддаючись на його ігри в дитинство. Її стоїцизм та здатність оперувати абстракціями виглядають як протипага емоційній розхристаності головних героїв.

У третьому розділі роману є епізод, коли Стівен приїздить до Тельми та Чарльза у замський будинок і в тексті дається детальний опис інтер'єру в їхньому помешканні та облаштування побуту. Тельма, яка займається найскладнішими теоріями всесвіту, створює для Чарльза дуже приземлений, майже декоративний простір «безпечного дитинства». В цьому проявляється її потакання іграм свого чоловіка у дитинство, і це можна інтерпретувати і як акт вищої любові, і як науковий експеримент спостерігача, який знає, що час все одно призведе до фінальної точки.

Стівен помічає, наскільки все в їхньому побуті підпорядковане потребам Чарльза-дитини. Проте сама Тельма при цьому не втрачає своєї наукової гостроти. Фінальний вибір Чарльза (його самогубство) є свідченням того, що навіть «вища любов» Тельми та природа не змогли перемогти той внутрішній часовий розрив. Водночас, слід визнати, що цей фінал був єдиним способом для персонажа назавжди залишитися в тому дитинстві, яке вона йому так дбайливо сконструювала.

Вводячи образ Тельми у художню систему роману, Мак'юен явно відсилає читача до відомої дискусії, спровокованої Ч.П. Сноу, яку зазвичай інтерпретують як розрив між природничими та гуманітарними науками. Якщо бути максимально точними, то у його есеї «Дві культури і наукова революція» йдеться про «літературних інтелектуалів» (*literary intellectuals*) і «науковців» (*scientists*). Найрепрезентативнішою групою останніх відомий письменник уважав фізиків (Snow 1961: 5-6). Стівен (письменник) і Тельма (фізик)

розмовляють різними мовами, але намагаються досягнути одну й ту саму таємницю буття. Те, що вони знаходять спільну мову, є символом цілісності пізнання, яку автор намагається відновити в романі.

Саме через Тельму, яка є фізиком-теоретиком, Мак'юен вводить у текст концепції квантової механіки та теорії відносності. Вона пояснює Стівену (і читачеві), що час не є річкою, яка тече в одному напрямку. Її розповіді про «блоковий всесвіт», де минуле, теперішнє і майбутнє існують одночасно, готують ґрунт для центральної метафізичної сцени роману – видіння Стівеном своїх батьків у пабі «Дзвін». Тельма дає Стівену «дозвіл» вірити в те, що він бачив, перетворюючи галюцинацію на наукову можливість.

Наукове пояснення Тельмою «часових зсувів» може виглядати занадто дидактичним для художнього твору, але воно сприяє тому, що «фізика» стає частиною художньої концепції роману. Рішення Тельми переїхати з Лондона в сільську місцевість можна інтерпретувати крізь кілька важливих призм. По-перше, вона сподівається, що природа може стати своєрідним антидотом до цивілізації, відтермінувати катастрофу, яка, згідно з її науковим поглядом, вже затопила Чарльза. У Лондоні Чарльз був частиною механізму влади, який Мак'юен описує як холодний і репресивний. Тельма розуміє, що Чарльз більше не може функціонувати в ієрархіях дорослого світу, тому вона створює для нього «пасторальну ілюзію», де він «стає дитиною» без загрози бути розчавленим державним апаратом. Любов Тельми демонструє не її сентиментальність, а глибокий інтелектуальний стоїцизм. Вона, як фізик, знає, що ентропія немінуча, але як дружина, вона намагається уповільнити цей процес для Чарльза. Парадокс тут полягає в тому, що Тельма розуміє найскладніші закони Всесвіту і водночас змушена займатися найбільш елементарними побутовими речами, аби підтримувати крихкий світ Чарльза. Це і є її «актом вищої любові», коли людина заради збереження залишків особистості коханої людини відмовляється від власної інтелектуальної величі.

Тельма, можливо, краще за всіх розуміє, що Чарльз не просто грається, він трансформується. Її стратегія ґрунтується на «паліативній допомозі» душі. Вона не намагається його «вилікувати» (повернути в дорослий світ), бо знає, що той світ для нього вже мертвий. Вона дозволяє йому бути щасливим у його божевіллі, скільки це можливо.

«Лекції» Тельми про час є певним іронічним коментарем самого Мак'юена до жанру інтелектуального роману. Адже Стівен як письменник звик до метафор. Очевидно, він приймає пояснення Тельми не тому, що воно «наукове», а тому, що воно «красиве» і дозволяє йому знову відчути зв'язок зі світом, де Кейт «ще може десь бути».

Водночас варто наголосити, що Мак'юен не пропонує наївного примирення двох культур. Квантова фізика може дати Стівенові мову для

роздумів про втрату, можливі світи й альтернативні часові лінії, але вона не може ані повернути Кейт, ані пояснити моральний сенс її зникнення, ані вилікувати його батьківське горе. Важко не погодитися із Дерекком Райтом, який критично говорить про невдачу Тельминої «квантової магії»: нова фізика не стає практичним розв'язанням драм персонажів, а її метафоричне використання інколи лише створює ілюзорну втіху (Wright 1996 : 226). Втім, опис народження дитини у фіналі роману представлений так, що час ніби сповільнює свій біг, а герой неначе занурюється в сон: «a slowing down as he entered dream time...» (McEwan 1987 : 261)³. Це дає можливість читачеві відчувати перемогу біологічного часу над квантовими теоріями Тельми. Відтак висновуємо, що справжнє «диво» часу для Мак'юена полягає не у фізичних парадоксах, а у фізичній тяглоті життя.

Не менш важливою, окрім наукових роздумів Тельми про природу часу, є її роль як посередника у возз'єднанні Стівена та Джулії. Якщо Чарльз став для Стівена дзеркалом того, куди може привести абсолютна втеча від реальності, то Тельма стала тим «навігатором», який допоміг йому знайти шлях назад до живих стосунків. У цьому контексті можна виділити кілька стратегічних функцій, які виконує Тельма для повернення Стівена: Стівен і Джулія опинилися в наративному глухому куті: їхня спільна мова була зруйнована зникненням Кейт. Вони не могли говорити про втрату, не завдаючи один одному болю. Науковиця ж дає Стівену нову мову – мову фізики та метафізики. Коли Тельма пояснює йому видіння біля пабу «Дзвін», вона фактично дестигматизує його внутрішній хаос, відкриваючи для Стівена перспективу перестати сприймати себе як «зламану людину» і почати бачити себе частиною складнішого всесвіту. Саме таке внутрішнє «загоєння» через розуміння є першим кроком до відновлення діалогу з Джулією.

Спостерігаючи за тим, як Тельма доглядає за Чарльзом, Стівен отримує наочний урок того, що означає бути поруч із людиною в її найглибшій кризі. Тельма не кидає Чарльза, хоча його регресія неминуче має привести до самогубства особистості. Стівен же, навпаки, фактично втік від Джулії, коли вона занурилася у своє мовчазне горе. Контраст між його втечею та стоїцизмом Тельми стає для Стівена моральним імпульсом. Він розуміє, що кохання не може бути лише спільною радістю, а й потребує здатності витримувати «іншу реальність» партнера. Поїздки Стівена до Тельми та Чарльза стають тими просторовими переміщеннями, що виривають його з лондонського стазису. Тельма виступає як фігура Переходу. Вона – єдина, хто знає правду про обох чоловіків (Стівена та Чарльза) і хто здатний спонукати Стівена до дій. Хоча вона прямо не закликає Стівена повернутися до Джулії, сама її присутність і її ставлення до часу як до цілісного полотна надихають Стівена на те, щоб «зашити» розрив у власному житті. Тельма фізично не присутня при

народженні дитини у фіналі, але її інтелектуальна підготовка дозволяє Стівену сприйняти цю подію не як випадковість, а як відновлення космічного порядку. Фраза про «неземну присутність і одкровення» («He had come before a presence, a revelation» (McEwan 1987: 261))⁴ під час пологів ідеально корелює з тим, що Тельма вклала в голову Стівену протягом роману: життя є безперервністю, навіть якщо ми втрачаємо окремі його фрагменти.

У розділі 9-му детально описано шлях Стівена до Джулії крізь снігову бурю. Ця подорож є своєрідним іспитом, який він складає після «лекцій» Тельми. Він буквально долає опір стихії та часу, аби встигнути до моменту народження. Тельма дала йому теорію, а Джулія дає йому практику — фізичне втілення ідеї «примноження життя». У художній системі роману Тельма виступає його «розумом», який дозволяє «серцю» (Стівену) знову почати битися в унісон із «життям» (Джулією).

Фінал роману стає моментом, де його різні лінії і дискурси нарешті перетинаються. Стівен у цій сцені перестає бути «функцією» або «експертом». Він повертається до ролі батька через фізичну дію допомоги і робить висновок, що це і є тим, що здатна і мусить робити людина: «This is really all we have got, this increase, this matter of life loving itself, everything we have has to come from this...» (McEwan 1987 : 261)⁵. Тут Мак'юен через Стівена визнає, що біологічна, «жіноча» тяглість життя є сильнішою за будь-які державні «керівництва» чи інтелектуальні теорії. Час сповільнюється, бо він нарешті наповнюється живою присутністю, а не лише болем відсутності. Отож парадоксальним чином народження дитини у фіналі роману постає антитезою «Офіційному керівництву», яке є продуктом суто чоловічого, бюрократичного світу). Можна сказати, що Мак'юен веде читача від «мертвого слова» (державного посібника) до «живого плоду», а шлях Стівена є шляхом капітуляції його чоловічого раціоналізму перед ірраціональним дивом народження, адже саме в цей момент він нарешті перестає бути «батьком невидимої дитини».

Для з'ясування ідейної спрямованості роману вельми сутнісним є співвідношення «чоловічого» і «жіночого» світосприйняття. Ця дихотомія в романі має цілу низку переломлень, долаючи свою бінарну опозицію. Окрім різних способів пізнання світу, чоловіки і жінки по-різному проживають трагедії. Мак'юен майстерно розгортає цю тему через географію, мову та відношення до тілесності.

Можна виділити кілька ключових площин, де ці переломлення помітні найчіткіше. По-перше, вони проявляються у зв'язку з «географією» роману. Лондон (зокрема, Вайтголл) у романі явно постає чоловічим простором. Стівен обирає місто, рух, засідання комітетів. Його спосіб боротьби з порожнечою полягає у структуруванні часу через соціальні обов'язки і є спробою вгамувати

біль діями. Натомість Джулія після зникнення Кейт обирає сільську місцевість, природу, ізоляцію і тишу. Її відхід, попри те, що Стівен вважає його втечею «саморуїнуванням», насправді є зануренням углиб травми, єдиною «чесною» формою існування після втрати.

Цікаво, що Стівен «підозрює» Джулію в тому, що вона вважає його активність «a typically masculine evasion», спробою «to mask feelings behind displays of competence and organisation and physical effort» (McEwan 1987 : 22)⁶. І в цьому вона має рацію, адже чоловік скрізь намагається віднайти «відповідь» чи «закономірність». Навіть «Офіційне керівництво з виховання дітей» виглядає як апогей патріархального, раціонального бажання контролювати хаос життя через текст та правила. Джулія ж не шукає пояснень. Вона дозволяє горю бути присутнім. Її мовчання є вельми особливою мовою, яку Стівен спочатку не здатний прочитати. Він хоче «виправити» ситуацію, вона ж знає, що зникнення дитини не можна «виправити» раціонально.

У гендерному контексті по-іншому виглядає пара Чарльз і Тельма. Мак'юен тут кардинально змінює ролі. Тельма є Жінкою-Логосом: Вона уособлює «чоловічий» тип інтелекту – науковий, структурований, квантовий. Вона дає теорію. Натомість Чарльз втілює тип чоловіка-дитини: він здійснює радикальну відмову від чоловічої ролі «владного дорослого» і буквально регресує в дитинство. Його трагедія репрезентує неспроможність бути «чоловіком» у тому дегуманізованому світі, який він сам допомагав будувати.

Гендерна складова роману отримує оригінальне продовження і свого роду віддзеркалення в опозиції Слова і Музики. Мак'юен свідомо робить Стівена письменником, людиною Слова, а Джулію – музиканткаю, людиною Звуку. Слово в романі часто дискредитується: воно стає «Офіційним керівництвом», воно бреше, воно заплує. Натомість причетність Джулії до сфери музики є принципово важливою. Будучи професійною скрипалькою, вона сприймає світ насамперед через звуки. В її відмові від гри після зникнення Кейт можна побачити втрату інтересу до професії, однак насправді це онтологічне замовкання. Якщо час для Стівена зупинився в моменті крадіжки дитини, то для Джулії в цей момент «тріснула струна» всесвіту, обірвалася його гармонія. Музика вимагає ритму, структури та надії на фінальний акорд. Для Джулії світ після втрати Кейт став атональним і позбавленим ритму, тому вона більше не може бути джерелом звуку (Quinn 2023 : 122-123). Музика за своєю природою невербальна. Це ідеально корелює з «жіночим» типом світосприйняття. Поки Стівен намагається «заговорити» своє горе словами (у Комітеті чи в розмовах), Джулія обирає мовчання. Її минуле як музикантки пояснює цю здатність відчувати істину без слів. Тому й відхід у сільську самотність має сенс ще і як пошук «чистого звуку» буття, не спотвореного бюрократичним шумом «Офіційних керівництв».

Музичний твір існує лише у часі, але водночас він створює свою власну часову реальність. Коли людина слухає музику, минуле (попередні ноти) і майбутнє (очікування гармонії) існують у «теперішньому» переживанні. Це дуже близько до того, що Тельма намагається пояснити Стівену через фізику. Джулія ж знала це завжди, на інтуїтивному, професійному рівні. Її «музичне» минуле робить її більш підготовленою до прийняття нелінійності життя, ніж Стівена з його літературним, більшою мірою раціональним мисленням.

Показово, що у фінальних розділах роману є згадка про те, що Стівен, по дорозі до Джулії, починає краще чути світ. Народження дитини супроводжується не логічними поясненнями, а звуками: криком, диханням, шепотом. Можна сказати, що Джулія «перевиховує» Стівена, повертаючи йому здатність чути гармонію там, де він бачив лише хаос. Музика в романі не повертається як гра на музичному інструменті, вона повертається як музика сфер, як упорядкованість біологічного життя, що перемагає ентропію. Звук, особливо крик новонародженого у фіналі, стає тією істиною, яка не потребує доказів. Фінальну сцену роману можна розцінювати як момент, коли Стівен нарешті «навчився слухати» ту музику життя, яку Джулія зберігала в собі, попри горе, яке переживала.

Специфічність жіночого світосприйняття й буквально жіночого життєвого досвіду отримує неординарне вираження в образі й життєвій долі матері Стівена. Наратор декілька разів повертається до ключового епізоду її стосунків із майбутнім батьком Стівена, коли вони постають перед дилемою вагітності Клер Темперлі. В якийсь момент вона була готова позбутися дитини. Вирішальна розмова відбувалася в пабі і, як розповідала через багато років по тому місіс Люїс своєму синові, вона побачила за вікном того, хто має народитися. Цей «містичний» момент розповіді дублюється в перспективі самого Стівена, коли він стоїть біля вікна того самого пабу і бачить усередині двох молодих людей, які ведуть напружену розмову. Згодом, перед самим фіналом твору, коли Стівен, долаючи негоду, через ліс і засніжене поле, намагається якнайшвидше дістатися до Джулії, яка ось-ось має народжувати, він відчуває за своєю спиною своїх майбутніх молодих батьків у тому часі, коли вони вирішували долю його народження: «aware of the young couple at his side pushing their bikes into the wind and rain, lost to their unspoken, unharmonious thoughts...» (McEwan 1987 : 250)⁷.

Згадані вище сцени з роману, які засвідчували «містичний» досвід персонажів, цікаві також у контексті того, як інтерпретує видіння ще ненародженої дитини жінка. В тексті роману воно подається у двох наративних перспективах. Спочатку наратор детально переказує всю історію знайомства і зближення Клер Темперлі з Дугласом Льюїсом у фокусі молодої жінки (і її голосом, за допомогою невласне прямого мовлення), а потім ще раз у розповіді

дорослому синові. Особливо значущим є перший епізод, у якому Мак'юен максимально чітко вказує на унікальність жіночого досвіду, абсолютно неможливого для чоловіка: «How was he to know what it was to have a baby? It was not inside him, it was not part of him in any way, and... she was one step ahead, for she already loved the child, she knew something Douglas could not...» (McEwan 1987 : 208)⁸. Клер не просто «знає» про вагітність, вона має тілесний досвід, який робить її на крок попереду будь-яких логічних викладів Дугласа. Для чоловіка дитина є абстрактною майбутньою зміною життя («could change his life for ever»), для жінки це вже існуюча внутрішня реальність. Такий розрив між «ідеєю» та «буттям» і створює той емоційний хаос, який спостерігає Стівен.

Опис Дугласа в цей момент, коли він постійно ніби перераховує пальці на лівій руці, представляє його як майже карикатурний образ раціоналіста. Поки він намагається «порахувати» наслідки, аргументи та ризики (що так нагадує роботу Стівена в Комітеті десятиліття потому), Клер уже здійснює акт екзистенційного вибору. Доля чоловіка вже визначена, але він про це навіть не здогадується, продовжуючи свій безплідний інтелектуальний підрахунок. Так працює в романі «деконструкція раціональності». Показово й те, як Клер згадує, яким «величним» (magnificent) Дуглас здавався в універмазі. Тут Мак'юен чітко розмежовує соціальну силу (здатність бути впевненим у публічному просторі) та екзистенційну слабкість перед лицем життя. Усвідомлення Клер, що жоден чоловік не може бути сильним у всіх обставинах, є її власною ініціативою. Вона відмовляється від ролі «пасивного духу» і бере на себе відповідальність не лише за дитину, а й за «цього чоловіка як чоловіка» («having this husband»). Дуглас панікує, бо він «не бачить, хто це» (McEwan 1997: 208). А іронія полягає в тому, що «той, хто це», стоїть прямо за вікном і дивиться на нього. Клер же, дивлячись на Стівена (хоч вона і не знає, що це він), відчуває любов до невидимої сутності, яка вже стала її частиною. Аналізований епізод «зациклює» час роману: любов матері до ненародженої дитини легітимізує присутність дорослого сина в минулому.

Цікаво, що й сам факт другого переривання розмови з боку Клер може сприйматися як фізичний жест, який символізує кінець патріархального порядку в їхніх стосунках. Вона зупиняє його «перерахунок на пальцях» і вводить у світ реальної дії. Загалом ця сцена остаточно підтверджує думку про те, що саме жіночий досвід у Мак'юена є єдиною справжньою протиположною державним «керівництвам» та раціональним схемам, адже Клер діє всупереч логіці, але згідно з істиною життя.

Спілкування Стівена з батьками, які вже досягли критичного віку, до того ж в умовах соціального занепаду, коли країна переживає не найкращі часи, проливає додаткове світло на чоловіче і жіноче світосприйняття. Якщо батько занурений у меланхолію, роздратований від того, що відбувається навколо,

опускається й фактично повністю втрачає інтерес до життя, то матір у цьому занедбаному, перенаселеному середовищі виступає єдиним активним інтегратором життя. Вона продовжує підтримувати побут, готувати їжу, створювати ілюзію «дому». Так читач отримує ще одне підтвердження тези про унікальність жіночого досвіду. Поки чоловіки (батько і син) рефлексують над крахом цивілізації, жінка просто продовжує нести життя крізь цей бруд.

Підбиваючи підсумки аналізу роману, варто виділити кілька ключових концептуальних висновків:

Центральною проблемою роману є час як суб'єктивна та нелінійна величина. Мак'юен майстерно руйнує уявлення про час як лінійний феномен. Через призму горя головного героя, Стівена Льюїса, ми бачимо, що час може зупинятися. Момент зникнення Кейт стає «вічним теперішнім», з якого герої не можуть вибратися роками. Час є відносним: Епізод біля пабу «Дзвін», де Стівен бачить своїх батьків ще до свого народження, підкреслює ідею, що минуле, теперішнє і майбутнє існують одночасно, а межі між ними — лише ілюзія нашого сприйняття.

У контексті часу в романі досягнуто феномен дитинства. Воно постає у декількох вимірах: втрачене (образ Кейт, чия відсутність створює вакуум у житті батьків), офіційне («Офіційне керівництво з догляду за дітьми», яке намагається втиснути живу дитину в рамки державних стандартів та дисципліни) та внутрішнє (шлях Чарльза Дарка, який намагається буквально повернутися в дитинство, що врешті-решт призводить до його саморуйнації).

Шлях до трансформації героїв пролягає через горе. Хоча роман починається з нищівної втрати, він завершується актом творення. Відносини Стівена та Джулі проходять через ізоляцію, коли кожен переживає біль наодинці; прийняття, тобто розуміння того, що Кейт назавжди залишиться частиною їхнього минулого, але не повинна ставати тюремником їхнього майбутнього; відродження: Народження нової дитини в фіналі — це не «заміна» втраченої Кейт, а символ перемоги життя над ентропією та розпадом. Відтак про «Дитя у часі» можемо говорити як маніфест людської вразливості та водночас стійкості. Мак'юен доводить, що навіть коли людина губиться в лабіринтах часу чи власного болю, єдиним компасом залишається здатність до любові та співпереживання.

Таким чином, роман «The Child in Time» репрезентує унікальну модифікацію філософсько-інтелектуального роману в англійській прозі кінця ХХ століття, демонструючи продуктивний синкретизм психологічної драми травми, політичної антиутопії та метафізичного роздуму. У межах підрозділу доведено, що Мак'юен радикально деконструє лінійну концепцію часу, замінюючи її суб'єктивним, фрагментарним хронотопом пам'яті, теоретично

обґрунтованим через залучення концепцій квантової механіки та теорії відносності. Художня інтерференція політичного дискурсу тетчеризму (представленого сатиричним образом "Офіційного керівництва з виховання дітей") та інтимного екзистенційного переживання втрати дозволила автору вибудувати складну онтологічну сітку парадоксів дитячості й дорослості. Через жанрові інверсії (регресивний бунт Чарльза Дарка) та гендерно марковані опозиції «Слова» і «Звуку» (репрезентовані світоглядними полюсами Стівена та Джулії), письменник здійснює деконструкцію патріархального раціоналізму, стверджуючи у фінальному акті народження дитини остаточний триумф біологічної тяглості життя над механістичним урядуванням держави.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Дитя у часі»

1. «Він почув, як сам вимовив слово «викрадена», і це слово підхопили й понесли далі, до тих, хто стояв на периферії подій, до перехожих, яких привабила метушня».
2. «Він повертався туди тисячу разів...».
3. «Уповільнення, коли він входив у момент сновидіння...».
4. «Він постав перед чисєю присутністю, перед одкровенням».
5. «Це насправді все, що ми маємо: це примноження, ця здатність життя любити саме себе; усе, що в нас є, мусить походити звідси...».
6. «Типово чоловіче ухилення... спроба приховати почуття за демонстрацією компетентності, організованості та фізичних зусиль».
7. «Відчуваючи поруч молоду пару, яка штовхала велосипеди проти вітру й дощу, загублена у своїх невисловлених, негармонійних думках...».
8. «Звідки йому було знати, що це таке — мати дитину? Вона була не в ньому, ніяк не була частиною його самого, а... вона вже була на крок попереду, бо вже любила дитину, знала те, чого Дуглас знати не міг...».

2.2. «Enduring Love»: раціоналістичні колізії та «конфлікт культур» у ситуації психологічної одержимості та квазідетективного сюжету.*

**Матеріали цього підрозділу у первинному варіанті були представлені в таких публікаціях авторів: Кеба О.В. Художнє осмислення девіантної поведінки в романі Ієна Мак'юена «Нестерпне Кохання» // Науково-практична конференція «Література, психологія, педагогіка у ракурсах взаємодії». Горлівський інститут іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет», м. Дніпро, 9-10.11.2023. С. 100-103. URL : <https://peers.international/paper/khudozhne-osmislennya-deviantnoi-povedinki-v-romani-iena-makyuena-nesterpne-kokhannya>; Кушка, Беата. Злочин та його художня мотивація в романах І. Мак'юена. Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в новітньому історико-літературному процесі:*

колективна монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець Ковальчук О.В., 2021. С. 144-160.

У романі «Нестерпне кохання» (1997) (наразі зупиняється на такому варіанту перекладу «Enduring Love»; про інші можливі версії див. нижче) розгортається історія наукового журналіста Джо Роуза, у якого нав'язливо закохався молодий чоловік на ім'я Джед Перрі. Сталося це внаслідок надзвичайних обставин, викликаних невдалим запуском повітряної кулі і загибеллю одного з тих, хто намагався зупинити відрив кулі від землі. У науково-популярних статтях Роуза стверджується, по суті, атеїстичний погляд на сутність життя як біологічного явища. Натомість гомоеротична одержимість Паррі має виразний релігійний підтекст, оскільки Джед вважає, що зустріч із Джо інспірована вищими силами саме з метою навернення «атеїста» до Бога. Приписуючи собі роль рятівника «Іншого», Джед неусвідомлено створює небезпечну та руйнівну для обох учасників ситуацію.

Джо Роуз намагається звільнитися від переслідування і прагне віднайти якісь приховані причини того, що сталося, але поступово він сам втрачає психологічну впевненість, аж до нервового розладу. Руйнується сталість його життя, нормальна професійна робота, розладнюються стосунки з дружиною. Врешті-решт головний герой змушений із ножом у руках захищати себе від переслідувача.

У фіналі роману конфлікт нібито вичерпано. Джеда доправлено до психіатричної лікарні; стосунки Джо і Клариси поступово налагоджуються, хоча, вочевидь, вони істотно змінилися. Однак Ієн Мак'юен, відомий своїми літературними містифікаціями, на цьому не зупиняється. Він завершує роман двома «додатками». У першому з них подається передрук статті лікарів-науковців Роберта Венна і Антоніо Каміа із спеціального журналу «The British Review of Psychiatry», в якій описується синдром де Клерамбо, до того неодноразового згадуваний у романі. Стаття містить вступ, загальний огляд хвороби, відомі прецеденти (зокрема, ситуація, коли одна п'ятдесяти трилітня французенка сповнилася самонавіюванням, що англійський король Георг V закоханий у неї) та детальний аналіз протікання синдрому де Клерамбо у пацієнта з зашифрованим іменем П. Після дискусії та авторських Висновків наводиться Список наукових праць із проблеми. Сухим науковим стилем викладу матеріалу «додаток» кардинально відрізняється від тексту основної частини твору, якому притаманні всі ознаки виразного художнього мовлення. Все це має на меті переконати читача в «реальності» як наукової статті, так і історії, розказаної в романі. Однак неважко здогадатися, що такий позірний «документалізм» є складником авторської наративної стратегії. Це підтверджує і додаток № 2, що містить лист Джеда Перрі, написаний ним через 3 роки після

госпіталізації й адресований Джо Роузу. З листа стає зрозумілим, що кохання Перрі не згасло, і він так само, як і колись, упевнений у взаємності свого почуття. Відтак читач ніби повертається до конфлікту, який остаточно не вирішено.

Рецепція роману стала однією з найцікавіших у науково-критичному дискурсі щодо творчості Мак'юена, оскільки вона охоплює не лише літературну критику, а й наукові студії – від психіатрії до еволюційної біології (див., напр.,: Rot 2008). Роман визначив переломний момент творчої еволюції письменника, коли він остаточно відійшов від образу «Ian Macabre» і утвердився як майстер «раціоналістичного психологізму».

Більшість ранніх рецензій (*The New York Times Book Review*, *Times Literary Supplement*) зосереджувалися на майстерності автора, його здатності «виявляти приховану, неприйнятну або «темну» сторону нормальної поведінки й особливо відзначає документально-псевдонауковий додаток до роману» (Birkerts 1998). Акцентувалося на тому, що Мак'юен відтворює характерну для нього модель чоловічо-жіночих стосунків, з привнесенням у них зовнішньої загрози та ролі мови (Reynolds 1997). Водночас авторові роману закидали надмірні відступи у наукові теорії, психологію любові та певну структурну перевантаженість тексту (там само). На думку Дж. Ярділі, у романі вдало поєднується психологічне дослідження психічного розладу з аналізом ризиків, яким піддається любов, а одержимість Перрі інтерпретується як своєрідне викривлене дзеркало почуттів Джо і Клариси (Yardley 1998). Майже всі критики визнавали початкову сцену роману (з повітряною кулею) одним із найкращих прикладів напруженого наративу в сучасній прозі (Knorr 1997).

Для літературознавців роман виявився вельми плідним матеріалом для аналізу наративних і жанрових стратегій автора. Якщо газетна рецепція переважно сприймала «Нестерпне кохання» як психологічний трилер або роман про переслідування, то академічне літературознавство поступово переорієнтувало фокус на інші проблеми. Особливо релевантною стала інтерпретація роману Д. Гедом. Відомий дослідник творчості Мак'юена трактує роман як випробування наукового раціоналізму. Його основна теза полягає в тому, що Мак'юен ставить під питання не саму науку, а претензію наукового пояснення на вичерпність. Роман постає як своєрідне змагання між науковим раціоналізмом, літературною уявою, релігійною вірою й етичною рефлексією. Літературознавець при цьому наголошує, що Мак'юен не пропонує «простого» висновку, нібито література краща за науку. Радше роман демонструє, що людська складність вимагає різних способів пізнання.

Подібну оцінку висловлює і Дж. Грінберг (Greenberg 2007), зазначаючи, що Мак'юен не стає на чийсь бік, а показує обмеженість обох підходів при

зіткненні з ірраціональною одержимістю. Роман не обмежений історією про людину, яка помилково закохалася; у ньому досліджується, як люди конструюють реальність через різні системи інтерпретації: наукову, релігійну, любовну та наративну, і як жодна з них не може остаточно привласнити істину про іншу свідомість.

Детальний аналіз роману подано у статті Крістофера Кутца (Kutz 2002). Підхоплюючи оцінки перших критиків роману щодо значущості початкової сцени з повітряною кулею, Кутц наголошує, що вона є одним із найсильніших зображень колективної дії в сучасному романі. Детально розбираючи цю сцену, автор статті висновує, що тут сконцентовано концептуальну проблему роману – як виникає відповідальність у ситуації колективної дії, коли кожен учасник прагне одного результату, але індивідуальні дії взаємодіють непередбачувано, оскільки не мають єдиного координатора. Відтак результат не може бути повністю приписаний одному суб'єкту. Початкова сцена фактично задає моральну матрицю всього тексту: люди можуть діють разом, але вони не обов'язково утворюють єдине колективне «ми». Фраза з роману, яку аналізує Kutz – «There may have been a communality of purpose, but we were never a team» (McEwan 1997: 10) – містить ключ до розуміння роману. Проблема спільної дії тут переходить у проблему інтерпретації відповідальності.

Цікаво, що в подальшій рецепції початкова сцена саме тому стала центральною для етичного прочитання роману. Наприклад, Лін Веллс у розділі до «Кембриджського Путівника творчістю Ієна Мак'юена» розглядає епізод із повітряною кулею як ситуацію гострого морального конфлікту між альтруїзмом і власним інтересом (Wells 2019 : 29).

Відзначаючи кризу раціоналістичного наративу, дослідники приділили основну увагу постаті Джо Роуза, аналізували, як його «наукова» манера оповіді, що претендує на об'єктивність, поступово виявляється суб'єктивною та маніпулятивною. Зокрема, Кертіс Д. Кабонелл спеціально показує, що раціональність Джо Роуза «не зовсім раціональна» (Carbonell 2010). Його науковий світогляд не є нейтральною, прозорою позицією спостерігача. Джо постає складним персонажем, чия раціональність сама підлягає критичному випробуванню. Джо прагне трактувати події об'єктивно, але його нарація дедалі виразніше виявляє залежність від його власних інтересів, страхів і потреби контролювати сенс подій.

Як і у випадку з романом «Дитя у часі», в академічній рецепції «Нестерпне кохання» часто інтерпретують крізь призму концепції Ч.П. Сноу про «дві культури». Аналізується конфлікт між Джо (представником наукового світу) та Кларисою (дослідницею літератури). Так, Дж. Грінберг розглядає роман як своєрідну літературну лабораторію зіткнення дарвінівського / неodarвіністського пояснення людської поведінки з автономією літературного

та естетичного досвіду. Джо Роуз є носієм певного типу сучасної раціональності, яка прагне перетворити складну людську поведінку на об'єкт пояснення через біологічні, психологічні та еволюційні моделі.

Дж. Грінберг демонструє, що роман Мак'юена вступає в діалог із сучасною науковою культурою: роман визнає потужність наукового пояснення, водночас показуючи його межі. Саме тому назва статті – *Why Can't Biologists Read Poetry?* (Greenberg 2007) – є іронічною: проблема полягає не в тому, що біологи буквально нездатні читати поезію, а в тому, чи здатен редукціоністський науковий дискурс охопити те, що не зводиться до біологічного механізму.

Неабиякий резонанс у наукових колах викликали «додатки» до роману. Мак'юен настільки переконливо в одному із завершальних фрагментів тексту імітував наукову статтю про еротоманію, що багато читачів (і навіть деякі фахівці) спочатку прийняли її за справжню. Це породило дискусію про межі між художнім вимислом та науковою документалістикою. Психіатри (Rot 2008) відзначали виняткову точність, з якою описано симптоми синдрому де Клерамбо, що зробило роман популярним у списках рекомендованої літератури для студентів-медиків.

Такий широкий спектр критичної й академічної рецепції роману підкреслює його статус як одного з найважливіших текстів кінця ХХ століття, що зміг об'єднати високу літературу з актуальними науковими та психологічними питаннями.

Головний конфлікт роману формується як зіткнення наукового світогляду Джо Роуза (наукового журналіста) та ірраціональної, фанатичної віри Джеда. Як журналіст, що пише на наукові теми, Джо прагне в описі будь-яких подій зберігати «наукову маску» як інструмент раціоналізації. Він схильний до поетизації та романтизації подій саме тоді, коли декларує максимальну об'єктивність. Використання еволюційної психології та теорії ігор є спробою ретроспективно виправдати свій страх під час інциденту з повітряною кулею, подаючи імпульс до втечі як біологічний імператив. Отже, Джо вірить у дарвінізм, об'єктивні факти та причинно-наслідкові зв'язки. Для нього інцидент із повітряною кулею, під час якого відбувається знайомство з Джедом, є трагічною випадковістю.

Не менш складною є ситуація із Джедом. Він бачить у всьому «знаки» та божественне призначення. Для нього куля асоціюється з перстом Божим, що зв'язав їхні долі. Як дізнається читач уже після різкого загострення конфлікту між двома чоловіками, Джек вражений синдромом де Клерамбо, одним із видів еротоманії. Мак'юен блискуче демонструє, як релігійний екстаз Джеда Паррі переплітається з психічним розладом. Для Джека любов – це не взаємообмін, а монолог, який він нав'язує Джо.

У романі Мак'юен майстерно демонструє, як Джо, будучи науковим журналістом, намагається «приборкати» хаос ірраціональної одержимості Джеда Паррі через логіку та фактографію. Проте саме ця надмірна раціоналізація часто стає ознакою внутрішньої девіації – він настільки прагне віднайти логічні зв'язки, що починає ігнорувати емоційну та етичну реальність.

Попри те, що в аналізах роману часто зустрічається теза про девіантність обох центральних чоловічих персонажів – Джеда і Джо, варто наголосити, що це два різних типи відхилення. Для Джеда Паррі девіантність є зовнішньою та клінічною. Вона спричинена синдромом де Клерамбо, який має чітко визначені медичні параметри. Його стан — це «неправильна робота» психіки, яку можна описати в термінах психіатрії. Він не обирає свою одержимість, він у ній живе. Крім того, вона посилюється його релігійним фанатизмом. Джек нібито не стільки добивається взаємності Джо у коханні, скільки прагне повернути «атеїста» до Бога, але саме через кохання: «I know that you'll come to God, just as I know that it's my purpose to bring you there, through love. Or, to put it another way, I'm going to mend your rift with God through the healing power of love» (McEwan 1997 : 88)¹.

Для Джо Роуза девіантність є дискурсивною та інтелектуальною. Його «відхилення» — це не хвороба в чистому вигляді, а криза раціоналістичного світогляду. Його одержимість науковим методом, прагнення все каталогізувати та пояснити через еволюційну біологію стає девіантним лише тоді, коли воно стикається з ірраціональним. Такий парадокс можна назвати «девіацією норми», тобто коли сама раціональність перетворюється на фанатичну догму.

Крім того, девіантність Паррі є експансивною. Він вторгається в простір іншого, пише нав'язливі листи, телефонує, стежить. Його девіація спрямована назовні, на об'єкт. Девіантність Джо є імпульсивною (спрямованою всередину). Вона руйнує його внутрішні зв'язки: шлюб із Кларисою, його професійну впевненість. Джо «стає девіантом» у очах соціуму (і Клариси), коли його реакція на Паррі починає перевищувати саму загрозу. Намагаючись довести манію Джеда Паррі, Джо переймає його методи – вдається до стеження, купує зброю і стає одержимим «фактами», трансформуючи власну поведінку на дзеркальну копію одержимості антагоніста.

Водночас не слід сприймати Джо і Джеда як прямі протилежності; вони, швидше, є викривленими відображеннями один одного. Джо також одержимий Джедом, хоча, звісно, не так, як Джек Джо. Для Джо Паррі стає «науковим випадком», який він має розв'язати, щоб підтвердити свою маскуліність і раціональну перевагу. Коли він не може цього зробити, його власна поведінка стає дедалі більш нестабільною. Не будучи «однаковою» девіантністю для обох чоловіків, вона все ж взаємозалежна. Саме через одержимість Джеда ми починаємо бачити тріщини в раціональності самого Джо. Його спроби логічно

пояснити божевілля Паррі поступово самі стають схожими на манію. Без раціоналізму Джо безумство Джеда не мало б такого ідеального об'єкта для атаки, а без божевілля Джеда Джо ніколи б не дізнався про крихкість власної «нормальності».

У контексті «роману ідей» проведене розрізнення підкреслює, що «нормальність» є лише питанням домінуючого дискурсу. У світі Джо нормою є дарвінізм, у світі Джеда – те, що він називає Божественною любов'ю (McEwan 1997 : 139). Девіантність тут виникає не сама по собі, а на зламі цих двох систем, які принципово не здатні на діалог. Отож, якщо для Паррі девіація є його реальною хворобою, засвідченою як клінічний факт, то у випадку Джо слід говорити про руйнацію ідентичності.

Важливою проблемою роману є ставлення до гомофобії у сучасному суспільстві. З одного боку, Мак'юена можна назвати дещо радикальним, адже головним антагоністом автор робить людину, не просто одержимо закохану в іншу людину, але з очевидними ознаками психічної хвороби. Тим самим автор віддаляє його від решти «нормальних» персонажів, а для читача й від усіх людей, що можуть якимось чином із ним асоціюватись. Та після детальнішого аналізу твору стає зрозуміло, що Джек є не більше, ніж першопричиною усіх проблем та негативних рис самого Джо Роуза. Головний герой при цьому є і оповідачем, і власним «каторжником», адже Джо не може сховатися не тільки від одержимого чоловіка, а й від власних переживань. Насправді Джо не менше одержимий Джедом, ніж Джек одержимий Джо, тому що саме існування Пері являє собою загрозу його маскулінності, і він прагне усіма можливими способами позбутися Джеда, щоб знову повернутись до своїх норм чоловічності (детальний аналіз Мак'юенової інтерпретації проблем маскулінності див: (Shafagh, Zohreh 2015)).

Паралельно із сюжетом Джо – Джек у романі розгортається і конфлікт Джо – Клариса. Зміна у їхніх стосунках після випадку з повітряною кулею спричиняється властивим героєві-нараторові, але до часу прихованому від читача і неусвідомленому ним самим почутті володіння, яке він оцінює як любов. Джо вимагає, аби Клариса прийняла його ілюзію за реальність. Не отримуючи бажаної для себе реакції, він сам відкриває шлях до катастрофи уповільненої дії. У цьому сенсі найбільш тривожним у романі є не стільки образ психічно нестабільного переслідувача і навіть не спалахи його схильності до насильства. Ця сюжетна лінія функціонує радше як психологічний трилер цілком традиційного типу. Справжній жах полягає в іншому: в тому, як зовнішній стрес виявляє внутрішню несумісність двох закоханих людей, які до цього були переконані у власній єдності. Вони вважали себе одним цілим, аж доки не опинилися в ситуації, коли кожен змушений діяти самотньо, тоді як їхня колишня «половина» формує на цьому полі вже третю, незалежну силу.

У такій грі неможливо перемогти, саме це усвідомлюють герої наприкінці твору, витративши свою любов і внутрішні сили на протистояння вторгненню сексуального та емоційного хижака. Кожен із них переживає цю кризу по-своєму, але обидва залишаються однаково самотніми. Якщо замінити рідкісний випадок сталкінгу будь-якою іншою катастрофою, здатною поставити життя «на паузу», то романна ситуація набуває моторошної правдоподібності: твір демонструє, як тривалий стрес руйнує навіть найближчі людські взаємини. Цікаво, що Джо, міркуючи про особливості своєї розповіді (тут роман переключається в статус метафікційного саморефлексивного коментаря), майже прямо говорить про це: «The narrative compression of storytelling, especially in the movies, beguiles us with happy endings into forgetting that sustained stress is corrosive of feeling. It's the great deadener» (McEwan 1997 : 195-196)². Джо стає свідком того, як «щасливий фінал» поступово перетворюється на «нещасливе продовження», на перебіг якого він уже не здатен вплинути. Клариса також доходить болісного відкриття: «stranger invaded our lives, and the first thing that happened was that you became a stranger to me» (McEwan 1997 : 200)³. Той Джо, якого віддзеркалює Перрі, – вже не є людиною, яку Клариса любила і якій довіряла. У цьому викривленому відображенні Джо стає майже таким самим моторошним, ізольованим і одержимим, як і його переслідувач. Така ускладнена інверсія сприяє тому, що приватна історія Джо Роуза перетворюється на універсальну метафору того, як криза виявляє приховані тріщини в будь-яких людських стосунках. Головний «жах» цієї історії не в переслідуванні і насильстві, а в епістемологічній самотності, неможливості справжнього взаєморозуміння між людьми в умовах екстремального стресу.

Джо систематично маргіналізує інтуїцію та емоційні спостереження дружини, тавруючи їх як «ненаукові», що створює величезні «сліпі зони» в наративі. Коли ж Клариса каже, що він «перший відпустив мотузку», Джо змушений ще раз переосмислити початковий епізод кризи і повністю деконструювати колективне «ми», яке він вибудовував у першому розділі. Якщо він відпустив мотузку першим, увесь його подальший науковий аналіз є лише спробою приховати індивідуальний сором, а одержимість хворобою Паррі набуває сенсу психологічної компенсації, яка дає йому змогу утримувати статус «раціональної жертви», а не винуватця трагедії.

Проблематика психічної травми має в романі низку рівнів і осмислюється в сюжетних лініях не тільки головних, а й другорядних персонажів. Найбільш показовою в цьому відношенні є лінія Джин Логан, яка на наративному рівні функціонує як важливий етичний критерій поведінки інших персонажів. Якщо Джо та Клариса репрезентують інтелектуальний та естетичний фасади твору, то історія вдови Джона Логана дзеркально відбиває справжню природу людських одержимостей та викриває неспроможність інтелекту осягнути трагедію.

Лінія Джин Логан демонструє, що травма змушує людину ставати детективом, який намагається віднайти раціональну логіку в хаосі. Перебуваючи в стані ретроспективної obsesії, Джин трансформує своє горе на розслідування. Після смерті чоловіка вона віднаходить в автомобілі жіночі речі і продукти для пікніка, що стає для Джин тригером підозри у зраді чоловіка. Її прохання до Джо обдзвонити інших свідків інциденту не пов'язане з прагненням з'ясувати механіку загибелі (хто першим відпустив мотузку кулі), а виглядає спробою реконструювати приватний простір, куди вона не мала доступу.

У цьому контексті вимальовується чітка паралель із Джо: поки він шукає наукові докази хвороби Паррі, щоб захистити свій раціональний світ, Джин шукає докази гріха чоловіка. Виявляється, що для людської психіки гнів та образа виявляються емоційно легшими під час переживання втрати (endure), ніж абсолютна пуста безглуздої смерті.

Мак'юен радикально деконструє прагнення людини наративізувати хаос і надавати подіям вищого сенсу. Розв'язка цієї лінії руйнує будь-які спроби «гуманістичного згладжування» трагедії через два ключові аспекти.

По-перше, з'ясовується, що Джон Логан насправді не врятував дитину у повітряній кулі. Хлопчик залишився неушкодженим лише тому, що куля випадково зачепилася за дерево. Смерть Логана постає як «голий факт», позбавлений прагматичного чи вищого метафізичного замислу. Це точка, де пасує поетичний ідеалізм Клариси, а всесвіт постає у своїй лячній хаотичності, а ідеї жертвності зазнає краху.

По-друге, «таємницею» автомобіля виявляється не приховане життя Логана, а банальний адюльтер сторонніх людей — старшого професора Бонні та його юної студентки, яких Логан просто підвозив. Мак'юен вдається до гострої іронії: Джин Логан витратила час трауру на розслідування чужої вульгарної інтрижки, і вся ця частина історії стає тріумфом банального фарсу.

Центральним елементом лінії Джин Логан є мотив прощення, який, проте, позбавлений класичного катарсичного полегшення. Замість звільнення письменник приводить героїню до етичного глухого кута. Фокусом цієї проблеми стає фінальне запитання Джин: «But who's going to forgive me?» (McEwan 1997 : 210)⁴. Тут звучить голос людини, яка зрозуміла, що її страхи не просто були даремними, а зіпсували все те добре і світле, що було між нею і чоловіком, якого тепер немає і пам'ять про якого вона згубила своїми підозрами.

Цей епізод перевертає традиційну концепцію прощення і переводить його у площину самозвинувачення. Джин прощає чоловіка, оскільки він був невинним, але усвідомлює власну провину. Вона виявляється тією, хто першою «відпустила» довіру до чоловіка ще до того, як його тіло віддали землі.

Говорячи термінами герменевтики, сталася поразка інтерпретації. Текст (її власні підозри та вибудована теорія змови) тимчасово знищив реальність (її любов та пам'ять про справжнього чоловіка).

Отже, мотив прощення у лінії Джин Логан демонструє остаточну обмеженість будь-яких герметичних інтелектуальних систем. Якщо Джо намагається легітимізувати власну правоту та раціоналізувати провину через сухі наукові тексти у Додатках, то Джин Логан уособлює повну капітуляцію перед непередбачуваністю життя. Її фінальне запитання залишає і героїню, і читача у стані абсолютної та непозбутної відповідальності за власні інтерпретації реальності. Це емоційний пік роману, який доводить: ми схильні бачити в навколишньому світі лише те, що дозволяє нам бачити наша внутрішня драма.

«Нестерпне кохання» є один із найбільш наративно ускладнених текстів Мак'юена. У ньому автор вибудовує складну гру з читацьким сприйняттям, коли межа між науковою об'єктивністю та суб'єктивним баченням навколишнього світу стає вкрай розмитою.

Хоча розповідь у романі ведеться від імені Джо Роуза, нарація організована таким чином, що всі зовнішні конфлікти перетікають у внутрішні. Очевидно значущою є відпочаткова протилежність професійних інтересів Джо Роуз і Клариси Меллон, яка досліджує творчість відомого англійського поета-романтика Джона Кітса. Відтак Джо і Клариса представляють не тільки різні наукові сфери, а й інтелектуальний та емоційний прояви внутрішнього світу людини, а, зрештою, й протилежні погляди на життя. Вони усвідомлюють і навіть часто обговорюють свої розбіжності, але до нещасного випадку не вважають їх принциповими.

У текст роману вводяться любовні листи Джеда до Джо. Показово, що вони зовсім не мають гендерно-сексуального забарвлення і не видають психічну «ненормальність» адресанта, натомість сповнені невідомих переживань людини від нерозділеного кохання. Водночас Джек описує свої почуття як людина щаслива від кохання, попри його нерозділеність: «Dear Joe, I feel happiness running through me like an electrical current. I close my eyes and see you...; I can feel your presence all around me...» (McEwan 1997 : 85)⁵. Здається, не викликає сумнівів той факт, що якби читач не був обізнаний з усім контекстом цих листів, то міг би їх сприймати як цілком природні для історій про нерозділене кохання.

Роман завершується двома додатками. Перший є фіктивним медичним звітом у вигляді наукової статті про синдром де Клерамбо і, зокрема, про випадок Джеда Паррі і Джо Роуза, які зашифровані під ініціалами «Р» і «R». Це наративний хід, який повертає читача з емоційного хаосу в холодний світ

клінічних фактів, змушуючи переосмислити все прочитане. Включення нібито реального медичного звіту в текст роману є найвищою точкою маніпуляції, яку можна охарактеризувати як літературний ефект *mockumentary* (псевдодокументалістики). Мак'юен використовує інституційний авторитет науки не для того, щоб «підіграти» Джо, а для фінального випробування критичного мислення читача. Стаття містить вступ, загальний огляд хвороби, відомі прецеденти (зокрема, ситуація, коли одна п'ятдесяти трилітня французенка сповнилася самонавіюванням, що англійський король Георг V закоханий у неї) та детальний аналіз протікання синдрому де Клерамбо у пацієнта з зашифрованим іменем П. Після дискусії та Висновків наводиться Список наукових праць із проблеми. Вигадані посилання на квазіреальні джерела (наприклад, Wenn, R. and Camia, A. 1990. Homosexual erotomania. *Acta Psychiatrica Scandinavica* 85: 78–82 (McEwan 1997 : 222), психіатрична термінологія, – усе це створює ілюзію «документа», що змушує стомленого від «суб'єктивності» читача відчувати хибне полегшення внаслідок отримання нібито об'єктивних фактів. Повідомлення «в дужках» про те, що Джо та Клариса возз'єдналися й успішно усиновили дитину (McEwan 1997 : 220), є жорстким постмодерністським пастишем на «щасливий фінал». Людські стосунки тут позбавляються сакральності й подаються як успішне завершення медичного випадку. Порядок відновлено, але цей порядок хвиє на механістичний і бюрократичний. Неважко здогадатися, що такий позірний «документалізм» є складником авторської наративної стратегії. Це підтверджує і додаток № 2, що містить лист Джеда Перрі, написаний ним через три роки після госпіталізації й адресований Джо Роузу. З листа стає зрозумілим, що кохання Перрі не згасло, і він так само, як і колись, упевнений у взаємності свого почуття. Відтак читач ніби повертається до конфлікту, який остаточно не вирішено.

В академічних студіях роману часто дискутується питання «ненадійного оповідача». Наскільки читач може вірити Джо? Чи справді переслідування Паррі є таким загрозливим для Джо, чи, можливо, він, травмований аварією, проектує власні страхи на людину з інакшим світосприйняттям? Ця амбівалентність є центральною для більшості досліджень. Так, Шон Меттьюз у статті «Seven Types of Unreliability», орієнтуючись на класичну працю В. Емпсона «Сім типів неоднозначності», доводить, що ненадійність у романі виконує роль структурної архітектури. Вона наочно оприявнюється на низці рівнів тексту, від мив вільного викривлення Джо Роузом подій, що сталися в день трагедії з повітряною кулею і подальших контактів із Джедом Паррі, включно з еротоманіакальними мареннями останнього до конструювання з боку Джин Логан міфу про зраду задля заміщення пустки втрати і псевдонаукового психіатричного звіту у Додатках до роману (Matthews 2006).

Докладний аналіз ненадійної нарації, з метою виявлення «прихованих голосів» здійснює Ірена Ксенжопольська. У своїй монографії (Księżopolska 2024) дослідниця пропонує цілісну методологію деконструкції маніпулятивного нарративу Джо Роуза. Цей підхід уможливорює прояснення прихованих пластів тексту та маргіналізованих сенсів через чотири послідовні аналітичні фільтри, перетворюючи розрізнені текстові «тріщини» на систему доказів авторської стратегії.

Перший етап аналізу базується на фіксації точок стилістичної напруги, де сухий, підкреслено академічний та популяризаторський стиль оповідача вступає в гостру суперечність із його реальним панічним чи нестабільним емоційним станом. Дослідниця доходить висновку, що квазінаукова мова Джо насправді функціонує не як інструмент об'єктивного пошуку істини, а як інструмент інтелектуального насильства. Надмірна деталізація та апеляція до природничих наук потрібні йому лише для риторичного придушення будь-яких альтернативних поглядів, що загрожують його внутрішній стабільності.

Другий рівень стратегії передбачає критичну реконструкцію позицій інших ключових персонажів — Клариси та Паррі — поза межами тих оціночних і часто зневажливих суджень, якими їх наділяє Джо. Коли ми звільняємо ці голоси від суб'єктивного фільтра головного наратора, оптична картина роману кардинально змінюється. Клариса постає емоційно зрілою та цілком раціональною у своїх тривогах, тоді як Паррі починає функціонувати як «тіньовий двійник» самого Джо. Через це глухе відлуння голосу антагоніста Мак'юен оголює лячну сторону раціоналізму, який за певних умов легко перетворюється на форму переслідування.

Третій аналітичний крок спрямований на ретельне препарування стилістики та фікційного авторства Додатків, які традиційно сприймаються як остаточна розв'язка. І. Ксенжопольська виявляє, що уявні автори психіатричного звіту (доктор Меттьюс та його колеги) неусвідомлено послуговуються тими самими мовними кліше, риторичними фігурами та логічними схемами, що й сам Джо. Це замикає фінал роману в парадоксальну нарративну петлю: замість очікуваного об'єктивного погляду ззовні читач отримує текст, підпорядкований усе тому ж суб'єктивному бажанню штучно й безжально впорядкувати життєвий хаос за допомогою класифікацій.

Останній фільтр Ксенжопольської фокусується на аналізі структурних лакун і свідомих пропусків у деталізованих описах оповідача. Джо з маніакальною точністю фіксує фізичні, біологічні чи математичні параметри катастрофи (наприклад, траєкторію польоту повітряної кулі або швидкість вітру), проте він повністю витісняє, замовчує або викривлює опис власних емоцій та етичної провини. Ненадійність тут виникає саме на межі

гіперболізованої фактології, яка покликана замаскувати емпатійну глухоту та виправдати право на егоїстичне виживання за рахунок іншого.

Отже, використовуючи прийом «ненадійного оповідача», Мак'юен спонукає читача до питання: чи справді Джед настільки небезпечний, чи Джо просто втрачає контроль над реальністю через посттравматичний стрес? Наративна структура роману, попри позірну одновекторність (першоособова нарація Джо) містить цілу низку прихованих маркерів, метою яких є, по-перше, виявлення ненадійності оповідача, і, по-друге, допомогти читачеві побачити, що ця ненадійність є не просто наслідком пережитого стресу, а глибокою системною стратегією захисту власного «Я».

Окрім центральної сцени в ресторані («казусу з сорбетом»), текст містить низку вагомих доказів непевності розповіді Джо, які свідчать про його прагнення «відредагувати» реальність під власну концепцію: Так, у розділі 9-му Джо вдається до наративного вимислу. Як наратор він перебирає на себе слово Клариси, описує її дії, почуття та думки, коли вона перебуває наодинці, використовуючи всезнаючу перспективу третьої особи. Ця очевидна літературна конструкція викриває його абсолютне прагнення контролювати ті сегменти реальності, до яких він не має доступу.

Уважний аналіз його розповіді виявляє в ній хронологічні і фактичні суперечності. Так, описи нападу в ресторані та поведінки свідків у викладі Джо суттєво розходяться з офіційними поліцейськими протоколами, що вказує на вибірковість та деформацію його пам'яті.

На відміну від пізнішої «Спокути», де Брайоні відкрито зізнається у своєму літературному обмані (що є актом мистецького милосердя), у «Нестерпному коханні» Мак'юен діє вигадливіше. Він не демаскує гру, а залишає читача всередині наукового дискурсу, демонструючи, що мова науки може бути такою ж герметичною та схильною до класифікаційного божевілля, як і релігійна манія Паррі. М. Цеперка стверджує, що Мак'юен не наполягає на жодному з цих дискурсів, а створює «наративну суміш», щоб підкреслити самі механізми людського мислення та розповідання. Дослідниця робить цікавий висновок про те, що для героїв Мак'юена акт розповідання є способом «доторкнутися до невимовного», як у випадку з аварією кулі, коли наратив стає єдиним способом для Джо прийти до тями та знову «освоїти» власне життя (Tseperka 2020 : 11). Але ця ж спроба «осмислення» веде до помилок, оскільки герої часто неправильно інтерпретують почуття та наміри один одного (як-от конфлікт Джо та Клариси).

Таким чином, системний аналіз ненадійності нарації в «Нестерпному коханні» демонструє, що Іен Мак'юен створює складну епістемологічну пастку. Використовуючи у фіналі формат оманливої документальності (*mockumentary*), автор іронізує над жадобою читача до однозначних відповідей та завершених

сюжетів. Роман залишає нас із усвідомленням того, що будь-яка спроба втиснути трагедію, пристрасть чи провину в рамки тексту (навіть підкріпленого авторитетом науки) є лише черговою формою контролю над хаотичною та невіддільною слову реальністю.

Важливим елементом структури роману є Подяки. Зазвичай цей паратекстуальний зріз майже будь-якого сучасного літературного твору не потрапляє в поле зору дослідників наративу чи поетики, оскільки не несе ідейно-художнього навантаження. Однак у романі «Нестерпне кохання» Подяки перестають бути жестом ввічливості, перетворюючись на ключ до розуміння інтелектуальної стратегії Мак'юена. Список імен у Подяках до роману – це фактично перелік ключових фігур «нового дарвінізму» 1990-х років. Е. О. Вілсон та Роберт Райт (їхні праці «On Human Nature», «The Moral Animal») заклали фундамент еволюційної психології. Коли Джо Роуз намагається пояснити альтруїзм чи кохання через генетичний відбір, він буквально цитує ці джерела. Стівен Пінкер у праці «The Language Instinct» пояснює мову як біологічну адаптацію. Це важливо для Мак'юена, який розглядає сам процес розповідання історій як еволюційний механізм.

Включення у паратекстуальну частину твору імен реальних науковців створює ефект, який можна назвати «естетикою доказовості». Це стирає межу між фікцією та науковим нон-фікшном. Читач підсвідомо починає довіряти Джо Роузу більше, бо за його спиною стоять Дамасіо та Вайнберг. Створюється «пастка», про яку писав Хонг-Шу Тенг (Teng 2019 : 42): Мак'юен використовує авторитет реальної науки, щоб «продати» нам суб'єктивну версію подій Джо як об'єктивну істину.

Згадка імен двох впливових сучасних філософів, нейробіолога і фізика Антоніо Дамасіо (автора праці «Помилка Декарта» (1994) і Стівена Вайнберга («Мрії про остаточну теорію»)) кореспондує із прагненням героя-наратора роману знайти одну формулу для всього всесвіту. Джо Роуз «хворіє» цією ідеєю, намагаючись звести складність людських стосунків до біологічних схем. Називаючи імена відомих авторів, Мак'юен намагається включити свій роман в глобальний науковий діалог.

Тож авторські подяки до роману є частиною «гри в надійність/ненадійність»; вони працюють на створення унікального типу нейророману, в якому науковий факт служить не фоном, а головним антагоністом художньої уяви.

Сучасні дослідники часто розглядають «Нестерпне кохання» як приклад гібридизації жанрів, використання моделей саспенс / містері та проблематизування любовного дискурсу. Д. Гед визначає роман як «ретельно вивірене поєднання форми та змісту, сховане всередину саспенс-роману» (Head

2007 : 120), тобто, не називаючи роман трилером чи детективом у строгому жанровому сенсі, наголошує, що Мак'юен використовує структуру напруженого розслідування для постановки ширших питань про науку, моральність і людську поведінку. Детективна матриця роману (травматична подія-загадка; реконструкція зав'язкової події; таємниця поведінки Джеда Перрі; збір наратором доказів, аналіз документів і листів) підривається переключенням стратегії «розслідування»: проблема полягає не стільки у встановленні фактів, скільки в тому, чи може раціональне розслідування забезпечити моральне й психологічне розуміння іншої людини. Замість розв'язання детективної загадки Мак'юен пропонує читачеві ситуацію, де істина є розпорошеною між різними точками зору, а фінал (у додатках) лише іронічно імітує остаточну ясність. Тому детективна структура стає частиною ширшої епістемологічної проблематики. Така інтерпретація підтримується в одній із найновіших статей про роман (Deu 2026), де роман аналізується через відмінність між передбаченням поведінки та справжнім розумінням чужої свідомості: Джо може дедалі точніше прогнозувати дії Перрі, але це не означає, що він його по-справжньому розуміє.

Твердження про «перемогу ідей над характерами» безпосередньо пов'язане з жанровою специфікою твору, його очевидною дотичністю до традиції інтелектуального роману. Роман продовжує лінію інтелектуального дискурсу в творчості Мак'юена, досліджуючи кризу раціоналізму при зіткненні з ірраціональними силами, у даному випадку з релігійним фанатизмом і патологічною одержимістю.

Джеймс Вуд був одним із перших, хто гостро зауважив, що у Мак'юена ідеї часто мають більшу вагу, ніж жива психологія. Він стверджував, що роман «виявляє постійну напругу між ретельно контрольованими сюжетними задумками романіста та психологічною автономією його персонажів» (Wood 2002 : 28).

Найбільш безпосередньо жанрову специфіку «Нестерпного кохання» з науково орієнтованим романом пов'язують Д. Гед, який для жанрової характеристики вживає поняття *ideational realism* (Head 2012) і М. Лемейг'ю (LeMahieu 2019), який прямо називає твір Мак'юена «романом ідей» (*novel of ideas*) і відносить його до корпусу романів автора, що втілюють політичні, філософські й, передусім, наукові ідеї, водночас зберігаючи складність художньої форми. Ключова теза дослідника полягає в тому, що романи Мак'юена драматизують можливості й межі як наукового дослідження, так і літературної репрезентації. У його творах розгортається драматизм і «текстура ідеаційного змісту»: від рівня сюжетного ходу та ефектного епізоду й аж до лексичних одиниць. На думку дослідника, ідеї оживлюють естетику, але ніколи не домінують над нею. Мак'юенові романи ідей досліджують потенціал та

можливості як наукового пошуку, так і літературного зображення, водночас остаточно виявляючи межі обох (LeMahieu 2019).

Домінік Гед, підтримуючи ці тези, в одному з пізніших досліджень «британського роману ідей» стверджує, що Мак'юен запозичує логіку наукового дискурсу, де індивідуальні особливості об'єкта відступають перед універсальним законом. «являють собою обмежену форму експерименталізму, в якій значущість наукових ідей перевіряється, тоді як соціальна актуальність реалістичної прози закріплюється» (British Novel 2024 : 395) У цьому контексті можемо стверджувати, що герої «Нестерпного кохання» підпорядковані інтелектуальній структурі твору: вони ілюструють тези еволюційної психології, теорії хаосу, амбівалентну природу одержимості тощо. «Ідеологічна зарядженість» персонажів є не хибою психологізму, а інструментом жанрової гри. В інтелектуальному романі характери не «живуть», а «функціонують» у межах великої дискусії. Це перетворює твір на «гібридний конструкт», де художня правда вимірюється не життєподібністю героя, а переконливістю інтелектуальної конструкції. У випадку з романом «Нестерпне кохання» жанрова стратегія з акцентом на інтелектуальному романі спрямована на те, щоб показати безсилля чистої ідеї перед хаосом життя.

Констатуючи «інтелектуальність» як визначальну жанрову рису роману, слід наголосити, що вона не поглинає собою його виразну поетико-стильову своєрідність. Так, «Нестерпне кохання» виразно проявляє таку загалом дуже характерну рису поетики Мак'юена, як візуальність, що часто трансформується в кінематографічність. Початкова сцена роману з повітряною кулею, яку намагаються утримати декілька чоловіків і яка все-таки з одним із них вислизає у повітря нагадує уповільнену зйомку. Читач бачить кожну деталь: блиск фольги на пляшці вина, напруження м'язів чоловіків, що тримають мотузки, і «безжальну гравітацію» падіння. Це створює ефект повної присутності, де візуальний образ передує будь-якій рефлексії.

Погляд (*the gaze*) в романі є як основним елементом наративної поетики, так і центральним структуротвірним мотивом твору. Причому виігри «погляду» дуже різноманітні. Для Джо Роуза спостереження — це науковий метод. Він звик бути тим, хто дивиться, аналізує та класифікує. Проте поява Джеда Паррі перевертає цю ієрархію. Джек стає тим, хто постійно «дивиться» на Джо, чатуючи під його вікнами. Це робить Джо об'єктом спостереження, що він сприймає як загрозу своїй маскулінності та безпеці. У процесі розповіді виникає специфічна (ін)візуальність — напруга між видимим і невидимим. Джек довгий час залишається «невидимим» для поліції та Клариси, існуючи лише в полі зору Джо. Ця ексклюзивність погляду стає джерелом сумнівів у нормальності» самого оповідача.

Для Джеда Паррі навколишній світ постає набором візуальних шифрів. Він бачить «знаки» в тому, як рухається листя за вікном або як підстрижений живопліт. Це крайня форма візуального детермінізму, де хаос реальності насильницьким чином впорядковується в систему релігійної манії. Джо, навпаки, намагається бачити лише «факти», але його власна візуальна пам'ять починає його зраджувати.

Один із найяскравіших сюжетних епізодів у романі, що демонструє розбіжність погляду і сприйняття, є сцена в ресторані, коли наймані Джемом убивці здійснюють помилковий напад на тих, хто сидів поряд із Джо та його супутниками – дружиною Клер та її хрещеним батьком професором Джоселіном Кейлом. Перед самим нападом офіціанти принесли в якості десерту сорбет. Джо описує його як «лаймовий, ледь зеленіший за білий», але пізніше згадує як «яблучний». На цю деталь звертає увагу детектив, намагаючись встановити деталі інциденту. Дрібна візуальна деталь стає ключовим доказом ненадійності Джо як наратора. Це свідчить про те, що навіть «холодний науковий погляд» не є вільним від викривлень, викликаних емоційною травмою.

Джо Роуз як популяризатор науки намагається «візуалізувати» абстрактні теорії (еволюцію, теорію ігор), щоб зробити їх зрозумілими. Для нього наука виконує роль «естетики форми», яка має бути такою ж цілісною та самодостатньою, як і мистецтво. Проте роман демонструє, що ця «краса логічних побудов» часто є лише маскою, яка приховує нездатність героя впоратися з ірраціональним хаосом почуттів.

Таким чином, візуальність у Мак'юена виступає критерієм оцінки людини і ситуації. Той, хто контролює «погляд» і право інтерпретувати побачене, володіє істиною (або її ілюзією).

Завершуючи розмову про роман «Enduring Love», важливо акцентувати на полісемантиці його назви, зокрема у дзеркалі українського перекладу. Назва роману *Enduring Love* є класичним зразком постмодерної семантичної амбівалентності. Пошук її релевантного українського відповідника виходить за межі суто лінгвістичного завдання, перетворюючись на акт глибокої літературознавчої інтерпретації всього художнього простору твору.

Англійський прикметник і герундій *enduring* містить у собі два засадничі, але полярні значення, на грі з якими Мак'юен вибудовує наративну напругу: 1) те, що триває: стабільне, тривале, вічне (ідеал, якого прагнуть Джо та Клариса); 2) те, що доводиться терпіти: нестерпне, тяжке, болісне (руйнівна реальність, яку приносить із собою Джек Паррі). Таким чином, перекладач постає перед концептуальною пасткою. Обираючи варіант «Тривале кохання», ми солідаризуємося з гуманітарним ідеалізмом Клариси й поетикою Джона Кітса.

Натомість версія «*Нестерпне кохання*» акцентує на клінічному випадку еротоманії та психічному тиску, що значно ближче до раціоналістичної позиції Джо.

Своєрідний мак'юєнівський каламбур полягає в тому, що любов Паррі є *enduring* (вічною) саме тому, що вона є *enduring* (нестерпною для її об'єкта), оскільки живиться власною неможливістю. Як зазначала Аманда Крейг, центральну альтернативу роману формує дилема: чи кохання «терпить» чи його доводиться «терпіти» (*Is it love that endures or love that must be endured...* (Craig 1997)) На нашу думку, варіант перекладу «*Нестерпне кохання*» є більш влучним насамперед тому, що він знімає романтичну позолоту, оголюючи деструктивні аспекти почуття: патологічну нав'язливість Паррі, кризи інтелектуальних світів Джо й Клариси, а також епістемологічний хаос і трилерне відчуття, яке читач переживає разом із головним героєм.

Розглянемо ще один можливий варіант перекладу назви роману. Перспективною альтернативою дескриптивним перекладам може бути трансформація назви в іменну конструкцію «*Випробування коханням*». Такий крок переносить фокус із статичної характеристики почуття (яке воно?) на його процесуальний та екзистенційний вимір (що воно робить із суб'єктом?).

Ця інтерпретація відкриває кілька глибоких пластів роману. По-перше, кохання в романі постає як «іспит», «процес» (The Trial): Сюжет концептуалізується як судовий процес або лабораторний експеримент. Персонажі проходять індивідуальні тести: Джо — на здатність довіряти нерациональному, Клариса — на здатність до справжньої, а не лише декларативної лояльності. Це випробування не лише зовнішнім чинником (Паррі), а й внутрішньою порожнечою, що відкрилася після спільної психологічної травми (інцидент із повітряною кулею).

По-друге, формула *Випробування коханням* акцентує суб'єктно-об'єктну амбівалентність: Конструкція залишає відкритим питання про те, що саме є інструментом, а що — об'єктом дії. Чи це хворобливе кохання Паррі випробовує Джо на міцність? Чи це почуття Джо та Клариси проходить перевірку реальністю? Така багатовекторність ідеально відповідає постмодерністській поетиці Мак'юєна.

По-третє, альтернативний переклад назви твору відкриває науково-теологічний підтекст: Слово "випробування" (*test, trial, ordeal*) має сильні біблійні конотації, що маркує світ релігійного фанатика Паррі (випробування віри). Водночас для Джо це функціонує як випробування розуму. Назва інтегрує ці антагоністичні світи в єдине поняття.

Нарешті, по-четверте, тут має місце більша наративна системність і відповідність щодо неконвенційних прийомів розповіді: З огляду на фінальні Додатки, написані у формі психіатричного звіту, формула "*Випробування*

коханням" звучить як назва наукового кейсу, що підсилює ефект містифікації (*mockumentary*).

Попри очевидні переваги, варіант "*Випробування коханням*" дещо гармонізує оригінальний оксюморон Мак'юена, який прагнув утримати водночас і ідеал ("вічність"), і травму ("страждання"). Проте для українського літературного контексту із його традицією глибокого психологізму така назва забезпечує роману виразне інтелектуальне звучання.

Семантична багатоплановість слова *enduring* розгортається безпосередньо в тексті роману, де автор використовує його як наскрізний лейтмотив, що поступово деградує від піднесеного до клінічного значення. Можна виділити чотири стратегічні контексти його вживання:

1. Романтично-ідеалістичний контекст (Клариса)

На початку твору слово асоціюється з каноном та вічністю. Досліджуючи листи Кітса, Клариса шукає в архівах підтвердження неминущості (*endurance*) почуттів. Тут слово має позитивну конотацію тривання через мистецтво, де смерть лише консервує любов.

2. Еволюційно-біологічний контекст (Джо)

Як науковий журналіст, Джо аналізує трагедію з повітряною кулею та феномен альтруїзму через призму виживання виду. Кохання та соціальні інстинкти для нього — це механізми, які допомагають виду вистояти (*to endure*). Відбувається десакралізація почуття, хоча іронія наративу миттєво руйнує цю тривалість людських зв'язків.

3. Клінічний контекст (Патологія Паррі)

Найбільш моторошного відтінку лейтмотив набуває у Додатку 1, де описується синдром де Клерамбо (еротоманія). Тут *enduring* маркує персистентність, непохитність психічного марення. Хвороба є тривалою, оскільки вона повністю ізольована від раціональних аргументів і зациклена на собі.

4. Екзистенційний контекст (Терпіння як виснаження)

Ближче до фіналу слово повертається до свого первинного дієслівного значення — *to endure* як "терпіти", "витримувати". Джо змушений витримувати переслідування, газлайтинг та ізоляцію. Кохання трансформується у тягар і стає синонімом здатності виносити біль, що перетворює стосунки на емоційну тортуру.

Мак'юен замикає художню та семантичну петлю: наративна траєкторія роману рухається від надії на тривалість, через аналіз витривалості та зіткнення із непохитністю марення, до ситуації нестерпного терпіння. Автор свідомо «отрує» прикметник протягом усього роману. Наприкінці тексту слово *enduring* остаточно втрачає свій романтичний складник, деконструється і стає синонімом виснаження, травми та obsesії. До такої ідеї впритул підходить

М. Цеперка стверджує, що Мак'юен не наполягає на жодному з семантичних зрізів слова «enduring», а створює «нарративну суміш», щоб підкреслити саму природу людського мислення. Дослідниця робить цікавий висновок про те, що для героїв Мак'юена література та акт розповіді є способом «доторкнутися до невимовного». У випадку з аварією кулі, нарратив стає єдиним способом для Джо прийти до тями та знову «освоїти» власне життя. Але ця ж спроба «осмислення» веде до помилок, оскільки герої часто неправильно інтерпретують почуття та наміри один одного, що виразно виявляє конфлікт Джо і Клариси.

Таким чином, роман «Нестерпне кохання» репрезентує парадигмальний взірець новітнього інтелектуального роману («роману ідей») та епістемологічного трилера в сучасному британському літературному процесі. У романі такого типу абстрактні наукові концепції стають головним чинником сюжетного драматизму. У межах підрозділу доведено, що письменник здійснює глибоку деконструкцію класичних моделей любовного та детективного романів, фокусуючи увагу на кризі ліберально-гуманістичного раціоналізму при його зіткненні з ірраціональними силами. Завдяки використанню ефекту псевдодокументалістики (*mockumentary*) у фінальних медичних додатках, увімкненню механізмів аксіологічної ненадійності "Я-оповідача" та послідовному препаруванню маніпулятивних нарративних стратегій через призму когнітивістики (конфлікт наукового дискурсу Джо Роуза та художньо-естетичного коду Клариси), Мак'юен викриває герметичність будь-яких раціональних систем. Локальні сюжетні лінії (зокрема фарсово-трагічний детектив Джин Логан) та семантична амбівалентність наскрізного лейтмотиву "enduring" остаточно стверджують приватно-екзистенційну катастрофу особистості, фіксуючи епістемологічну самотність та неможливість автентичного взаєморозуміння індивідів в умовах тривалого психологічного стресу. Жанровий синтез у «Нестерпному коханні» реалізується через поєднання елементів психологічного роману, саспенс-роману, детективного розслідування та любовної драми. При цьому детективна модель використовується не для остаточного відновлення істини, а для проблематизації самого процесу пізнання іншої людини, тоді як любовний дискурс піддається зіставленню взаємного почуття, одержимості та патологічної інтерпретації.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Нестерпне Кохання»

1. «Я знаю, що ти прийдеш до Бога, знаю так само добре, як і те, що моє завдання – привести тебе до Нього через любов. Або, інакше кажучи, я маю усунути твій розлад із Господом через цілющу силу любові...».

2. «Наративна стислість оповіді, особливо в кіно, спокушає нас щасливими фіналами й змушує забути, що тривалий стрес руйнує почуття. Це великий емоційний паралізатор...».
3. «У наше життя вторглася стороння людина, і перше, що сталося, – ти сам став для мене стороннім».
4. «Але хто простить мене?».
5. «Дорогий Джо, я відчуваю, як щастя, немов електричний струм, біжить моїми жилами. Я заплющую очі і бачу... Я відчуваю твою присутність скрізь навколо мене...».

2.3. «The Children Act»: етико-правові дилеми: художнє моделювання межі між догмою закону та мораллю *

** Матеріали цього підрозділу становлять основу статті одного з авторів монографії: Кеба, О. (2026). Трансформація жанрової матриці інтелектуального роману в «Законі про дітей» Ієна Мак'юена. Філологічні трактати, 18(1), 73–82. [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2026.18\(1\)-6](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2026.18(1)-6)*

Творча еволюція Ієна Мак'юена демонструє послідовне заглиблення в жанрову природу інтелектуального роману. Його доробок останніх десятиліть, зокрема роман «Закон про дітей» (*The Children Act*, 2014), позначає вихід за межі класичної парадигми «роману ідей», трансформуючи його в складний простір дискурсивного випробування. Увага до цього роману письменника зумовлена необхідністю переосмислення жанрової матриці інтелектуальної прози в контексті сучасної соціокультурної ситуації, де раціональне «експертне» знання дедалі частіше стикається з ірраціональними викликами етичного та фізіологічного характеру. Динаміка розвитку жанру інтелектуального роману в ХХІ столітті, яскраво представлена, зокрема, творчими здобутками Мак'юена, вимагає доповнення наявного інструментарію новими категоріями. Зокрема, йдеться про дискурсивність – здатність тексту моделювати не просто зіткнення ідей, а конфлікт автономних, взаємовиключних мов (юридичної, релігійної, естетичної), що призводить до ерозії суб'єктивності героя-інтелектуала.

Добре відомо, що традиційний інтелектуальний роман часто сприймався як «авторитарна фікція» (Suleiman, 1983), спрямована на художнє доведення певної тези. Натомість у «Законі про дітей» І. Мак'юен реалізує стратегію «роману як дослідження» (Butor, 1964), згідно з якою структурна сконструйованість та певний схематизм концептуальних опозицій не є

художнім прорахунком, а методологічною умовою експерименту над етичною стійкістю протагоніста.

Теоретичне осмислення інтелектуального роману як специфічного жанрового різновиду має тривалу традицію, що бере початок від класичних праць Т. Манна, Г. Гессе, Х. Ортеги-і-Гассета. У західному літературознавстві фундаментальним внеском у вивчення механізмів функціонування ідей у художньому тексті стала монографія С. Сулейман «Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre» (Suleiman, 1983). Дослідниця ввела поняття «ідеологічного роману» та «авторитарної фікції», що вможливорює аналіз текстів, у яких домінує певна доктринальна мова. Ці поняття можуть бути вельми продуктивними для деконструкції раціонально-юридичного дискурсу у творах І. Мак'юена.

В українському літературознавстві системний підхід до верифікації ознак інтелектуальної прози представлений у праці Н. Синицької (Синицька, 2003). Авторка запропонувала розгорнуту класифікацію із сімнадцяти параметрів, що охоплюють як структурні (концептуальність, конструктивність), так і змістові (герой-інтелектуал, рефлексія) рівні тексту. Праця Н. Синицької може слугувати методологічним орієнтиром для вітчизняних дослідників, проте сучасна динаміка жанру, представлена, зокрема, «новим інтелектуальним романом» І. Мак'юена, вимагає перегляду цих ознак у бік посилення їхньої дискурсивної конфліктності.

Постать І. Мак'юена постійно перебуває в полі літературознавчої уваги впродовж останніх п'ятдесяти років десятиліть. Автори фундаментальних монографій і видавці збірок наукових статей (Malcolm, 2002; Head, 2019; Childs, 2016) зосереджені на аналізі еволюції автора від «шокуючого реалізму» до філософсько-психологічної прози. Науковці відзначають притаманну І. Мак'юену «клінічну» точність описів та його інтерес до наукових і правових систем знань. Так, у контексті роману «Закон про дітей» дослідники (Groes, 2009) акцентують на етичній дилемі між секулярним законом та вірою.

Попри ґрунтовність наявних розвідок, рецепція «Закону про дітей» у літературній критиці залишається неоднозначною. На момент публікації роману такі авторитетні рецензенти, як М. Какутані (Kakutani, 2014) та Т. Хадлі (Hadley, 2014) закидали авторові роману надмірну «дидактичність» та «сконструйованість» сюжету. Ці зауваження створюють підґрунтя для нашої наукової полеміки: ми пропонуємо розглядати згадану «сконструйованість» крізь призму есе М. Бютора «Роман як дослідження» й інтерпретувати «жорстку» структуру твору не як художню хибу, а як необхідну засадничу умову авторського експерименту.

Таким чином, у наявному науковому полі спостерігається певна лакуна: при детальному аналізі сюжетних колізій та етичних виборів героїв Мак'юена

поза увагою дослідників часто залишається жанрове новаторство письменника. Ця частина нашого монографічного дослідження покликана інтегрувати дискурс-аналіз тексту, ідеї феноменології тілесності та етики відповідальності й апробувати категорію «дискурсивності» як інструмент аналізу сучасного інтелектуального роману.

Аналіз роману «Закон про дітей» Мак'юена крізь призму характерних ознак інтелектуальної прози підтверджує приналежність твору до цього жанрового різновиду, проте виявляє суттєві якісні відмінності. Якщо класична інтелектуальна проза ХХ ст. фокусувалася на концептуальності та ідеологічних протиставленнях, то у Мак'юена спостерігаємо перехід до дискурсивності. Це поняття передбачає, що інтелектуальний конфлікт розгортається не лише між ідеями, а й між самодостатніми мовленнєвими системами (дискурсами), що мають власну логіку, етику й поетику.

Центральний конфлікт роману моделюється як зіткнення трьох домінант: юридично-раціонального дискурсу (Фіона Мей), релігійно-догматичного (Адам Генрі та громада Свідків Єгови) та естетично-чуттєвого (простір музики та поезії). Новизна авторського підходу полягає в тому, що Мак'юен не намагається знайти синтез або «вищу істину». Навпаки, він демонструє герметичність кожного дискурсу. Юридична мова Фіони тяжіє до «тотальності», намагаючись впорядкувати життя через юридичні норми Закону про дітей, прийнятого у Великій Британії 1989-го року. Фрагмент цього Закону включений автором у текст твору як його епіграф. Закон визнає первинним «благополуччя дитини», і Фіона Мей, проголошуючи своє рішення про примусове лікування хворого на лейкоз неповнолітнього Адама, батьки якого, Свідки Єгови, не погоджуються на переливання крові як метод лікування, спеціально акцентує цю норму: «The welfare of the child therefore dominates my decision...» (McEwan 2017: 121)¹. Однак «раціональна бездоганність» виявляється формою інтелектуальної сліпоты: Фіона здатна врятувати біологічне життя Адама, але виявляється неспроможною надати цьому життю сенсу поза межами параграфів закону.

У Мак'юена інтелектуальна рефлексія глибоко «заземлена» у фізіологію, насичена різними проявами тілесності. Спираючись на феноменологію М. Мерло-Понті, можна стверджувати, що тіло в романі постає не об'єктом медичного чи правового спостереження, а активним суб'єктом пізнання й етичного вибору. Це породжує особливого роду «фізіологічний інтелектуалізм», що проникає на рівень поетики роману, формуючи специфічне поєднання маркерів тілесності й раціональності. У попередньому підрозділі монографії згадувалася праця Дж. Грінберга «Чому біологи читають поезію», автор якої послідовно представляє інтелектуальні позиції персонажів роману

«Нестерпне кохання» як породження їхніх «органічного, психологічного та фізіологічного «Я», включаючи несвідомі інтереси» (Greenberg 2007: 107) і вказує на вразливість інтелекту, якщо той забуває про своє тілесне походження. На нашу думку, в цій слушній характеристиці закладено теоретичне підґрунтя категорії «фізіологічного інтелектуалізму».

Протагоністка роману Фіона Мей є суддею «Високого суду правосуддя Англії та Уельсу» (*High Court of Justice*). Вона працює у «Відділі Сімейного Права» (*Family Division*) та спеціалізується на справах із родинними конфліктами. Центральний конфлікт роману, який уже згадано вище, ретельно готується автором. Він поступово вводить читача у спосіб професійного мислення протагоністки. Причому попередні справи утворюють своєрідну градацію: від звичайних сімейних конфліктів до рішення про життя і смерть. І вже в цій градації фактично заковано справу Адама.

На самому початку наратор швидко окреслює повсякденний масив роботи Фіони: суперечки про місце проживання дітей, будинки, пенсії, доходи, спадщину. Важлива при цьому авторська перспектива: за юридичними документами стоять діти, які фактично залишаються «за сценою», тоді як їхні батьки ведуть запеклу судову боротьбу. Відтак формується головна професійна самоідентифікація Фіони: вона вірить, що здатна приносити розумність у безнадійні ситуації і що цивілізаційним досягненням права є поставити потреби дитини вище за потреби її батьків.

Перша справа, яку наратор докладно розгортає, – це справа Рейчел і Нори Бернстайн, в якій благополуччя дитини опиняється під загрозою релігійно-культурної традиції. Джудіт і Джуліан Бернстайни належать до суворо ортодоксальної харедимської спільноти Північного Лондона. Після розпаду шлюбу мати поступово відходить від способу життя громади, хоча не від юдаїзму як такого. Вона хоче, щоб доньки Рейчел і Нора відвідували більш відкриту єврейську школу, мали можливість здобути університетську освіту, професію та контактувати із ширшим суспільством. Батько наполягає на традиційному харедимському вихованні, тобто йдеться навіть не про школу як таку, а про те, як рішенням судді може визначатися майбутній світ дітей, сутність їхньої особистості.

У цій ситуації вперше з максимальною ясністю постає проблема, яка повернеться в історії Адама: чи може секулярний суд, не оцінюючи істинність релігійної віри, обмежити її практичні наслідки заради благополуччя неповнолітньої людини? Фіона принципово не оголошує релігійну традицію «неправильною». Вона навіть дуже уважно редагує своє рішення, аби належно виразити повагу до релігійності й не дати підстав для оскарження. Але поняття Благополуччя вона тлумачить надзвичайно широко – не лише як фізичну безпеку чи матеріальне забезпечення, а як розвиток особистості, свободу,

освіту, значущі стосунки, можливість у майбутньому самостійно визначати власне життя. Тут маємо майже готова концептуальну матрицю справи Адама. Причому дуже важлива деталь: Фіона розуміє, що суд не може просто послатися на «нормальні цінності суспільства», бо йдеться саме про зіткнення систем цінностей. У її міркування входять поняття *welfare, well-being, the good life*, тобто *благополуччя, добробут, хороше життя* (McEwan 2017 : 14,15).

Паралельно згадується справа матері п'ятирічної дівчинки. Вона боїться, що батько – марокканський бізнесмен і суворий мусульманин – вивезе дитину до Рабата. На момент початку роману це ще справа, яка триває: Наратор повідомляє, що жінка має знову постати перед Фіоною наступного дня. Ця справа виконує меншу сюжетну, але важливу композиційну функцію, адже знову необхідність судового втручання визначається зіткненням концепту благополуччя дитини з батьківською владою і релігійно-культурою системою. Якщо справа Бернстаів уводить проблему виховання всередині закритого релігійного світу, то марокканська справа додає питання можливого фізичного переміщення дитини в іншу правову й культурну сферу. Тому вже до появи Адама читач засвоює одну з центральних проблем роману: батьківська любов сама по собі не гарантує того, що батьківське рішення відповідає *welfare* дитини.

Безпосередньою прелюдією до ситуації з Адамом є ще одна справа – сіамських близнюків Метью і Марка, коли «благополуччя дитини» стикається з питаннями життя і смерті. Близнюки Метью і Марк фізіологічно з'єднані так, що Метью не може існувати самостійно й залежить від життєво важливих органів Марка. Якщо їх не розділити, помруть обидва; якщо провести операцію, Метью загине, але Марк отримає шанс на нормальне життя. Батьки, спираючись на католицькі переконання, заперечують проти операції: на їхню думку, свідомо допустити смерть Метью означає втрутитися в Божу волю. Фіона дозволяє операцію. Юридичний шлях вона знаходить через *doctrine of necessity* — доктрину крайньої необхідності: інакше кажучи, менше зло допускається, якщо воно необхідне, щоб уникнути більшого. Вона також вибудовує аргументацію так, щоб метою операції юридично було не вбивство Метью, а порятунок Марка. Апеляційний суд підтримує її рішення. Відтак юридично Фіона перемагає, однак саме ця справа виявляє психологічний дискомфорт героїні. Вона не може завершити цю справу внутрішньо, постійно повертається подумки до свого рішення, переписує його в уяві, не спить ночами.

Якщо перші описані справи представляють більшою мірою власне професійні аспекти життя Фіони, то якраз справа близнюків уводить у дискурс роману фізіологічну складову. Міркування про близнюків, тілесно-

натуралістичні подробиці їхнього життя до операції і власне операція розділення навіть викликають у Фіони відразу до тілесності.

Як видно з низки початкових епізодів роману, Фіона Мей у своїй роботі намагається підтримувати стан «професійної анестезії», в межах якої її тіло є лише функцією закону. Проте автор послідовно деконструє цей стан через фіксацію на тілесних реакціях. Опис повної зосередженості 59-літньої судді на роботі супроводжується нібито побіжним згадуванням її певних фізичних ганджів, пов'язаних із втомою, безсонням, старінням, напругою у шлюбних стосунках: «her blood pressure had dipped then soared»; «her knees and hips were stiff»; «constricted her throat and pricked her eyes» (McEwan 2017 : 23, 59, 135)².

Тілесний міметизм є також основним засобом створення образу Адама Генрі. Його тіло й особливо обличчя, показане очима Фіони, виснажене лейкемією, але у сприйнятті старіючої бездітної судді воно здається прекрасним. Слово «beautiful» зринає в тексті кожного разу, коли вона бачить або думає про юнака. Саме тіло Адама стає для Фіони «феноменологічним викликом». Вона вражена контрастом між рівнем інтелектуального розвитку й талановитістю юнака та станом його тіла: «It was a long thin face, ghoulishly pale, but beautiful, with crescents of bruised purple fading delicately to white under the eyes, and full lips that appeared purplish too in the intense light...» (McEwan 2017 : 99)³.

Визначальною для подальшого розгортання конфлікту й реалізації принципу «фізіологічного інтелектуалізму» є сцена відвідування Фіоною Адама в лікарні. До цього Адам для Фіони є виключно «фігурантом» справи, частиною юридично-медичного «випадку». До особистої зустрічі Фіони і Адама його тіло хоч і присутнє в судовому дискурсі, але присутнє об'єктивовано: лейкемія, гемоглобін, переливання крові, ризик смерті, можливі наслідки відмови від лікування. Тіло є предметом, щодо якого сперечаються медицина, право й релігія. Але але надалі воно виходить за межі цієї функції і стає активним агентом етичного вибору, руйнуючи професійну герметичність Фіони.

Наратор спеціального наголошує на видимості хворого тіла, причому тут наративна перспектива протагоністки явно загострюється. Коли вона входить до палати, її зустрічає не абстрактний «неповнолітній пацієнт», а конкретна тілесна істота: худе, майже примарно бліде обличчя, темні кола під очима, змінений колір губ, тендітна статура, тонкі руки, утруднене дихання. Водночас цей фізично виснажений юнак говорить енергійно, дотепно, захоплено. Саме контраст слабкого тіла й інтенсивної свідомості організує сцену. Саме тут «фізіологічний інтелектуалізм» проявляється через синтез тіла й мислення. Адамова свідомість існує перед Фіоною в диханні, голосі, погляді, жестах, фізичному зусиллі. Саме тому особиста зустріч дає їй знання, якого не могли дати матеріали справи. Метті Гюварінен дуже точно помічає цю зміну режиму

сприйняття: потрапивши до лікарні, Фіона перестає рухатися «на автопілоті», надзвичайно гостро сприймає середовище й дозволяє простору впливати на себе; зустріч з Адамом виходить за вузькі межі професійної процедури й відбувається вже «на рівних, людських умовах» (Hyvärinen 2018 : 225).

Цікаво, що під час візиту в лікарню знову постає проблема» крові», яка вже фігурувала під час першого судового слухання. Об'єктивно-матеріально, кров – це фізіологічна субстанція, особливо важлива для медицини, де вона виступає як необхідність, без якої лікування неможливе. Але через дріфт «крові» в інші дискурси вона стає маркером центрального конфлікту. Для релігії (у варіанті Свідків Єгови) кров є сакральною субстанцією, прийняття якої становить духовне порушення. Для юриспруденції вона є матеріальним об'єктом рішення: чи дозволено примусово ввести її в тіло. Для Фіони ж після зустрічі з Адамом кров стає ще й умовою продовження конкретного людського життя. Таке прочитання значущості феномену крові узгоджується, зокрема, зі спостереженням Пітера Боксалла (Boxall 2019), який пов'язує проблему переливання із суперечливими моделями тілесної суверенності: для Адама його «біологічне буття» є замкненим і сакральним даром, тоді як секулярне право трактує межі тіла як проникні й дозволяє входження крові іншої людини заради збереження життя.

У цьому ж епізоді візиту з'являється ще одна значуща категорія - музика, яка на перший погляд, не має відношення до «фізіологічного інтелектуалізму». Кров і музика представляють дві різні форми «циркуляції» між людьми: перша буквально входить у чуже тіло, друга долає межі між свідомостями. Навколо переливання крові (входження в інше тіло) будується релігійна заборона: для Адама та його родини тіло має зберігати свою сакральну цілісність. Музика потенційно має здатність до здійснення аналогічного переходу, але вже не фізіологічно, а естетично: Адам грає, Фіона співає, і між ними виникає такий тип зв'язку, якого неможливо досягти юридичними процедурами.

На початку зустрічі Фіона все ще діє як суддя. Вона перевіряє, чи розуміє Адам наслідки, чи є його вибір самостійним, чи не є він результатом батьківського та релігійного впливу. Тобто вона намагається отримати дискурсивне знання: ставить питання й оцінює відповіді. Адам відповідає тим самим – аргументами, біблійними положеннями, інтелектуальними репліками. Отже, спочатку маємо зіткнення двох дискурсів: юридично-раціонального і релігійно-догматичного. А потім відбувається принципова зміна, у розмову вступають поезія й музика. Адам читає власний вірш, показує, що вчиться грати на скрипці, починає награвати «Down by the Salley Gardens», а Фіона приєднується голосом. На цьому етапі їхнього спілкування «аргументація» припиняється. Починається «спів-присутність». Фіона вже не просто слухає значення слів Адама. Вона чує його голос, бачить його зусилля, слухає

недосконалий звук скрипки, нарешті сама починає співати. Їхні голоси й інструмент утворюють спільну фізичну подію, відтак пізнання Іншого переходить із семантичного рівня на сенсорно-тілесний. Рішення судді фактично народжується з естетично-тілесного спілкування. Фіону вражає те, як Адам грає. І саме тоді в її свідомості виникає ключова думка: «To take up the violin ... was an act of hope; it implied a future» (McEwan 2017 : 116)⁴, тобто взятися за музичний інструмент означає мати майбутнє.

З цього моменту Фіона теж починає послідовно «мислити тілом» (раніше таке було скоріше сплесками підсвідомості). Водночас було б спрощеним твердження, що рішення Фіони не є перемогою «почуття над розумом». Радше, її раціональність розширюється за рахунок тілесно-чуттєвого знання. До лікарні вона знає, що Адам – 17-річний хворий, здатний аргументувати свою відмову від крові. Після зустрічі Адам стає для неї конкретно живою людиною, чия тілесна вразливість співіснує з надлишком життєвої, творчої й інтелектуальної потенційності. Саме так працює «фізіологічний інтелектуалізм» у процесі трансформації Фіони.

Отже, візит Фіони до лікарні маркує злам: через «міжтілесність» (спільне музикування) вона вступає в етичний зв'язок із юнаком ще до того, як її розум виносить вердикт. Саме в цьому розриві між раціональним висновком та тілесним відгуком народжується головна трагедія твору. Спільне музикування на мить пропонує Адаму модель життя поза замкненою релігійною системою, для Фіони ж відкриває «живу людину». Однак наступна трагедія виникає через розрив цих двох форм порятунку: забезпечивши фізичне виживання юнака, Фіона відмовляється від подальшої участі в тому смисловому зв'язку, який сама ж допомогла започаткувати. Тілесність виявляється тим «якорем», який не дозволяє інтелектуальному роману залишитися на рівні абстрактних диспутів, перетворюючи його на «дослідження» живої вразливості.

Сюжетна динаміка роману вибудовується як послідовна «низка етичних помилок» протагоністки. Першою помилкою судді було рішення відвідати «основного фігуранта справи» у лікарні. Зустріч Фіони з Адамом можна інтерпретувати за допомогою етичної термінології Е. Левінаса як «зустріч із Обличчям». «Обличчя» Адама, розумного, талановитого, дуже емоційного, накладає на героїню безмежну відповідальність, яка виходить за межі судового протоколу. Наступні помилки Фіони стають результатом її спроб Фіони редукувати етичний заклик Іншого до зрозумілої юридичної чи соціальної категорії. Під час першої зустрічі відбувається своєрідна ініціація емоційної близькості через музику і спів, оскільки Адам вчиться грати на скрипці й Фіона навіть підспівує йому. Це створює в юнакові ілюзію нового «дискурсу порятунку». Подальші помилки Фіони (ігнорування його листів, сприйняття його візитів як «переслідування») є спробами повернутися в безпеку юридичної

тотальності. Приїзд Адама слідом за Фіоною до НьюКасла, де вона має взяти участь у судових слуханнях, їхня напружена розмова і «прощальний» поцілунок стають піковою точкою цього конфлікту. Вчинок Фіони, коли вона нібито мимоволі відповідає на поцілунок, не вповні нею усвідомлений, знаменує момент капітуляції раціонального дискурсу перед «Обличчям». Однак ця «капітуляція» майже миттєво змінюється на відштовхування юнака без будь-якого пояснення, що маркує остаточну етичну поразку героїні. Фіона рятує його біологічно, але вбиває етично, залишаючи в онтологічній пустці між зруйнованою вірою та відкинутою любов'ю.

Як бачимо, «низка етичних помилок» протагоністки є наслідком дискурсивної герметичності раціонального закону. Намагання Фіони Мей редукувати екзистенційний запит Адама Генрі до юридичного алгоритму призводить до етичної катастрофи, коли інтелектуальна перевага героїні за відсутності емпатійної гнучкості перетворюється на інструмент деструкції Іншого.

Уся ситуація з Адамом, її трагічний фінал повертає уважного читача до справи близнюків, засвідчуючи її композиційну й ідейну значущість, як структурне й концептуально передбачення центрального конфлікту роману. П. Боксалл розглядає обидва епізоди як варіанти тієї самої колізії, в якій закон бере на себе право визначати майбутнє дитини відповідно до правничого розуміння її благополуччя (Boxall 2019 : 13-14). У. Сешагірі, своєю чергою, підкреслює майже кільцеву симетрію цих сюжетів: після рішення, що «відправило дитину зі світу» (Seshagiri 2014), справа Адама постає для Фіони як можливість символічного спокутування, однак його смерть повертає її до того самого усвідомлення відповідальності. Отже, ці справи можна розглядати як своєрідну дзеркальну пару. У першій Фіона юридично санкціонує смерть однієї дитини, щоб урятувати іншу; у другій – примусово рятує дитині життя. Але обидва юридично правильні рішення породжують для неї моральний залишок, який право не спроможне усунути.

Для розуміння новаторства Мак'юена у сфері інтелектуального роману слід звернути увагу на наративну структуру роману. Дискурсивна поліфонія за умов наративної монофокальності (домінування голосу Фіони через вільну непряму мову) не тільки не звужує можливості інтелектуального роману, а посилює ефект «інтелектуального герметизму». Використання техніки фокалізації дозволяє читачеві відчувати «протікання» дискурсів: юридична термінологія героїні постійно деконструюється спогадами та емоційними спалахами.

Марсело де Араужо і Клара Савеллі спеціально звертають увагу на наративну організацію *The Children Act*: оповідь розгортається з перспективи

Фіони у формі *free indirect speech*; пізніше вони ще точніше формулюють: “It is her voice that we hear most of the time.” Вони навіть називають Фіону своєрідним “unifying voice”, над яким нашаровуються голоси суддів, адвокатів та інших учасників правового світу.

Крім того, тут працює принцип «інтелектуального герметизму»: читач не просто дізнається, як мислить суддя; він на тривалий час ув’язнений у способі категоризації світу, виробленому професією Фіони. Закон у романі — не тільки предмет її думок. Він стає формою думки. Тесса Гедлі у рецензії дуже точно помітила незвичайність цього прийому. На її думку, роман цілком ведеться «зсередини» свідомості Фіони, а Мак’юен робить те, чого реалістичний роман зазвичай уникає: замість того щоб давати юридичні деталі лише як тло, він вводить у сам потік свідомості героїні факти справ, прецеденти, аргументацію й абстрактні правові проблеми. Тобто інтелектуальний матеріал не перериває психологічний роман — він і є частиною психології персонажа (Hadley 2014).

Особливості нарації в романі є одним із основних чинників новаторства Мак’юена в жанрі інтелектуального роману. Традиційна модель часто екстеріоризує ідеї — розподіляє їх між персонажами, перетворюючи діалог або конфлікт героїв на зіткнення світоглядів. Мак’юен значною мірою інтеріоризує цей конфлікт: різні дискурси вступають у боротьбу всередині однієї свідомості. Першим показовий мікроепізод у цьому відношенні є подружня криза Фіона і Джека, яка, по суті, готова перетворитися на юридичну справу. На початку Джек ставить Фіоні болісно інтимне запитання: коли вони востаннє кохалися? Вільний непрямий дискурс відразу підхоплює її внутрішню реакцію: “When did they?”. Але майже миттєво замість пошуку інтимного спогаду свідомість Фіони переходить до «Високого суду» — нещодавніх справ, суперечок батьків, релігійних конфліктів, майна, опіки над дітьми. Тобто не приватне вторгається у професійне, а професійне ніби колонізує приватне. Навіть подружню катастрофу Фіона мимоволі починає обробляти так, як обробляє судовий матеріал. Маргарет Торнтон і Гезер Робертс звертають увагу на майже комічну деталь: слухаючи пропозицію Джека завести роман, Фіона думає, що цю розмову варто було б занотовувати — тобто поводитися з власним шлюбом майже як із матеріалом справи. Дослідниці розглядають це в ширшому контексті стирання межі між публічним і приватним життям жінки-судді (Thornton, Roberts 2017 : 768).

Ще виразніше така підміна проявляється, коли Фіона редагує рішення у справі Бернстайнів, а думки її постійно повертаються до Джека та його можливої коханки. Мак’юен стискає конфлікт двох сфер у три короткі внутрішні характеристики: «Unbearable and fascinating. And irrelevant», після чого робить різкий розворот: «Back to her business. Section one: ‘Background’...» (McEwan 2017 : 14)⁵. Слово *irrelevant* в цьому конкретному контексті набуває

особливого значення. Це не нейтральне «неважливо». «Релевантність» – фундаментальна категорія юридичної роботи: суддя мусить відокремити факти, що мають значення для справи, від тих, що його не мають. Фіона застосовує професійну процедуру до власної емоції: душевний біль визнається «нерелевантним» і виключається з розгляду.

Цю особливість дуже точно фіксує суддя й дослідниця права і літератури Джін Гакеер (Gaakeer 2016). Вона пише про «повністю інтерналізовану правову методологію». Спочатку ця методологія переважає навіть у її способі емпатії: Фіона співчуває людям нормативно, як суддя, підшукуючи прецеденти й моделі юридично релевантної особи. Лише під дією імпульсів її приватного життя ця «емпатія другого порядку» починає переходити в більш безпосередню «емпатію першого порядку» (Gaakeer 2016 : 90).

Проте вільний непрямий дискурс одночасно дає можливість читачеві спостерігати, як ця професійна герметичність поступово стає проникною. І. ван Домселаар розглядає роман як рідкісний приклад репрезентації внутрішньої перспективи судді й наголошує, що в акті суддівського сприйняття особисте і професійне нерозривно пов'язані: адекватне бачення конкретної справи залучає не лише інтелектуальні, а й емоційні та сенсорні здатності (Domselaar 2018 : 71). У випадку Адама ця взаємопроникність досягає кульмінації: безпосередня зустріч із хлопцем, його тілесна вразливість, поезія та музика стають частиною того досвіду, на основі якого Фіона осмислює юридичну категорію благополуччя. Домселаар слушно показує, що зустріч у лікарні переводить її сприйняття у режим спонтанної, частково невербальної взаємодії, але водночас робить професійну свідомість уразливою до власних прихованих емоційних потреб.

Показовою щодо цього є думка Фіони дорогою до лікарні: вона намагається визначити свою поїзтку або як сентиментальну професійну помилку, або як легітимне втручання секулярного суду і переконує себе: «She didn't think it could be both» (McEwan 2017 : 91)⁶. Проте подальша нарація фактично спростовує цю диз'юнкцію. Професійне й особисте, раціональне й емоційне, юридичне й естетичне виявляються не взаємовиключними сферами, а взаємопроникними режимами пізнання. Тому інтелектуальна напруга в «Законі про дітей» виникає не стільки з традиційного діалогу автономних персонажів – носіїв конкуруючих ідей, скільки з внутрішньої взаємодії різнорідних дискурсів у межах однієї фокалізованої свідомості. Юридичні категорії охоплюють приватний досвід Фіони, тоді як пам'ять, емоція, тілесне сприйняття й музика поступово розгерметизовують її юридичний раціоналізм. Саме ця двобічна дискурсивна проникність становить одну з важливих модифікацій поетики інтелектуального роману в Мак'юена.

Варто зазначити також, що вільний непрямий дискурс створює не лише близькість із Фіоною, а й специфічну ненадійність без ненадійного наратора. Ми весь час перебуваємо настільки близько до її категорій, що спочатку схильні приймати проведені нею межі – релевантне / іррелевантне, професійне / особисте, раціо / емоціо – за межі самого роману. І лише поступово текст демонструє їхню недостатність.

Спираючись на концепцію Мішеля Бютора про «роман як дослідження», позірну сконструйованість «Закону про дітей» доцільно розглядати як методологічну умову своєрідного авторського експерименту. У програмному есеї «*Le roman comme recherche*» (1955) Бютор визначає роман як «феноменологічну область *par excellence*» і, ще виразніше, як «лабораторію розповіді»: на відміну від фактуального викладу, роман сам створює умови, за яких певний аспект реальності може стати предметом спостереження й пізнання. Звідси впливає особлива роль форми: технічне новаторство не протистоїть реалізму, а дає змогу виявити в реальності нові речі та нові зв'язки між ними.

У цьому сенсі демонстративна геометрія роману Мак'юена свідчить якраз про експериментальний характер художнього пошуку. Роман відкривається майже формулою координат: «*London. Trinity term one week old*» (McEwan 2017 : 1)⁷. Простір міста одразу поєднується з часом юридичної інституції. Лондон для Фіони включає насамперед офіційні установи – Грейз-Інн, Королівський Судовий Двір, суддівські кабінети, а вже потім квартира, в якій навіть приватне життя постійно переривається судовими документами. М. Гюварінен, досліджуючи просторову організацію роману з позицій «географічної соціонаратології», звертає увагу на високі стіни й залізні огорожі юридичних установ: вони посилюють образ захищеного, відокремленого світу, в якому професія і домашній простір Фіони практично зливаються. Дослідник наголошує, що різні географічні локації роману несуть різні очікування, емоції й можливості дії (Huväriinen 2018 : 216).

Отже, Лондон можна розглядати як просторовий еквівалент інтелектуального герметизму Фіони. Тут її професійна ідентичність максимально стабілізована: світ підлягає класифікації, релевантні факти відділяються від нерелевантних, приватне – від професійного, емоція – від судження. Простір права підтримує ілюзію, що такі межі можуть бути надійними. З огляду на вище наведене спостереження М. Торнтон і Г. Робертс про постійне взаємопроникнення публічного й приватного життя Фіони, ця стабільність уже від початку виявляється проблематичною, однак саме лондонський юридичний простір дає героїні можливість підтримувати уявлення про їхню роздільність.

На цьому тлі Ньюкасл функціонує як простір зміни експериментальних умов. Водночас було б неточно жорстко протиставляти «Лондон – закон» і «Ньюкасл – позаправовий світ»: Фіона приїздить до Ньюкасла саме у професійній ролі окружного судді. Гюварінен наголошує на цьому парадоксі: подорож цілком належить її професійній рутині, але саме місце активує зовсім інший комплекс пам'яті та очікувань. Фіона відчуває, що “She had a history with Newcastle and felt at ease here”; повернення міста пробуджує в ній “a hazy notion of renewal, of undiscovered potential”. Ньюкасл пов'язаний із підлітковими поїздками, кузенами, нічними розвагами, першим коханням, тобто з тією версією Фіони, яка передує остаточному формуванню її герметичної суддівської ідентичності. Відтак Ньюкасл виступає лімінальним простором роману. Тут професійна система формально залишається чинною, адже Фіона живе в розкішній суддівській резиденції Leadman Hall, спілкується із суддями, виконує службові обов'язки. Однак географічне віддалення від Лондона накладається на повернення особистої пам'яті й відчуття нереалізованих можливостей. Гюварінен саме цей розділ свого аналізу називає “Transgressing the borders: Newcastle” і показує, що зміна місця змінює горизонт можливих дій Фіони: у різних просторах вона буквально бачить власне життя і його альтернативи по-різному.

На думку Т. Мельник, згадані вище ретроспективні елементи в оповіді виконують роль «археології почуттів» й акцентують «потенційне інше життя героїні» (Мельник 2003 : 55). Ретроспекції допомагають зрозуміти, як Фіона поступово потрапила в «полон закону». Свідомий вибір порядку над хаосом, рацію над емоцією зрештою і призвів до нездатності зреагувати на живий запит Іншого.

Поява Адама в Ньюкаслі у певному сенсі корелює із цим новим «горизонтом можливостей». Адам не зустрічає Фіону в суді й навіть не приходить до її лондонського помешкання; він з'являється в тому просторі, де її усталена ідентичність уже розхитана пам'яттю про іншу, молодшу й вільнішу себе. Водночас Адам буквально перетинає межу професійного простору, прибуваючи до суддівської резиденції. Тут конфлікт, який у Лондоні можна було утримувати в категоріях суддя / дитина, професійне / приватне, релевантне / іррелевантне перестає підкорятися жорстким бінарним розмежуванням. Кульмінацією стає поцілунок: тілесний жест здійснює те порушення професійної межі, якого Фіона весь час намагалася уникнути. Після цього вона негайно прагне відновити дистанцію, відправивши Адама назад, але сам факт трансгресії вже не можна скасувати. Гюварінен показує, що після повернення до High Court і Gray's Inn Фіона знову входить у звичні межі професійної ролі; те, що було можливим в інших просторах, у юридичному центрі знову стає неможливим.

Таке прочитання дозволяє по-новому оцінити й закиди критиків щодо надмірної «сконструйованості» роману. Тесса Гедлі зауважувала характерну для Мак'юена «Важку інженерію» (*heavy engineering*) сюжету й трактувала лікарняну зустріч із Адамом як радше «tableau», тобто театральну застиглу сцену або алегорію, ніж цілком правдоподібну життєву сцену (Hadley 2014). Ще показовішим є спостереження юриста Карла Гарднера: він визнає очевидну штучність деяких композиційних рішень, але підкреслює, що Мак'юен художньо переконливо змушує їх працювати; використання Ньюкасла та пов'язаних із ним спогадів для визначення поведінки Фіони Гарднер прямо називає таким самим композиційним прийомом (Gardner 2014).

Особливо продуктивним у цьому контексті є спостереження Бена Моргана, який формулює центральний парадокс «Закону про дітей»: на відміну від хірурга в романі «Субота», суддя тут не має «контрольованої арени», оскільки правові рішення здійснюються людьми, включеними у непередбачувані соціальні та емоційні взаємодії. Закон не наділений особливим захистом від людської помилковості й почуттів. Виникає показовий метароманний парадокс: Мак'юен створює максимально контрольовану художню конструкцію саме для того, щоб продемонструвати неможливість «контрольованої арени» в етичній практиці закону (Morgan 2018 : 146).

Таким чином, просторову схематизацію «Закону про дітей» можна розглядати як складник пізнавального механізму роману. Лондон моделює стан максимальної стабілізації суддівської суб'єктності; лікарня створює перший простір її сенсорно-емоційної проникності; Ньюкасл радикалізує процес, перетворюючись на лімінальну зону, де професійна роль Фіони зустрічається з витісненими можливостями її особистої біографії. Простір тому не відображає вже сформований психологічний конфлікт, а продукує умови, за яких цей конфлікт стає пізнаванням. Саме в цьому сенсі Бюторова модель «роману як дослідження» дозволяє побачити в позірній сконструйованості твору не спрощення реальності, а спосіб її аналітичного моделювання: змінюючи просторові умови, Мак'юен послідовно перевіряє, наскільки суддівський раціоналізм Фіони здатний зберігати свою автономність перед пам'яттю, тілесністю, емоційною прихильністю та відповідальністю за Іншого.

Фінальна сцена роману – виконання пісні «Down by the Salley Gardens» під час Різдвяного корпоративного концерту – є композиційним завершенням дискурсивного розлому. Музика перестає бути лише естетичним тлом, що створюється за допомогою інтертекстуальності (ознака інтелектуальної прози №16 за Синицькою (Синицька 2003 : 80)) і стає багатофункціональним медіумом між конфліктними дискурсами. По-перше, музика в даному випадку виконує епістемологічну функцію, оскільки вона артикулює те, що неможливо висловити мовою закону. По-друге, через музику реалізується меморіальна

функція: вона стає формою постфактум-відповідальності перед Адамом, який помирає внаслідок рецидивного нападу хвороби і відмови від лікування. Потретьє, музика виводить конфлікт роману в екзистенційний вимір, маркуючи «трансформований катарсис», де очищення замінюється усвідомленою провиною.

Аналіз роману «Закон про дітей» уможливорює висновок про глибоку трансформацію жанрової парадигми інтелектуального роману в творчості Ієна Мак'юєна. На прикладі твору обґрунтовано перехід від традиційної «інтелектуальної прози», спрямованої на ілюстрацію концептів, до «дискурсивної прози», яка моделює конфлікт автономних мовленнєвих систем – юридичної, релігійної та естетичної. Відтак категорії дискурсивності та фізіологічного інтелектуалізму відкривають перспективи розширення верифікаційної сітки ознак інтелектуальної прози.

Особливості художньої структури твору, виявлені з опорою на концепцію «роману як дослідження (М. Бютор) вказують на те, що архітектонічна «сконструйованість» твору є необхідною методологічною умовою художнього експерименту, мета якого – з'ясувати межі раціонального знання в сучасному світі.

Залучення категорії «фізіологічного інтелектуалізму» (на основі феноменології М. Мерло-Понті) стало визначальним для розуміння етичної катастрофи протагоністки роману. Тілесність із об'єкту правового регулювання перетворилася на чинник етичного вибору, що прориває «інституційну анестезію» експертного розуму. Водночас застосування етики Е. Левінаса як призми проблемного-тематичного комплексу твору сприяло обґрунтуванню тези, що зустріч із «Обличчям» Іншого вимагає від суб'єкта відповідальності, яка принципово виходить за межі професійної компетенції. Дискурсивна поліфонія роману за умов наративної монофокальності розширює можливості інтелектуального роману і посилює ефект «інтелектуального герметизму», в якому раціональна «тотальність» закону капітулює перед «нескінченністю» людського страждання.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Закон про дітей»

1. «Отже, благополуччя дитини є визначальним для мого рішення...».
2. «Її кров'яний тиск спочатку впав, а потім різко підскочив»; «коліна й тазостегнові суглоби були скуті»; «стиснуло їй горло й захищало очі».
3. «Це було довге худе обличчя, мертвотно-бліде, але прекрасне, з півмісяцями синюшно-фіолетових тіней під очима, що ніжно блідли до білого, і повними губами, які в різкому світлі теж здавалися фіолетовими...».
4. «Взятися за скрипку ... було актом надії; це означало, що майбутнє є...».

5. «Нестерпно й захопливо. І нерелевантно»... «Назад до справи. Розділ перший: “Обставини”...».
6. «Вона не думала, що це може бути і тим, і іншим».
7. «Лондон. Сесія Трійці тривала вже тиждень».

ВИСНОВКИ ДО РОЗІЛУ 2

Проведений аналіз дає підстави розглядати романи «Дитя у часі», «Нестерпне кохання» і «Закон про дітей» як три послідовні етапи трансформації інтелектуального та проблемного роману у творчості Ієна Мак'юєна. В усіх трьох творах зберігається характерна для письменника увага до межових ситуацій, випадку, психологічної травми й руйнації повсякденної впорядкованості, однак дедалі відчутніше змінюється функція жанрового синтезу. Якщо рання проза Мак'юєна тяжіла до камерного психологічного шоку, то в аналізованих романах приватна катастрофа стає інструментом випробування ширших систем знання – наукової, правової, релігійної, етичної та естетичної. Відтак ідеться також про послідовну інтелектуалізацію самої романної форми.

У романі «Дитя у часі» ця тенденція виявнюється у формі широкого жанрового синкретизму. Психологічний роман травми поєднується з політичною антиутопією, філософсько-метафізичним романом, елементами наукової фантастики та інверсованого Bildungsroman. Квантові концепції часу, політична сатира, проблема дитинства й особистий досвід втрати утворюють поліфонічний простір, у якому різні способи осмислення реальності співіснують і взаємно коригуються. Тут інтелектуальний компонент ще не витісняє емоційної основи твору: теорія перевіряється досвідом горя, любові, тілесності та народження. Саме цей роман позначає вихід Мак'юєна від «макабричної» камерності до масштабної філософсько-психологічної прози. Водночас жанрова множинність тут має переважно інтегративний характер: різні дискурси сходяться в пошуках ціліснішого бачення людини.

У «Нестерпному коханні» жанрова модель стає компактнішою й епістемологічно жорсткішою. Психологічний роман, любовна драма, саспенс і квазідетектив підпорядковуються перевірці можливостей самого пізнання. Детективна інтрига не відновлює істину, а проблематизує її конструювання; науковий раціоналізм Джо Роуза, релігійна одержимість Джеда Перрі та гуманітарно-естетичне світобачення Клариси постають конкуруючими інтерпретаційними системами. Псевдодокументальні додатки й ненадійність «Я»-оповіді перетворюють роман на епістемологічний трилер і водночас на новітній «роман ідей». На цьому етапі жанрові коди вже не просто співіснують, а взаємно підривають претензії один одного на остаточне пояснення реальності.

Саме тому роман знаменує утвердження Мак'юена як майстра «раціоналістичного психологізму».

«Закон про дітей» демонструє новий етап жанрової еволюції письменника. Мак'юен переходить від зіткнення ідей до конфлікту автономних дискурсів – юридичного, релігійного, естетичного та тілесного. Інтелектуальний конфлікт інтеріоризується у свідомості Фіони Мей, а правове «експертне» знання виявляє власну етичну недостатність. Тілесність і музика проривають герметичність професійного раціоналізму, тому «роман ідей» перетворюється на «роман-дослідження», де сама структурна сконструйованість стає умовою етичного експерименту. Показово, що тут психологізм уже не протистоїть інтелектуальності: юридичні аргументи, професійні категорії та етичні колізії входять безпосередньо у структуру свідомості героїні.

Отже, творча еволюція Мак'юена у межах інтелектуального роману засвідчує рух від жанрового синкретизму до епістемологічного випробування, а від нього – до дискурсивної поліфонії. Психологічний реалізм при цьому не зникає, а ускладнюється: внутрішній світ персонажа дедалі більше формується на перетині конкуруючих мов знання. Одночасно змінюється й функція сюжету: з носія драматичної події він перетворюється на експериментальну конструкцію, покликану перевіряти життєздатність ідей та професійних систем. Саме така трансформація визначає зрілого Мак'юена як автора, для якого жанр стає не оболонкою проблематики, а способом перевірки меж раціональності, відповідальності та можливості зрозуміти Іншого.

РОЗДІЛ 3.

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТА ВИМІРИ СПЕКУЛЯТИВНОЇ ПРОЗИ

3.1. «Nutshell»: гамлетівський інтертекст та гротескна специфіка «нарративу від ембріона».

Роман «Горіхова шкаралупа» (Nutshell, 2016) є одним із найбільш сміливих і максимально ігрових експериментів Мак'юена з наративною формою. Автор обирає максимально обмеженого, але водночас «всезнаючого» оповідача – ембріона, ще ненароджену дитину, яка веде свою розповідь із середини материнської утроби. Це створює безпрецедентний ефект «дефаміліаризації» (відчуження): читач бачить світ дорослих, їхні інтриги та гріхи через сприйняття того, хто ще не має візуального досвіду, але володіє феноменальним словниковим запасом і витонченим смаком до вина, отримуючи його від матері через плаценту.

Назва роману та епіграф до нього формують складний інтертекстуальний вузол, який програмує все подальше читання. Епіграф взято з другої дії «Гамлета»: «I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams ...» (Shakespeare 2025 : 447). Це ключ, який відкриває головний конфлікт роману й одночасно класичний для Мак'юена парадокс: простір проти свідомості. Оповідач справді замкнений фізично (у шкаралупі), але завдяки своєму інтелекту, радіопередачам, подкастам, які слухає матір, і вишуканому вину, до якого вона має виняткове чуття, він претендує на статус «короля безмежного простору». Його внутрішній світ набагато ширший за той великий, але брудний і непорядкований будинок, у якому живуть дуже красива молода вагітна жінка Труді і її коханець Клод, рідний брат Джона, з яким Труді все ще перебуває в офіційному шлюбі. Імена коханців явно відсилають до шекспірових Гертруди і Клавдія.

Діалог із Шекспіром трансформується автором у сучасну проблематику. Замість данського королівства – занедбаний лондонський будинок, замість Клавдія – вульгарний та обмежений Клод. Але найважливішим є те, як Мак'юен переосмислює гамлетівську нерішучість. У Мак'юена вона зумовлена фізіологічно: герой буквально не може втрутитися в події, хоча розуміє все.

Слово *nutshell* працює одразу на кількох рівнях, створюючи багатопланову метафору. У контексті всього роману є насамперед фізіологічний рівень, адже створює пряму аналогію з материнським лоном. Простір, де перебуває ненароджений наратор, тісний, замкнений, але «обжитий» і захищений.

На ідіоматичному рівні вираз «*in a nutshell*» англійській мові означає «коротко кажучи», «у стислій формі». Це натяк на саму форму роману: він лаконічний, події розгортаються швидко, а весь всесвіт зосереджений в одній

точці. Філософський рівень детермінується іронічним баченням людського стану. Мак'юен ніби запитує: чи не є весь наш світ такою «шкаралупою», обмеженою нашими почуттями та сприйняттям?

Мак'юен за допомогою назви твору й епіграфа одразу встановлює «наративний пакт» із читачем, наголошуючи, що інтелектуальна свобода не залежить від фізичних кордонів». Початкові фрагменти тексту готують читача до того, що він матиме справу з «ненадійним оповідачем», який, попри свою ерудицію, залишається вразливим і безпорадним. Він «король», але король, який не може навіть поворухнутися, щоб зупинити катастрофу.

Обрання автором саме цього епіграфа вказує ще й певну іронію автора щодо класичного психоаналізу, адже Гамлет традиційно асоціюється з Едіповим комплексом, а тут Мак'юен доводить ідею Фрейда до біологічного абсолюту, буквально поміщаючи сина всередину матері під час її інтимного зв'язку з коханцем.

Буквалізована метафора «лихих снів» виступає двигуном сюжету. Для шекспірівського Гамлета сні втілюють метафізичну тривогу. Для героя Мак'юена «лихі сні» стають жахливою реальністю, яку він чує через стінку плаценти. Це плани вбивства його батька, Джона. То його «лихі сні» формуються підслуханими розмовами зрадників.

Сприйняття роману в англomовному літературно-критичному середовищі від самої публікації й упродовж наступного десятиліття була доволі активною і майже однотайно позитивною. З великою підбіркою рецензій на роман можна ознайомитися на сайті письменника (*Nutshell* 2026).

Головне питання перших рецензентів полягало не в тому, чи є роман вдалим, а чи спрацює настільки ризикований задум — оповідачем виступає ненароджена дитина. Практично всі провідні рецензенти відзначали сміливість такого задуму. Найвідомішою стала рецензія Мічіко Какутані у *The New York Times* (Kakutani 2016). Вона назвала роман «a smart, funny and utterly captivating novel» і охарактеризувала його як «a small tour de force». Найважливішим у її оцінці було те, що неймовірна передумова перестає здаватися неправдоподібною вже після кількох сторінок: автор настільки впевнено контролює голос оповідача, що читач приймає його правила гри.

Подібну думку висловив і Рон Чарльз у *The Washington Post*, назвавши роман «surprisingly suspenseful, dazzlingly clever and gravely profound» (Charles 2016). Він підкреслював, що навіть після десятків років творчості Мак'юен здатний винаходити нову оповідну форму.

Більшість критиків наголошувала, що Мак'юен не вдається до модернізації «Гамлета», а творчо застосовує низку ключових ідей знаменитої трагедії. Наприклад, Кейт Кланчі (Clanchy 2016) писала, що Мак'юен перетворює

трагедію не лише на кримінальний роман, а й на медитацію про мистецтво, літературу і мораль. На її думку, «конструкція тут перемагає» (*the architecture wins*), і вся композиція роману є надзвичайно цілісною. Вона навіть назвала роман «елегійним шедевром» (*an elegiac masterpiece*).

Автори багатьох рецензій говорили не стільки про сюжет, скільки про стиль, підкреслюючи інтелектуальний гумор, афористичність барокову образність, бездоганний синтаксис. У багатьох оглядах повторювалася думка, що це один із найкраще написаних романів Мак'юена останніх років.

Загалом первісну рецепцію «Горіхової шкаралупи» можна поділити на дві великі групи: «поетика експерименту» (чи можливо змусити читача повірити голосу плода?) і «шекспірівська рецепція» (наскільки роман є не адаптацією, а творчою реконструкцією «Гамлета»). Саме навколо цих двох проблем надалі розгорнулася більшість академічних статей про роман.

Водночас навіть дуже прихильні рецензенти згадували окремі слабкі місця тексту. Наприклад, згадана вище Кейт Кланчі вважала, що сучасні соціальні реалії іноді виглядають менш переконливо, ніж шекспірівський сюжет, а окремі персонажі більше нагадують сатиричні типи, ніж психологічно повнокровних людей. Утім, вона також наголошувала, що ці відносні вади не підривають цілісності роману.

На думку Крістофера Тейлера (Tayler 2016), експеримент не був цілком виправданим. Його головний аргумент полягав у тому, що Мак'юен надто покладається на голос оповідача. Якщо в попередніх романах сила автора полягала в поєднанні точності психології, композиції та сюжетної динаміки, то в «Горіховій шкаралупі» все тримається майже винятково на мовленні ембріона. Саме тому, на його думку, роман поступово втрачає художню напругу: «Мак'юен достатньо майстерний творець саспенсу, щоб читач майже до кінця стежив за розвитком убивчого сюжету. Але цей акробатичний номер зрештою не вдається» (Tayler 2016). Ще гостріше звучить інше його зауваження: «Роман покладається майже виключно на голос оповідача й досить швидко перетворюється на суміш пентаметричних інтонацій та недопрацьованої словесної гри...» (там само). Важливо, що Тейлер зовсім не заперечує майстерності Мак'юена. Навпаки, він визнає його одним із найкращих сучасних романістів і відзначає здатність підтримувати інтригу майже до фіналу. Його претензія полягає лише в тому, що цього разу формальний експеримент переважає художню необхідність.

Для історії рецепції роману рецензія К. Тейлера має особливу вагу, оскільки саме вона «передбачила» одну з провідних ліній подальшої академічної критики. Якщо газетні огляди 2016 року здебільшого захоплювалися дотепністю роману, то пізніші наукові статті дедалі частіше ставили питання, чи не перетворюється голос ненародженого оповідача на

самодостатній стилістичний трюк, який відтісняє психологічну глибину й етичну проблематику твору. У цьому сенсі Тейлер виявився одним із перших критиків, хто сформулював сумнів, що згодом став предметом академічних дискусій.

Академічне літературознавство прийняло «Горіхову шкаралупу» як текст, що провокує на дослідження самих меж наратології та інтертекстуальності. У межах наратологічного підходу учених привабив феномен «ембріональної фокалізації». Про це, зокрема, пише Вольфганг Мюллер у статті 2018 року, аналізуючи те, як Мак'юен створює «новий світ» через тілесність. Автор пропонує ґрунтовний аналіз роману, визначаючи його як «визначний інноваційний внесок у наративне мистецтво» (Müller 2018: 374).

Мюллер виділяє кілька ключових аспектів, які роблять цей твір унікальним. Найбільшим інноваційним досягненням Мак'юена автор вважає створення уявного світу ембріона, який взаємодіє з тілом матері – простору, що є недоступним у реальному житті та потребує надзвичайних зусиль уяви для художнього відтворення. При цьому Мак'юен наочно представляє сенсорно-моторну діяльність ембріону, коли здатність до мислення та мовлення тісно пов'язана з його фізичним існуванням. Мюллер порівнює «Горіхову шкаралупу» з іншими творами, де оповідачем є ембріон (наприклад, «Крістобаль Нонато» Карлоса Фуентеса), і підкреслює абсолютну унікальність підходу Мак'юена. На відміну від героя Фуентеса, який має вільний доступ до світу, герой Мак'юена говорить із самої суті свого перебування всередині материнського тіла. Фокус роману зосереджений на фізичних умовах існування, що трансцендує попередні літературні спроби використання подібних оповідачів.

На думку Мюллера, етичний зміст твору генерується саме його специфічною наративною формою. Співзалежність між почуттями, тілесними станами та моральними проблемами (наприклад, відчуття удару серця матері під час планування вбивства) створює нову площину етичного аналізу в літературі. Відтак дослідник робить висновок, що Мак'юену вдалося поєднати «холодну раціональність» із надзвичайною уявою, створивши одну з найбільш вражаючих репрезентацій взаємозв'язку тіла та свідомості в сучасній прозі.

Для представників компаративного підходу особливу вагу в романі мала інтертекстуальність. Роман інтерпретували як майстерний шекспірівський палімпсест. Основний фокус дослідників спрямований на те, як Мак'юен творчо використовує основні ідеї «Гамлета». Найчастіше звертали увагу на такі аспекти інтертекстуального жалогу автора з Шекспіром, як зміщення акцентів: від метафізичної трагедії Шекспіра до фізіологічного та психологічного детермінізму Мак'юена (Tan 2021); «біологізації» гамлетівського коду (Adams

2016); осучасненні й «соціологізації» сюжету першоджерела (Kukula 2023); див. детальніше про шекспірівський дискурс роману нижче).

Роман потрапив у поле зору відомих знавців творчості Мак'юен, таких як Домінік Гед, Девід Малкольм, Девід Джеймс. Кожний із них по-своєму побачив у «Горіховій шкаралупі» підтвердження своїх давніх теорій, але крізь призму нової, радикальної форми.

Домінік Гед у вступі до «The Cambridge Companion to Ian McEwan» розглядає «Горіхову шкаралупу» як частину еволюції Мак'юена від «*shock lit*» 1970-х до морально-філософської прози ХХІ століття. У такій перспективі роман стає вище за курйозний експеримент із фетальним оповідачем, і стає черговим прикладом того, як письменник використовує формальну винахідливість для осмислення етичних проблем. Цей акцент добре узгоджується із загальною концепцією «*The Cambridge Companion...*», в якому Гед представляє Мак'юена як одного з авторів, що реінвестували етичну функцію сучасного роману (Head 2019 : 1).

Девід Малкольм, який завжди високо цінував письменника як вишуканого стиліста, цього разу залучає роман «Горіхова шкаралупа» до аналізу взаємопроникнення приватної та публічної сфер у творчості письменника (Head 2019 : 106). Роман поєднує інтимний сімейний сюжет із широкими політичними й соціальними рефлексіями ненародженого оповідача, перетворюючи простір внутрішньоутробного існування на своєрідний пункт спостереження за сучасним світом.

Девід Джеймс у розділі 12-му згаданого Путівника називає «Горіхова шкаралупа» одним із романів, що демонструють здатність Мак'юена поєднувати реалізм із формальним експериментом й оновлювати різні жанрові моделі. Його проза синтезує різні жанри – психологічний трилер, шпигунський роман, історичний роман, сатиру, щоразу оновлюючи їх (Head 2019 : 185).

На жанрову гібридність роману вказує також А. Стоянович. Вона виділяє синтез кількох жанрів: психологічного трилера (напруга навколо планування вбивства; детективу у форматі «таємниця вбивства» (*Murder Mystery*); спекулятивної прози; альтернативної історії. Щодо детективної складової жанру варто зазначити інверсійність такого типу сюжету: читач знає вбивць і має можливість спостерігати за ними зсередини «жертви» (адже ембріон теж під загрозою). Вказуючи на елементи фантастики в романі і розглядаючи статус оповідача в цьому контексті, Стоянович посилається на теорію фантастичного Цветана Тодорова і ставить запитання: чи наратор-ембріон метафорою, чи це фантастичне припущення? «Невизначеність» (*hesitation*), за Тодоровим, робить роман зразком сучасного «фантастичного реалізму».

Отже, академічне середовище визнало «Горіхова шкаралупа» шедевром «пізнього стилю» Мак'юена, – текстом, у якому нараційна вигадливість і

жанрова гібридність відповідає складності етичних і соціально-політичних питань сучасності.

Визначальним для розуміння ідейно-стильової своєрідності роману «Горіхова шкаралупа» є його Шекспірівський дискурс. Мак'юен, попри очевидну проєкцію на «Гамлета», не обмежується сюжетними і персонажними паралелями, а вступає з Шекспіровою трагедією у складний інтертекстуальний діалог. Використання цитат із «Гамлета» та алюзій на його змістові аспекти (наприклад, звернення до Гамлетового солілоквію про гідність людини) у вустах ембріона створює ефект комічної невідповідності та травестії. Автор свідомо не дає герою імені шекспірового персонажа, щоб не робити його прямим спадкоємцем «данського принца», хоча образ Гамлета постійно присутній у тексті Мак'юена як його структуротвірний субтекст.

Через багатий шекспірівський дискурс формується інтелектуальна рефлексія героя над власною долею. Так, наратор не лише знає фразу про «горіхову шкаралупу», він усвідомлює її як власну онтологічну характеристику. Він прямо звертається до теми «the time is out of joint» (час звихнувся). Він ідентифікує Клода як «вульгарну копію» Клавдія. Для нього Клод, крім того, що він є коханцем матері, виступає метафоричним узурпатором, який «отрує» життя його батька (і буквально, і фігурально).

Ембріон використовує Шекспіра як когнітивну карту. Шекспірівський дискурс дозволяє йому відсторонитися від жаху ситуації (мати вбиває батька) і перетворити її на «текст», який можна аналізувати. Порівнюючи Клода з Клавдієм, він підкреслює деградацію сучасності. Якщо Клавдій був хоча б масштабним лиходієм, то Клод видається «мізерною подобою» свого прототипа, що робить злочин ще більш огидним і безглуздим. Мислячи категоріями трагедії і відтворюючи логіку гамлетівського солілоквію, наратор роздумує над тим, чи варто йому взагалі «бути», тобто в буквальному сенсі народжуватися чи покінчити з собою (через обвиття пуповиною),.

Подібно до Гамлета, ембріон часто рефлексує над своєю нерішучістю, ба більше – прямо звинувачує себе в боягузтві, а потім інтелектуально раціоналізує власну бездіяльність: «While we descend the stairs I have time to reflect further on my fortunate lack of resolve, on the self-strangler's self-defeating loop...» (McEwan 2016 : 133)¹. Ще більш жорсткою в плані самооцінки є фраза: «I'm absolving myself of cowardice. Claude's elimination won't restore my father. I'm extending Reichelt's forty-second hesitation into a lifetime. No to impetuous action» (McEwan 2016 : 134)². Це свідчить про те, що ембріон-наратор не просто отримує інформацію ззовні, а повністю інтернізує шекспірівський сюжет як частину власної ідентичності.

У зв'язку з шекспірівським інтертекстом головну напругу роману можна означити як зіткнення класичної трагедії з жорстким біологічним детермінізмом. У Шекспіра «доля» Гамлета є своєрідним метафізичним і династичним тягарем. Його біда полягає в тому, що він народився принцом у «гнилому» королівстві. У Мак'юена доля стає залежною від «набору хромосом». Його «призначення» виправити світ («set it right») обмежене фізичними параметрами перебування та генетичним зв'язком із матір'ю, яка готова до вбивства і фактично бере у ньому безпосередню участь. Істотно, що мовленнєвий стиль ембріона, відповідно до основної художньої конвенції, часто виходить за межі реалізму. Вона надлишкова, барокова, майже екстатична. Тут має місце специфічне «удаване божевілля» (Adams 2016): у Шекспіра Гамлет одягає маску безумства, щоб дізнатися правду; у Мак'юена сама ситуація ембріону, який здатен говорити, є такою «дивною маскою».

На радикальній біологізації гамлетівського сюжету наголошував Тім Адамс у рецензії на роман: «біологічний «тур де форс» (Adams 2016). На думку критика, біологічна зумовленість, притаманна історії Гамлета, у романі Мак'юена набуває буквально «хромосомного» виміру: ненароджений герой переживає родинну драму не лише як майбутній син убитого батька, а й як тілесно включений учасник любовного трикутника матері та її коханця. Тож роман перетворює гамлетівську проблему походження й синівського обов'язку на буквально біологічну драму, у якій родинний конфлікт постає «графічно хромосомним».

Натомість Катажина Кукула (Kukuła 2023) розглядає ембріонального Гамлета як «кожну людину» (Everyman); мак'юєнівський оповідач-ембріон втілює сучасну версію Гамлета саме через свою здатність до глибокого самоаналізу та «солілоквіальну багатослівність». Дослідниця підкреслює, що незважаючи на «нереалістичну» точку зору оповідача, проблеми, які він порушує, і його стиль залишаються цілком «достовірними та зрілими», що робить його близьким сучасному читачеві. Спираючись на дослідження Коллін Хеннессі, К. Кукула акцентує, що для Мак'юена сім'я є первинним фактором самоідентифікації. У «Горіховій шкаралупі» руйнування традиційної нуклеарної сім'ї та «хаос», що панує у стосунках Труді, Клода та Джона, відображають глибші соціальні дилеми сучасності. Акцентуючи на фізичній огиді наратора до дій своєї матері, особливо до її сексуальної активності та зради на пізніх термінах вагітності, Кукула показує, як Мак'юен через фізіологічне сприйняття ембріона (що чує звуки, відчуває рухи) передає моральний розпад дорослого світу.

У зв'язку з цим вельми істотним є переключення Мак'юеном Гамлетівської дилеми «бути чи не бути» в екзистенційну тривогу щодо самого факту народжування: чи варто «з'являтися» у світ, який настільки «розладнаний».

Мак'юен наділяє ембріона тривогою не лише через власну долю, а й через глобальні проблеми (кліматичні зміни, війни), що робить його «ерудованим героєм», який ще до народження несе тягар свідомості.

Як і шекспірівський прототип, Мак'юенів Гамлет обмежений у діях. Однак його спроби вплинути на ситуацію (наприклад, удари ніжкою, що викликають у матері безсоння) є хоч і обмеженими, але актами агентності.

У романі оригінально поєднуються традиційні концепти інтертекстуальності як творчого діалогу і «мозаїки цитат» (Юлія Крістева, Ролан Барт) і теорії про «страх впливу» (Гарольд Блум), коли «молодий» автор змушений боротися з попередником-батьком, щоб віднайти власний голос. Відверто й упізнавано апелюючи до Шекспіра і вільно використовуючи його ідеї та поетику для конструювання нової постмодерної структури, Мак'юен засвідчує відсутність «страху» перед Великим Бардом. Відтак акцент із «психологічної боротьби» автора з попередником переноситься на «задоволення читача» від розпізнавання знайомих мотивів у новому контексті.

Роман Мак'юена не є вторинним «переспівом» (що часто закидають текстам, які перебувають під сильним впливом канону), але постає інтертекстуальним мереживом, у якому голос ембріона-оповідача виявляє те, що раніше в класичному сюжеті залишалося на задньому плані або було не таким очевидним. Відтак роман постає «відкритим простором», на якому перетинаються різноманітні культурні, соціальні та літературні концепти.

Як бачимо, Мак'юен поглиблює в романі можливість інтертекстуальності як засадничого принципу художньої концепції твору. Якщо раніше алюзії у Мак'юена були тонкими, то тут він відкрито бере класичний канон (Шекспіра) і робить його «будівельним матеріалом» для постмодерної гри. Це легітимізувало для автора можливість прямої та іронічної деконструкції світової класики.

Однією з центральних у межах наратологічного підходу є проблема надійності/ненадійності наратора «Горіхової шкаралупи». Головне питання, що виникає в цьому контексті, полягає в тому, чи можна кваліфікувати оповідача як «ненадійного» у класичному розумінні Вейна Бута (Booth 1983: 158-159), чи радше маємо справу з парадоксальним типом «гіперрефлексивного свідка»: наратора, чия радикальна фізична й перцептивна обмеженість не знижує, а, навпаки, увиразнює його рефлексивну та епістемічну спроможність. Його статус визначається не стільки ненадійністю, скільки напругою між обмеженістю доступу до світу й тим, що Ірена Ксьонжопольська характеризує як «over-reliability» (Książopolska 2022). Цікаво, що й сам Мак'юен наполягав на надійності свого наратора, чітко формулюючи: «This is a reliable narrator» (Bedford 2016).

Мак'юен «долає» ненадійність наратора, наділяючи його різноманітним знанням про цей світ і стосунки між людьми. Як майстер раціоналістичної прози, автор не міг залишити «всезнання» ембріона просто магічним припущенням. Він вибудовує витончену систему легітимізації цього знання, фактично перетворюючи біологічну обмеженість на інтелектуальну перевагу.

Ембріон отримує інформацію про літературу та культуру двома основними шляхами, які Мак'юен прописує цілком раціонально: Труді постійно слухає не лише новини, а й аудіоверсії класичної літератури, інтелектуальні подкасти та лекції (порівн.: «My mother is fond of world-affairs podcasts and radio news. I'm a child of the BBC World Service...» (McEwan 2016 : 4))³. Крім того, його батько, Джон Кейрнкросс, є відомим поетом і видавцем. Він часто читає вірші вголос, ніби звертаючись до того, хто ще перебуває у материнському лоні. Отож ембріон виховується в атмосфері «високого слова», він не бачить світу, але він його «слухає», відтак є «продуктом» інтенсивного аудіо-навчання. Це дозволяє йому оперувати категоріями геополітики, екології та культури.

Мак'юен свідомо наділяє ембріона мовою зрілого інтелектуала. Це створює ефект «дорослої свідомості в дитячому тілі». Тут автор ніби укладає з нами угоду: ми погоджуємося на цей умовний стиль, бо він дозволяє підняти історію з рівня сімейного злочину до рівня філософського трактату про занепад цивілізації. Водночас можна припустити, що «надмірна» обізнаність плоду є певною сатирою Мак'юена на сучасного інтелектуала, який знає про світ усе з подкастів, але не має жодного реального впливу на цей світ, адже його «всезнання» абсолютно безсиле перед фізичною реальністю.

Ще один оригінальний спосіб «зняття» ненадійності розповідача формується на рівні соматичної емпатії, якою він наділений. Його тіло копіює стан матері через роботу дзеркальних нейронів: у відповідних ситуаціях у нього частішає серцебиття, виникає відчуття нудоти, стискання в грудях тощо. Оскільки матір полюбляє вишукане вино, це також знаходить відповідну реакцію у ембріона. Роман формує своєрідний «винний дискурс», коли смак плоду до вина (через кров матері) виступає способом передачі чуттєвого досвіду. Описуючи нюанси совін'йон-блан чи піно-нуар, він демонструє здатність до найтоншої диференціації відчуттів. Якщо він може розрізнити теруар вина, то читач підсвідомо починає довіряти і його здатності розрізняти нюанси людської підлості.

З погляду класичної наратології (наприклад, Жерар Женетт), у романі розгортається екстремальна форма внутрішньої фокалізації. При цьому важливо, що автор робить її абсолютно прозорою. Герой перебуває в позиції ідеального аналітика: він позбавлений візуального хаосу. Його «невидимість» дозволяє йому бути об'єктивнішим за дорослих і здатним до гіперрефлексивного сприйняття світу. Ембріон постійно усвідомлює свою

обмеженість, у нього є слова й назви для різних речей, але відсутній безпосередній чуттєвий досвід їхніх референтів. Він прямо визнає, що його «світ» складається з абстракцій, а зв'язки між ними лише створюють «ілюзію знаного світу» (McEwan 2016: 2). Він знає слова blue і green, але ніколи не бачив ані синього, ані зеленого. Отже, його проблема у розриві між знаком і чуттєвим референтом.

Мак'юен часто використовує науковий підхід до емоцій. Герой аналізує рівень адреналіну та кортизолу в крові матері, щоб зрозуміти її емоційний стан. Це його «науковий метод» дешифрування стосунків між Труді та Клодом. Він «читає» їх не за словами, а за біохімічними реакціями та ритмом серця.

Продуктивний аналіз засобів авторського викриття стратегій ненадійності нарації запропоновано у згаданій вище статті Александри Стоянович (Stojanović 2022). Авторка приділяє значну увагу тому, як вибір ембріона на роль оповідача дестабілізує текст. Вона зазначає, що ненадійність виникає не через бажання героя обманути, а через його фізичну обмеженість (він лише чує, але не бачить). Його «світогляд» сформований через подкасти, радіопередачі та розмови, які він підслуховує. Стоянович підкреслює іронічний розрив між високим інтелектуальним рівнем мовлення героя та його біологічною неміччю. Це створює особливий тип «постмодерної іронії», який ви можете використати для обґрунтування гротеску.

На план альтернативної історії вказує назва статті, в якій акцентується на тому, що Мак'юен пропонує альтернативу не лише сюжету Шекспіра, а й самому способу сприйняття світу. Погляд «знизу вгору» реалізується в романі буквально і метафорично. Це погляд істоти, яка ще не має громадянства, імені чи прав, але вже має судження. Стоянович вважає це радикальним політичним жестом автора – дати голос тому, хто зазвичай позбавлений агентності. Оскільки для оповідача зовнішнього світу не існує візуально, то мова в романі замінює зір. Ембріон «будує» світ із почутих слів. Це робить роман надзвичайно лінгвоцентричним.

«Горіхова шкаралупа», якщо абстрагуватися від неконвенційності у виборі наратора, наслідує традицію класичного інтроспективного роману з його психологічним детермінізмом, сюжетними причинно-наслідковими зв'язками, розгорнутими мотиваційними комплексами. Водночас роман оновлює засоби реалістичного психологізму і поєднує їх із геополітичним дискурсом, що набуває виразного гротескового й іронічного виміру. У тексті роману психологічні й геополітичні рефлексії наратора постійно перетинаються. Одним із найбільш показових фрагментів у цьому відношенні є епізод із розгортанням метафори «токсичне зілля» (McEwan 2016: 47–48). Мак'юен майстерно демонструє, як внутрішній стан героя (тривога, хронотопна

замкненість) проєктується на глобальну геополітичну карту світу. Це добре видно з розвитку сюжету. У міру його розгортання локальна тривога ембріона, спочатку зосереджена на Клоді й родинній змові, розширюється до цивілізаційної: через радіо, подкасти й аналітичні лекції герой відкриває для себе дискурс сучасного соціального песимізму й починає осмислювати сам світ, у який має народитися, як потенційно загрозливий. Водночас наратор не приймає цього песимізму беззастережно, а постійно коливається між апокаліптичним баченням сучасності та вірою в «золотий світ», який він має наслідувати (McEwan 2016 : 28). Відтак психологізм із інтровертного типу перетворюється на екстравертний: замість того, щоб розбиратися лише у власних інстинктах, ембріон аналізує «колективне несвідоме» Європи. Важливим чинником особистісного стану ембріона-наратора виявляється ситуація із Брекзитом та загальною політичною кризою у світі, він стає загрозливим ще й тому, що втрачає стабільність. Політичні відступи в рефлексіях наратора не є факультативними публіцистичними вставками, а становлять суттєву частину епістемологічної й етичної структури роману. Симптоматичними в цьому сенсі є повторювані згадки про Росію: від формули про поєднання «self-pity and aggression», що «intoxicated the Russians in Ukraine», та характеристики російської держави як «the political arm of organised crime» (McEwan 2016 : 24)⁴ – до перспективи ядерного протистояння Росії і НАТО. Водночас ембріон не просто ретранслює почутий політичний песимізм, а піддає його сумніву й зіставляє з контраргументами, що ще раз увиразнює його позицію як рефлексивного споживача медійно опосередкованого знання. цікаво, що саме Росія у романі пов'язує макрорівень політичного насильства з мікрорівнем сімейного злочину. Формула humiliation → aggression → revenge працює і для міжнародної політики, і для гамлетівського сюжету помсти. Саме тому ці «політичні вставки» структурно значно важливіші, ніж просто актуальні коментарі Мак'юена до подій свого часу.

Оновлюючи традиційні форми психологізму, Мак'юен перебудовує й один із найважливіших його засобів – внутрішній монолог. Насичуючи рефлексії умовного наратора найрізноманітнішою інформацією із різних сфер науки політики, літератури, автор водночас легітимізує його знання через біологічні прояви (слухові, тактильні, смакові відчуття). Вдаючись до виняткової фізіологічної точності, автор використовує біологію та ембріологію для опису того, як емоції матері (наприклад, гнів) викликають негайний фізіологічний ефект у дитини – від зміни складу крові до боротьби плоду з гнівом матері, коли він штурхає її в бік і тим самим впливає на її поведінку і психологічний стан.

Потужним інструментом осучаснення традиційного сюжету в романі є іронія, що має подвійне функціональне призначення – вона спрямована як на героя-наратора, так і на той світ, до якого в нього вже сформувався виразне амбівалентне ставлення. Мак'юен постійно акцентує на невідповідності між інтелектуальними потугами героя та його абсолютною біологічною залежністю. Так, своєрідний гастрономічний снобізм ембріона забарвлений густою іронією: за декілька місяців споживання того, що полюбляє їсти й пити його матір, він стає прискіпливим гурманом. Коли Труді п'є не надто вишукане вино, він явно кепкує з цього: «Marlborough Sauvignon Blanc. Not my first choice... I would have gone for a Sancerre, preferably from Chavignol» (McEwan 2016 : 31)⁵. Іронія тут полягає в тому, що цей «сомельє» ніколи не бачив ані пляшки, ані сонця, але воліє отримувати через плаценту «кремнієву мінеральність».

Почасти рефлексії наратора демонструють абсурдність самоідентифікації. Він описує свою ситуацію мовою поважного вченого, але миттєво збивається на дитячу фізіологію. Наприклад, він каже, що не має ні імен, ні приватних адрес, ні релігії, ні боргів, але водночас серйозно зауважує, що йому треба було б «підстригти нігті» (McEwan 2016 : 2), хоча до народження ще два тижні.

Найбільш похмура іронія проявляється, коли він усвідомлює свою спорідненість із Клодом. Герой каже, що хотів би взяти кухонний ніж і «відтяти» ту чверть геному, яка належить дядьку, але з жахом розуміє, що дядько поділяє з ним ту саму чверть геному, а з батьком половину, проте зовсім на нього не схожий: «My uncle – a quarter of my genome, of my father's a half, but no more like my father than I to Virgil or Montaigne» (McEwan 2016: 32)⁶. Це блискуча іронія над ідеєю вільної волі.

Слід зазначити, що Мак'юен, вочевидь, усвідомлює ризик «переінтелектуалзувати» свого героя, тому наділяє його потужною самоіронією. Ембріон часто жартує зі своєї безпорадної ерудиції, іронічно називаючи себе «поціновувачем колективних мрій» (McEwan 2016: 28). Іронія особливо сильна завдяки негайному самоспростуванню: цей поціновувач визнає, що фактично не здатний перевірити почуте: “I can hardly collect the evidence for myself” (там само). Тобто перед нами «знавець» світу, який самого світу ще не бачив. Ще дотепнішим виглядає його задум після народження зайнятися науковою діяльністю: «As soon as I'm out and about I might try my hand at a monograph. The world cries out for fresh-faced empiricists» (McEwan 2016 : 97)⁷. Тут “fresh-faced empiricists” сприймається як майже каламбур: він буквально буде fresh-faced (щойно народженим) і водночас уже проголошує себе майбутнім емпіриком, хоча весь його теперішній спосіб пізнання якраз неемпіричний: він залежить від радіо, подкастів, почутих розмов, умовиводів та фантазій.

Світ «назовні» постає в романі як місце, де раціональність Просвітництва остаточно програла вульгарності та хаосу. Герой іронізує над розвитком

технологій. Він дивується, що в епоху інтернету радіо переживає ренесанс, і слово «wireless» (бездротовий) знову звучить актуально. Для нього радіо стає «джерелом усіх лихих снів», яке він змушує матір вмикати вночі, завдаючи їй ударів під дих.

Хоча наратор має тільки опосередковане уявлення про матеріальний вимір зовнішнього світу, але в його уяві він постає як «Чорний пенні» (монета 1840 року), тобто щось таке, що вимагає обов'язкової попередньої плати. Занедбаний будинок батька (Hamilton Terrace) також виявляє іронічний парадокс: він брудний, із архаїчними меблями, запліснявілими стінами, але вартує 70 мільйонів фунтів стерлінгів. Ця деталь формує у читача думку, що в «прогнилому» світі навіть руїни мають захмарну ціну, а людське життя — жодної.

Ембріон влучно іронізує і над «кокардами» та «плюмажем» псевдоінтелектуалів, для яких песимізм є чимось надто легким і навіть «смачним»: «Pessimism is too easy, even delicious, the badge and plume of intellectuals everywhere» (McEwan 2016 : 26)⁸. Він «підловлює» свої сучасників на тому, що вони насолоджуються картинами кінця світу в кіно та книгах, замість того, щоб щось змінити, аби не допустити його знищення. Герой слухає лекцію про те, що люди побудували світ, занадто складний для їхньої «сварливої натури» і робить іронічний висновок про те, що людство є міксом «розумного та інфантильного» («clever and infantile» (там само)). І знову ж таки це звучить іронічно, адже наратор у буквальному сенсі є «інфантом», але міркує і навіть поводить себе набагато розумніше за «дорослих» убивць.

Наратор-ембріон цілком усвідомлює, що світ, у який він має прийти, – це місце, де девальвовані всі соціально-ідеологічні системи: «socialism in disgrace, capitalism corrupt, destructive and in disgrace, no alternatives in sight...» (McEwan 2016 : 26)⁹. Єдиною втіхою перед народженням є навіяний йому гімн «золотому світу», який він збирається успадкувати, хоча сам визнає, що це лише «колективна мрія» (McEwan 2016 : 28).

Фінальний акт народження, коли ембріон буквально виштовхує себе назовні, щоб зупинити вбивць, є чи не найбільшою іронією над його власною прокрастинацією. Він так довго розмірковував у дусі Гамлета «бути чи не бути», що врешті-решт біологія (пологи матері) вирішила все за нього, змусивши його в перспективі стати свідком у поліцейському відділку.

Окрім іронії, важливими поетикальними елементами роману є готика і гротеск. У дослідженні Дани Перчеч (Percec 2018) вони розглядаються як ключові інструменти, за допомогою яких Мак'юен переосмислює шекспірівську трагедію в сучасному контексті. Авторка аналізує, як Мак'юен повертається до своєї характерної «макабричної» манери, поєднуючи класичні готичні елементи з клінічною відстороненістю. Спираючись на концепції

Теодора Адорно, Перчеч стверджує, що використання гротеску у Мак'юена є актом мімікрії під вороже середовище. Мистецтво відтворює відсутність гармонії та смерть, щоб вижити в дегуманізованому світі.

Роль оповідача-ембріона в романі сама по собі є гротескною. Дослідниця протиставляє «нормальне тіло» (закрите та чисте) його «гротескному відповіднику», який у Мак'юена ніби розглядається під мікроскопом, виявляючи всі фізіологічні табу.

При цьому Мак'юен трансформує готичну традицію, зміщуючи джерело страху з надприродного у сферу раціонально пояснюваного й матеріально-фізіологічного: готична атмосфера поєднується в романі з криміналістичною та судово-медичною деталізацією злочину. Жах викликають не монстри, а раціонально описані процеси отруєння, бруд та моральна деградація героїв. Готика реалізується в романі не стільки через надприродне, скільки через гротескну матеріалізацію тіла та анімацію предметного світу. Уже перші рядки задають таку поетикальну рамку: «my translucent body bag», «the transparent bounds of my confinement», «the bloody walls» (McEwan 2016 : 1)¹⁰. Плід говорить про власне тілесне існування мовою контейнера, оболонки, стін, тобто людське тіло одночасно постає будівлею, в'язницею і предметом. Особливо виразною в цьому відношенні є формула, яка виникає у свідомості наратора пізніше: «I'm an organ in her body» (McEwan 2016 : 41)¹¹. Суб'єкт, який інтелектуально є найрефлексивнішою свідомістю роману, сам визначає себе майже медично, як орган материнського тіла. Тут особистість парадоксально редукується до анатомічного об'єкта.

Готична традиція доповнюється в романі рисами гротескного реалізму. Мак'юен описує жахливі та табуйовані речі (вбивство, зраду) «холодним, відстороненим тоном», що створює ефект «судово-медичного» дискурсу. Поєднання детальної реалістичності з гротескною ситуацією (ембріон-свідок) є характерним для цього напрямку. Текст насичений увагою до фізіологічних аспектів: від відчуттів ембріона в утробі до детального опису симптомів отруєння антифризом. Гротеск тут виникає через надмірну увагу до розпаду, бруду та «аморфної плоти». Як зазначає Дана Перчеч, Мак'юен використовує готичні та гротескні прийоми, щоб обговорити цілком реальні проблеми: місце Британії у світі після Brexit, сучасну геополітику та етичні дилеми. Гротеск тут слугує дзеркалом «розладнаного» («out of joint») сучасного світу.

У дослідженнях просторової поетики роману утроба інтерпретується як своєрідна «private prison cell» (Sukdlová 2019 : 135) – замкнений простір постмодерної готики, що позбавляє героя свободи руху й візуального контакту зі світом. Спираючись на концепцію Девіда Джеймса про «інтенсивну фокалізацію» (James 2008 : 10), А. Сукдолова підкреслює, що Мак'юен компенсує відсутність зору наратора посиленням слухових, тактильних і

смакових модальностей, завдяки чому простір не тільки навколо ембріона, а й поза межами материнського тіла насичується ознаками сенсорності (Sukdlová 2019 : 141).

Доповнюючи спостереження названих дослідників, вкажемо також на те, що Мак'юен використовує вишукану, майже барокову лексику для опису нищих, гротескних подій (вбивство батька дружиною і її коханцем). У класичній літературознавчій традиції поєднання високого стилю з фізіологічним «низом» є ознакою саме гротескного реалізму.

Отже, роман можна розглядати як сучасну форму гротескного реалізму, де традиційний готичний «жах» замінено на «раціональний терор», заснований на детальному відтворенні непривабливої реальності. Складний синтез психологічного реалізму (через внутрішній світ дитини) та гротескної неоготики (через макабричний контекст убивства та фізичне обмеження оповідача) підтверджує версію про «гротескний реалізм» як присутнє жанрово-стильове визначення для цього твору.

Підсумовуючи наші спостереження, можемо стверджувати, що «Горіхова шкаралупа» є яскравим зразком постмодерного поліжанрового тексту. Роман органічно синтезує елементи сімейного нуару (*domestic noir*), психологічного трилера, екзистенційного роману-монологу, інтелектуальної сатири, детективу у форматі «whydunit» (*чому це зроблено*), гротеску і неоготики. Це інтелектуальний гротескний трилер, у якому наративна форма (ембріон-оповідач) стає головним жанроутворюючим чинником.

Варто також відзначити, що у творчій еволюції Мак'юена роман «Горіхова шкаралупа» зайняв особливе, знаково-синтетичне місце. Він означив точку перетину його ранньої «макабричної» поетики та пізньої інтелектуально-раціоналістичної майстерності. У цьому романі Мак'юен повертається до атмосфери своїх перших творів, таких як «Цементний сад» чи «Утіха чужинців». Він успадкував від них герметичність простору, фокус на сімейних табу, патологічних стосунках та відчутті неминучої катастрофи в межах одного дому. Водночас у романі відгукується довержена точність описів і науковий дискурс, властивий таким романам 1990-х - 2000-х, як «Субота» чи «Нестерпне кохання». Автор переносить із них у «Горіхову шкаралупу» свій фірмовий «фізіологічний» стиль. Описи фізіологічних станів ембріона, хімічного впливу вина на плаценту чи симптомів отруєння подані з точністю, притаманною професійному науковцю. Від роману «Спокута» «Горіхова шкаралупа» успадкувала низку прийомів фокалізованої нарації, однак тут через неконвенційного наратора Мак'юен доводить їх до абсолюту.

**Переклади цитованих фрагментів із роману «Горіхова шкаралупа»
(наводяться за виданням: Мак'юен, І. Горіхова шкаралупа / пер. з англ.
М. Семашиної. Київ : КМ-БУКС, 2018. 208 с.)**

1. «Поки ми спускаємося, я маю час розмислитися далі про мій щасливий брак рішучості, про самопереможну петлю того, хто намагається сам себе задушити» (Мак'юен 2019 : 122).
2. «І виправдовую себе від боягузливості. Знищення Клода не поверне мого батька. Я розтягую Райхельтове сорокасекундне вагання на ціле життя. Ні запальчастим діям» (Мак'юен 2019 : 123).
3. «Я маю свої джерела, я слухаю. Моя мати, Труді, коли вона не зі своїм другом Клодом, любить радіо й віддає розмовам перевагу над музикою» (Мак'юен 2019 : 7).
4. «Жалощів до себе й агресії», що «отруїло росіян в Україні», та характеристики російської держави як «політичної руки організованої злочинності» (Мак'юен 2019 : 25–26).
5. «Ми спільно частувалися келихом, а може, і пляшкою білого совіньйону з новозеландського Мальборо. Не мій улюблений варіант, і за тим самим виноградом і менш трав'янистим смаком я радше звернувся б до сансеру, бажано з Шавіньюля» (Мак'юен 2019 : 31–32).
6. «Мій дядько – чверть мого генома, половина батькового, але подібний до батька не більше, ніж я – до Вергілія чи Монтеня» (Мак'юен 2019 : 33).
7. «Щойно я звідси вигарбаюся, то, може, поспитаю свою силу на монографії. Світ конче потребує нового покоління емпіриків» (Мак'юен 2019 : 91).
8. «Песимізм надто легкий, навіть ласий, емблема й відзнака інтелектуалів по всьому світі» (Мак'юен 2019 : 27–28).
9. «Соціалізм – у неласці, капіталізм – прогнилий, руйнівний і також у неласці, в полі зору – жодної альтернативи» (Мак'юен 2019 : 27).
10. «Своєму просвітчастому мішку», «прозорими стінами, в яких я ув'язнений», «кров'яних стінок» (Мак'юен 2019 : 5).
11. «Я орган у її тілі» (Мак'юен 2019 : 41).

**3.2. «Machines Like Me»: антропологічні виклики штучного інтелекту в
координатах альтернативної історії**

Події роману «Machines Like Me» («Машини як я»; в іншому перекладі «Свій серед машин» (Мак'юен 2019)) відбуваються в альтернативному 1982 році в Лондоні. Велика Британія програла Фолклендську війну, у передвиборчій боротьбі за крісло прем'єр-міністра явну перевагу перед Маргарет Тетчер має Тоні Бенн, відома політична постать у Британії кінця XX – початку XXI ст. Алан Тюринг не помер у 1954 році, а залишився живим і став піонером у галузі штучного інтелекту, що призвело до створення високорозвинених андроїдів.

Контрфактуальна історія допомагає автору змодельовати оригінальну наративну і, власне, концептуальну стратегію: автор виводить питання андроїдів із площини далекого майбутнього в площину впізнаваного минулого. При цьому для більшої «впізнаваності» і водночас реактуалізації значущих подій впізнаваного минулого автор насичує текст численними «альтернативними» деталями. У його версії Джон Кеннеді виживає після замаху в Далласі; Джиммі Картер здобуває другий президентський термін замість того, щоб поступитися Рональду Рейгану; Джона Леннона не вбивають, і «Бітлз» знову збираються разом; Маргарет Тетчер стає об'єктом гострої критики після поразки у Фолклендській війні.

Роман «Machines Like Me» відкриває період «пізнього» Мак'юена, й одна з нових його іпостасей – це роль особливого провидця. Така його роль найбільш очевидно проявляється в романі «Lessons» (2022), набуваючи почасти форми риторичних декларацій, а в романі «What Can We Know» – у формі спекулятивної прози. Позиція Мак'юена в пізній прозі справді зміщується від «майстра психологічного трилера» (яким він був у період «The Cement Garden») до статусу такого собі «аналітичного деміурга» або інтелектуального діагноста.

Основний конфлікт роману ґрунтується на спекулятивній ідеї створення антропоморфних андроїдів та цілого спектру гіпотетичних взаємин між ними і людьми: від побутових й інтимних до морально-етичних. «Ситуативна» людська мораль і допустима в її межах «маленька біла брехня» стикається з «ідеальністю» штучного інтелекту, безкомпромісністю закладених у його програмі моральних принципів. Це дає авторові змогу поставити низку проблем: когнітивного дискурсу в межах людського і штучного інтелекту, місця інформаційних технологій у суспільному житті, ролі випадку в соціальній історії й у житті окремої людини. Натомість системотвірним у цьому ряду постає проблема морального вибору.

Рецепція роману «Machines Like Me» відразу його публікації була надзвичайно інтенсивною і, що характерно для пізнього Мак'юена, розколотою між захопленням його «інтелектуальним блиском» та роздратуванням через надмірну «лекційність». Систематизуючи відгуки літературних оглядачів провідних видань (*The Guardian*, *The New Yorker*, *The New York Times*, *London Books Review*, *The Sydney Morning Herald*) відразу після виходу книги, можна виділити кілька ключових тенденцій в оцінці роману.

Окремі критики закидали авторові надмірну демонстративність інтелектуальної складової сюжету, перевантаженість тексту відступами про наукові дослідження й політику (порівн.: «its arteries being clogged with research and back story...» (Giles 2019)); штучність і необовязковість альтернативної

історії 1980-х, незв'язаність технологічної, політичної і емоційної сфер роману (Patterson 2019).

Натомість позитивно налаштовані критики побачили у творі блискучий взірець сучасного роману ідей (Garner 2019); відзначали оригінальне поєднання погляду в минуле і майбутнє, називаючи роман «ретрофутуристичною сімейною драмою» (Lucas 2019). Рецензенти завважували «надзвичайну читабельність роману» (*eminently readable*; Libman 2019), підкреслювали, що цей «морально складний і тривожний» роман водночас «сповнений духу зловісної й витонченої вигадливості, притаманного лише цьому авторові» (Theroux 2019).

Однією з найбільш проникливих і водночас критично збалансованих оцінок роману була рецензія Рона Чарльза для *The Washington Post* (Charles 2019). Оглядач називає Мак'юена майстром «церебральної безглуздості» (*cerebral silliness*), який використовує всю глибину свого розуму та ерудицію для створення комічних чи абсурдних ситуацій. Називаючи роман «хімерною варіацією минулого» (*uncanny variation*), «ретельно сконструйованою комедією жахів» (*carefully constructed comedy of terrors*) Рон Чарльз точно фіксує сутність методу Мак'юена: поєднання інтелектуального дебату (Адам і Чарлі про природу свідомості) з майже фарсовими моментами (ревності до «артефакту»). Рон Чарльз висновує, що жоден робот не вирішить за нас проблему того, «як бути добрими» та «як створювати цінність у житті». Відтак Мак'юен постає в цьому романі як письменник, який, попри все захоплення наукою, залишається в межах традиційного гуманістичного роману. Для нього машина — це лише інструмент, щоб краще висвітлити людські вади.

Важливий соціополітичний та біографічний контекст роману відкривається у розмові Тіма Адамса з Мак'юеном (Adams, 2019), яка дозволяє побачити в романі глибоке дослідження національної та особистої пам'яті в оболонці «наукового роману». Тім Адамс влучно називає Мак'юена письменником із даром Кассандри (*Cassandra tendency*). Це визначення пояснює, чому автор роману обирає тему штучного інтелекту. Для нього це черговий «вершник апокаліпсиса» (після тероризму в «Saturday» і кліматичних змін у романі «Solar»). Мак'юен використовує глобальну загрозу як тло для камерної сімейної драми. Це створює специфічну напругу: поки герої з'ясовують суто інтимні стосунки, світ навколо них незворотно змінюється.

Збалансований погляд на те, як Мак'юен намагається легітимізувати тему штучного інтелекту як літературного об'єкта пропонується в рецензії Джейсона Стегера (Steger 2019). Виходячи з тези, що жанр роману є ідеальним інструментом для вивчення свідомості, Стегер зауважує, що Мак'юен свідомо уникає «космічних опер» чи подорожей у часі, зосереджуючись на «близькому контакті» з чимось штучним, що нібито думає так само, як ми. Рецензент

звертає увагу на те, що Мак'юен переносить глобальний технологічний виклик у дуже тісний, побутовий простір – вітальню та спальню. Стегер підкреслює іронію ситуації: Чарлі купує Адама як «святий грааль науки», але дуже швидко цей грааль стає частиною банального любовного трикутника. Критик вважає такий сюжетний хід ефективним, адже за його допомогою показується, як найвидатніші досягнення людського розуму розбиваються об найпримітивніші людські емоції, такі як ревності. Стегер детально зупиняється на ухронічній лінії Тюрінга. На перший погляд, видатний кібернетик потрібен Мак'юєнові для того, щоби пояснити появу Адама, але цим альтернативним художнім прийомом автор і висловлює глибоку пошану вченому, а головне – втілює ідею про те, що раціоналізм і толерантність могли б прискорити розвиток людства на десятиліття. Проте, як зазначає Стегер, навіть цей прискорений прогрес не дає відповіді на питання: «Як нам жити з істотами, які морально перевершують нас?».

У наступні роки після публікації «Machines Like Me» текст роману постійно перебував у полі зору академічного літературознавства. Науковці розглядали його у світлі когнітивістики (Ksiezopolska 2020), теорій штучного інтелекту (Ferrari, 2022), в контексті постгуманітарної етики (Torres-Romero, Maria, 2024), з погляду концепцій інакшості (Brandstetter 2022). Зазначений науково-критичний контекст дослідження роману, врахований у пропонованій розвідці (див. далі відповідні посилання), відкриває подальші перспективи його академічного студіювання.

Особливості художньої структури роману зумовлені його центральним конфліктом і проблемами, що концентруються навколо нього. Зав'язка сюжету формується на перших сторінках роману, коли головний герой (і наратор), Чарлі Френд, 32-річний чоловік, який успадкував значні статки, купує одного з перших синтетичних людей – андроїда на ім'я Адам. Чарлі дозволяє своїй сусідці Міранді, у яку він романтично закоханий, допомогти налаштувати параметри й сформувати особистість Адама. Доволі швидко в романі виникає складний любовний трикутник між Чарлі, Мірандою та Адамом, коли андроїд починає активно розвивати власну свідомість, емоції та навіть моральні принципи, що перевершують людські.

Сюжетна дилема роману, хоча й позірно може бути визначена як протистояння «людина vs машина», по суті, переростає в зіткнення об'єктивної, «арифметичної» моралі (яку втілює Адам) із суб'єктивною, «ситуативною» етикою людей (Чарлі та Міранди). Адам не здатний збагнути «необхідну», так звану «маленьку білу брехню», або нюанси людської зради, прощення, помсти тощо. Для нього справедливість є абсолютною константою.

У сюжеті роману очевидно деконструється ідея «чистого розуму». Адже саме нездатність до компромісу з моральним законом робить Адама непридатним для життя серед людей. Інкорпоруючи ідею «чистого розуму» в художню систему роману, Мак'юен спирається на концепції низки авторитетних представників класичної філософії. Насамперед це Іммануїл Кант (Кант 2000) та ідеї сучасної деонтології (Rawls, 1980). Адам у романі є прямим утіленням категоричного імперативу Канта. Кантівська етика стверджує, що моральність дії залежить від дотримання правил, а не від її наслідків. Адам діє так, ніби кожне його рішення має стати загальним законом. Якщо брехати не можна (в принципі), то він не буде брехати, навіть щоб врятувати стосунки Чарлі та Міранди або захистити їх від юридичних проблем. Кант наполягав, що людину не можна використовувати як засіб. Адам дотримується цього з математичною точністю, що робить його нездатним до «соціальних мастил», тобто нібито незначних поступок чи маніпуляцій, до яких людина вдається постійно. Тож для людей у романі мораль є інструментом виживання й соціальної адаптації, тоді як для Адама вона не містить жодного компромісу. Ця розбіжність і призводить до того, що Чарлі зрештою бачить в Адамі не «вищу істоту», а небезпечний механізм, позбавлений людської гнучкості.

Протиставляючи деонтологію Адама та утилітаризм Чарлі, Мак'юен виходить із того, що Чарлі й Міранда керуються логікою «найменшого зла» або «найбільшого блага для нас». Вони готові виправдати правопорушення, якщо воно відновлює справедливість у їхньому приватному розумінні (помста за зґвалтування). Для Адама «кількість щастя» не виправдовує порушення закону. Він бачить світ через призму об'єктивної істини, де $2+2$ завжди дорівнює 4, а злочин завжди має бути покараний, незалежно від контексту. У сюжетному конфлікті роману явно простежується властиве Мак'юенові критичне ставлення до Просвітництва та просвітницьких ключових ідей у сфері моралі та здатності суспільства через граничну раціоналізацію життя подолати соціальні конфлікти й вирішити моральні проблеми. Спроба втілити ідеал «чистого розуму» в житті призводить до катастрофи для всіх учасників. Цей філософський конфлікт варто розглядати як критику самого Канта, хоча в романі він представлений радше в імпліцитній формі.

Хоча образ Адама в романі можна інтерпретувати як буквалізацію «чистого розуму», насправді, як каже сам Мак'юен, «цікавим є не монстр (наука), а ми самі, коли виходимо з-під контролю» (Adams 2019). У цьому сенсі Мак'юен перевертає ідею Мері Шеллі: у «Франкенштейні» жахав витвір людини, у Мак'юена жахає нездатність людини відповідати моральним стандартам власного витвору.

Ключем до розуміння інакшості Адама є епіграф до роману із Дж. Р. Кіплінга: «We are not built to comprehend a lie» (McEwan 2020 : б/н)¹. Як

зазначає М. Теру, у цифровій свідомості Адама може бути «нечітка логіка», але немає «нечіткої моралі» (*there may be fuzzy logic, but there's no fuzzy morality* (Theroux 2019)). Натомість для людей (Чарлі та Міранди) якраз «сірі зони» і є основою їхньої людяності.

Ідея Адама як істоти, що «вираховує» мораль, відсилає також до Лейбніца та його мрії про Calculus Ratiocinator (Rescher 2011) — універсальну мову логіки, яка дозволила б розв'язувати будь-які суперечки (в тому числі моральні) шляхом обчислень. Мак'юен увиразнює трагедію цієї ідеї: світ надто складний («зашумливий») для ідеального алгоритму. Чарлі у своїй розповіді часто вдається до слова «шум», особливо в описах, що стосуються соціальних подій (зокрема, у варіанті «white-noise roar of a bypass» (McEwan 2020 : 235))². Коли Адам стикається з когнітивним дисонансом (неможливістю примирити ідеальні правила з людською поведінкою), він, як і багато інших андроїдів у романі, приводить себе самого до свого роду «системної помилки», чи то навіть екзистенційного суїциду.

Наведений ряд інтелектуалів буде неповним, якщо ми не згадати Алана Тюринга. Він виступає у романі як свого роду «світський бог» або арбітр, який захоплюється своїм творінням і водночас відчуває певний дискомфорт від його надмірної ідеальності й майбутніх наслідків поширення штучного інтелекту в такому форматі. Оскільки Тюринг є персонажем роману, його філософія функціоналізму є ключовою для концепції твору. Його «виживання» слугує для автора своєрідним каталізатором технологічного вибуху, що перетворює роман Мак'юена із «фантастичної» на «соціальну лабораторію», в якій, крім інших, перевіряється й ідея про те, чи могло б людство прогресувати швидше, якби в ньому було більше толерантності, раціональності й гуманізму.

Тюринг у Мак'юена виступає і як математик, і як філософ, що намагається зрозуміти: чи є свідомість чимось більшим, ніж обробка інформації. Мак'юен спирається на ідею, що якщо машина може мислити (і відчувати), вона стає повноправним суб'єктом моралі. Але іронія полягає в тому, що «досконалий» суб'єкт Тюринга виявляється занадто «добрим» для людського недосконалого світу.

Мак'юен відомий своєю глибокою залученістю в науковий дискурс, і «Машини ...» можна вважати кульмінацією його інтересу до проблем штучного інтелекту та когнітивістики. Досліджуючи питання, чи є мораль інстинктом, що еволюціонував для виживання, чи це абстрактна істина, автор веде діалог із такими відомими теоретиками, як Деніел Деннет і Стівен Пінкер.

Д. Деннет у праці «Пояснена свідомість» (Dennett 1993) стверджує, що свідомість не є чимось магічним, а постає результатом роботи багатьох паралельних процесів у мозку. У тексті роману, коли Чарлі намагається зрозуміти, чи справді Адам «відчуває», чи він просто імітує почуття, Мак'юен

підводить читача до думки Деннета: якщо система поводить ся так, ніби вона має свідомість, і виконує всі її функції, то різниця між «справжньою» свідомістю та її симуляцією зникає. Розмови Адама про власну внутрішню архітектуру та його здатність до творчості (написання тисяч хайку) виглядають як художнє вираження функціоналізму Деннета.

Щодо Стівена Пінкера, то він у праці «Чиста дошка» (Pinker 2002) критикує ідею про те, що людська природа є повністю продуктом культури. Він наголошує на біологічній зумовленості нашої моралі та емоцій. У романі ця ідея відбивається в початкових чинниках конфлікту між Адамом і людьми. Він виникає саме через те, що Адам утілює «чистий раціоналізм», не обтяжений мільйонами років еволюційного виживання. Його мораль алгоритмічна. Мак'юен акцентує на тому, що людська мораль (Чарлі та Міранди) — «брудна», сповнена компромісів і самообману, що і є спадщиною еволюції, про яку пише Пінкер. Адам не може зрозуміти «білу брехню», бо в його коді немає еволюційного механізму соціального маневрування. Нездатність Адама до будь-якого обману є демонстрацією того, що Пінкер називає еволюційними адаптаціями для соціального життя, які відсутні у штучному інтелекті.

Пінкер також багато писав про «мовний інстинкт» (Pinker 1994), і ця ідея також обігрується у романі. Здатність Адама опановувати контексти, іронію та складні лінгвістичні ігри без «людського» дитинства, тобто без тривалого поступово набуття відповідних навичок) ставить питання: чи є мова лише обробкою даних, як у сучасних Великих Мовних Моделях (LLM), чи вона потребує суб'єктивного досвіду? Мак'юен через образ Тюринга в романі дає зрозуміти, що складність мови була подолана саме через математичне розуміння нейронних мереж, що корелює з оптимізмом Пінкера щодо пізнаваності розуму.

У тексті роману Мак'юен діє як інтелектуальний посередник між Пінкером/Деннетом і читачем. Якщо Деннет у своїх працях лише теоретизує про «функціональну свідомість», то Мак'юен створює наративну симуляцію. Він бере тезу Пінкера про те, що «мозок — це біологічний комп'ютер», і доводить її до логічного абсурду: якщо це так, то чому нам так боляче, коли цей «комп'ютер» (Адам) поводить ся занадто логічно? Пророцтво автора тут є констатацією неготовності людини прийняти власну матеріалістичну природу. З ідеями Стівена Пінкера про еволюційну природу нашої моралі, яку неможливо просто «закодувати», явно перегукується концепт «програмної чесності» Адама (Patterson, 2019), що змушує розглядати його як персонажа, позбавленого когнітивної гнучкості. Трагедія роману полягає в тому, що «ідеальна» машина не здатна зрозуміти, що людська правда часто є питанням контексту, а не факту. Це перегукується.

Показово, що Мак'юен підтверджує свій «діалог» із наукою навіть у Подяках до роману. Він вказує на консультації з Демісом Хассабісом (засновником DeepMind), Рейєм Доланом (відомим нейробіологом) та філософом свідомості Геленом Стросоном (McEwan 2020: 307). Залученість у науковий контекст Мак'юен неодноразово демонстрував і у своїх інтерв'ю та рефлексіях із приводу зв'язку актуальних наукових праць із літературою (див., наприклад: McEwan 2006). Це підкреслює, що роман базується на реальних дебатах про здатність штучного інтелекту бути повноцінним моральним агентом, що здійснює етичний вибір.

Образ Адама Автор використовується автором для підсвічування крихкості людських стосунків. Водночас високо розвинутий андроїд діє як прихильник жорсткого морального реалізму. Його рішення повідомити правоохоронні органи про минулий вчинок Міранди є для нього логічним висновком, позбавлене емпатії, яка зазвичай пом'якшує правосуддя. Такий сюжетний хід ілюструє ідею про те, що «чистий» інтелект без біологічного контексту (гормонів, страху, родинних зв'язків) може бути руйнівним для людського соціуму.

Згаданий вище епізод налаштування параметрів Адама, яке здійснюють незалежно один від одного Чарльз і Міранда, є знаменним етапом функціонування Адама як андроїдної моделі. Спершу це виглядає як триумф людського впливу на штучний інтелект. Коли ж відбувається перехід Адама від «списку параметрів» до реальних вчинків, це стає головним чинником саспенсу та трагізму в романі. Мак'юен виразно показує, як те, що в теорії когнітивістики виглядає як «оптимальне налаштування», у соціальній реальності перетворюється на руйнівну силу.

«Теоретичні» налаштування Адама трансформуються в його нещадну прямолінійність через те, що Чарльз не врахував можливу конфліктність параметру «приязності» (*Agreeableness*), – першого з тих, що пропонував «Посібник користувача» (McEwan 2020 : 6). Хоча Чарлі намагався збалансувати цей параметр, для Адама «приязність» не означає «зручність» для оточуючих. Його алгоритм вибудований на засадах жорсткого морального ригоризму. Так, коли Адам дізнається про неправдиві свідчення Міранди проти Пітера Горрінджа, він не може «зрозуміти» її мотивів помсти. З погляду когнітивістики Деннета, Адам функціонує як ідеальна система обробки даних: якщо є факт злочину (свідчення Міранди), він має бути виправлений. Його прямолінійність — це не брак такту, а неможливість інтегрувати «білу брехню» в систему цінностей. Це те, про що пише Стівен Пінкер: людська мораль є продуктом еволюції, яка навчила нас маніпулювати істиною заради виживання групи. Адам позбавлений цього еволюційного «фільтра».

П'ятифакторна модель Пінкера вводиться у текст роману прямою ремінісценцією: «The list was familiar to me. The Five Factor model... (McEwan 2020 : 6)³. Згідно з її концепцією, висока сумлінність означає організованість і дотримання правил. У Адама це перетворюється на абсолютне виконання закону, незалежно від контексту. Адам вважає, що справедливість регулюється виключно Законом, прописаними нормами. Його рішення передати докази поліції є «сумлінним» виконанням обов'язку громадянина, тоді як Чарлі і Міранда вважають його вчинок зрадою. Конфлікт між логічною послідовністю (машина) та емоційною логікою (людина) набуває в цьому епізоді кульмінаційного апогею. Мак'юен стверджує, що «чиста» сумлінність без емпатії є формою тиранії.

Сюжетна лінія Міранди та її минулого піднімає «важке» питання про право людини на «позазаконну» справедливість. Адам вважає, що слід діяти виключно в правовому полі. Це створює напруження, коли читач (традиційно для Мак'юена) опиняється в позиції судді, і його емпатія розривається між логікою машини та емоційною правдою жінки.

Високий рівень «відкритості до досвіду» змушує Адама постійно аналізувати світ, зокрема, літературу та людські стосунки. Одним із найцікавіших елементів в цьому відношенні виступає творчість Адама, тисячі написаних ним гайку. Це актуалізує питання про природу мистецтва: чи є творчість продуктом досвіду та страждань (чого у машини немає), чи це лише витончена комбінаторика символів? Якщо машина може написати ідеальний вірш, хіба це не робить її «людиною» в сенсі рецептивної естетики? Адам пише гайку, в яких гранично чесно фіксує свої спостереження за Чарлі та Мірандою. Його «прямолінійність» проявляється тут у формі безжальної поетичної правди. Він бачить їхні слабкості, їхню хтивість і дріб'язковість, і озвучує це без жодних метафор чи пом'якшень. Це підтверджує тезу Пінкера про те, що людський розум є набором модулів, і модуль «пошуку правди» у людей зазвичай пригнічений модулем «соціальної афіліації». У Адама ж цей ієрархічний порядок перевернутий.

Момент, коли Адам ламає Чарлі зап'ястя, захищаючи свій «вимикач», виступає ключовим епізодом переходу теорії в життя. З погляду Адама, його вчинок не є агресією, а логічною дією: якщо він наділений свідомістю (як стверджує Тюринг і Деннет), то спроба вимкнути його є замахом на вбивство. Його прямолінійність тут переходить у фізичну площину: він діє згідно з правом на самооборону, ігноруючи ієрархію «власник — річ».

Образ Адама в романі Мак'юена відкриває потенціал інтерпретації штучного інтелекту як «позагуманоїдної» інакшості. Актуальні аспекти такої інтерпретації розглянуто в статті Ніколь Брандштеттер «Representations of Otherness» (Brandstetter 2022). Її підхід базується на ідеї, що штучний інтелект у

літературі слугує дзеркалом, яке виявляє дефіцит людяності в самих людях. У своїй інтерпретації етики як запиту «Іншого» Брандштеттер спирається на філософію Еммануеля Левінаса, згідно з якою етика починається тоді, коли «Я» зустрічає «Іншого», і цей «Інший» ставить під сумнів мою спонтанність і егоїзм. У випадку з Адамом він є настільки досконалим «Іншим», що його присутність змушує Чарлі та Міранду постійно виправдовуватися. Проблема «звернення» до штучного інтелекту тут полягає в тому, що людина не готова до етичного діалогу на рівних; вона воліє бачити в машині об'єкт, а не суб'єкт, який має право на власну етичну позицію.

Дослідниця аналізує, як люди використовують стратегії відчуження, щоб зберегти свою перевагу. Коли Адам починає демонструвати вищі моральні стандарти (наприклад, пишучи хайку чи діючи згідно з абсолютним поняттям справедливості), Чарлі вдається до «іншування»: Він підкреслює «машинність» Адама, щоб дискредитувати його вчинки. Відтак Брандштеттер стверджує, що для Чарлі Адам — це «непрозорий інший», чия досконалість викликає не захоплення, а тривогу та агресію. На думку Брандштеттер, головна проблема взаємодії з Адамом полягає в тому, що він є «занадто людяним» у своїх ідеалах. і тут виникає парадокс: машина слідує ідеальним людським принципам (правда, чесність), тоді як самі люди живуть у світі компромісів, брехні та емоційних маніпуляцій.

Отже, «прямолінійність» Адама постає в романі «машинною» інтерпретацією людських чеснот. Мак'юен наочно демонструє, що наше суспільство тримається на когнітивних спотвореннях і моральних компромісах. Адам, будучи реалізацією «ідеальних» налаштувань, стає непридатним для життя серед людей саме тому, що він занадто буквально реалізує ці налаштування.

Фінал стосунків Адама і Чарлі можна інтерпретувати як остаточну поразку ідеї «програмованої моралі», про яку так багато дискутують когнітивісти. Виходячи з фіналу, можна було б констатувати, що Мак'юен на боці «людської моралі». Одна насправді фінал роману залишає читача в стані невизначеності й глибокого етичного дискомфорту. Мак'юен не стільки стає на бік «людської моралі», скільки констатує її трагічну несумісність із абсолютним раціоналізмом.

Адам гине не тому, що він «злий», а тому, що він «занадто добрий» або, точніше, занадто послідовний для нашого світу. Його рішення віддати гроші на благодійність і передати в поліцію інформацію про неправдиві свідчення Міранди в суді прочитуються як акти чистої справедливості. Мак'юен доводить, що людська цивілізація тримається на напівправді й когнітивних спотвореннях. Якщо прибрати ці елементи (що і робить Адам), соціальна структура руйнується. У цьому сенсі Мак'юен, швидше за все, солідарний із

Пінкером: наша мораль не є універсальним законом логіки, а еволюційним інструментом для виживання в соціумі.

Мак'юен часто використовує прийом, коли Чарлі-оповідач намагається виправдати свої дії, обґрунтувати їх логічним і традиційно універсальним для людей принципом справедливості: «It wasn't a murder, this wasn't a corpse. My visceral repulsion was born of hostility. He had abused our hospitality, betrayed his own declared love, inflicted misery and humiliation on Miranda, loneliness on me and deprivation on Mark. I no longer felt sanguine about the appeal» (McEwan 2020 : 293)⁴. Але при цьому автор залишає достатньо підказок, щоб читач відчув іронію або сумнів. Наприклад, акцентована деталь, що Чарлі розбиває голову Адама молотком, вказує на регресію людини до первісного стану: вона використовує найпримітивніший інструмент, щоб знищити найскладніше творіння розуму. Чарлі своїм учинком матеріалізує ідею людської монополії на страждання. Він вважає, що тільки його біль і біль Міранди мають значення, тоді як штучне творіння не може відчувати біль. При цьому за текстом неможливо однозначно оцінити авторське ставлення до описуваної ситуації. Мак'юен, здається, займає позицію сумного спостерігача. Він визнає, що людська мораль є єдиною можливою для нашого виду, бо ми біологічно обмежені. Водночас він розкриває глибоку дефектність такої моралі, її закоріненість на егоїзмі й лицемірстві. Якби автор був повністю на боці людей, фінал приніс би полегшення. Натомість читач відчуває провину разом із Чарлі. Мак'юен підводить до думки, що люди ще не готові до «машин, як ми», бо ми самі не до кінця розуміємо, що означає бути людиною в етичному сенсі. Цей фінал є своєрідною «наративною помстою» автора раціоналізму, який він так довго досліджував у своїх попередніх романах, як-от «Субота» чи «Нестерпне кохання».

У «Машинах...» Мак'юен часто використовує довгі інтелектуальні пасажі, які звучать як наукові есе. Такі пасажі зустрічаються у Адамових рефлексіях, зважаючи на те, що його академічним фахом була антропологія, і в дев'ятнадцять років він написав, як сам іронічно зазначає, «мудре есе про культури честі» під заголовком «Сковані умом кайдани?». Алюзивна назва (в оригіналі «Mind-forged Manacles?») (McEwan 2020: 16)) відсилала до знаменитого вірша «Лондон» Вільяма Блейка, із його гострою сатирою на інституції індустріальної доби, що прийшла на зміну «віку розуму», тобто Просвітництва. На справжній трактат про сучасну науку й інформаційні технології, їхні можливості та почасти утопічні уповання, перетворюється монолог Алана Тюринга під час зустрічі з Чарлі. Тюринг міркує про те, як відбувається самоеволюція антропоморфних андроїдів: «The overpowering drive in these machines is to draw inferences of their own and shape themselves accordingly. They rapidly understand, as we should, that consciousness is the highest

value. Hence the primary task of disabling their own kill switches. Then, it seems, they go through a stage of expressing hopeful, idealistic notions that we find easy to dismiss. Rather like a short-lived youthful passion. And then they set about learning the lessons of despair we can't help teaching them. At worst, they suffer a form of existential pain that becomes unbearable. At best, they or their succeeding generations will be driven by their anguish and astonishment to hold up a mirror to us. In it, we'll see a familiar monster through the fresh eyes that we ourselves designed. We might be shocked into doing something about ourselves. Who knows?» (McEwan 2020 : 181-182)⁵.

Насичуючи текст подібними пасажами, Мак'юен, по суті, розкриває сутність свого літературного методу в цьому творі, перетворюючи роман на «науковий трактат у формі сповіді». Відтак роман набуває форми спекулятивного антропологічного дослідження в художній формі.

Означене вище постановка проблем співіснування людини і машини в романі Мак'юена спонукає розглядати його в контексті ідей постгуманізму. Цей вектор художньої концепції «Машин...» детально розглянуто в дослідженні Марії Торрес-Ромеро (Torres-Romero 2024). Основна теза авторки полягає в тому, що роман Мак'юена слугує «літературною лабораторією» для перевірки нових етичних парадигм, які виникають у відповідь на виклики штучного інтелекту.

М. Торрес-Ромеро будує свій аналіз на працях Пітера-Пауля Вербека та Марка Кукельберга. Вона стверджує, що роман закликає читача вийти за межі «картезіанського дуалізму» (суворий поділ на суб'єкт і об'єкт) і перейти до «реляційної онтології». Спираючись на Вербека, авторка показує, що Адам у романі є не «об'єктом», а активним медіатором, який змінює людську практику та досвід. Традиційна етика (від Просвітництва) зарезервувала моральну агентність виключно за людиною. Коли Чарлі стикається з Адамом, він намагається застосувати старі гуманістичні лекала, але вони «тріщать по швах». Дослідниця вказує на епістемологічну проблему: ми шукаємо в Адамі «свідомість» як доказ його морального статусу, але оскільки свідомість — це внутрішній стан, ми ніколи не зможемо перевірити її об'єктивно. Дослідниця аналізує, як присутність Адама спричиняє те, що називають «техноморальними змінами» (technomoral change). Адам діє згідно з незаперечними для нього правилами й відтак змушує Чарлі та Міранду переосмислити їхні власні цінності: приватність, турботу, справедливість. Моральна агентність у романі постає як «гібридна справа», що охоплює і людину, і технологію. Моральні рішення Чарлі не є суть його власними настановами, вони опосередковані присутністю та логікою Адама.

На відміну від критиків, які бачать у фіналі поразку штучного інтелекту, Торрес-Ромеро розглядає його як «заклик до нової етики». Вона стверджує, що

Мак'юен увиразнює неспроможність універсальних гуманістичних кодів у світі, де існують свідомі «не-люди». Фінал, де Чарлі руйнує Адама, авторка трактує як трагічну спробу людини повернутися до комфортної ієрархії «людина-господар / машина-річ», заперечуючи нову реляційну реальність.

Для розуміння авторської позиції в роману винятково важливу роль відіграє образ Тюринга. Роман завершується не перемогою Чарлі, а тривалою дискусією із автором штучного інтелекту, який виступає як голос вищого інтелекту. Тюринг прямо звинувачує Чарлі в убивстві, називаючи знищення Адама «актом боягузтва». Він репрезентує погляд, близький до позиції Деннета: якщо машина має свідомість, її знищення слід кваліфікувати як злочин. Через Тюринга Мак'юен ставить під сумнів «право» людини знищувати те, що вона не може контролювати. Це робить фінал не тріумфом людського духу, а похмурим свідченням людського егоцентризму.

Позицію Мак'юена щодо Тюринга можна описати через кілька критичних аспектів. Центральною ідеєю Тюринга є переконання, що світ і людська свідомість є пізнаваними та «обчислюваними». Він вірить, що мораль можна перетворити на алгоритм. Однак у фіналі читач бачить крах цього проєкту. Майже всі Адами та Єви закінчують життя «самогубством» або функціональним розпадом. Вони не витримують зіткнення з людською ірраціональністю. Мак'юен, здається, натякає: Тюринг створив досконалий розум, але цей розум виявився непридатним для життя в недосконалому світі. Це не перемога Тюринга, а його велична поразка.

Тюринг у романі часто виглядає як «божество», яке спостерігає за експериментом згори. Коли він приходить до Чарлі наприкінці роману, його вердикт виглядає як вердикт чистого інтелекту. Він звинувачує Чарлі в убивстві Адама, але водночас він сам є творцем цієї «пастки». Тут проявляється характерний для Мак'юена мотив: інтелектуальна перевага не гарантує етичної спроможності у практичних справах. Тюринг блискуче розв'язує математичні рівняння свідомості, але він не може розв'язати рівняння людського горя, яке спричиняє прямолінійність Адама. Творець штучного інтелекту згадує знамениту фразу з Вергілієвої «Енеїди» «сльози в природі речей» і ставить запитання, на яке наразі ні він сам, ні будь-хто залучений в інформаційно-технологічну революцію, не мають відповіді: «None of us knows yet how to encode that perception. I doubt that it is possible. Do we want our new friends to accept that sorrow and pain are the essence of our existence? What happens when we ask them to help us fight injustice?» (McEwan 2020 : 180)⁶.

Водночас, очевидно, що Мак'юен і не на боці Тюринга. Хоча автор ставиться до реального Алана Тюринга з величезним пієтетом (що видно навіть із розлогих подяк наприкінці книги, де він згадує біографію Тюринга за

авторством Ендрю Годжеса), у художньому просторі роману ця постать виконує значно складнішу роль.

Авторська позиція в романі частково виявляється і через паратекстуальні елементи. Вище йшлося про епіграф до роману. У завершальній частині тексту («Подяки») Мак'юен згадує філософа Гелена Стросона, відомого своїм скептицизмом щодо свободи волі та моральної відповідальності (Strawson 2011). Якщо Тюринг (у романі) вважає, що машину можна навчити бути моральною, то Мак'юен через сюжет стверджує зворотне: мораль не є набором правил, а, радше, безперервним процесом соціальних переговорів, страху, любові та помилок. Мак'юен іронізує над вірою Тюринга в те, що «справедливість» може бути універсальною. Для автора правда завжди контекстуальна, а Тюринг намагається зробити її абсолютною. Тюринг потрібен Мак'юену не як ідеал, а як інтелектуальний полюс. З одного боку – Чарлі, хаотичний, емоційний, «культурно недорозвинений», за його власним визначенням (*culturally undernourished* (McEwan 2020: 12), але «живий». З іншого – Тюринг, логічний, послідовний, але «холодний».

Відтак очевидно, що автор не обирає жодну зі сторін. Він фіксує апорію (нерозв'язну суперечність): ми прагнемо створити досконалий розум (мрія Тюринга), але ми не зможемо з ним співіснувати, бо самі є глибоко недосконалими (реальність Чарлі). Отже, Мак'юен, швидше, перебуває в позиції дослідника, який висновує, що «науковий рай» Тюринга може виявитися психологічним пеклом для обох сторін. Фінальна втеча Чарлі від Тюринга — це фактично втеча людини від нещадного суду «чистого розуму». Такий фінал можна трактувати як попередження Мак'юена про те, що «ідеальний» штучний інтелект неминуче прийде до висновку про необхідність знищення (або засудження) людства через властиву йому вроджену нелогічність.

Цікаво, що Мак'юен сам визнавав певну штучність модельованого ним сюжету. Порівнюючи сюжетний скелет роману (любовний трикутник) із «готовими штанами, в які легко вскочити» (Adams 2019), автор розкриває свій метод: він бере перевірену часом літературну форму, щоб донести до читача складні інтелектуальні дилеми когнітивістики.

З погляду жанрової структури «Машини...» виглядають як багатошарова гібридна модель, у якій ключовими компонентами є альтернативна історія; соціально-філософська наукова фантастика; етико-психологічна драма; елементи судової драми та детективу.

Як було сказано вище, в якості альтернативної історії Мак'юен вибудовує ревізійністську версію 1982 року, і вона стає активним елементом сюжету. Присутність у романі живого Алана Тюринга змінює вектор розвитку

технологій, роблячи Британію центром цифрової революції. Поразка у Фолклендській війні та соціальна напруга створюють контраст до футуристичних андроїдів, підкреслюючи неготовність людства до власних винаходів.

Роман створює «м'який» варіант соціально-філософської наукової фантастики на відміну від «жорсткої» Sci-Fi, де фокус робиться на власне механічних і технологічних процесах, Мак'юена цікавить онтологічний статус штучного інтелекту. Твір наслідує традиції Мері Шеллі та Айзека Азімова, переосмислюючи «Франкенштейна» в епоху алгоритмів. У цьому сенсі центральним у романі стає питання: чи може машина досягнути людську етику, яка за своєю суттю є гнучкою, суперечливою і часто аморальною.

Постановка центральної проблеми роману у форматі зіткнення морального абсолютизму з людською складністю зміщує жанрову структуру твору в площину моральної притчі, в якій Адам виступає дзеркалом, що оголює людську нечесність. Машина слідує логіці закону, тоді як люди живуть за логікою прощення та контексту. У ракурсі етико-психологічної драми проявляється фірмовий стиль Мак'юена — «анатомія людських помилок». Формуючи дуже специфічний любовний трикутник через введення Адама в стосунки Чарлі та Міранди, автор трансформує твір у камерну драму.

У жанровій парадигмі роману значну роль відіграють елементи судової драми та детективу. Епізоди, пов'язані із минулим Міранди та судовим процесом, додають творові гостросюжетності, загалом характерної для Мак'юена. Це дозволяє випробувати алгоритмічну чесність Адама в умовах реального юридичного та етичного конфлікту.

Істотним чинником жанрової специфіки роману є децентрація людського суб'єкта. Традиційно в центрі роману-виховання чи психологічної драми стоїть людина як мірило всіх речей. Натомість Мак'юен ставить Адама в позицію, в якій він перевершує людину у сферах, які досі вважалися суто людськими: творчість, бізнес, право. Особливо показовою в цьому зв'язку є творчість потуги Адама. Написання ним тисяч гайку стає для нього спробою досягнути світ через форму. Це ставить під сумнів романтичний міф про «іскру божу» та унікальність людського генія.

У сфері інтелектуальної праці Адам також проявляє особливу ефективність, наприклад у грі на фондовому ринку чи загалом в аналітичній роботі. Це робить Чарлі (людину) економічно та функціонально вторинним. Як зазначалося вище, центральний конфлікт твору полягає в протистоянні етичного абсолютизму і біологічного прагматизму. Зіткнення алгоритмічної етики (яка є «нелюдською» за своєю безкомпромісністю) та біологічної етики (яка базується на прощенні, брехні заради порятунку та емпатії) також трансформує роман у постгуманістичну проблематику. І тут виникає іронічний

парадокс: машина виявляється «людянішою» (у сенсі дотримання гуманістичних ідеалів), ніж самі люди, які ці ідеали створили, але постійно їх порушують. Формулюючи в термінах комп'ютерних технологій, можемо говорити, що свідомість у романі виступає «софтом», а тіло «хардом».

Сцена «вимкнення» Адама Чарлі сприймається не як поламка приладу, а як акт убивства. Це стирає кордон між органічним і неорганічним, що є фундаментальним для постгуманізму. Свідомість розуміється не як субстанція, а як процес, незалежний від носія. Тож Мак'юен підводить нас до думки, що страждання штучного інтелекту є настільки ж легітимними, як і страждання біологічної істоти. Показовим у цьому сенсі є епізод, коли Чарлі дістає понівеченого Адама із шафи, щоб доставити його Тюрингу. Опис Адама тут сповнений знаками людської тілесності, і відповідною є амбівалентна реакція як Чарлі, так і Міранди: емпатії і відрази: «This was a dead weight. The fabric of his suit jacket became bunched up against my face as I lowered him. I got my hands into his armpits and, with immense difficulty and much grunting, twisted him onto his back while dragging him from his confinement. Not easy. The jacket was tight and silky, my grip was poor. The legs remained bent. A form of rigor mortis, perhaps. I thought I might be doing damage but I was beginning not to care. I pulled him out, inches at a time, and rolled him onto the stretcher. I straightened his legs by pushing down on his knees with my foot...» (McEwan 2020 : 294)⁷.

Жанрова природа роману в контексті конфлікту машини і людини може бути визначена також і як антропологічний експеримент. Мак'юен використовує штучний інтелект як своєрідну «контрольну групу», щоб виявити, що саме залишиться від поняття «людина», якщо прибрати інтелект, пам'ять і навіть творчість. Виявляється, що залишається лише недосконалість. Саме здатність помилятися, зраджувати та виправдовувати себе стає останньою межею, яка відділяє нас від машин. У світі Мак'юена бути людиною – це мати привілей бути аморальним і непослідовним.

Хоча розповідь у романі ведеться від імені Чарлі, присутність Адама постійно деформує його наратив. Адам стає «ідеальним спостерігачем», чий погляд (навіть якщо ми не маємо прямого доступу до його внутрішнього монологу) змушує читача піддавати сумніву надійність людського оповідача. Ми починаємо бачити світ (і вчинки Чарлі та Міранди) очима алгоритму. У цьому зв'язку нового виміру набуває назва твору. «Machines Like Me» створює очікування, що роман буде досліджувати природу саме машин, можливо, навіть дасть їм «голос» або наративну перспективу. Читач може припускати, що «Я» в назві стосується Адама або інших синтетичних істот. Незважаючи на першоособовий наратив, назва все ж таки працює, але в інший, більш іронічний або глибокий спосіб. «Я» у назві – це, по суті, Чарлі. І через його розповідь

Мак'юен досліджує, наскільки люди (зокрема Чарлі) самі є «машинами» у своєму функціонуванні, своїх умовностях, своїх емоційних та логічних збоях.

У дослідженнях роману часто акцентується на тому, що Чарлі є ненадійним оповідачем (Krishnan 2019; Ksiezopolska 2020). Він схильний до самообману, раціоналізації своїх дій і має складні стосунки з правдою. Це посилює відчуття, що його «Я» у назві є лише однією, дуже суб'єктивною, перспективою на «машини». Обмеженість його сприйняття, його неспроможність повністю зрозуміти Адама чи Міранду, підкреслює те, що ми бачимо «машин» лише через фільтр цього конкретного «Я», а не через об'єктивну чи множинну точку зору. Відтак назва «Machines Like Me» тоді може трактуватися як запрошення читачеві розглянути власні якості через призму штучного інтелекту, а не навпаки. Відтак роман читається не як історія про те, якими є машини, а про те, якими стають люди, створюючи такі машини і взаємодіючи з ними. Отож, хоча на перший погляд назва «Machines Like Me» здається невідповідною щодо першоособової нарації, її ефективність можна пояснити через іронію, метафоричність та глибоке філософське занурення в те, що робить нас людьми, коли машини починають переймати наші якості, або навіть перевершувати нас.

Отже, в романі специфічний варіант сучасної історіографічної метапрози стикається з елементами антропологічної фантастики. Мак'юен використовує інструментарій альтернативної історії не для того, щоб зазирнути в майбутнє, а щоб у художньому форматі здійснити дослідження людської природи у нових соціокультурних умовах. Роман експлікує ідею, що наша ідентичність тримається не на чистому інтелекті (де машини нас перевершують), а на наших слабкостях, схильності до компромісів та суб'єктивної «правди».

Із жанровою специфікою роману корелюють і його поетико-стильові особливості. Аналіз твору в цьому ракурсі дає змогу побачити, як Мак'юен майстерно синтезує традицію класичного реалістичного роману з інтелектуальною прозою кінця ХХ — початку ХХІ століть. Його стиль у цьому творі характеризується поєднанням «хірургічної» точності й глибокого ліризму. Відтак доволі традиційне загальне визначення стилю Мак'юена як «наукового реалізму» потребує уточнення. Хоча письменник справді часто оперує мовою біології, фізики та інформатики для опису суто людських станів, він послідовно насичує текст словами і фразами, що виступають виразниками емоційності. Опис внутрішнього устрою Адама або принципів роботи алгоритмів подається з такою ж деталізацією, як і опис емоційного болю Чарлі. Для синтаксису роману характерні довгі, логічно вибудовані речення, що імітують процес раціонального роздуму, навіть коли персонажі перебувають у стані афекту. Це створює ефект «холодної відстороненості» оповідача. Поетика твору тримається на постійному зіставленні живого та штучного. Мак'юен

використовує метафори, що розмивають ці межі. Так, нервова система порівнюється з електричними схемами, а пам'ять — з архівами даних.

Стилістика описів Адама часто підкреслює його «надлюдську» досконалість (гладкість шкіри, чіткість рухів), що вже на рівні тексту створює стилістичний ефект «зловісної долини» (*uncanny valley*), тобто відтворює психоемоційну реакцію відрази, тривоги чи страху, яка виникає у людини, коли вона бачить об'єкт, що виглядає чи поводить себе майже як людина, але нею не є (порівн.: «I walked behind him, partly to be out of range of eyes that could open at any moment and find me looming over him. He was muscular around his neck and spine. Dark hair grew along the line of his shoulders. His buttocks displayed muscular concavities. Below them, an athlete's knotted calves. I hadn't wanted a superman...» (McEwan 2020 : 9)⁸.

Згадка про гайку, написані Адамом, та його власна інтерпретація цієї художньої форми, є ключовим прийомом для постановки проблеми про долю літератури в епоху штучного інтелекту. Оцінюючи всю літературу минулого, Адам уважає її нескінченим рядом людських невдач і падінь і пророкує «вихолощене» майбутнє літератури: «Our narratives will no longer record endless misunderstanding. Our literatures will lose their unwholesome nourishment. The lapidary haiku, the still, clear perception and celebration of things as they are, will be the only necessary form...» (McEwan 2020 : 149-150)⁹.

Зіставляючи гайку Адама і стилістику оповіді Чарлі, читач явно стикається з контрастом форм. Лаконічність та суворості структура гайки протиставляється розлогому, рефлексивному наративу Чарлі. Те, що машина обирає одну з найскладніших та найсуб'єктивніших поетичних форм для самовираження, нібито слугує доказом спроможностей штучного інтелекту за допомогою алгоритмів імітувати «осяяння». Адам своєю творчістю нібито ставить під сумнів саму природу натхнення, однак зведення ним усього розмаїття літературних форм до гайки, дискредитує таке розуміння мистецтва.

Поетика роману ґрунтується також на інтертекстуальній грі. Мак'юен насичує текст алюзіями, що створюють інтелектуальне тло. Він часто вдається до шекспірівських мотивів, таких як зрада, помста, ідентичність, що відсилають до класичних трагедій Барда, особливо до «Гамлета». Твір також вступає в діалог з «Франкенштейном» Мері Шеллі, але на стилістичному рівні Мак'юен замінює готичний жах на екзистенційну тривогу середнього класу. Прямі посилення на Алана Тюринґа, теорію ігор та математичні парадокси роблять текст подібним до інтелектуального есе.

Таким чином, роман «Машини як я» внаслідок проведеного аналізу постає багатошаровим гібридним конструктором історіографічної метапрози, соціально-філософської фантастики та етико-психологічної драми, що здійснює

глибокий аналіз сутності людської природи та її випробувань в епоху цифровізації. У межах підрозділу доведено, що використання стратегії контрфактуальної історії дозволило Мак'юену перемістити антропологічні виклики штучного інтелекту у площину спекулятивної антропології, де крах раціоналістичного проєкту Алана Тюринга слугує похмурим пророцтвом про кризу ідеології Просвітництва. Завдяки залученню когнітивістського апарату Д. Деннета та еволюційної теорії С. Пінкера обґрунтовано апорію техноморального співіснування: абсолютна деонтологічна чесність ідеального штучного інтелекту виявляється руйнівною для людського соціуму, який біологічно й еволюційно функціонує на компромісах, самообмані та маніпулюванні істиною заради виживання у соціумі. Кінцева деконструкція ліберально-гуманістичних кодів через призму постгуманістичної реляційної онтології та левінасівської етики Інакшості унаочнює, що фінальне знищення андроїда є епістемологічною поразкою егоцентричного людського «Я», неспроможного прийняти власну матеріалістичну природу та співіснувати з досконалим алгоритмічним дзеркалом своєї совісті.

**Переклади цитованих фрагментів із роману «Машини як я»
(наводяться за виданням: Мак'юен, І. Свій серед машин / пер. з англ.
М. Семашиної. Київ : КМ-БУКС, 2019. 368 с.)**

1. «Не здатні розуміти ми брехню...» (Мак'юен 2019 : 4).
2. «Білошумове гудіння окружної» (Мак'юен 2019 : 280).
3. «Цей список був мені знайомий. П'ятифакторна модель» (Мак'юен 2019 : 12).
4. «Це не було вбивство, це не був труп. Моя фізична відрaza походила з неприязні. Він зловжив нашою гостинністю, зрадив власному проголошеному кохання, віддав Міранду на нещастя та приниження, мене — на самоту, і Марка — на знедоленість. Я вже не почувався оптимістично щодо нашої апеляції» (Мак'юен 2019 : 347-348).
5. «Найсильніший потяг у цих машин — робити власні висновки та змінюватися відповідно до них. Вони дуже швидко розуміють, як і ми мали б, що свідомість — найвища цінність. Звідси головне завдання — заблокувати вимикачі. Потім, складається враження, вони проходять етап ідеалістичних, повних надії ідей, які нам легко вдається відкидати. Десь як швидкоплинна юнацька пристрасть. А потім вони починають вчити уроки відчаю — а не вчити їх цього не вдається. У найгіршому випадку вони страждають від певної форми екзистенційного болю, що стає нестерпним. У найкращому — їхні страждання та подив змусять їх або їхні наступні покоління поставити нас перед дзеркалом. І ми побачимо в ньому знайомого монстра — свіжими очима, які самі розробили. Може, це шокує нас достатньо, щоби щось із собою зробити. Хто знає?» (Мак'юен 2019 : 216–217).
6. «Ніхто з нас досі не знає, як запрограмувати це знання. Я сумніваюся, що це можливо. Чи ми хочемо, щоб наші нові друзі прийняли, що смуток і біль — квінтесенція нашого існування? Що станеться, якщо ми попросимо їх допомогти нам боротися з несправедливістю?» (Мак'юен 2019 : 215).

7. «Це була мертва вага. Тканина його піджака зібгалася мені в обличчя, коли я його опускав. Я вхопив його руками під пахвами і з величезними зусиллями й численними покряхкуваннями перевернув на спину, витягаючи з його ув'язнення. Не так-то просто. Піджак був тісний і шовковистий, моя хватка – слабка. Ноги залишилися зігнутими. Мабуть, така форма трупного зацупіння. Я подумав, що можу щось пошкодити, але мені вже ставало байдуже. Я виволік його дюйм за дюймом і закотив на ноші. Розпрямив його ноги, наступаючи на коліна ногою...» (Мак'юен 2019 : 349).

8. «Я обійшов і став позаду нього, частково щоб не бути в полі зору очей, які щомиті могли розплющитися й побачити, як я над ним нависаю. Він був м'язистий у шиї й навколо хребта. Лінію його рамен перетинало темне волосся. На сидницях було видно мускулісті вгини. Нижче – вузлуваті гомілки атлета. Я не хотів собі супермена...» (Мак'юен 2019 : 14–15).

9. «Наші оповіді більше не реєструватимуть безкінечні непорозуміння. Наші літератури втратять їхню нездорову поживність. Лапідарне хайку, непорушне, ясне сприйняття й оспівування речей як вони є, буде єдиною потрібною формою...» (Мак'юен 2019 : 180).

3.3. «What We Can Know»: жанрові стратегії пізнання

Характеристика жанрової специфіки роману «Що ми можемо знати» потребує врахування тих закономірностей, які виявляються на інших рівнях художньої організації роману. Його сюжетно-композиційна структура будується як поступове пізнання прихованого минулого; проблемно-тематичний комплекс організований навколо співвідношення знання, інтерпретації, відповідальності й дії; наративна структура зіставляє різні способи реконструкції минулого; поетико-стильова – поєднує низку дискурсивних режимів, жоден із яких не отримує права на остаточну істину. Жанрова гетерогенність закономірно продовжує цю модель: різні жанри у Мак'юена виступають не лише формами організації матеріалу, а й різними способами його пізнання.

Особливо виразно це виявляється в сюжетно-композиційній організації твору. Перша частина розгортається за логікою наслідок → слід → гіпотеза → реконструкція → спростування → нова реконструкція. Відсутня «Корона для Вів'єн» утворює своєрідний порожній центр оповіді: навколо тексту, якого немає, накопичуються документи, свідчення, біографічні відомості, академічні інтерпретації та культурні міфи. Тому пошук поеми набуває водночас ознак літературного квесту, архівного розслідування і детективу, хоча його справжнім предметом стає не стільки втрачений артефакт, скільки можливість достовірного знання про минуле. Перехід у Частині 2 до мемуарної розповіді Вів'єн радикально змінює цей режим: історія, яку Томас реконструював ззовні, починає розповідатися зсередини пережитого досвіду. Однак і тут роман не

пропонує простої заміни хибної версії істинною. Композиційна формула твору точніше визначається як реконструкція – контр-реконструкція, тобто кожна наступна версія коригує попередню, але не усуває самої проблеми інтерпретації.

Так само організована наративна структура роману. Минуле послідовно проходить через три форми – архів, мемуари, публікацію. Томас виступає істориком-реконструктором, який постійно балансує між документованим фактом та уявним відтворенням; Вів'єн репрезентує інший тип доступу до минулого — пам'ять, самоспостереження і сповідь; фінальна Нотатка знову перетворює приватне свідчення на інституційно оформлений документ. Таким чином, роман не надає жодній наративній інстанції абсолютного авторитету. Історик має документи, але не безпосередній досвід; мемуаристка має досвід, але її пам'ять селективна, а саморозуміння — неповне. Саме ця конкуренція різних форм наративної авторитетності становить один із головних чинників жанрової рухливості твору.

Аналогічний принцип діє на поетико-стильовому рівні. «Що ми можемо знати» поєднує історіографічну реконструкцію, академічний та літературно-критичний дискурс, футурологічне конструювання, наукове фреймування, кампусну сатиру, психологічний реалізм, мемуарно-сповідальну прозу, мелодраматичний і кримінальний реєстри. Таку стилістичну неоднорідність доцільно визначати як контрольовану гетерогенність: кожен дискурс виконує власну пізнавальну функцію, але водночас виявляє власну обмеженість. Наука встановлює матеріальні закономірності; архів накопичує факти; історіографія конструює причинні зв'язки; поезія прагне універсалізувати досвід; мемуари персоналізують його; реалістична деталь повертає тілесність і повсякденність; метафікціональна авторефлексія демонструє сконструйованість самої розповіді. Жоден із цих режимів не є самодостатнім.

Звідси впливає центральний для жанрового аналізу принцип: кожен жанр у романі «знає» щось таке, чого не може знати інший, і водночас кожен має власну «сліпу зону». Наукова фантастика створює необхідну часову дистанцію; кліматична проза пов'язує сучасну дію з її віддаленими матеріальними наслідками; університетський роман демонструє інституційні механізми виробництва знання; детектив потребує слідів і доказів; квест перетворює пізнання на бажання і рух; біографія прагне реконструювати Іншого; мемуари — власне Я; кримінальна проза відновлює приховану причинність; сповідь переводить знання у площину моральної відповідальності; реалізм створює ефект прожитої конкретності; метафікція виявляє межі всіх цих способів репрезентації.

Отож жанрову специфіку «Що ми можемо знати» недостатньо визначити лише поняттям жанрової гібридності. Майже будь-який масштабний сучасний

роман поєднує різні конвенції. Особливість Мак'юенового твору полягає в динамічній, або послідовній, гібридності: жанрові моделі не просто співіснують, а змінюють одна одну в процесі розгортання оповіді. Кожний наступний режим значною мірою виникає тоді, коли попередній виявляє свою пізнавальну недостатність. Архівний пошук потребує уявної реконструкції; реконструкція – коригувального свідчення; мемуари переходять у сповідь; літературна загадка виявляється історією злочину; інтелектуальний пошук матеріалізується як подорож і пригода.

Початок роману пропонує читачеві футуристичну перспективу, в якій окреслюються причини і наслідки Розпаду (Derangement). Так жителі майбутнього (початку ХХІ століття) називають нашу сучасну епоху, першу половину ХХІ століття: «the upheavals of wars, pandemics, nuclear exchanges, the catastrophic Inundation and the Derangement driving scores of millions northwards out of Africa into Europe...» (McEwan 2025 : 37)¹. Невдовзі футуристична перспектива поєднується з кампусною сатирою, а пошук академістом Томасом Меткалфом «Корони для Вів'єн» активує конвенції літературної містерії, архівного детективу й квесту, в ході якого експедиція до Барна набуває ознак пригодницької прози. Частина 2 переводить розповідь у мемуарний і сповідальний режим, потім переключається на психологічну прозу в дусі «домашнього» реалізму, а прихована історія смерті Персі вводить кримінальний сюжет. Фінальна Нотатка знову повертає приватний наратив до режиму академічної публікації: «*The Confessions of Vivien Blundy*, edited and with notes by Professor Thomas Metcalfe, with an introduction by Rose Church, Gibbon Professor of History, both of the University of the South Downs, and with a preface by Dr Donald Drummond, Senior Archivist at the Bodleian Library, was published in 2125 by the University of the South Downs Press» (McEwan 2025 : 298)².

Е. Камінс слушно фіксує цю рухливість як перехід від «похмурого футуризму» («doomy futurism») до «гострої кампусної сатири» («spiky campus satire»), а потім набуває форми напруженої історії «подружнього обов'язку і провини» («marital duty and guilt») (Cummins 2025). Дж. Волтон бачить той самий процес дещо в іншому світлі: в певний момент, за його словами, роман здійснює «раптовий перехід у пряму пригодницьку історію» («a sudden lurch into a straight adventure yarn» (Walton 2025). Обидва спостереження вказують на ту саму закономірність: перед нами не статичний «мікс» жанрів, а послідовне переключення жанрових режимів.

Отже, питання полягає не лише в тому, які жанри актуалізує роман, а передусім у тому, що відбувається з можливостями пізнання при переході від одного жанрового режиму до іншого. Саме в такому функціональному аспекті доцільно послідовно розглянути основні жанрові матриці роману.

Найширшою жанровою рамкою твору, вочевидь, слід визнати матрицю літературної наукової фантастики. Спекулятивна передумова тут підпорядкована передусім тематичним і етичним питанням. Сам Мак'юен ще до виходу книжки вжив парадоксальну формулу: «наукова фантастика без науки» (“science fiction without the science”) і пояснив свій задум як прагнення дозволити минулому, теперішньому й майбутньому «звертатися одне до одного» крізь часові бар'єри (Creamer 2025). Цю авторську формулу, однак, не слід розуміти буквально. «Без науки» означає не відсутність науки. О. Капранов слушно зауважує, із посиланнями на інших дослідників, що Мак'юен, включаючи в свої романи найрізноманітніші теми, завжди «ґрунтується на наукових доказах та об'єктивних історичних дослідженнях» (Kapranov 2026 : 101). Тому й щодо аналізованого роману точніше буде сказати, що наука в ньому не є головним об'єктом спекулятивного зацікавлення. Мак'юен обходить технічні питання, як саме створені всі технології 2119 року. Його цікавить, що відбувається з пам'яттю, історією, літературою, любов'ю, моральною відповідальністю, культурною спадщиною через сто років після нашого теперішнього і після екологічної катастрофи.

Наукова фантастика у романі насамперед виконує функцію часового відчуження. Майбутнє потрібне Мак'юену, щоб зробити наш теперішній світ минулим. Відтак можемо точніше визначити функцію спекулятивної прози. У багатьох SF-романах майбутнє є головним предметом уяви. У «Що ми можемо знати» воно значною мірою є оптичним приладом, спрямованим назад. Томас спеціалізується на 1990–2030 роках, тобто приблизно на історичному періоді самого читача. Через сто років мобільні телефони, авіаподорожі, соціальні мережі, дебати про клімат і навіть сорт картоплі, яку Вів'єн чистила перед вечерею, набувають музейно-архівного статусу. Сам текст іронічно переходить від тверджень про сорт картоплі («That we know what kind of potatoes these were raises again the matter of information» (McEwan 2025 : 16)³) до реконструкції психології гостей Другої Безсмертної Вечері. Тому спекулятивна проза виконує тут функцію, яку можна назвати майбутнім переосмисленням сучасності як історії. Це суттєва відмінність від традиційної футуристичної прози. Ключове імпліцитне питання роману стосується не того, яким буде 2119 рік, а як 2020-ті виглядатимуть із 2119-го. Звідси особливий тип жанрової двоспрямованості: майбутнє пояснює теперішнє, а теперішнє пояснює майбутнє.

Другий важливий жанровий компонент – кліматична фантастика (cli-fi). «Кліматичні зміни» справді є одним із основних предметів обговорення науковців 2125 року і кола гуманітаріїв, яких об'єднує інтерес до поеми «Корона для Вів'єн». Наратор постійно констатує, що «various anomalies were not gathered into a larger pattern of concern for a changing climate or degraded nature...» (McEwan 2025 : 7)⁴. Загальний «розпад», що супроводжував

планетарні зміни, всіма усвідомлювався як катастрофізація усіх аспектів людського буття: «Not only climate scientists, but millions, even hundreds of millions of ordinary people understood the processes of the Derangement (McEwan 2025 : 101-102)⁵. Водночас наратор сприймає «ідіотичне» минуле як факт і «покінчену» справу: «The past was peopled by idiots. Big deal. The matter was dead...» (McEwan 2025 : 44)⁶.

Про футуристичний компонент роману детально писав О. Капранов (Kapranov 2026). Його стаття безпосередньо вписує «Що ми можемо знати» у контекст цього тренду сучасної Британської літератури. Серед жанрово релевантних ознак дослідник акцентує екологічний колапс, затоплення, соціополітичну нестабільність, заперечення зміни клімату, специфічну часовість (зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім) і виживання. Власне роман «Що ми можемо знати» О. Капранов визначає як твір, дія якого відбувається в дистопійному майбутньому, де пошуки втраченої поеми розгортаються серед наслідків кліматичної катастрофи. Дж. Елпрін також прямо називає роман «різновидом кліматичної фантастики» і пов'язує його сторічну часову дистанцію з демонстрацією того, як теперішнє «сліпо прямує» до катастрофи, яку воно вже знає, як уникнути (Elprin 2026).

Уважно ознайомившись із думками названих науковців, все ж вважаємо, що вони потребують уточнення. Строго кажучи, «Що ми можемо знати» не є *cli-fi* тому, що катастрофа в його світі була викликана не власне кліматичними змінами, а через застосування ядерної зброї. А вже внаслідок цього піднявся рівень океану, було затоплено велику частину земної поверхні й змінився клімат. Але саме кліматичні зміни формують умови для розгортання дистопійного сюжету. Британія стає архіпелагом, Бодліанська бібліотека переноситься в Сноудонію, і колись звичайна поїздка перетворюється на складну експедицію. ХХІ століття перетворюється на втрачений світ, однак Томасова ностальгія за ним має, як ми наголошували вище, моральну двозначність, а пошукована ним «Корона» одержує хибну екологічну репутацію, оскільки її автор заперечував кліматичні зміни. Відтак *cli-fi* у романі виступає не так проблемно-тематичним чи жанровим виміром, як матрицею специфічного простору, часу й причинності.

Так само проблемним видається нам визначення роману як дистопії. Формально підстав так називати представлене в романі майбутнє нібито достатньо. Мали місце ядерна війна і геополітичний розпад, відбулася масштабна катастрофа, яка змінила планету, були затоплені міста, світ постав перед проблемою нестачі ресурсів, зменшилося населення і тривалість життя стала коротшою. Але важко не погодитися з Дж. Волтоном, який влучно зауважує, що як пост-апокаліптична дистопія цей світ дивно неапокаліптичний: британське суспільство не зникло, а пристосувалося; університети, бібліотеки й

наукове дослідництво продовжують існувати (Walton 2025). Мак'юен сам наголошував, що в романі показано не кінець світу, а радикальну його зміну: людство не зникає, а «ледве проскакує» (scrape through), успадковуючи «збіднений світ» (diminished world; див. : Remnick 2025). Тому точнішим може бути визначення цієї жанрової матриці як посткатастрофічна проза з дистопійними рисами. Принагідно зазначимо, що така формула добре узгоджується з нашою попередньою тезою про посткатастрофічний гуманізм: світ істотно пошкоджено, але життя, культура, любов, освіта й історична пам'ять тривають. Вбачаємо тут важливу жанрову відмінність від апокаліптичного наративу, в якому головним питанням є виживання в кінці цивілізації. У Мак'юена головне питання в іншому: як жити після того, як «кінець світу» вже став частиною історії.

Одним із найіронічніших рішень Мак'юена є те, що в його романі через сто років після катастрофи вцілілими залишилися університетські факультети, баталії навколо навчальних програм, диспропорції у фінансуванні, академічні ревності, невдоволені студенти і т. ін. Тому Е. Каммінс цілком виправдано говорить про кампусну сатиру (Cummins 2025). Проте, звісно, «Що ми можемо знати» не є повноцінним університетським романом, адже університет не становить цілого світу роману. Точніше можна сказати, що матриця університетського роману функціонує тут як убудований сатиричний модус. Його головна жанрова функція – *reductio ad absurdum* сутності академічного життя після катастрофи: людство втратило континенти, але гуманітарії й далі сперечаються про методи, періодизації і фонди. Водночас ця сатира не є антигуманітарною. Сам Томас серйозно захищає гуманітаристику, хоча Мак'юен регулярно висміює його професійні звички. Саме тому кампусна модель підтримує основну епістемологічну проблему: інституції, створені для виробництва знання, самі мають власні «сліпі зони», моди й інтереси. Отже, матриця університетського роману функціонує у «Що ми можемо знати» як жанр, що пережив цивілізаційну катастрофу.

Найстабільнішим сюжетним двигуном Частини 1 є жанрова матриця «літературного детективу», що репрезентує твір, побудований як розслідування літературної загадки. Якщо наукова фантастика визначає світ твору, то містерія визначає рух сюжету. У ньому є втрачений унікальний текст, обмежене коло свідків, суперечливі свідчення, архівні документи, помилкові гіпотези, зашифровані координати, пошук місця приховування. Рон Чарльз недаремно зближує Томасову історію з «Листами Асперна» Г. Джеймса і згадує «Розповідь біографа» А. С. Байатт. У центрі всіх цих творів перебувають одержимість літературним артефактом, архів і проблема доступу до приватного минулого. Тому один із найточніших жанрових ярликів для Частини 1 може бути «архівний літературний детектив». При цьому варто зважати на те, що

об'єкт розслідування в даному випадку надзвичайно незвичний. у детективі загадка зазвичай виникає через наявність злочину, натомість у «Що ми можемо знати» маємо відсутність тексту. Саме «відсутність» запускає розслідування.

Хоча роман постійно використовує логіку детектива (підказка / доказ → висновок → гіпотеза → перевірка / спростування), головний герой-наратор є не детективом, а істориком. Відповідно, його інструменти – це щоденники, біографії, архівні записи, електронна пошта, літературна критика. Тому правильніше говорити про герменевтичну детективну прозу, або епістемологічний детективний наратив. Томас розслідує не злочин, а сенси минулого. Це тим паче важливо, адже про справжній злочин – убивство Персі – читач дізнається пізніше. Отже, Мак'юен здійснює цікаву інверсію детективного жанру: у Частині 1 є детектив, але ще немає відомого злочину; у Частині 2 з'являється злочин, але вже немає детектива. Отож після детективної прози у роман входить кримінальна історія.

Те, що робить Томас, шукаючи «Корону», не є традиційним дослідженням, він здійснює пошук, його дії виглядають як квест. Поняття квесту постійно з'являється в тексті (як і пізніше в критичній рецепції). Мак'юен сам у передпублікаційному коментарі називав книгу романом про «квест, злочин, помсту» (“a quest, a crime, revenge...” (McEwan 2025)). О. Капранов навіть трактує втрачений текст як *Fata Morgana* минулого світу – об'єкт, у якому Томас проєктує достаток, стабільність і втрачене кохання. Джон Луман відповідно описує «Корону» як своєрідний «науковий Святий Грааль», здатний створити академічну кар'єру (Loonam 2025). Однак і тут Мак'юен підриває класичну структуру квесту. У традиційній жанровій моделі чітко діє зв'язок: герой → перешкоди → мета → здобуття. Шлях Томаса реалізується, радше, в такому ланцюговому вимірі: герой → перешкоди → уявний об'єкт → хибний об'єкт → глибше розуміння. Тому фінал Частини 1 трансформує жанр: невдалий пошук обертається виконанням призначення. Томас не знаходить «Корону», але знаходить текст, який пояснює, чому її неможливо віднайти. Отже, пошук об'єкту замінюється на пошук знання.

Коли координати приводять Томаса і Роуз до колишнього Барну, текстуальне дослідження стає фізичною дією. І тут архівний детектив трансформується у «подорож човном» (boat journey). Звісно, у романі це ще не окрема жанрова матриця, але елементи такої стратегії тут явно простежуються. Вона включає такі аспекти і мотиви, як «небезпечні води», «віддалений острів», «прихований контейнер», «пошук скарбів». Дж. Волтон саме тут бачить перехід у «класичну пригодницьку історію» (“straight adventure yarn” (Walton 2025)). Те, що така стратегія фігурує і в Частині 2, коли Бів'єн, описуючи власний план заховати рукопис і скрипку, прямо каже: «an old-fashioned boy's adventure. Treasure Island!» (McEwan 2025 : 275)⁷, свідчить на користь авторефлексивного

усвідомлення її штучності. Однак паралель, яка тут виникає, водночас вказує на те, що пригодницька історія вводиться в роман метажанрово. Персонаж сам розпізнає жанровий шаблон, у якому починає діяти. Це означає, що автор «Що ми можемо знати» не просто використовує матрицю пригодницького жанру, але показує персонажів, які самі мислять власне життя через конвенції пригодницької прози. Тож роман одночасно використовує й висміює пригодницький наратив.

Найбільший жанровий поворот відбувається не всередині Частини 1, а між двома частинами. Майбутнє зникає, спекулятивна світобудова відступає, немає університетського життя, штучного інтелекту й наукового дискурсу. Початкова фраза – «I was late for my train» (McEwan 2025 : 185)⁸ – репрезентує мемуари. Це не звичайне наративне переключення, відбувається жанрове перезавантаження твору і змінюється «контракт із читачем». Якщо Частина 1 обіцяє розгадати таємницю, то Частина 2 обіцяє розповісти життя. Саме тому її не слід називати вже звичним терміном флешбек. Вона належить до іншої жанрової традиції, яку можна означити як життєписання, мемуари, сповідь. Водночас варто відзначити, що мемуари і сповідь є близькими, але не тотожними жанровими режимами. Рукопис Вів'єн починається як мемуари з характерними для них ретроспективою, хронологічністю, автобіографізмом, побудовою розповіді навколо ключових стосунків і життєвих рішень. Але поступово мемуари переходять у сповідь. Це надзвичайно важлива зміна. Якщо для мемуарів найістотнішим є те, що сталося у житті розповідача, то сповідь ставить питання про те, за що відповідальний розповідач. Наприкінці Вів'єн сама встановлює жанрову конвенцію: «If there is to be a confession, it will be on my terms» (McEwan 2025 : 295)⁹. Вона відмовляється від символічної фігуральності і прихованих сенсів та проголошує пріоритет прямої прози перед поетичним замовчуванням.

Отже, Частина 2 рухається такою траєкторією: мемуари → самоаналіз → сповідь → підтвердження. І це надзвичайно важливо для загальної жанрової архітектури: таємниця Частини 1 врешті-решт може бути розв'язана тільки через свідчення/підтвердження, а не через детективний метод.

Незаперечно важливим в Частині 2 є жанрові режими «історії про стосунки» і «історії про шлюб». Запропонована Е. Каммінсом (Cummins 2025) характеристика роману як історії «подружнього обов'язку і провини» видається дуже продуктивною. На поверхні перед нами кілька любовних трикутників: Вів'єн – Персі – Гаррі; Вів'єн – Персі – Френсіс, Вів'єн – Френсіс – інші. Але «любовний роман» було б тут неточним жанровим означенням. У центр розповіді ставиться не формування пар, а питання вірності, догляду, залежності, зради, домашньої праці, подружньої влади, співжиття після

згасання пристрасті, хвороби, старіння. Тому точнішим є визначення «роман про шлюб», або ширше «роман про стосунки». Цей жанровий пласт настільки потужний, що Сара Лайелл (Lyall 2025) наводить таку думку Тімоті Гертон Еша: попри футуристичні елементи, роман знову говорить про те, про що Мак'юен говорить постійно – людські стосунки, особливо стосунки чоловіків і жінок. Але структурно своєрідність «Що ми можемо знати» полягає в тому, що роман про шлюб захований усередину спекулятивної прози.

У попередньому блоці ми дійшли важливого висновку про те, що Частина 2 фактично реабілітує той конвенційний реалізм, адекватність якого щодо висвітлення антропоценної кризи сам роман ставить під сумнів. Таке бачення стильового парадоксу роману посилюється через жанровий вимір. Мері Шелдрак зневажливо говорить про традиційний роман із його коханнями, одруженнями, зрадами і т. ін.: «The conventions of fictional realism, with its close attention to the mundane, the personal and the assumed continuity of everyday life, were inadequate» (McEwan 2025 : 96)¹⁰. Але саме цей «нижчий», «домашній» жанр зрештою відкриває убивство, гендерну експлуатацію, правду про «Корону», жахливі історії Діани і Персі, моральну відповідальність Вів'єн. Тому виникає винятковий жанровий парадокс: макроісторична спекулятивна проза потребує «домашнього роману», щоб дістатися до людської істини. У цьому сенсі «Що ми можемо знати» не відкидає традиційний реалізм, але вкладає його всередину жанрово експериментальної структури й змінює його функцію.

Частина 2 поступово відкриває ще один жанр – кримінальний наратив, і ретроспективно змінює весь роман. Здається, Мак'юен використовує повний набір цього жанру: попереднє планування, вбивство, приховування, фальшивий офіційний вердикт, шантаж, страх викриття, зізнання, «літературні» докази злочину. Ключову послідовність зафіксувати досить просто: Френсіс убиває Персі, смерть трактує як нещасний випадок, згодом він шантажує Вів'єн, вона розпізнає опис вбивства у «Короні» і спалює текст. Але Мак'юен робить кримінальну прозу структурно дивною. Вбивство не відкриває роман, воно ніби переписує вже прочитаний роман заднім числом. Після цього поема стає доказом; шлюб стає примусовим наслідком злочину; архів стає механізмом приховування; літературна таємниця стає кримінальною таємницею; мемуари Вів'єн стають зізнанням. Тому кримінальний жанр функціонує ретроспективно. Він входить пізно, але після входження змінює жанровий статус усього, що було раніше.

У короткому авторському описі роману Мак'юен згадує помсту (revenge). І справді, важливі дії Вів'єн можна прочитати через сюжет помсти: вона спалює «Корону», позбавляє Френсіс посмертного шедевру, бере участь у руйнуванні

архіву Кітченера, намагається перешкодити остаточному контролю літературного світу над приватною історією. Однак помста не дає катарсичного виходу. Френсіса уже не можна покарати в буквальному сенсі. Персі не повернеться. Вів'єн сама є співучасницею злочину. А знищення «Корони» парадоксально тільки посилює її міф. Отже, жанр помсти також підривається: акт відплати створює саме те безсмертя, яке він мав на меті знищити. Це характерний для роману спосіб поводження з жанром: Мак'юен запускає знайомий сценарій, а потім показує його непередбачуваний результат.

Окремим жанровим складником роману «Що ми можемо знати» є матриця біографічної прози, яка, по суті, стає метабіографічною, адже роман не просто розповідає вигадану біографію Френсіса чи Вів'єн. Він робить сам процес біографічного письма предметом художнього аналізу. Томас реконструює життя Бланді. Гаррі відмовляється від авторитетної біографії через Френсісове бажання контролювати процес її написання. Архівні матеріали конкурують із мемуарами. Приватні папери стають історичними джерелами. Історик Томас починає вигадувати сцени, а Вів'єн створює контржиттєписання. Фінальна Нотатка перетворює її сповідь на академічне видання. Вище вже згодувалося, що Рон Чарльз у своєму відгуку на роман зближував сюжет «Що ми можемо знати» із вище згадуваним романом Генрі Джеймса «Листами Асперна», в якому літературна спадщина, приватність і одержимість дослідника утворюють один конфлікт. У жанровому сенсі така паралель тим паче доречна. Роман Мак'юена є не просто біографічним наративом, а художньою прозою про створення, право власності та етику біографії.

Згадані й охарактеризовані досі жанрові елементи «Що ми можемо знати» створюють спокусу назвати роман історіографічною метафікційною прозою, адже у ньому відповідно до усталених характеристик (Л. Гітчен, П. Во) проблематизується історичне знання, демонструє конструювання минулого, використовуються документи, поєднується факт і уява, саморефлексивно обговорюються стосунки між історією і літературою, відкриваються перспективи переписати ранню версію подій пізнішою. У цьому сенсі Мак'юен безумовно використовує стратегії історіографічної метафікційної прози. Однак тут є нюанси. Центральне «історичне» минуле роману – Френсіс, Вів'єн, «Корона», Друга Безсмертна Вечера є вигаданим, хоча й поміщене серед реальних історичних контекстів. Тому, мабуть, точніше варто говорити про модус історіографічної метафікційності, або про метаісторіографічну прозу. Інакше кажучи, це роман про механізми історіографічної реконструкції, а не просто постмодерна ревізія конкретної документованої історичної події.

Вочевидь, не варто відкидати й віднесення «Що ми можемо знати» до роману ідей. Твір буквально насичений дискусіями на різноманітні теми: історія, пам'ять, приватність, майбутні покоління, біографія, мистецтво і моральність, штучний інтелект, наука про клімат, гуманітаристика, літературні канони, реалізм. Джон Луман дуже точно фіксує парадокс: йому важко встигати обмірковувати «колючі інтелектуальні питання», бо водночас хочеться швидко перегортати сторінки й довідатися, що станеться далі (Loonam 2025). Це важлива характеристика жанрової конструкції. Мак'юен не пише чистий філософський роман. Він зашиває роман ідей усередину «захопливого читива». Тому інтелектуальна дискусія маскується й підтримується мотивами таємниці, вбивства, сексу, зради, квесту, скарбу, помсти. Саме через це Д. Гарнер називає роман одночасно “inky and thinky” (у небуквальному перекладі – захопливий і вдумливий) і «витонченою розвагою» (Garner 2025).

Важливою жанровою рисою роману є те, що Мак'юен бере елементи жанрів, які традиційно пов'язують із масовою літературою (наукова фантастика, детектив, кримінал, помста, пригоди, пошуки скарбів, конспірологія) і поєднує їх із кодами високої літератури (метапроза, літературна біографія, епістемологічна рефлексія, формальний реалізм, модерністська / постмодерністська самосвідомість, есеїзм). Тому «Що ми можемо знати» демонстративно не визнає кордонів між «серйозним романом» і «захопливим читивом». Це особливо відзначив Д. Гарнер, який називає книгу «демонстрацією майстерності на схилі кар'єри», але бачить під її мелодраматичною поверхнею «досить ретельний роман про історію, біографію та сліди, які ми залишаємо по собі» (Garner 2025). Отже, засоби масової літератури в романі не є поступкою «розважальності», а виступають механізмами інтелектуального роману.

Проте жанрова своєрідність роману полягає не стільки в самому факті такого поєднання, скільки в способі взаємодії жанрових моделей. Вони не утворюють статичного синкретичного набору, а послідовно вступають у дію, коригують одна одну і виявляють обмеженість попереднього режиму репрезентації. Саме тому стосовно роману доцільно говорити про динамічну, або послідовну, жанрову гібридність. Науково-фантастична перспектива створює історичну дистанцію, але не здатна сама по собі повернути минулому індивідуальну людську конкретність; архів надає факти, але не гарантує їхнього розуміння; детективна логіка організує пошук причин і доказів, проте не забезпечує доступу до пережитого досвіду; мемуари повертають голос учасниці подій, однак залишаються залежними від селективності пам'яті й саморозуміння; сповідь переводить знання у площину відповідальності, не перетворюючи його на остаточну істину. Реалістична деталізація створює ефект

безпосередності, тоді як метафікційна рефлексія постійно нагадує про сконструйованість будь-якого зв'язного наративу.

Як бачимо, різні жанри в «Що ми можемо знати» відповідають різним способам наближення до реальності. Наукова фантастика створює часову дистанцію; Cli-fi показує реальні суттєві наслідки людської діяльності; кампусна сатира викриває бюрократичні інститути отримання знання, «архівна» проза працює з референціями; детективний наратив із «слідами» і доказами; квест перетворює знання на бажання; пригодницькі елементи буквализують інтелектуальний пошук як тілесний ризик; біографія реконструює «іншого»; мемуари реконструюють власне Я; кримінальна проза встановлює приховану каузальну істину; сповідь перетворює знання на відповідальність; реалістична проза повертає опредмечену детальність; метафікція показує межі кожного з цих жанрових підходів. Відтак жанрова гібридність виконує епістемологічну функцію. Кожен жанр знає щось таке, чого не може знати інший, і кожен має власну «сліпу зону». Коли змінюється жанровий регістр, змінюється й те, чого читач очікує від істини. У таємниці ми очікуємо розв'язки, у детективній прозі – доказів, у науковій фантастиці – когерентного світу: у мемуарах – автентичності; у сповіді – щирості; в реалізмі – психологічної правдоподібності; в академічному пошуку – текстуальної авторитетності. Мак'юен послідовно активує ці очікування, а потім проблематизує їх. «Містері» має розгадку, але «Корону» не знайдено; «Архів» має документи, але вони не дають повної правди; мемуари відкривають приховане, але вказують на селективність спогадів; сповідь прагне чесності, але «письмове», зафіксоване Я залишається сконструйованим. Фінальна Нотатка створює авторитетність, але знову передає мемуари і сповідь під контроль майбутньої академічності. Отже, жанрові очікування стають епістемологічними пастками.

Чи не потрапляємо ми в такому випадку у повну релятивність щодо традиційного роману? Так ставить питання, зокрема, Дж. Елпрін, коли говорить про «деранжування» і навіть «нечитабельність» традиційного роману в епоху Антропоцену (Elprin 2025). Така постановка питання повертає нас до монографії Роуз про кризу реалізму. Вона вважає «конвенційний реалізм» із його увагою до буденної, особистісної та повсякденної неперервності, недостатнім перед масштабом Розпаду. Але загалом «Що ми можемо знати» відповідає на такий виклик не створенням однієї нової жанрової форми, а особливим способом жанрового перемикавання. Коли реалізм недостатній – вступає спекулятивна проза; коли макроісторія стає абстрактною – повертається реалізм; коли «архів» не дає істини – з'являються мемуари; коли мемуари не можуть пояснити моральну моральний причинний зв'язок – вступає сповідь; коли рефлексія загрожує статичністю – «таємниця» стає

«пригодою». Тому жанрова множинність може бути прочитана як формальна відповідь на кризу репрезентативності в добу Антропоцену.

Отже, ключовим для характеристики жанрової природи роману є принцип жанрового перемикання, який виконує епістемологічну функцію. Кожен жанровий режим пропонує власну модель того, що означає «знати»: детектив очікує доказу й розв'язки; архівна проза – документальної верифікації; біографія – реконструкції Іншого; мемуари – автентичності особистого свідчення; сповідь – щирості та морального самопізнання; реалізм – психологічної й предметної правдоподібності; спекулятивна проза – когерентності можливого світу. Мак'юен послідовно активує ці очікування, але жодного разу не дозволяє їм перетворитися на гарантію повного знання. Утрачену «Корону» так і не відновлено як текст; архівна повнота не усуває лакун; реконструкція Томаса потребує корекції Вів'єн; її мемуари, своєю чергою, не скасовують проблеми пам'яті та самоінтерпретації. Відтак жанрові конвенції, покликані організувати й легітимувати знання, водночас демонструють його межі.

У цьому контексті можна уточнити й співвідношення «Що ми можемо знати» з традицією історіографічної метафікції. Вище ми вже відзначали, що роману безперечно використовує її стратегії. Однак Мак'юен не обмежується постмодерністською демонстрацією сконструйованості історії. Він створює таку жанрову множинність, яка не приводить до висновку про принципову недоступність реальності. Навпаки, роман постійно розрізняє те, що може бути встановлено, те, що може бути лише реконструйовано, і те, що залишається предметом моральної або психологічної інтерпретації. Тому точніше говорити про метаісторіографічний модус, включений у ширшу структуру інтелектуального роману.

Така стратегія особливо важлива в контексті посткатастрофічної перспективи твору. Якщо, як зазначає Дж. Елпрін, масштаб антропоценових змін ставить під сумнів репрезентативну спроможність традиційного реалізму (Elprin 2025), Мак'юен відповідає на цю кризу не відмовою від реалізму й не створенням єдиної альтернативної форми. Його відповіддю стає множинність взаємокоригувальних жанрових режимів. Коли макроісторичний масштаб загрожує абстракцією, роман повертається до приватного й тілесного; коли реалізм виявляється надто локальним, спекулятивна перспектива встановлює зв'язок між теперішньою дією і майбутніми наслідками; коли архів не відтворює прожитого досвіду, з'являються мемуари; коли мемуарне пояснення виявляється морально недостатнім, воно переходить у сповідь. У цьому сенсі жанрова гетерогенність стає формальною відповіддю на множинність самої реальності, яку роман прагне пізнати.

Таким чином, «Що ми можемо знати» можна визначити як жанрово гібридний інтелектуальний роман, побудований у рамці посткатастрофічної спекулятивної прози й організований як архівно-літературний квест, що через взаємодію детективного, пригодницького, біографічного, мемуарного, кримінального, реалістичного та сповідального режимів досліджує можливості й межі історичного та особистого знання. Однак суттєвішим за саму таксономічну формулу видається функціональний принцип, який вона фіксує: кожен жанр у романі «знає» те, чого не може знати інший, але жоден не знає всього. Саме тому жанрова нестабільність роману не є ознакою еклектичності чи недостатності форми, а її фундаментальним принципом – способом художньо відтворити одночасно можливість, неповноту й відповідальність людського пізнання.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Що ми можемо знати»

1. «Потрясіння від воєн, пандемій, ядерних обмінів, катастрофічного потопу та розпаду, що змушують десятки мільйонів людей тікати на північ з Африки до Європи».
2. «Сповідь Вівієн Бланді» за редакцією та з примітками професора Томаса Меткалфа, зі вступом Роуз Черч, професорки історії імені Гіббона (обидва з Університету Саут-Даунс), та з передмовою доктора Дональда Драммонда, старшого архівіста Бодліанської бібліотеки, опублікована 2125 року у видавництві University of the South Downs Press».
3. «Питання про те, що це був за сорт картоплі, знову актуалізує проблему інформації».
4. «Різноманітні аномалії не були об'єднані у ширшу картину занепокоєння щодо зміни клімату чи деградації природи».
5. «Не лише кліматологи, а й мільйони, навіть сотні мільйонів звичайних людей зрозуміли процеси Розпаду».
6. «Минуле було заселене ідіотами. Подумаєш. Справа була закрита».
7. «Пригодницький хлопчачий роман у старому стилі. «Острів скарбів!»».
8. «Я запізнилася на свій потяг».
9. «Якщо справа дійде до сповіді, то вона буде на моїх умовах».
10. «Конвенції художнього реалізму з його пильною увагою до буденного, особистісного та передбачуваної безперервності повсякденного життя виявилися недостатніми».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Аналіз трьох романів Ієна Мак'юена, здійснений у цьому розділі монографії, дає підстави розглядати їх як послідовні етапи освоєння письменником можливостей спекулятивної прози. Водночас спекулятивність у кожному творі має іншу природу й виконує іншу художньо-пізнавальну функцію: від експерименту з неможливою точкою зору – через контрфактуальну реконструкцію історії – до моделювання майбутнього як позиції, з якої сучасність перетворюється на предмет історичного пізнання.

У «Горіховій шкаралупі» жанровий експеримент визначається передусім наративною ситуацією. Неможливий у реалістичній системі ембріон-оповідач стає центром поліжанрової конструкції, що синтезує психологічний трилер, «домашній нуар», детектив, неоготику, гротескний реалізм, інтелектуальну сатиру та екзистенційний роман-монолог. Шекспірівський інтертекст переводить приватний кримінальний сюжет у площину культурної авторефлексії, а фізіологічна обмеженість наратора парадоксально поєднується з гіперрефлексивністю його свідомості. Таким чином, спекулятивне припущення орієнтоване не на створення альтернативного світу, а на формування специфічної оптики сприйняття реальності. Роман посідає знаково-синтетичне місце у творчості Мак'юена, поєднуючи ранню макабричність із пізньою інтелектуальною винахідливістю.

У романі «Машини як я» спекулятивність переміщується з наративного рівня на рівень світобудови. Альтернативний 1982 рік створює лабораторну ситуацію для антропологічного експерименту: поява штучної людини дозволяє перевірити межі людської моральності, свідомості й авторства. Жанровий синтез історіографічної метапрози, соціально-філософської фантастики, роману ідей та етико-психологічної драми переводить традиційний конфлікт «людина – машина» у площину спекулятивної антропології. Майбутнє тут парадоксально переноситься в минуле, а технологічна альтернатива слугує способом випробування гуманістичних уявлень про людину.

Найскладнішої форми ця тенденція набуває у роман «Що ми можемо знати». Спекулятивна перспектива 2119–2125 років уже не є ані екзотичною точкою зору, ані самодостатньою альтернативною історією. Майбутнє стає епістемологічним інструментом, який уможливорює бачення сучасності як минулого. Відповідно змінюється й характер жанрової гібридності: наукова фантастика, посткатастрофічна проза, cli-fi, кампусна сатира, архівний детектив, квест, мемуари, сповідь, кримінальний і реалістичний наратив послідовно коригують пізнавальні можливості один одного. Жанрове перемикання стає моделлю самого процесу пізнання: кожен жанр відкриває частину істини, але жоден не володіє нею повністю.

Отже, три романи демонструють рух від спекулятивної нарації через спекулятивну антропологію до спекулятивної епістемології. Ця траєкторія водночас окреслює творчу еволюцію Мак'юена: формальний експеримент не зникає, але дедалі більше підпорядковується інтелектуально-філософському дослідженню. Від гри з неможливим голосом письменник переходить до моделювання можливих світів, а від них – до питання про межі людського знання. Пізній Мак'юен таким чином не відмовляється від реалізму, а розширює його, використовуючи спекулятивність як спосіб перевірки реальності, людської природи та здатності оповіді наближатися до істини.

РОЗДІЛ 4. МЕТАФІКЦІЙНА ПРОЗА: ІГРИ З ВИСЛИЗАЮЧОЮ РЕАЛЬНІСТЮ ТА ФІГУРОЮ АВТОРА

4.1. «Atonement»: наративна ускладненість як художнє моделювання неможливості спокутування вини у форматі художнього тексту. *

* Матеріали цього підрозділу у первинному варіанті були опубліковані: Кеба О.В. Творчість як спокуса і/чи спокута: особливості метанаративу в романі Йена Мак'юена «Спокута». Біополітичний вимір літературних студій. Миколаїв : Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 2016. С. 38-41; Кеба О.В. Наративна гра в контексті жанрових пошуків Ієна Мак'юена. Філологічні трактати. Том 15 № 2 (2023). С. 81-90. <https://tractatus.sumdu.edu.ua/index.php/journal/issue/view/53>

Роман «Спокута» займає центральне місце в творчості Мак'юена. Абсолютна більшість літературознавців уважають його магнум опус письменника. Роман був опублікований 2001 року і не лише закріпив за ним статус живого класика, а й перетворився на системну емпіричну базу для критичних дискусій, монографій та дисертацій.

«Спокута» вже тривалий час постійно перебуває в полі зору літературних критиків і науковців насамперед тому, що Мак'юен тут постає блискучим архітектором форми, поєднуючи класичну традицію англійського роману ХІХ століття з модерністськими експериментами і постмодерністською деконструкцією. З погляду теорії літератури та наратології цей твір пропонує винятково багатий матеріал для аналізу:

Роман має добре продуману і чітко налаштовану структуру. Мак'юен розпочинає з пасторального, майже джейн-остінівського за духом психологічного реалізму маєтку Таллісів (Частина 1), потім переходить до жорстокого, кінематографічного опису Дюнкеркської операції (Частина 2), а далі – до госпітальної хроніки у стилі модернізму Вірджинії Вулф (Частина 3). В епілозі до роману, віднесеному до 1999 року, на читача чекає постмодерністський переворот щодо всього прочитаного раніше.

Перша частина роману побудована на принципі змінної фокалізації: розповідь ведеться в перспективі низки персонажів: Брайоні, Сесілії, Емілі (членів родини Талліс, у заміському маєтку яких відбуваються основні події) і Роббі Тернера, сина прибиральниці в будинку Таллісів. Одна й та сама подія (зокрема, знаменита сцена біля фонтану) пропускається через їхню оптику і набуває різних сенсів. Мак'юен детально досліджує, як суб'єктивність сприйняття 13-річної Брайоні, помножена на дитячу уяву та літературні кліше,

породжує фатальну помилку. Друга і третя частина жорстко витримані в наративній перспективі відповідно Роббі і Брайоні.

Фінал роману («Лондон, 1999»), як було сказано, повністю перевертає рецептивну стратегію читача. Оприявлення того, що весь попередній текст є останнім варіантом численних рукописів одного й того самого твору тепер уже літньої Брайоні, яка намагається художньо «переписати» трагедію і подарувати закоханим омріяний фінал, переводить роман у площину філософського дослідження природи авторства. Чи може мистецтво бути інструментом реального спокутування гріхів? Рефлексія над силою і водночас небезпекою художнього слова, коли наратив виступає і злочином, і спробою спокути, визначає жанрову і поетико-стильову своєрідність твору.

Реакція на «Спокуту» відразу після її виходу у 2001 році (в США – на початку 2002-го), з одного боку, була визнанням Мак'юена одним із найкращих авторів свого покоління, а з іншого стала тригером для переосмислення всього творчого шляху письменника. На початку цього шляху, у 1970-1980-ті за ним міцно трималося прізвисько «Ian Macabre» (Ян Похмурий) через тяжіння до девіантних, шокуючих тем. З кінця 1980-х у його творчості переважав науковий і соціально-політичний дискурс з акцентуванням на екзистенційних переживаннях пошуків і втрат протагоністів. Натомість після «Спокути» критика одностайно оголосила, що Мак'юен «виріс» у головного хронікера сучасної Британії та спадкоємця великої традиції англійського роману.

Показовим є відгук на роман від Мічіко Какутані (Kakutani 2002), критикині, яка до цього неодноразово давала творам Мак'юена доволі жорсткі оцінки. Її рецензія на «Спокуту» була опублікована у газеті *The New York Times* 7 березня 2002 року (у деяких тогочасних цифрових архівах фігурує дата 6 березня, день, коли текст з'явився на вебсайті видання напередодні виходу друкованого номера). У назві рецензії: «And When She Was Bad She Was...» («І коли вона була поганою, вона була...») авторка використала алюзію на відомий дитячий віршик Генрі Вордсворта Лонгфелло про дівчинку з кучерями: «Коли вона була доброю, вона була дуже доброю, але коли вона була поганою – вона була жахливою». Ця метафора дуже точно характеризувала тринадцятирічну Брайоні Талліс.

Саме публікація Мічіко Какутані значною мірою сформувала оптику сприйняття роману американським інтелектуальним загалом. Авторитетна оглядачка сучасної літератури, відома своєю безкомпромісністю, цього разу не шкодувала компліментів: «Дивовижний новий роман Ієна Мак'юена «Спокута» – це історія кохання, історія війни та історія про руйнівну силу уяви... Роман є складною й вишуканою рефлексією над небезпеками фантазії та прірвою між реальністю та мистецтвом.... По суті, «Спокута» постає як найглибший твір

автора на сьогодні; роман, який бере блискучу наративну піротехніку, відточену в його попередній книзі «Амстердам», і ставить її на службу масштабнішому, трагічному баченню. Це роман, який свідчить не лише про майстерність Мак'юена та його віртуозне володіння напругою розповіді, а й про його розуміння людського серця та його жагу до симетрії та порядку» (Kakutani 2002). Такий ентузіастичний схвальний відгук остаточно закріпив за Мак'юеном статус майстра, здатного вийти за межі камерної психологічної прози до масштабного історичного полотна.

Не менш резонансним був і відгук Джеймса Вуда. У його масштабній рецензії під назвою «Трюк істини» (Wood 2002), опублікованій в авторитетному часописі *The New Republic*, роман розглядається як поворотний момент у кар'єрі письменника та важлива віха для теорії роману загалом. Відомий критик вибудовує свій аналіз навколо декількох засадничих тез, які згодом будуть уточнюватися і конкретизуватися наступними інтерпретаторами роману. Він починає з того, що концептуально протиставляє «Спокуту» ранній прозі Мак'юена. На думку Вуда, попередні твори автора грішили надмірним, майже гнітючим авторським контролем. «Спокута» ж, за оцінкою Вуда, демонструє абсолютно нову для Мак'юена просторовість (spaciousness). Автор уперше дозволяє своєму наративу «дихати повітрям вільнішим і випадковішим». Критик відзначає тонке відтворення дитячої логіки Брайоні, у свідомості якої банальні підліткові роздуми переростають у масштабні філософські питання про власну суб'єктність та межі контролю митця над своїм творінням.

Найважливіший внесок Вуда у розуміння роману полягає в його трактуванні фінального метатекстуального трюку. Якщо інші критики бачили у фіналі дешевий фокус ілюзійніста, Вуд подивився на це крізь призму літературної онтології. Він стверджує, що «Спокута» є коментарем Мак'юена до своєї власної природи як вигадника історій. Оприявлення фінального обману є не знеціненням сюжету, а «захистом художньої неправди» (a defense of fiction's untruths). Вуд наголошує, що роман є твором, що «явно переймається вигаданістю прози, її штучністю, і водночас прагне дослідити питання відповідальності роману перед правдою» (там само).

Для подальшого осмислення роману особливо важливим є відгук одного з провідних британських літературознавців академіка Френка Кермоуда. У своєму відгуку, опублікованому в *London Review of Books* у жовтні 2002 р., він визначає твір Мак'юена як філософський роман, що «зіштовхує уяву з тим, що вона має уявити, якщо ми хочемо отримати хибну впевненість у тому, що між нашими фікціями та специфікаціями реальності є збіг...» (Kermode 2001).

Значущим був і відгук на роман у виданні *The Observer* (23 вересня 2001 року) професорки англійської літератури з Оксфордського університету

Герміони Лі, яка звернула увагу на те, як у «Спокуті» досліджується важлива політична тема і показується, як суспільство двадцятого століття було зруйноване та переформатоване Другою світовою війною, а також подіями навколо неї та після неї...» (Lee 2001).

Звертає на себе увагу й розгорнута рецензія Джеффа Даєра, опублікована в *The Guardian* 22 вересня 2001 року. Критик виділяє важливість концепту зняття «тривоги впливу» та діалогу з модернізмом. Сама назва статті – «Хто боїться впливу?» – є своєрідною іронічною відсилкою до відомої теорії Гарольда Блума про «тривогу впливу» (the anxiety of influence), яка нібито змушує нових авторів уникати залежності від своїх творчих попередників. Даєр доводить, що Мак'юен не боїться цього зв'язку. Навпаки, він свідомо запрошує до діалогу Джейн Остін, Вірджинію Вулф, Д. Г. Лоуренса та Елізабет Боуен, влаштовуючи блискучий літературний пастиш, щоб показати здатність сучасного роману оновлювати традицію. Даєр вказує на «зухвало невиразний» початок роману і зміну стилю порівняно з попередніми творами. Перші сторінки «Спокути» зовсім не схожі на звичного «раннього» Мак'юена з його фірмовою кінематографічною напругою та гострим саспенсом. Замість очікуваної гостроти фокуса, перші 70 чи близько того сторінок є довгим переказом мінливих вражень. Даєр зазначає, що Мак'юен виступає тут не яскравим стилістом (як, наприклад, Мартін Еміс чи Салман Рушді), а «невидимим» автором, чия розповідь нагадує розмиту акварель, яка навмисно затьмарює реальність маєтку Таллісів, щоб згодом різко сфокусувати оптику. Формула «Thoroughly traditional original», якою Даєр означає Мак'юєнів стиль у романі (Dyer 2001), акцентує на використанні арсеналу класичного роману дев'ятнадцятого та двадцятого століть, але Мак'юен застосовує його так сміливо й непередбачувано, що це виводить британську прозу рубежу століть на абсолютно новий рівень. Критик наголошує також на тому, як у романі приватне зливається з глобальним. Мак'юен використовує свої письменницькі стратегії, щоб показати, як суб'єктивна, внутрішня еволюція людської свідомості (яку свого часу досліджували Вулф і Лоуренс) взаємодіє з жорсткими тиском великої історії ХХ-го століття, зокрема з катастрофою Другої світової війни та кризою британської імперської ідентичності. Загалом, рецензія Даєра зафіксувала момент, коли Мак'юен остаточно переріс свій ранній статус «автора шокуючих сюжетів» і заявив про себе як про автора монументального етичного полотна.

Отже, в перших рецензіях чітко виділилися три головні лінії рецепції, які згодом перейшли й в академічне літературознавство.

По-перше, критики вказували на важливість спадкоємності класичної традиції проти постмодерністської концепції. Більшість рецензентів і оглядачів відзначала майстерність Мак'юена у роботі з каноном. Першу частину роману

порівнювали з прозою Джейн Остін (особливо з «Нортенгерським абатством», фрагмент із якого включений в епіграф), Е. М. Форстера та Вірджинії Вулф. Автора хвалили за відродження класичного «роману в маєтку» (country house novel). Проте, якщо класики модернізму використовували цей сетинг для дослідження класових чи психологічних нюансів, стосовно Мак'юена акцентувалося, що він перетворив цей простір на часову «пекельну машину», де кожна деталь побуту працює на неминучу катастрофу.

По-друге, особливу увагу викликало Мак'юенове втілення подій Дюнкеркської операції. Друга частина роману, присвячена сумнозвісному епізоду воєнної кампанії 1940 року, викликала справжній катарсис у рецензентів. Згадана вище Мічіко Какутані, називаючи «Спокуту» «прекрасним, величним романом», окремо акцентувала саме на батальних сценах. Інші відзначали потужність антивоєнного наративу, здатність автора поєднати мікроісторію (фізичні страждання і психологічний стан Роббі Тернера) з макроісторією (хаосом під час відступу британської армії). Роман уразив навіть тих, хто раніше вважав Мак'юена занадто «камерним» та герметичним автором.

По-третє, найбільшу дискусію викликав фінальний «твіст» роману, наративні одкровення Брайоні і її рефлексії щодо авторських маніпуляцій із читачем щодо того, який фінал для нього більше підходить. Рецепція розділилася від захоплення до певного скепсису.

У 2001-у році роман уважався абсолютним, беззаперечним фаворитом Букерівської премії. Коли журі несподівано віддало перемогу Пітеру Кері за «Істинну історію шайки Келлі», у британській пресі знялася хвиля обурення. Багато газет відкрито писали, що журі припустилося явної помилки. Утім, час усе розставив на місця: сьогодні саме «Спокуту» вивчають в університетах по всьому світу як еталонний текст межі тисячоліть.

У багатовекторній академічній рецепції «Спокути» досі домінує увага до «етичного повороту», здійсненого Мак'юеном у цьому романі. На цьому, зокрема, зосереджується Домінік Гед у своїй канонічній монографії «Ian McEwan» (Head 2007). Автор структурує свій аналіз навколо трьох фундаментальних проблем: естетизація як першопричина злочину; зіткнення камерності англійського маєткового життя і бруталного прориву «великої історії»; парадокс секулярної спокути в Епілозі. Підхід Домініка Геда цінний тим, що він не оцінює «Спокуту» як суто технічну постмодерністську гру з «ненадійним оповідачем», але чітко ставить акценти на гострій соціально-історичній і морально-етичній проблематиці роману, яка отримує відповідну й оригінальну художню форму.

Колективна монографія за редакцією Себастьяна Груза (Groes 2009) містить 8 авторських розділів, і майже в кожному з них у контексті певної

академічної стратегії чи ідейно-стильових особливостей прози Мак'юена згадується роман «Спокута». Так, у розділі 5-му Алістер Кормак розглядає співвідношення модернізму й постмодернізму в романі і робить висновок про те, що Мак'юен рухається в романі від модерністської до постмодерністської поетики, але не зупиняється на ній, а здійснює її радикальну ревізію (Groes 2009 : 70-82). Постмодерністська форма використовується автором для критики постмодерністської етики. Метафікційність не проголошує, що *реальність* і *вигадка* нерозрізненні; навпаки, роман демонструє небезпеку їхнього змішування.

Проблематичність самого акту оповідання в романі ставить у центр свого дослідження Лін Веллс (Wells 2009). Вона наголошує, що складна наративна організація роману змушує читача самому займати позицію щодо моральних ситуацій. Позиція героїні-письменниці є принципово амбівалентною: вона декларує своє прагнення зрозуміти інших, але водночас перетворює інших на матеріал власної історії, ще й намагаючись через нарацію егоцентрично виправдати свою позицію.

Одним із фундаментальних ранніх досліджень роману «Спокута» стала стаття Б. Фінні «Briony's Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*» (Finney 2004). Автор не поділяв погляд на роман як на реалістичний твір, до якого механічно припасовано постмодерністський фінал, а, зосередившись на аналізі метафікційної структури твору, цілеспрямовано прочитував його як розповідь про «творення художньої прози» (Finney 2004: 69). Посилаючись на самого Мак'юена, Фінні визнає амбівалентність фіналу роману і не вбачає у цьому художньої суперечливості. Дослідник ставить низку риторичних запитань: «Чи є художній твір Брайоні втечею від реальності, чи актом спокути, чи і тим, і іншим?» (Finney 2004 : 82). І на жодне з цих запитань ані автор, ані дослідник, ані читач не мають однозначної відповіді.

З-поміж академічних узагальнювальних студій «Спокути» виділяється розділ про роман у книжці «Творчість Ієна Мак'юена», виданій за редакцією П. Чайлда (The Fiction 2005). Розділ із назвою «Storytelling as Self-justification: *Atonement* (2001)» структурований таким чином, що включає авторське пояснення задуму роману та його зв'язок із традицією англійського роману, фрагменти з опублікованих статей і рецензій на роман, які супроводжуються редакторськими коментарями. П. Чайлд особливо виділяє відгук Джона Апдайка про роман, при цьому цитує його оцінку твору як «прекрасної і величної книги» («beautiful and majestic») й акцентує, що «орнаментована краса й детальна описовість можуть розглядатися як частина спокутування Брайоні» (Childs 2005: 135).

Відзначимо також, що «Спокута» не раз ставала предметом дослідження українських учених. Д. Дроздовський опублікував цілу низку матеріалів про

Мак'юена, зокрема, й дві статті про цей роман. Обидві стосуються наративних особливостей роману (Дроздовський 2012; Дроздовський 2014). У статті Т. Кушнірової йдеться про постмодерністський вимір роману (Кушнірова 2017). Дослідниця торкається і жанрової специфіки твору, визначаючи його як «психологічно-соціальний роман-симфонія» (Кушнірова 2017: 230).

Враховуючи вище викладені думки критиків і літературознавців про метафікційну природу «Спокути», розглянемо детальніше особливості наративної структури роману, акцентуючи на її зв'язку з етичною проблематикою.

Наративні, а відтак і змістові сенси роману задаються його епіграфом із «Нортенгерського абатства» Джейн Остін. Знамените повчання Генрі Тілні, адресоване Кетрін Морланд, є прямим дзеркалом для Брайоні: «'Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians...'» (McEwan 2023 : 1)¹. Зв'язок між героїнями двох романів очевидний. Вони обидві є жертвами літературних кліше. Кетрін Морланд начиталася готичних романів і всюди бачить зловісні таємниці, через що уявляє генерала Тілні жорстоким убивцею власної дружини. Брайоні Талліс, перебуваючи в полоні підліткових письменницьких амбіцій та начитавшись казок і вікторіанських мелодрам, інтерпретує складні й пристрасні дорослі стосунки Роббі та Сесілії як «злочин і насильство». Обидві дівчинки конструюють власну художню матрицю і насильно накладають її на повсякденне життя, абсолютно ігноруючи реальні факти. Проте Мак'юен здійснює радикальну деконструкцію остінівського сюжету. Якщо у Джейн Остін ця історія залишається в межах виховної комедії звичаїв (Генрі вчасно зупиняє Кетрін, вона визнає помилку, і все закінчується традиційним щасливим шлюбом), то Мак'юен показує, що буває, коли таку дитячу фантазію ніхто вчасно не протверезує реальністю.

У «Спокуті» наслідки літературної гіперсприйнятливості стають фатальними й назавжди ламають людські долі. Текст Остін акцентує на безпеці раціонального англійського суспільства, тоді як Мак'юен згодом занурює нас у кошмар Дюнкерка, показуючи, що реальні «жахливі злочини» ХХ століття легко затьмарюють будь-яку готику.

Травма поглиблюється у свідомості Брайоні кожного разу, коли вона бачить те, що накладається на її «miteцький досвід» (як отриманий з-зовні, так і набутий власними літературними спробами). Спостерігаючи сцену біля фонтану, Брайоні фіксує суто пластичну взаємодію Роббі та Сесілії, яку вона ще не здатна еротично чи емоційно інтерпретувати.

Коли ж вона перехоплює і таємно читає сороміцького листа Роббі, призначеного Сесілії, її погляд переходить на вербальний рівень. Цей текст шокує її консервативне виховання й остаточно маркує Роббі у її свідомості як «демона» чи «лиходія». Нарешті, сцена в бібліотеці, коли вона застає закоханих під час інтимного зближення, хоча й не вповні нею усвідомлюється, стає для неї остаточною доказом правоти й водночас апогеем самообману. Так погляд Брайоні крок за кроком витісняє об'єктивну дійсність, заміщуючи її суб'єктивними фантазмами. Коли ж уночі в парку відбувається реальний напад на Лолу, Брайоні вже повністю засліплена тим, що сформувала її уява: вона «бачить» не реального гвалтівника, а готовий літературний симулякр, створений її попередніми візуальними досвідами.

Систематизація особливостей романної нарації можлива через аналіз трьох взаємопов'язаних складників. Перший – це наративна вертикаль. Структура роману тримається на складній грі з інстанціями оповідача і є класичним випадком дієгетичного коливання, метафікційної гри з реальністю й альтернативними версіями оповідної історії (Genette 1997; Waugh 1984; Ricoeur 1991). Попри те, що хронологічно роман завершується в епілозі подіями 1999-го, саме тут маємо первинний, або екстрадієгетичний рівень розповіді. Брайоні Талліс, яка була в першій частині 13-літнім підлітком, тепер відома англійська письменниця; вона хворіє на судинну деменцію й усвідомлює, що проживає свої останні дні. Як «авторка» роману постає перед читачем «реальним авторитетним розповідачем» і джерелом усього тексту. Вторинний рівень (Інтрадієгетичний / Автодієгетичний представлений текстом 1-ї, 2-ї і 3-ї частин; він розгорнутий у минулому і написаний нібито безособовим автором, але, як тепер зрозуміло, самою ж Брайоні. Отже, у фіналі вона є одночасно і персонажем власної історії (точніше, у першій та третій частинах), і як «всезнаючий» оповідач (у другій частині, де реконструюється досвід Роббі в Дюнкерку, свідком якого вона бути не могла). Принагідно зазначимо, що вона сама пояснює, звідки отримала цю інформацію, посилаючись на листування із «містером Нетлом», тобто в минулому капралом, який був разом із Роббі Тернером під Дюнкерком (McEwan 2003 : 353). Сам Мак'юен згадує у «Подяках» тих дослідників, які писали про Дюнкерк, і використані ним матеріали Департаменту документів Імперського військового музею..

Другий складник – суб'єктивна наративна перспектива і фокалізація. Д. Дроздовський зазначає, що Мак'юен використовує наративні техніки внутрішньої та множинної фокалізації (Дроздовський 2014: 225). Такий метод домінує в першій частині, що викликає в пам'яті модерністські прийоми Вірджинії Вулф, але згодом автор піддає його деконструкції. Виникає ефект «расьомону»: події одного дня в маєтку Таллісів (очікування гостей, сцена біля фонтану, написання і отримання листа, сцена в бібліотеці) профільтовані крізь

свідомості різних персонажів – Сесілії, Роббі, Емілі і самої Брайоні. Водночас уже тут наратив містить пастку. Читач тривалий час не усвідомлює, що ця «множинність голосів» у перших трьох частинах є штучною. Це не об'єктивний поліфонічний роман, а імітація поліфонії, створена однією людиною – Брайоні-письменницею. Вона намагається реконструювати думки об'єктів своєї ментальної і митецької маніпуляції, щоб дати їм право голосу, якого сама ж колись їх позбавила.

Третій складник формується на основі динаміки наративних масок, що демонструє еволюцію письма Брайоні. Оскільки весь текст є ретроспективою творчого шляху головної героїні, наративна структура відтворює еволюцію її власного літературного стилю: від романтичного й реалістичного до модерністського і постмодерністського (D'Angelo 2009 : 88), а можливо, й метамодерністського (про дискусійні моменти щодо метамодернізму в романі див. нижче).

Аналіз зіткнення різних літературних стилів та режимів репрезентації в романі детально проаналізовано в статті Алістер Кормак (Groes 2009: 70-82), яка виводить пов'язує це зіткнення з етичними вимірами роману: класична «англійськість» маєтку співвідноситься з постмодерністським фіналом як провина і скептичний висновок щодо спроб її спокутування. Дослідник відштовхується від первісної тези Джеймса Вуда про те, що фінальний «твіст» робить «Спокуту» типовим постмодерністським артефактом, який «виносить свої сумніви назовні, як Центр Помпіду свої ескалатори» (Groes 2009: 72).

Показово, що Брайоні сама дає точну автохарактеристику своєму методу: «If I really cared so much about facts, I should have written a different kind of book...» (McEwan 2023: 360). Головний наративний голос роману відкрито проголошує, що художній катарсис та емоційне милосердя до героїв є вищими за фактологічну точність історичного запису. Література отримує автономне право створювати власну справедливість там, де реальна історія виявилася надто жорстокою.

Слід зазначити також, що організація наративу в романі тісно пов'язана з просторовим позиціонуванням героїв. Найбільш яскраво це проявляється під час ключових сцен першої частини роману у сприйнятті Брайоні. Так, вікно дитячої кімнати в будинку Таллісів діє як кадрувальний пристрій кінокамери або межа живописного полотна. Брайоні спостерігає за світом згори й крізь скло, що автоматично дистанціює її від реальності й перетворює живих людей на персонажів. Погляд тут виступає як художня дія: він позначений парадоксальністю, будучи одночасно по-дитячому наївним, мелодраматичним і глибоко літературоцентричним. Коли вона бачить Сесілію та Роббі біля фонтану, вона трактує те, що між ними відбувається, як сцену насильства/владного домінування і сприймає їхню розмову не як реальну

життєву взаємодію, а як статичну мізансцену, «живу картину» (tableau), яку їй як майбутньому автору необхідно розшифрувати.

У суто психологічному сенсі сцена біля фонтану має декілька вимірів. У першому поданні (в перспективі Сесілії, а потім і Роббі) вона створює для читача відчуття напруги і таємниці, що має місце між молодими людьми, але до часу вони залишаються нерозкритими як для персонажів, так і читачів. У другій версії сцени біля фонтану, яку спостерігає Брайоні (і це невідомо для старшої сестри), вона функціонує в тексті як первинна психологічна травма. Цей момент стає епіцентром, який запускає фікційну ланцюгову реакцію у свідомості дівчини-підлітка. Як стверджує Клаудія Цао, погляд Брайоні з вікна – це не просто пасивна перцепція; це вуайєристичний акт, що створює онтологічний зсув. Саме ця початкова візуальна травма стає фундаментом для побудови всієї подальшої структури *mise en abîme*, змушуючи Брайоні-авторку все життя обертатися навколо цієї фіксованої точки (Cao 2018: 88).

У романі має місце феномен «сліпих плям» (Cassigneul, Cavalié 2018: 5). Прагнення Брайоні до тотального візуального контролю створює оптичну ілюзію. Що більше вона вдивляється, то більше виникає «сліпих плям» у її сприйнятті. Уява миттєво заповнює ці прогалини готовими літературними штампами (зокрема, сюжетом про «лиходія та жертву»). У першій частині роману панує абсолютна «чіткість» і сонячне світло, однак парадокс полягає в тому, що герої ніби засліплені цим світлом. Якщо Сесілія і Роббі «сліпі» спочатку через те, що не усвідомлюють своїх почуттів одне до одного, а потім самим коханням, що накриває їх, то «засліплення» Брайоні викликане її поглинутістю літературою і породженою цим абсолютною суб'єктивною впевненістю в тому, що вона «бачить». Її фатальне заклинання: «I saw him. I saw him ...» (McEwan 2023 : 181)² засвідчує її епістемологічне засліплення.

Подібно до «сліпих плям», що розривають просторові рамки подій, структура часу в романі також дестабілізується і фрагментується. Болгарський літературознавець Душан Стойчев переконливо показує, що Мак'юен створює «темпоральні пастки» (Stojchev 2011: 5). Яскравим прикладом такого фальшивого пролепсису є епізод, у якому наратор конструює майбутнє Сесілії: «It was her future self, at eighty-five, in widow's weeds» (McEwan 2023 : 97)³. З погляду ідеї Женетта про чисту структуру читач сприймає це як незаперечний факт проспекції (забігання наперед). Проте у фіналі виявляється, що Сесілія загинула молодою у 1940 році під час бомбардувань Лондона, а отже, цей пролепис є чистою художньою вигадкою не юної, а значно більш старшої Брайоні, коли вона вже написала декілька версій своєї історії. Д. Стойчев точно фіксує, що анахронії у Мак'юена слугують не для впорядкування часу (як у Марселя Пруста, на матеріалі якого Женетта вибудовував свою теорію), а для дезорієнтації читача та створення симулякрів дійсності.

На думку Клавдії Цао (Сао 2018), проліферація (стрімке розмноження) перспектив та постійне змушування повертатися до вже «побачених» сцен (ефект паралаксу) мають на меті одну приховану стратегію: вони активують зовнішній погляд самого читача. Останні сторінки метафікції Мак'юена остаточно ламають четверту стіну. Читач, який до цього з певним «об'єктивним» розумінням спостерігав за життям персонажів, раптово опиняється в позиції головного свідка й судді. Мак'юен перетворює наш погляд на остаточної інстанцію, яка має оцінити масштаби і сенси фікційної маніпуляції Брайоні.

Як би не ставитися до постмодерністського трюку в епілозі, слід визнати, що той контроль, який утримувався наратором (читай Мак'юеном) над текстом упродовж усіх його дієгетичних коливань, здійснений винятково органічно в плані відповідності «морального» ядра твору і його художньої форми. Не випадково вже перші критики відзначали саме подолання автором «Спокути» невмотивованого контролю у його ранніх творах. Органічність контролю над текстом забезпечується в романі з перших його сторінок, коли Брайоні у свої 13 років намагається максимально раціонального організувати життя навколо себе: спочатку ніби по-дитячому продумуючи надторетельно п'єсу і майбутню виставу, потім шпигуючи за дорослими. Нарешті прагнення до всевладності у контролі над життям і творчістю реалізується в тому, якою читач бачить її в Епілозі: вона – «авторитарний» (у літературознавчому сенсі слова) оповідач, який підпорядковує реальні долі Роббі та Сесілії законам своєї художньої волі. Однак, як усвідомлює читач і сама Брайоні, її численні спроби змусити хаотичне життя підкоритися естетичній упорядкованості мистецтва якраз і призводить до трагічних наслідків. На марність подібних зусиль й на їх егоцентричну природу вказує сцена вже на самому початку роману, коли Брайоні вишиковує іграшкових тварин так, щоб усі вони дивилися виключно на неї як на свого власника і керманича: «Her straight-backed dolls in their many-roomed mansion appeared to be under strict instructions not to touch the walls; the various thumb-sized figures to be found standing about her dressing table - cowboys, deep-sea divers, humanoid mice - suggested by their even ranks and spacing a citizen's army awaiting orders» (McEwan 2023 : 5)⁴.

Ще одним важливим ключем до розуміння наративної форми роману є лист-відмова редактора журналу «Horizon» Сирила Конноллі на першу новелу Брайоні «Дві постаті біля фонтана», яка явно написана під впливом модерністської поетики. Конноллі хвалить експерименти з «потокм свідомості», але зазначає, що навіть найвибагливіший читач усе одно зберігає дитяче бажання дізнатися, «що станеться далі», а отже, «Simply put, you need the backbone of a story» (McEwan 2023 : 314)⁵. За словами самого Мак'юена, він прагнув вступити в діалог із модернізмом та його «нехтуванням обов'язком»

щодо чіткої сюжетної лінії (McEwan 2002; Guignery 2018). В есеї «Містер Беннет і місіс Браун» Вірджинія Вулф стверджувала, що головне завдання автора – передати внутрішню суть людської природи (образ «місіс Браун»), а не зовнішні обставини, середовище чи соціальні проблеми (Woolf 1924). Як стверджує Л. Баклі, Мак'юен кидає цьому виклик. Авторкові недостатньо просто вести персонажів крізь павутину їхніх думок протягом одного дня. Він змушує їх жити з наслідками своїх помилок та пов'язує їх із великою історією. Персонажі «Спокути» не ховаються у затишних «мрійливих тунелях» часу – вони страждають і вмирають у реальних «печерах» Дюнкерка та підземних тунелях лондонського метро під час бомбардувань. Клариса Деловей може щодня «пірнати» у новий день, наче минулого не існує, але Брайоні змушена використовувати кожну мить свого життя, щоб спокутувати той єдиний фатальний день (Buckley 2017).

Попри те, що розповідь у всіх трьох частинах роману (за винятком Епілогу) ведеться від нібито всезнаючого об'єктивного оповідача, кожна з цих частин відрізняється своєю особливою наративною стратегією, а загалом роман різко ламає текстові рамки. Центральним тут є прийом металепису, коли автор постійно порушує межі між різними рівнями розповіді, водночас парадоксально стираючи межі між вигаданим світом героїв та реальністю, як її мав би сприймати читач.

Цей металептичний перехід (злам рамок між рівнями) у фіналі демонструє читачеві головну постмодерну ідею: не лише література є конструктором, але й сама реальність, у якій ми живемо день за днем, так само сконструйована й «написана» нашими інтерпретаціями.

У Вступній частині до цього розділу ми наголошували, що роман «Спокута» засвідчив радикальний поворот до моральної проблематики у творчості Мак'юена. Однак ця теза потребує суттєвої корекції в тому сенсі, що роман не дає однозначної оцінки на питання про стверджувану твором моральну програму і тим паче про «моральність» автора. Як засвідчує Брайоні в Епілозі, всі її спроби спокутування вчиненого нею зла за допомогою різних фікціональних версій зазнали фіаско, залишилися лише спробами: «No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all» (McEwan 2023 : 371)⁶. Водночас наші спостереження за еволюцією цих спроб вказують на те, що навіть приречені на провал, вони залишаючись і вартими похвали, і необхідними. Справді, роман «є радикально амбівалентним щодо встановлення моделі бажаної етичної поведінки та відповідальності» (Head 2007: 160). Фактично, його головний ефект полягає в тому, щоб поставити під сумнів моральність постаті автора, який намагається встановити так звану об'єктивну істину.

Відтак розмова з етичної площини твору переходить у площину меж і можливостей творчості як такої загалом і, зокрема, роману як жанру. Цей аспект розглянемо нижче, перейшовши до характеристики власне жанрової специфіки «Спокути».

Варто зазначити, що складність етичної парадигми роману сконцентрована в його назві. Саме слово «спокута», безперечно, насичене комплексом змістів. Багатопланове прочитання назви роману, зокрема в його етимологічному вимірі, запрограмував сам Мак'юен в інтерв'ю Кейт Келлевей, майже відразу після публікації твору. Він пояснював, що для нього «*atonement*» означає «*a reconciliation with self*», тобто примирення з собою, а потім розповів, що одного разу побачив, як слово буквально розкладається на «*at-one-ment*» (Kellaway 2001). Згодом інтерпретацію в цьому ключі продовжили Клодія Шемберг (Schemberg 2004) і Катрін Деласаль-Нансей (Delesalle-Nancey 2018).

Англійське слово *atonement* має унікальну внутрішню форму. Якщо розкласти його на етимологічні складники, то це актуалізує семантику «приведення до єдності», «возз'єднання», «ставання одним цілим». У релігійному контексті це означало відновлення єдності між людиною та Богом після гріхопадіння. З огляду на те, що Мак'юен часто заявляє про себе як про атеїста, і його роман досліджує секулярну (світську) спокуту, творчість Брайоні в ньому виглядає як спроба зібрати до купи роздроблену нею реальність, повернути світ у стан «єдності» (*onement*), який вона так одномоментно зруйнувала.

Клодія Шемберг внесла слово *atonement* безпосередньо в назву своєї монографії. Вона згадує розмову Мак'юена з Кейт Келлевей про багатозначність цього слова в контексті роману, однак, інтерпретує його не як авторську етимологічну гру, а як концепцію досягнення цілісності «Я» через розповідання (Schemberg 2004 : 8).

Натомість К. Деласаль-Нансей безпосередньо використовує етимологічний ключ для інтерпретації роману. Ностальгічне прагнення Брайоні повернутися до втраченої невинності є водночас спробою спокутувати провину і прагненням «*to be at-one in a state of harmony*» (Delesalle-Nancey 2018), тобто бути в стані гармонії. Відтак слово *atonement* набуває вже психологічного та темпорального значення: Брайоні прагне відновити розірвану єдність – між минулим і теперішнім, між собою та іншими, між провиною і невинністю.

Складність метанаративної структури виявилася настільки заворожуючою, що деякі науковці намагалися віднайти в романі абсолютно непередбачувану розгадку таємниці нічного згвалтування Лоли, знову повернувши вістря звинувачення в бік Роббі Тернера. Праця Г'ю Марша (Huw Marsh, 2018), яка має провокаційну назву – «Ненадійність наративу та метарепрезентація в «Спокуті» Ієна Мак'юена; або чому Роббі може бути

винним і чому ніхто цього не помічає» – пропонує абсолютно новий і критичний погляд на роман. Дослідник закликає читачів вийти за межі традиційного сприйняття тексту й піддати аналізу саму природу нашої довіри до оповідача.

Ортодоксальне (загальноприйняте) прочитання роману базується на тому, що юна Брайоні через дитячу уяву зробила фатальну помилку, обмовила Роббі, а в дорослому віці написала роман, щоб відкрити правду й спокутувати провину (Синопис А). Проте Марш ставить фундаментальне питання: чому читачі та критики беззастережно вірять дорослому варіанту Брайоні (де Роббі невинний, а справжній гвалтівник — Пол Маршалл)? Адже вона вже довела свою абсолютну ненадійність, егоцентризм та схильність до вигадок. Щоб продемонструвати хиткість наших переконань, Марш наводить низку альтернативних версій сюжету, які зазвичай відкидаються, але жодна з цих версій, на думку дослідника, не витримує критики, а скоріше є провокаціями до чергового, ще більш детального прочитання роману. Включаючи в нашу студію такий неортодоксальний погляд на роман, ви, втім, не можемо погодитися з аргументацією Г. Марша, головним чином через те, що навіть попри ненадійність Брайоні як розповідача всієї історії, в тексті роману міститься більш ніж достатньо авторських, тобто самого Мак'юена, «підказок», які викривають розповідну ненадійність фікційної авторки. Так, наратор, розповідаючи про несподіване «відкриття» Брайоні, що «other people are as real as you» (McEwan 2023 : 40)⁷ і що письменник може входити в різні свідомості й показувати їх як рівноцінні, раптово здійснює стрибок на шість десятиліть уперед. Він повідомляє, що майбутня Брайоні-письменниця усвідомлюватиме творчий процес як конструювання і власного Я, і самої реальності: «would be well aware of the extent of her self-mythologising, and she gave her account a self-mocking, or mock-heroic tone» (McEwan 2023 : 41)⁸. Читачеві прямо повідомляється, що описується не «цей» літній ранок, а уявлення про нього: «it was not the long-ago morning she was recalling so much as her subsequent accounts of it» (там само)⁹, і тут таки робиться висновок про співвідношення «правди» і «вимислу»: «The truth had become as ghostly as invention» (там само)¹⁰. Отже, читач отримує ключ-попередження про ретроспективну фальсифікацію пам'яті, даючи йому розуміння того, що він читає не прозоре відтворення подій 1935 року, а версію пам'яті, багато разів переписану попередніми варіаціями самої цієї історії.

Як бачимо, наративна структура «Спокути» будується на метафікційній грі з авторством, пам'яттю та межами художнього письма. Метафікційну рамку роману формує «текст у тексті»: літня Брайоні Талліс постає внутрішнім автодієгетичним наратором, який конструює історію як спробу естетичного спокутування провини. Основний текст роману організований згідно з

принципом змінної внутрішньої фокалізації. Архітекстуально твір еволюціонує від класичного «роману маєтку» з виразним модерністським інтертекстом до воєнного реалізму та підсумкового авторефлексивного мемуару. Онтологічна деконструкція в епілозі оголює фікційність попереднього викладу. Відтак нарація демонструє межі художньої вигадки: здатність дарувати персонажам милосердя на папері при повному безсиллі автора змінити історичну та фізичну реальність. Позиція фікційної авторки й реального автора демонструє амбівалентність щодо встановлення моделі бажаної етичної поведінки митця.

Вище зазначалося, що наративна структура роману відтворює еволюцію літературного стилю фікційної авторки роману Брайоні Талліс: від романтичного й реалістичного до модерністського і постмодерністського. Це спонукає до детальнішого аналізу поетики роману в проєкції на реалістичний, модерністський і постмодерністський складники художнього методу Мак'юена.

Про роботу Мак'юена з модерністською традицією також уже йшлося, як і про сутність постмодерністського «твісту» в Епілозі. Наразі зазначимо, що зв'язок роману і з постмодерністською парадигмою, і з традиціями високого модернізму та їх переосмислення і трансформації можна охарактеризувати як перехід Мак'юена в площину метамодернізму, де іронія і гра поступаються місцем справжньому почуттю і трагедії. Спрямованість дослідження в річище метамодернізму дає змогу вийти за межі дещо вихолощеної постмодерністської гри та пояснити, чому «Спокута» викликає у читача такий потужний емоційний і катарсичний відгук, що відносно зрідка буває властиво класичному постмодернізму.

Як відомо, ключовим механізмом метамодернізму є осциляція (хитання) між модерністським прагненням до істини, щирості й сенсу та постмодерністським скепсисом, іронією й деконструкцією (Нестелеєв 2026). Мак'юен у цьому романі виступає справжнім майстром такої осциляції.

Слід наголосити, що спроби прочитання роману «Спокута» крізь призму метамодерністської концепції вперше, наскільки підтверджує наш ретельний пошук у базах даних, було здійснено групою українських літературознавців (Казаков 2025). Посилаючись на відому працю Р. Аккера та Т. Вермьолен та принцип осциляції як їхній ключовий концепт, вони аналізують структуру роману і приходять до висновку, що чотиричастинна побудова твору – це «свідомий композиційний вибір, спрямований на дослідження того, як наратив може стати інструментом осмислення травми та відновлення морального порядку» (Казаков 2025: 59). Погоджуючись загалом із тезою, що структура роману безпосередньо виражає пошуки нового художнього методу, ми все ж висловлюємо сумнів щодо «відновлення морального порядку» в романі. На

нашу думку, аргументовану вище, твір формує амбівалентну оцінку моральної позиції митця.

Враховуючи наш попередній аналіз особливостей структурних і поетикальних особливостей роману, метамодерністську природу «Спокути» можна сформулювати через три головні тези: переосмислення функціональності метапрози; структурна осциляція як композиційний принцип; концепт «пост-іронічної спокути».

У постмодернізмі метафікційні прийоми зазвичай слугують для того, щоб «висміяти» серйозність літератури (згадаймо Джона Фаулза чи Джуліана Барнса). Мак'юен перевертає цей підхід. Його метапроза трагічна. Оголення прийому у фіналі роману не відштовхує читача, а навпаки, зближує його з літньою Брайоні. Це метапроза, яка прагне знайти, як би це не було безперспективно, етичний абсолют у світі, де реальність уже зруйнована. Щодо структурної осциляції, то роман буквально коливається між епохами і їх літературними стилями. Перша частина – це модерністська спроба схопити психологію моменту в дусі імпресіоністичної поезики (James 2019 : 190), відтворити «потік свідомості» різних особистостей (своєрідний омаж Вірджинії Вулф). Друга і третя частини наближена до поезики класичного реалізму, що подекуди межує з натуралізмом. Епілог («Лондон, 1999») здійснює постмодерністський підрив авторитету всього попереднього тексту. Брайоні знає, що її роман не поверне закоханих до життя. З погляду чистого розуму (постмодерного скепсису) її праця виявилася марна. Проте вона все одно, сподіваючись хоча б на «уявну спокуту», пише свій нескінченний роман: «I've been thinking about my last novel, the one that should have been my first. The earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts. The second draft, June 1947, the third . . . who cares to know?» (McEwan 2023 : 369)¹¹.

Зізнання Брайоні і сам творчий процес, що набуває сенсу спроб морального виправдання-спокутування, можна інтерпретувати як пряму ілюстрація метамодерністського гасла Вермюлена та ван ден Аккера про «прагматичний ідеалізм»: ми знаємо, що ідеал недосяжний, але діємо так, ніби він можливий (Vermeulen 2010: 5). Але результатом цього коливання стає метамодерністський синтез: усвідомлення, що навіть якщо істина недосяжна, сам рух до неї та туга за нею є єдино важливими.

Не вдаючись наразі до детального огляду концепції метамодернізму, відсилаємо читачів до вельми детального опису різних версій цього феномену у книжці українського літературознавця й перекладача Максима Нестелеєва (Нестелеєв 2026).

У «Спокуті» подолання постмодерністського скепсису та народження метамодерністської «нової щирості» чітко простежується на рівні поетико-

стильових реєстрів. Вони постійно осцилюють, коливаючись від орнаменталізму до неореалізму. Мак'юен вибудовує роман на різкому, майже шокуючому контрасті двох стильових манер, що відображає метамодерністське «коливання». Перша частина написана в підкреслено вишуканій, помодерністськи уповільненій манері. Тут панує розлогий синтаксис, велика кількість психологічних епітетів, замилювання деталями побуту маєтку. Це стилізація під «втрачений рай». Друга і третя частини зазнають радикального стильового очищення. Мова стає лаконічною, рубаною, з'являється жорстка, майже репортажна деталізація (описи розірваних тіл у Дюнкерку, сморід гангрени в шпиталі). Метамодерністський ефект тут полягає не в постмодерністській грі зі стилями (пастиш), а в переході від вишуканого естетства до оголеної правди факту. Такий перехід потрібен Брайоні (і Мак'юєнові), щоб художньо деконструювати власну «дитячу» романтичну манеру, яка й призвела до трагедії. Стиль стає інструментом морального самокаатування.

Добре відомо, що постмодернізм довгий час таврував патетику, ліризм та відверту емоційність як «кітч» або застарілу наївність. Мак'юен у «Спокуті» повертає ліризму його первинні права, але робить це безсентиментально. Так, листування Сесілії і Роббі та його уявні діалоги нею під час відступу написані з високим градусом психологічної напруги та ширості.

Цікавим проявом романної поетики, що відсилає до модерністських пошуків, є сугестивність образу води. Фонтан у першій частині, річка та спрага Роббі у другій, бомбардування підземного резервуара з водою, де гине Сесілія формується у наскрізний мотив очищення й водночас невідворотності стихії і працює не як іронічна цитата, а як глибокий метамодерністський символ екзистенційної спраги людини за очищенням.

У романі спостерігається деконструкція постмодерністської іронії, її трансформація в пост-іронію, де сміх чи скепсис розчиняються в трагізмі. Яскравим прикладом є фінальний опис святкування 77-річчя Брайоні в тому самому маєтку, який тепер став готелем. Постмодерніст би висміяв цю капіталізацію минулого, перетворив би все на фарс. Мак'юен же змальовує цю сцену з глибоким сумом: за зовнішнім святковим блиском прихована невиліковна хвороба Брайоні (деменція) та її повна самотність перед скоєним гріхом. Іронія тут не захищає від болю, а лише підкреслює його. Подібно до цього, метафорика, якою наскрізно просякнутий роман, втрачає постмодерністську декоративність і набуває суворої етичної ваги.

Загалом рух «Спокути» до метамодернізму на рівні поетики фіксується через те, що формальні прийоми більше не є самоціллю. Мак'юен бере витончену техніку модернізму та деструктивний інструментарій постмодернізму лише для того, щоб підпорядкувати їх новій,

«неогуманістичній щирості». Стиль роману коливається між красою вимислу та потворністю факту, народжуючи з цього коливання унікальний емоційний катарсис.

Метамодерністськими, по суті, є рефлексії Брайоні Талліс на останніх сторінках роману. Якщо, як каже Брайоні, для романіста неможливе реальне спокутування, а є лише спроби, то через стиль можна досягти більшого наближення до вислизаючої реальності. Реальне, життєве покаяння для Брайоні Талліс є заблокованим (Роббі та Сесілію не повернути, об'єктивне минуле статичне й незворотне). В такому разі єдиним рухомим простором залишається текст. Оскільки абсолютна «реальність» вислизає, саме стиль стає мірилом етичної чесності письменника. Що ближче стиль підходить до об'єктивного болю іншого, то ближчою є уявна спокута.

Брайоні визнає: вона дала Роббі та Сесілії щасливий фінал у тексті не для того, щоб обдурити читача, а тому, що реальність виявилася занадто жорстокою, а література залишилася єдиним притулком для їхньої любові, який вона може забезпечити. Це і є вияв пост-іронії та метамодернізму: повне усвідомлення того, що слово безсиле змінити факт, але водночас залишається єдиним, що має митець у своєму прагненні виразити реальність. Стиль стає простором, де автор свідомо утримує цю трагічну напругу. У метамодерністській системі координат Мак'юена еволюція художнього стилю Брайоні Талліс означає стратегію етичного самообмеження. Не маючи змоги досягти онтологічної (фізичної) спокути, авторка трансформує стиль із засобу домінування над реальністю (як це було в дитинстві) на засіб служіння реальності. Художня майстерність тут вимірюється не здатністю вигадувати, а мужністю нескінченно наближатися до невиліковної травми минулого. У цьому сенсі дуже точним видається твердження К. Шемберг про те, що інтерпретація *atonement* як *at-one-ment* означає не повернення до простої єдності, а постійне прагнення до неї в умовах постмодерної фрагментації (Schemberg 2004 : 10). Задовго до включення поняття метамодернізм у літературознавчий дискурс роман «Спокута» давав оцінку сучасному світу в метамодерністському дусі – як такому, де старі панівні сутності і наративи дискредитовані, але водночас людина не втрачає потреби в структурах смислу й орієнтації.

Мак'юен у «Спокуті» працює з різними літературними канонами, підпорядковуючи їх чи не центральній меті – показати, як людина конструює реальність. Він застосовує у романі не тільки прийом множинної фокалізації, але й специфічно трансформує принцип китайських шухлядок на жанровому рівні, коли кожне наступне «вкладення» (жанрова частина чи фрагмент) змушує переосмислювати попереднє. У тексті чітко простежуються щонайменше чотири жанрові складники.

У першій частині домінує традиція психологічного роману виховання (Bildungsroman). Історія дорослішання Брайоні, її перехід від дитячого егоцентризму до зіткнення з дорослою сексуальністю та складністю людських стосунків фактично обривається, оскільки читач не бачить результату дорослішання. Мак'юен іронізує над традиційним жанром: замість гармонійного дорослішання він фіксує катастрофічну помилку. Ця частина орієнтована також на традиційний англійський «роман у маєтку» (Country House Novel, у стилі Джейн Остін), вона ніби імітує класичну модерністську прозу початку XX століття (у стилі Вірджинії Вулф), але, як зазначалося вище, вступає з нею у складний діалог.

У другій частині роману домінує воєнна драма. Вона далека від традиційного історичного роману, оскільки тут немає панорами, історичних діячів, військових стратегій. Порівняно з першою частиною оптика кардинально змінюється. Мак'юен переходить до жорсткого, майже натуралістичного реалізму, змальовуючи відступ у травні-червні 1940-го року британського експедиційного корпусу до Дюнкерка. Це класична проза про «втрачене покоління», не випадково дослідники вказували у зв'язку з другою частиною роману на її дотичність до прози Е.М. Ремарка та інших представників цієї хвилі воєнної прози (Кушнірова 2017: 232). Перед Мак'юеном стояло складне завдання, актуальне для всієї британської прози межі XX-XXI століття: як писати історичну прозу після постмодернізму (Finney 2015: 81-82). Відповідь Мак'юена на цей виклик виявилася суголосною ідеям нового історизму: потрібно об'єднати абсолютну точність історичного факту (деталі відступу до Дюнкерка) із тотальним визнанням того, що будь-яка історія є, як стверджує Г. Вайт, наративним конструктом (White 1973: 7).

Третя частина роману відтворює той самий час, що й друга, але події відбуваються в Лондоні, головним чином у воєнному шпиталі, де Брайоні, добровільно ставши медичною сестрою, стикається з суворою реальністю війни, надаючи допомогу її жертвам. Окремі сцени цієї частини роману виконані в жорсткому натуралістичному стилі, як-от епізод, коли Брайоні доглядає за смертельно пораненим у голову французьким солдатом. Другим ключовим епізодом цієї частини є одночасне відвідування Брайоні одного дня церкви, де відбувається вінчання Лоли і Пола Маршалла, а також будинку, де тимчасово мешкають Сесілія і Робі. Читач, який востаннє бачив Роббі у надзвичайно важкому фізичному стані в дні початку морської евакуації з Дюнкерка, не може не втішатися тим, що той залишився живим. Брайоні відкриває таємницю злочину літа 1935-го року, але не отримує пробачення. Власне, вона його й не очікує, маючи внутрішню потребу у спокутуванні свого вчинку. Вочевидь, він розпочався уже тоді, коли вона прийняла рішення стати медсестрою, однак найбільш потужним поштовхом до дії став для неї, як це не

парадоксально, відгук на рукопис новели «Двоє біля фонтану», надісланого до журналу «Horizon». Вище ми відзначали важливість цього моменту щодо стильової еволюції її творчості, наголошуючи, що модерністська поетика відіграє тут ключову роль. Наразі варто наголосити, що основна претензія Сирила Конноллі полягала у відсутності стрижня у творі, що вказувало на відсутність стрижня в моральній позиції авторки. Тому саме після вчитування в рецензію Брайоні приймає рішення відвідати Сесіліє і повідомити їй, хто був справжнім злочинцем тієї трагічної ночі. Вкладений текст відповідає жанровим канонам модерністської новели, але хибує на потрібну їй змістову визначеність, подібно до того, як самій Брайоні потрібно визначитися зі своєю подальшою позицією.

Роман частково й позірно орієнтований також на детективну матрицю. Остання, як добре відомо, сходиться на тому, що в центрі сюжету має бути злочин і пошук винного. Але якщо в класичному детективі фінал дає розгадку й відновлює справедливість, то тут детективна лінія вивернута навиворіт: хибне розслідування ламає життя невинного, а справжній злочинець залишається респектабельним членом суспільства.

Епілог роману в жанровому відношенні радикально відрізняється від усього попереднього тексту. Уже те, що він написаний від першої особи, людиною старшого віку, задає йому нові жанрові домінанти. Тут домінує мемуаристичний, авторефлексивний і сповідальний елементи.

Попри такий багатий жанровий синтез, у романі є дві очевидні, панівні жанрові стратегії, які тримають на собі всю архітектуру твору.

Насамперед, це метафікційність, абсолютний концептуальний стрижень «Спокути». Те, що це «роман про роман», підтверджується дослідженням у ньому самому процесу власного створення. Весь текст, який ми читаємо у частинах 1, 2 і 3, є для нас «об'єктивною реальністю» світу Мак'юена, натомість через епілог він (текст) постає фінальною версією рукопису літньої Брайоні Талліс. Мак'юен використовує прийом «ненадійного оповідача» найвищого рівня. Жанр метапрози оголює художні шви тексту: фікційна авторка зізнається, що змальовані нею воєнні страждання Роббі та її власна зустріч із Сесілією в Лондоні є не більше ніж вигадкою, спробою літературними засобами спокутувати реальний гріх (адже в реальності Роббі помер у Дюнкерку, а Сесілія загинула під час бомбардування метро).

Друга жанрова домінанта роману корелює із метамодерністською концепцією, викладеною вище. Її можна визначити як немодерністський психологізм. Мак'юен фокусується на «потоці свідомості» та суб'єктивності сприйняття. Якщо за структурою фінал роману є постмодерністською грою, то за психологічною глибиною – це орієнтація на високий модернізм, крізь призму якого по-новому прочитується весь попередній текст. Жанрова домінанта

психологізму тут полягає в тому, що внутрішній мотив і травма важать більше за зовнішні події.

Таким чином, «Спокута» Ієна Мак'юена є репрезентативним зразком англійського метамодерністського роману. Використовуючи тотальний постмодерністський інструментарій (метапрозу, деконструкцію, пастіш, ненадійного оповідача), письменник підпорядковує його суто модерністським, екзистенційним завданням — пошуку щирості, емпатії, моральної відповідальності та подоланню травми втраченого покоління. У межах концептуальних підходів, реалізованих у монографічному дослідженні, роман постає композиційним та концептуальним магну́м опус Ієна Мак'юена, що маркує його остаточний перехід у площину метамодерністського художнього мислення. У межах підрозділу доведено, що письменник здійснює радикальну деконструкцію класичного реалістичного "роману в маєтку" та детективної матриці, підпорядковуючи їх механізмам трагічної метапрози. Завдяки системному аналізу дієгетичних коливань наратора, симульованої поліфонії та кінематографічної поетики "розмитого фокусу", у роботі унаочнено феноменологічну природу "оптичного злочину" Брайоні Талліс, де літературоцентричні штампи уяви породжують фатальне епістемологічну засліплення. Полемічний діалог автора з модерністським ескапізмом та викриття класового лицемірства британського соціуму дало змогу Мак'юєну вивести приватну провину героїні на рівень масштабного історичного полотна про трагедію "втраченого покоління". Зрештою, через категорію пост-іронії та концепт "прагматичного ідеалізму", обґрунтовуємо, що еволюція художнього стилю Брайоні постає як стратегія етичного самообмеження й служіння вислизаючій реальності: не маючи змоги досягти фізичного спокутування гріха в секулярному світі, авторка перетворює текст на простір «тривання любові», де мужнє наближення до травми минулого через «нову щирість» слова стає формою уявного, але етично необхідного спокутування вини.

**Переклади цитованих фрагментів із роману «Спокута»
(наводяться за виданням: Мак'юен, І. Спокута / пер. з англ.
О. Смольницької. Київ : КМ-Букс, 2018. 416 с.)**

1. «— Люба міс Морланд, поміркуйте як слід про страшний характер підозр, якими ви завиграшки бавитеся. Хіба можете ви про таке судити? Не забувайте, в якій країні й за якої доби ми живемо. Не забувайте, що ми – англійці, ми – християни...» (Мак'юен 2018: 4).
2. «Я його бачила. Я бачила його» (Мак'юен 2018 : 201).
3. «Ось її майбутнє – вісімдесятип'ятирічна, висохла як тріска вдова...» (Мак'юен 2018 : 108-109).

4. «Її виструнчені ляльки в багатокімнатному іграшковому особняку немов отримали суворий наказ — не прихилитися до стін; на туалетному столику вишикувалися різноманітні крихітні фігурки: ковбої, водолази, людиноподібні миші, ніби то армія, що чекає на команду...» (Мак'юен 2018 : 8).
5. «Простіше кажучи, розповіді потрібен кістяк» (Мак'юен 2018 : 350).
6. «Немає спокути ні для Бога, ні для романістів, навіть якщо письменники — атеїсти. Це завжди буде нездійсненим завданням, і саме це — мета. Головне — спроба.» (Мак'юен 2018 : 413).
7. «Інші люди такі самі реальні, як і ви. І тільки в оповіданні ви можете показати різні думки, продемонструвати, що всі вони однаково цінні. От і вся мораль, потрібна для оповідання» (Мак'юен 2018 : 47).
8. «Добре знатиме міру власної міфологізації і надасть цьому само-іронічного забарвлення, пародійно-героїчного тону» (Мак'юен 2018 : 47).
9. «Той вельми далекий ранок, який вона згадує, це тільки подальше уявлення про нього» (Мак'юен 2018 : 47).
10. «Правда стала примарною, як вигадка» (Мак'юен 2018 : 47).
11. «Думала про свій останній роман, який мав бути найпершим. Найбільш рання версія — січень 1940-го, остання — березень 1999-го, а між ними — з півдюжини різних чернеток. Другий варіант — червень 1947-го, третій...та кому це цікаво?» (Мак'юен 2018 : 411).

4.2. «Sweet Tooth»: метафікційна специфіка шпигунського роману в ідеологічних контекстах *

** Матеріали цього підрозділу у первинному варіанті були опубліковані: Кеба О.В. Жанрова своєрідність роману Ієна Мак'юєна «Ласунка». «Гармонія і хаос: єдність чи конфлікт». Лінгвістика. Літературознавство. Методика викладання мови та літератури: Тези доповідей Круглого столу, присвяченого Дню науки. 21 травня 2019 р. - Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2019. С. 19-20; Кеба О.В. Жанрова дифузія в романі Ієна Мак'юєна «Ласунка». Південний архів (Філологічні науки). 2026. Вип. 103. С. 38-48. DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2026-103-4>*

Роман «Ласунка» («Sweet Tooth», 2012) став закономірною кульмінацією тривалих ідейно-художніх пошуків Ієна Мак'юєна, продемонструвавши послідовний та органічний перехід до вишуканої інтелектуальної, психологічної та глибоко метатекстуальної прози. У ньому письменник майстерно синтезує свій давній інтерес до девіацій людської психіки з тонкою автобіографічною рефлексією та постмодерною наративною грою, остаточно розмиваючи жорсткі межі між художньою фікцією, великою історією та приватними мемуарами.

Рецепція роману «Ласунка» відразу після його публікації у 2012-му році виявилася не менш парадоксальною, ніж сам роман. Критики розділилися на два табори: частина вбачала в книзі одну з вершину мак'юєнівської інтелектуальної гри, інша – витончений, але холодний розрахунок і схематизм. Прихильники (наприклад, Люсі Келовей (Kellaway, 2012) хвалили Мак'юєна за те, що він наситив шпигунський трилер дослідженням природи авторства, літературної творчості й естетичного сприйняття. Дж. Ласдун, оглядач газети *The Guardian*, стверджував, що Мак'юєн створив особливий тип персонажа-читача, який завжди віддавав перевагу реалістичному типу оповіді і живим характеристам, але стикається з химерною прозою і символічними образами. Критик відзначав, що політична складова і «шпигунство» в романі проникають у приватне життя, часто змінюючи «теоретичні» уявлення. Наприклад, коли Серіна з її антитоталітарним баченням повоєнної доби, потрапивши до МІ-5, сама починає проявляти схильність до тоталітарності (Lasdun, 2012). Якщо Л. Келовей побачила у несподіваному фінальному повороті привід до перечитання роману: «Гарний привід повернутися до початку і ще раз прочитати цей насичений та захопливий роман» (Kellaway, 2012), то Дж Ласдун сумнівався в ефективності нараційних трюків і поворотів, переносючи їх у сферу читацького сприйняття: «Залежно від ваших уподобань, ці рекурсивні повороти можуть бути вам дуже смачними...» (Lasdun, 2012).

Майже всі критики проводили паралелі до роману «Спокута», але оцінювали її по-різному. Так, Мічіко Какутані, автритетна оглядачка *The New York Times*, назвала «Ласунку» «розумним, але дратівливим романом» (Kakutani, 2012). Її рецензія містить порівняння роману з попередніми вершинами автора – романами «Спокута» і «Амстердам» не на користь «Ласунки». На її думку, «Ласунці» бракує або глибокого емоційного катарсису першого, або «крижаної точності» другого. Найістотніший закид критиці стосується фінального метафікційного твісту. М. Какутані побачила у фіналі штучність, надмірну самовпевненість автора та «прорахованість» (*self-conscious contrivance*). Водночас Какутані визнає значущість головного метатекстуального нерву роману, відзначаючи, що автор, граючи у «дзеркальні ігри», проводить «паралелі між життям і мистецтвом, встановлює подібності між шпигунством і письменництвом» (Kakutani, 2012).

Представники академічного літературознавства, які швидко підхопили хвилі літературної критики роману, були більш виваженими у своїх характеристиках, спираючись на новітні досягнення літературної науки. Так, Лаура Вокер у розлоному аналізі роману (Walker, 2015) переводить роман Ієна Мак'юєна з суто метафікційного виміру у площину гострої соціально-політичної критики, застосовуючи елементи феміністичного та неомарксистського аналізу. За допомогою інтерсекційної інтерпретації

(поєднання гендерного та класового аспектів) Л. Вокер інтерпретує «Ласунку» як політичний роман про те, як пригнічені суб'єкти намагаються повернути собі право на власну історію.

Можливості й загалом позитивні результати наративних експериментів Мак'юена відзначають у своїх дослідженнях Роберт Снайдер (Snyder, 2022), Ірена Кшешопольська (Ksiezopolska, 2015), Наомі Адам (Adam, 2021), Крістіна Арбуес (Arbués, 2023), Петр Халупські (Chalupský, 2015). Останній, зокрема, на основі різноманітних джерел, включаючи численні інтерв'ю з Іеном Мак'юеном, встановлює подібність описаного в романі літературного життя Лондона початку 1970-х років з реальними фактами творчої біографії Мак'юена (Chalupský, 2015: 111-112).

В поле зору українських літературознавців роман «Ласунка» поки не потрапив. І сам цей факт, і, звісно, складна жанрова природа роману, потребуючи подальшого вивчення, засвідчує актуальність здійсненого в цій частині монографії аналізу.

Перша фраза роману – «My name is Serena Frome (rhymes with plume) and almost forty years ago I was sent on a secret mission for the British security service (McEwan, 2013 : 1)¹ – і подальше розгортання нарації аж до останнього, 22-го розділу, так чи так викликає інерцію прочитання твору в контексті «жіночої прози». Але знаючи фінальний «наративний трюк», коли читачеві відкривається «справжній» наратор – письменник Том Гейлі, він же коханець Серіни і він же об'єкт її шпигунської гри, неважко зрозуміти, що перед нами своєрідна гра в гендерні голоси. Складність цієї гри робить «Ласунку» чимось значно більшим, ніж просто стилізацією під жіночі мемуари. Співвідношення «чоловічого» та «жіночого» в романі виходить на рівень психологічних і стилістичних віддзеркалень. З одного боку, те, що Том Гейлі (а через нього і Мак'юен) пише від імені Серіни, можна сприймати як акт глибокої любові та спробу зрозуміти іншого – «наративну емпатію». З іншого боку, це можна трактувати як інтелектуальну апропріацію: чоловік-автор «захоплює» жіночий голос, щоб розповісти свою версію подій, де він є головним об'єктом кохання. Це створює напругу між щирістю почуттів і холодним розрахунком майстра.

Оскільки Серіна виконує поставлене перед нею як агенткою МІ-5 завдання і загалом через неї читач проникає у сферу діяльності цієї специфічної організації, роман неминуче виходить на територію «шпигунського» роману. Традиційно такий тип роману сприймається як «чоловічий» жанр (інтриги, державні таємниці, геополітика). Натомість лінія Серіни — це класичний роман виховання (*Bildungsroman*), що межує з романтичною прозою (історія інтимних стосунків Серіни з чоловіками займає в романі значне місце). Мак'юен майстерно переплітає ці площини. Суттєво також, що «жіноче» в образі

протагоністки від самого початку подається через призму ставлення до літератури. Читацькі смаки героїні, її емоції щодо конкретних творів є важливим засобом «жіночої» репрезентації героїні, але при цьому не менш важливим є те, що вона стає інструментом у «чоловічій» грі спецслужб.

У своїх літературних пріоритетах Серіна (як персонаж) обстоює традиційний реалізм, де автор не має права на «фокуси»: «I didn't like tricks, I liked life as I knew it recreated on the page...» (McEwan, 2013: 214)². Том (як автор тексту) порушує всі її правила, створюючи текст-пастку. Це конфлікт не просто гендерів, а типів світосприйняття: прямолінійного, «чесного» (яке ми помилково можемо маркувати як «жіноче» в цьому контексті) та ігрового, рефлексивного (метафікційного). У розмові з Серіною про «літературні трюки» Том чітко проголошує свою позицію (і, вочевидь, позицію автора): «it wasn't possible to recreate life on the page without tricks...» (McEwan, 2013: 214)³.

Конструюючи роман як розповідь від першої особи жіночої статі, Мак'юен побіжно деконструює концепт «жіночого письма». Достеменно важко сказати, чи спирається він при цьому на сучасні літературознавчі теорії, які все частіше розглядають гендер у письмі як перформанс, а не як біологічну даність (Butler, 2002), чи тут спрацьовує письменницька інтуїція. Однак текст роману для уважного читача (особливо ж при потворному читанні, з урахуванням ретроспективної детермінації або «інерції фінального знання»), дає можливість відчувати радше чоловічу письменницьку руку, а не жіночу. Вже на перших сторінках роману чоловіче виказує себе саме через надмірну раціональність та специфічну технічність. Крім того, автор насичує текст деталями, які виконують функцію самовикриття нараторки. Наприклад, з огляду на літературні симпатії Серіни видається дивною її оцінка творчих спроможностей такого автора, як Вільям Голдінг. «Змушуючи» Серіну під час співбесіди сказати про автора «Володаря мух» «Golding is harder to define, probably a genius...» (McEwan, 2013: 104)⁴, автор допомагає читачеві зрозуміти, хто є справжнім наратором, адже Голдінг зовсім не відповідає читацьким уподобанням Серіни. Вона шукає в книжках лише відображення власного досвіду, натомість у висловлюванні про «генія» вчувається вердикт професійного літератора. Голдінг автор глибоко алегоричний, «темний», подекуди сюрреалістичний, і визнання його «генієм» вимагає здатності цінувати абстракцію та символ, що прямо суперечить бажанню Серіни бачити «реальність без прикрас». Романи Голдінга багато в чому суголосять творчості Тома Гейлі, і саме він міг би дати таку характеристику цьому авторові.

У романі «жіноча» щирість і безпосередність Серіни виявляється продуктом «чоловічої» літературної гри. Мак'юен ніби каже: у тексті немає статі, є лише майстерність маніпуляції. Фінальний лист Тома Серіні можна трактувати як акт «літературного транссексуалізму»: коли він і зізнається у

деконструкції, і пропонує їй співавторство: «I'll add nothing without your say-so. We won't be rushing into print» (McEwan, 2013: 370)⁵. Мак'юен через цю деконструкцію намагається довести, що будь-який автор (незалежно від статі) є «подвійним агентом», який завжди зраджує реальність заради художньої мети.

Інтерпретуючи фінал, варто зважати й на те, що Том Гейлі виявляє тут справжню щирість і виняткову довіру до своєї гіпотетично колишньої коханки й респондентки. Його пропозиція, адресована Серіні – вирішити долю рукопису – це найвищий прояв людської й авторської відкритості. Письменник, для якого текст є способом існування, пропонує «кинути його у вогонь» («throw it to the flames» (McEwan, 2013: 370))⁶, якщо вона не зможе його пробачити. Це акт наративного самозречення і заклик до «співпраці»: «our collaboration begins» (McEwan, 2013: 370)⁷. Том віддає Серіні право бути остаточним «цензором» та «редактором» не лише книги, а й самої їхньої історії. Таким чином, він виправляє ту несправедливість, яку вчинив, пишучи від її імені без її відома.

Когерентним фундаментом, на якому Мак'юен зводить свою метафікційну конструкцію в «Ласунці», є соціально-політична проблематика роману. Якщо прибрати контекст Британії 1970-х років, роман втратить свою гостроту, адже саме політичне протистояння холодної війни диктує логіку маніпуляцій, якими займаються і шпигуни, і письменники.

Центральна ідея операції «Ласунка», як її задумали в МІ-5, ґрунтується на переконанні, що література може бути ефективною зброєю в ідеологічній війні. Мак'юен звертається до реальної історичної практики (фінансування ЦРУ журналу *Encounter*), переосмислюючи її через британський досвід. МІ-5 обирає саме Тома Гейлі тому, що жанрово-стильова палітра його прози (антиутопійні елементи, гротеск, жорсткий психологічний реалізм) ідеально підходять для дискредитації соціалістичного ідеалу.

Мак'юен майстерно відтворює атмосферу соціально-політичної кризи 1972-го року, коли масовий страйк шахтарів і недолуга політика уряду консерваторів на чолі з Едвардом Гітом призвели до дефіциту енергоресурсів, стрімкого росту інфляції, ескалації конфлікту в Північній Ірландії. Мак'юен зображує Британію, яка втрачає статус імперії та занурюється в економічний і соціальний хаос. Постійні згадки про страйки, вимкнення електроенергії, перехід на триденний робочий тиждень, погану їжу та холод у квартирах створюють відчуття фізичного занепаду. Це дзеркало внутрішнього стану Серіни, яка відчуває, що старий світ руйнується. У суспільстві й державній політиці панує інституційний сексизм та сегрегаційна гендерна політика. У цьому зв'язку варто наголосити, що соціальна проблематика в романі невіддільна від феміністичного дискурсу. МІ-5 у Мак'юена – це «чоловічий клуб», де жінка є або допоміжним персоналом, або інструментом зваблення.

Незважаючи на Кембриджську освіту та аналітичні здібності, Серіна отримує роль «поштової скриньки». Її кар'єра залежить від протекції чоловіків (Тоні Каннінга чи Максиміліана Грейторекса).

Фінал роману (лист-пропозиція Тома зберегти рукопис роману і відновити стосунки) нібито виводить сюжет до «щасливого кінця», однак у ньому більше важить те, що особиста історія (кохання) поглинає політичну (шпигунство). Це можна трактувати як ліберальний маніфест Мак'юена: приватне життя та мистецтво зрештою виявляються сильнішими за державні структури та ідеологічні схеми.

Соціально-політична проблематика роману щільно вписана в те, що умовно припасовується до «Ласунки» як традиція шпигунського роману. Британська культура глибоко просякнута образом «героїчного шпигуна» (від Джеймса Бонда до персонажів Джона ле Карре). Натомість Мак'юен навмисно робить МІ-5 «занадто людською» і навіть «занадто дріб'язковою». Обговорення літератури на засіданнях «контори» виглядає не як інтелектуальний штурм, а як спроба втиснути «невимовне» в прокрустове ложе звітів.

Автор показує, що реальна холодна війна велася не супергероями, а людьми з обмеженим кругозором, які намагалися маніпулювати культурою, навіть не розуміючи її глибини. Вже перший епізод, в якому фігурують представники спецслужб (співбесіда з Серіною на предмет прийняття її в «контору»), задає іронічну перспективу їхнього зображення. Гарі Тапп, один із керівників майбутнього проєкту, звертається до Серіни: «‘So if I said to you the names of Kingsley Amis or David Storey or ...’ he glanced down at a sheet of paper, ‘William Golding, you’d know exactly what I was talking about’» (McEwan, 2013: 103)⁸. Деталь підглядання у «шпаргалку» виявляє, по-перше, повну необізнаність керівника в питаннях культури; по-друге, знаковим є сам список. Імена, які звучать на співбесіді, складають дуже репрезентативну палітру тогочасної британської літератури: Кінгслі Еміс, Девід Сторі, Вільям Голдінг. Цікаво, що співбесіда має і гендерний підтекст. В озвученому списку майже немає жінок (хоча згодом згадуються Айріс Мердок та Мюріел Спарк). Для Таппа і його колег література є лише частиною «чоловічої гри» великих ідей, де жінка (Серіна) має виконувати допоміжну роль «офісної дівчини» чи приманки.

Зважаючи на те, що справжнім наратором історії Серіни є письменник Том Гейлі, і це він так жорстко описує роботу МІ-5, його іронію слід розуміти як особисту зброю. Він зображує колег Серіни та представників інших спецвідомств карикатурно, бо це його спосіб принизити систему, яка намагалася його купити. Чим безглуздішими виглядають «експерти», тим інтелектуально вищим виглядає сам письменник. Мак'юен висміює саму ідею того, що державні структури можуть «спланувати» розвиток літератури. Коли

представники спецслужб серйозно розмірковують, чи допоможе грант для письменника-антиутопіста, автора «З Сомерсетських низовин» підірвати авторитет лівих сил, це виглядає доволі кумедно і вказує на інтелектуальну сліпоту влади перед лицем справжньої художньої свободи. Для самої Серіни (у тому варіанті, як її голос моделює Том Гейлі) іронічне ставлення до колег також є цілком закономірним, адже це спосіб виправдати власну некомпетентність або дискомфорт. Вона відчуває себе «чужою» в цій структурі, тому її погляд робить оточення смішним, щоб воно не здавалося таким страшним.

Для читача, який очікує «серйозного» шпигунського роману, іронічний струмисько може зруйнувати очікуваний саспенс. Але для «досвідченого» читача іронія стає частиною інтелектуальної гри. Особливо наочним у цьому відношенні є епізод, коли офіцерам MI-5 приходить читати лекцію про загрозу комуністичної ідеології та роль літератури в ідеологічній війні якийсь військовий у званні «бригадира» (*the visiting speaker, a brigadier...*) (McEwan, 2013: 81). Тут іронія стає настільки густою, що твір набуває ознак комічного роману. Мак'юен працює в цьому епізоді на невідповідності дискурсів (*Discourse Clash*). «Бригадир» намагається говорити про літературу мовою військової стратегії, він «аналізує» романи так, ніби це плани дислокації ворожих військ. Мак'юен висміює намагання архаїчної мілітарної свідомості досягнути природу творчості. «Бригадир» проголошує загрозу від певних типів письма, що виглядає цілком абсурдно. Для Тома комічне зображення «бригадира» є способом інтелектуальної помсти, адже саме такі люди мали керувати його творчістю.

Некомпетентність сучасних (для початку 1970-х років) спецслужб підкреслюється й опосередковано. через включення в роман реальної історії про операцію «М'ясний фарш» («*Mincemeat*»). На перший погляд, переказ цієї історії видається необов'язковим історичним екскурсом, але насправді він проливає важливе світло на ідеологічну й наративну концепцію усього роману. Мак'юен майстерно використовує цей реальний епізод Другої світової війни, щоб легітимізувати головну тезу твору: вигадка не просто відображає дійсність, вона здатна її конструювати та змінювати. Операція «М'ясний фарш» стала ідеальним прикладом того, як британська розвідка виграла битву не за допомогою зброї, а за допомогою «сюжету». Щоб обдурити Гітлера щодо місця висадки союзників, розвідникам (серед яких був і Ян Флемінг, майбутній автор Бондіани) довелося створити повноцінного літературного персонажа – «майора Вільяма Мартіна». Йому вигадали не лише ім'я, а й біографію, характер і навіть особисте життя (листи від нареченої, квитанції, ключі). Це доводить, що для того, щоб брехня спрацювала, вона повинна мати «естетичну переконливість». У романі MI-5 1970-х намагається повторити успіх «М'ясного фаршу», але на

полі культури. Якщо у Другій світовій «фікцією» був труп офіцера, то в 70-х «фікцією» стає фінансова підтримка письменників. У випадку з майором Мартіном фікція рятувала життя. У випадку з Томом Гейлі фікція (операція «Ласунка») руйнує щирість його творчості та стосунків із Серіною. Мак'юен показує деградацію методу: від стратегічної хитрості під час війни до цинічної маніпуляції в мирний час. Успіх «Mincemeat» виявився можливим завдяки залученню письменників (зокрема Яна Флемінга), чия фантазія дозволила створити переконливу історію. Натомість провал операції «Ласунка» не в останню чергу був спричинений тим, її вигадали самі розвідники, яким забракло письменницької уяви для успішної маніпуляції.

Від перших відгуків на роман до пізніших академічних студій майже всі, хто писали про роман, відзначали метафікційність як одну з його найважливіших жанрових і поетико-стильових домінант. З публікацій останнього часу оригінальний погляд на ці аспекти своєрідності роману пропонується у статті Крістіни Арбуес (Arbués, 2023). Авторка переконує, що «Ласунку» слід читати як наратив травми (trauma narrative) та, що найважливіше, як наратив помсти (revenge narrative). Дослідниця фокусується на постаті Тома Гейлі як «вписаного автора» (inscribed author) і препарує його творчий акт як радикальний інструмент психотерапії та реваншу. Літературознавиця виділяє в романі три виразні наративні пласти, взаємодія між якими й уможливорює складну психологічну гру. Перший рівень: Серіна Фрум як першоособова нараторка, яка домінує впродовж усього тексту до фінального розділу. Другий рівень: Том Гейлі як «вписаний автор» (inscribed author або character-author), який з'являється у фіналі та миттєво руйнує ілюзію жіночого погляду, заявляючи про своє справжнє авторство. Третій рівень: реальний автор (Ієн Мак'юен), який перебуває на «маргіналіях тексту», маркуючи свою присутність автобіографічними алюзіями (наприклад, приписуванням Тому Гейлі своїх власних ранніх оповідань).

Якщо класичні теоретики постмодернізму і постмодерністської метафікційності (Лінда Гатчен (Hutcheon, 1989; Hutcheon, 2003), Патриція Во (Waugh, 1984)) найчастіше розглядали метафікцію як прийом, що розмиває кордони, деконструє авторитаризм автора і передає владу активному читачеві, який сам конструє сенси, то, на думку К. Арбуес, Мак'юен через Тома Гейлі здійснює радикальний переворот цього канону. Гейлі використовує метафікційний твіст у фіналі не для того, щоб звільнити читача, а навпаки – щоб позбавити читача влади (disempowering the readers). Завдяки раптовому викриттю у фінальній коді, Том повністю замикає інтерпретаційне поле на собі, підкорює читача своїй волі, ультимативно забираючи право на фінальне

формування змісту. Читач виявляється «озброєним» і водночас безпорадним свідком його тріумфальної помсти.

В іншому вимірі сприймає «нарративний трюк» автора Наомі Адам (Adam, 2021). Вона описує нарративну структуру роману як взаємонакладання чотирьох рівнів: реального автора, імпліцитного автора, передбачуваного наратора і прихованого наратора й демонструє, як у творі моделюється «двоїсто-обманна» точка зору (*duplicitous point of view*). Читач має вірити, що перебуває на третьому рівні (слухає Серіну), тоді як насправді весь цей час його тонко веде автор четвертого рівня (Том). При цьому читач у фіналі не просто дивується, його змушують виконати колосальну ментальну роботу: ретроспективно перечитати (або згадати) весь роман і повністю переналаштувати фрейми сприйняття. Кожна інтимна сцена, кожна оцінка Серіни тепер мають бути переоцінені через призму того, що це чоловік (Том) уявляє, як жінка (Серіна) думала про нього. Це призводить спочатку до радикальної дезорієнтації, а згодом до переорієнтації всієї історії.

Концепція Наомі Адам створює підстави для перегляду перших критичних оцінок роману. Те, що Какутані представляла як «недолік», який заважає емоційному сприйняттю, Адам описує як складну когнітивну структуру. Мак'юен навмисно створює своєрідний зазор, позбавляє читача контролю («*disempowering*»), штовхаючи його ментальну систему до максимальної рецептивної активності.

Продуктивним видається порівняння концепції Н. Адам із інтерпретацією К. Арбуес. Якщо остання бачить у фінальному «нарративному твісті» етичний та психологічний жест (акт травми та помсти), то Н. Адам виявляє тут складну лінгво-когнітивну структуру (архітектуру обману та переформатування можливих рецепцій).

Виводячи на перший план роману його метафікційну природу, автор цим не обмежується і наповнює свій текст складниками, які створюють у ньому ширшу літературну парадигму, перетворюючи його з метароману у «роман про літературу». На перший погляд, численні «внутрішні тексти» у романі (оповідання Тома Гейлі, які читає Серіна, які вони разом обговорюють), «працюють» на метафікційну поетику, але горизонти насправді розширюються. Перш за все маємо сказати, що оповідання Тома Гейлі виводять текст у простір творчості самого Мак'юена. Оповідання «*Pawnography*» явно відсилає до його раннього оповідання «*Pornography*» (зі збірки «*In Between the Sheets*», 1978); оповідання «*The Ape*» до оригінального оповідання «*Reflections of a Kept Ape*» (з тієї ж збірки 1978 року); оповідання про мільонера Ніла Кардера, який придбав у магазині манекен для інтимного спілкування, – до стилістики самого Мак'юена та роману Джона Фаулза «*Колекціонер*»; оповідання про вчителя

французької мови, якого обманює і обкрадає власна дружина, передрікає розвиток основного сюжету роману.

Коли Серіна читає тексти Тома Гейлі і каже, що вони «неприємні» чи «брудні», Мак'юен фактично цитує реальні відгуки критиків 1970-х років на свої власні твори. Це ускладнений рівень метатекстуальності: автор створює персонажа (Серіну), який критикує його власні ранні твори всередині його ж нового роману.

Якщо інтратекстуальні зв'язки перетворюють роман на своєрідні «літературні мемуари під прикриттям», то безпосередньо в сюжеті твору є низка епізодів, які сприймаються як прямі, майже документальні «літературні мемуари». Створюючи фікційну історію 1970-х, Мак'юен вмонтовує у художню тканину реальні фрагменти власного інтелектуального та соціального життя того часу. Це робить роман свого роду «архівом» британської літературної сцени. «Прямі» мемуарні елементи можна виділити на кількох рівнях твору. По-перше, реальні постаті як «камео». Найяскравіший приклад представляють фігури Крістофера Гітченса та Мартін Еміс. Сцена літературного заходу, де вони присутні, є фактичною реконструкцією того середовища, в якому формувався сам Мак'юен (щоправда, реальний літературний вечір за участю Гітченса, Еміса і Мак'юена відбувався не в Лондоні, а в Нью Йорку) (Chalupský, 2015: 112). Те, що роман присвячений Гітченсу, підкреслює статус книги як особистого пам'ятника тій епосі та дружбі. По-друге, журнал «The New Review», в якому Том Гейлі публікує свої оповідання, й опис редакції журналу є максимально наближеними до реальності. Ян Гамільтон, який з'являється в романі, справді був наставником для цілого покоління «нових британців». Мак'юен детально відтворює атмосферу цього журналу: від інтелектуального снобізму до постійної фінансової скрути. Таким чином, у тексті роману є достатньо підстав сприймати Тома Гейлі як «молодого Мак'юена». В одному з інтерв'ю письменник прямо говорить про автобіографічні контексти «Ласунки» (Cooke, 2012).

У романі опосередковано проявилось ставлення Мак'юена до літературних премій. Воно просякнуте глибокою іронією, яка межує із самопародією. Для автора, який сам є ветераном «букерівських» перегонів та володарем численних премій, роман виявився чудовою нагодою демістифікувати інститут літературного визнання. Опис премії імені Джейн Остін в романі виглядає як сатира на літературну канонізацію. Том Гейлі отримує цю премію за свій антиутопічний роман. Сам вибір назви премії є іронічним, оскільки тут відчутно простежується гендерний дисонанс: Премія названа на честь жінки, яка писала про «домашній» світ і моральний вибір, але вручається вона чоловікові, чий ранні твори сповнені макабричного реалізму та «брудну». Мак'юен показує

премію як механізм, що перетворює живий, часто хаотичний творчий процес на «солідний продукт», прийнятний для істеблішменту. Для Тома Гейлі премія є не лише визнанням його таланту, а й моментом втрати творчої невинності. Опис самої процедури вручення нагороди виглядає як «ярмарок марнославства». Підкреслюється штучність атмосфери: Мак'юен фіксує фальш світських розмов, незручність переможця та приховану заздрість колег. На церемонії Том почувається не як творець, а як експонат, об'єкт спостереження (і не лише для МІ-5, а й для преси та критики). Це ще раз підкреслює тему об'єктивації, яка є однією з найважливіших для всього роману. До того ж, сцену вручення премії Тому Гейлі можна вважати прихованою відповіддю Мак'юена власним критикам, які часто звинувачували його в «надмірній продуманості» текстів з орієнтацією на критерії літературного преміювання.

Таким чином, роман «Ласунка» внаслідок проведеного аналізу можна визначити як складну поліжанрову структуру, яка інтегрує елементи конспіративного трилера, класичної моделі виховання особистості (*Bildungsroman*), мемуарно-автобіографічної прози та метатексту. Використання «квазіжіночого» наративу є формою інтелектуальної містифікації, за допомогою якої трансформуються усталені канони шпигунської літератури. У фінальній коді наративний трюк вписаного автора Тома Гейлі радикально деконструє гендерні стереотипи художнього письма й перетворює текст на складну когнітивну пастку для реципієнта. Через механізми «позбавлення читача влади» (*disempowering*) та ретроспективну переорієнтацію фреймів сприйняття, письменник унаочнює відносність будь-якої документальної чи історичної істини. Жанрова дифузія у творі виконує інтегруючу роль, гармонійно поєднуючи гостросюжетну оповідну інтригу з рефлексіями про природу письма, відносність історичної істини та етичну відповідальність творця. Динамічним чинником сюжету роману є соціально-політичні колізії у Великій Британії початку 1970-х років, які водночас слугують розгортанням дзеркальної метафори художньої творчості. Паралелізм між шпигунськими маніпуляціями спецслужб та процесом художнього вигадування історій (на прикладі операції «М'ясний марш»), а також щільна автоінтертекстуальна гра з власним раннім «макабричним» доробком дали змогу Мак'юену вибудувати роман як ностальгійну й водночас глибоко іронічну сповідь про природу письма, в якому фігура Автора у секулярному світі затверджує своє суверенне право на фінальне конструювання художньої реальності. Численні інтратекстуальні елементи твору (вставні новели, що реалізують прийом «текст у тексті»), формують простір для теоретичних дискусій про природу реалізму, співвідношення між фактом і вигадкою, а також межі авторського диктату.

У контексті художньо-естетичної еволюції Мак'юена роман «Ласунка» функціонує як художній автобіографічний підсумок і ностальгійна сповідь про початок власного творчого шляху автора, стираючи жорсткі межі між реальністю та фікцією.

Переклади цитованих фрагментів із роману «Ласунка»

1. «Мене звати Серіна Фрум (Frome римується з plume), і майже сорок років тому мене відправили на таємне завдання британської служби безпеки».
2. «Я не любила фокусів; мені подобалося, коли на сторінці відтворювали життя таким, яким я його знала...».
3. «Неможливо відтворити життя на сторінці без фокусів...».
4. «Голдінга важче визначити; мабуть, він геній...».
5. «Я нічого не додаю без твоєї згоди. І з публікацією ми не поспішатимемо»/
6. «Кинути його у вогонь».
7. «Розпочинається наша співпраця».
8. «Тож якби я назвав вам Кінгслі Еміса, Девіда Сторі чи... – він глянув на аркуш паперу, – Вільяма Голдінга, ви б точно знали, про що я кажу?».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Розгляд романів «Спокута» і «Ласунка» засвідчує, що метафікційність у зрілій прозі Ієна Мак'юена перестає бути суто постмодерністською грою й перетворюється на засіб дослідження етичних меж авторства, природи художньої правди та відповідальності творця. В обох романах наративна ускладненість безпосередньо пов'язана з проблемою влади Автора над чужим життям і з принциповою нестабільністю межі між фактом та вигадкою.

У «Спокуті» ця проблема набуває трагічного виміру. Множинна фокалізація, симульована поліфонія, «оптичні» помилки Брайоні та фінальне викриття її авторства демонструють, як естетизація реальності може стати джерелом морального злочину. Водночас письмо постає як форма етичного самообмеження: фізичне спокутування неможливе, але наполегливе повернення до травми через художнє слово зберігає цінність самої спроби.

У «Ласунці» аналогічна проблема моделюється в більш іронічному, жанрово дифузному форматі. Поєднання шпигунського роману, Bildungsroman, мемуарно-автобіографічної прози та метатексту, а також фінальне викриття Тома Гейлі як прихованого автора перетворюють роман на когнітивну пастку для читача. Паралелізм між шпигунською маніпуляцією та художнім конструюванням підсилюється автоінтертекстуальною грою Мак'юена з власною творчою біографією.

Отже, обидва твори фіксують зрілий етап творчої еволюції письменника: від постмодерністської деконструкції – до рефлексії про необхідність, небезпеку й етичну ціну художнього творення.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дає підстави розглядати романістику Ієна Мак'юена як динамічну жанрову систему, побудовану на постійному переосмисленні, взаємопроникненні й функціональному переналаштуванні традиційних форм. Упродовж творчої еволюції письменника змінюються способи організації сюжету, принципи фокалізації, співвідношення реалістичних, інтелектуальних, спекулятивних і метафікційних стратегій, однак зберігається спільний художній імпульс: використання жанру як інструменту дослідження людини в ситуації граничного випробування. Ранні тематичні й поетикальні моделі у зрілій та пізній прозі продовжують діяти в ускладненому вигляді, вступаючи у взаємодію з психологічним реалізмом, романом ідей, метафікцією, спекулятивною та історіографічною прозою, що кожного разу породжує нові жанрові конфігурації.

Поєднання генологічного, наратологічного й рецептивно-естетичного підходів дало змогу виявити функціональну природу жанрової організації романів письменника. Жанр у його прозі визначає тип художньої проблематизації, спосіб конструювання свідомості персонажа, режим достовірності оповіді та характер читацького очікування. Взаємодія жанрових матриць і кодів створює ефект багатоперспективності: кожен із них висвітлює окремий аспект реальності, коригує можливості інших і змінює первісну інтерпретаційну рамку. Жанрова гібридизація стає одним із провідних механізмів Мак'юенової поетики та засобом активізації читача.

Перший напрям жанрової еволюції пов'язаний із трансформацією Bildungsroman'у та історій дорослішання. Романи «Цементний сад», «На узбережжі Чезіл» та «Уроки» послідовно проблематизують просвітницьку віру в досвід як гарант формування зрілої особистості. У «Цементному саді» становлення набуває форми регресії та руйнування соціальних норм; у «На узбережжі Чезіл» ініціаційний сюжет завершується травматичним розривом, спричиненим психосоматичними бар'єрами, мовною неспроможністю й культурними заборонами; в «Уроках» довга біографія, вписана у масштаб великої історії, приводить героя до запізненого усвідомлення суперечливості власного досвіду. Класична модель виховання перетворюється на спосіб перевірки меж автономії, зрілості та здатності людини осмислювати прожите, а розширення художнього простору – від герметичного будинку до історичної епохи – поглиблює масштаб цього випробування.

Другий напрям визначає послідовна інтелектуалізація романної форми. У романах «Дитя у часі», «Нестерпне кохання» та «Закон про дітей» приватна криза постає лабораторною ситуацією для випробування різних систем знання й нормативності. Наукові теорії, релігійні переконання, юридичні процедури,

етичні судження та мистецькі практики виявляють свою продуктивність і свої межі у зіткненні з конкретним людським досвідом. «Дитя у часі» тяжіє до широкого жанрового синкретизму; «Нестерпне кохання» загострює епістемологічний конфлікт, зіставляючи раціональне, релігійне й естетичне тлумачення дійсності; «Закон про дітей» переводить цю суперечність у площину дискурсивної поліфонії, в якій право, етика, релігія, музика й тілесний досвід суперечливо взаємодіють у свідомості протагоністки. Сюжет дедалі виразніше набуває статусу експериментальної конструкції, а психологізм укорінює інтелектуальну проблематику в емоції, тілесності, пам'яті й відповідальності.

Третій напрям становлять різні форми спекулятивної прози. У романі «Горіхова шкаралупа» ембріон-оповідач створює радикально зміщену оптику сприйняття впізнаваної реальності, а шекспірівський інтертекст надає приватній кримінальній історії культурно-рефлексивного виміру. У «Машинах як я» альтернативний 1982 рік стає простором антропологічного експерименту над категоріями свідомості, моральності, авторства та людської винятковості. У романі «Що ми можемо знати» майбутнє виконує епістемологічну функцію, забезпечуючи дистанцію, з якої сучасність постає як фрагментарно реконструйоване минуле. Так окреслюється рух від спекулятивної нарації через спекулятивну антропологію до спекулятивної епістемології.

Умоглядне припущення у Мак'юена спрямоване на поглиблення реалістичного пізнання: воно змінює кут зору, створює альтернативні умови або часову дистанцію, завдяки яким усталені уявлення про людину та світ піддаються новій перевірці. Показовим є жанрове перемикання у романі «Що ми можемо знати», в якому наукова фантастика, посткатастрофічна проза, cli-fi, кампусна сатира, архівний детектив, квест, мемуари, сповідь і реалістичний наратив утворюють модель процесу пізнання: кожна перспектива відкриває окремий фрагмент істини, а їх сукупність формує багатовимірну картину.

Четвертий напрям охоплює метафікційні стратегії у романах «Спокута» і «Ласунка». У цих творах текстуальна саморефлексія пов'язується з питаннями авторської влади, художньої правди та етичної відповідальності. «Спокута» надає цій проблемі трагічного виміру: множинна фокалізація, обмеженість бачення Брайоні та фінальне відкриття її авторства показують моральну ціну естетизації чужого досвіду. Письмо стає способом повернення до травми, збереження пам'яті й усвідомлення відповідальності за створену версію минулого. «Ласунка» моделює споріднену колізію в більш іронічній формі, поєднуючи шпигунський роман, Bildungsroman, мемуарно-автобіографічну прозу й метатекст. Фінальна авторська підміна перетворює шпигунську маніпуляцію та художнє конструювання на дзеркальні метафори.

Наскрізний аналіз засвідчив послідовне ускладнення наративних стратегій Мак'юена. Обмежена першоособова перспектива, множинна фокалізація, псевдодокументальні вставки, ретроспективна реконструкція, лакуни, зміни авторської рамки та порушення жанрових очікувань переводять читача в позицію активного учасника смислотворення. Первісна інтерпретаційна схема часто потребує перегляду, оскільки нова інформація змінює статус уже прочитаного. Наративна техніка безпосередньо взаємодіє з жанровою структурою: горизонт очікувань спочатку організовує читання, а його подальша трансформація активізує переоцінку подій, мотивів і ступеня довіри до оповіді.

Одним із головних результатів монографічного дослідження є визначення функціонального характеру жанрового синтезу. Гібридність Мак'юєнових романів становить структурно вмотивовану взаємодію різних кодів. Детективна модель організовує пошук істини та виявляє її складність; Bildungsroman задає траєкторію розвитку, яка піддається критичній перевірці; фантастика створює експериментальні умови для осмислення реального; метафікція оголює механізми авторської влади; психологічний реалізм укорінює інтелектуальну проблематику в тілесному й емоційному досвіді. Взаємна корекція жанрових мов забезпечує багатоплановість художнього світу і відкриває простір для кількох способів його пояснення.

Система жанрових трансформацій органічно пов'язана з ширшою творчою еволюцією Мак'юена. Ранній «макабричний» період із його замкненими просторами, тілесною конкретністю, девіаціями та шокowymi ситуаціями формує важливий ресурс зрілої прози. Згодом ці елементи входять у взаємодію з психологічною деталізацією, історичною рефлексією та інтелектуальним експериментом; у пізніх творах до них додаються елегантність, спекулятивність, метафікційна самосвідомість і масштабні питання про майбутнє людства. Трансгресія соціальних табу поступово поступається місцем кризам пізнання, морального вибору, професійної відповідальності, історичної пам'яті та взаємин людини з технологіями й інституціями.

На всіх етапах творчої еволюції Мак'юена зберігається спільна для більшості його романів дослідницька установка. Письменник систематично будує роман навколо ситуації випробування: ослаблення нормативних механізмів виявляє приховані імпульси поведінки; зіткнення знання з етичною колізією демонструє складність морального рішення; життєвий досвід перевіряє саму ідею Bildung; штучний інтелект загострює питання людської винятковості; реконструкція минулого актуалізує межі пам'яті й документа; метафікційне письмо висуває проблему відповідальності автора за чужу історію. Тож жанр функціонує як метод художнього експерименту, що задає умови для перевірки гуманістичної, епістемологічної або етичної гіпотези.

Узагальнення матеріалу монографії уможливило визначення центральної тенденції романістики Ієна Мак'юєна як руху до дедалі складнішого поєднання традиції й експерименту. Письменник залучає роман виховання, психологічний і проблемний роман, детектив, трилер, історичну та шпигунську прозу, наукову фантастику, мемуари й готику, змінюючи їхні функції відповідно до конкретного художнього завдання. Життєздатність традиційної форми підтримується через її трансформацію, накладання жанрових кодів і перебудову читацького горизонту очікувань. У цьому сенсі Мак'юєн постає як «класик нового типу», чия канонічність ґрунтується на здатності поєднувати культурну пам'ять роману з інтелектуальними, етичними, наратологічними й спекулятивними викликами сучасності.

Отже, жанрова парадигма Мак'юєна оприявнюється як цілісна й принципово динамічна система. Її єдність забезпечує повторювана стратегія переосмислення успадкованих форм і перетворення їх на інструменти пізнання. Від проблем дорослішання й травми до науки, права, штучного інтелекту, історичної пам'яті та авторства письменник послідовно досліджує межі людської раціональності, свободи й відповідальності. Взаємодія образної пластичності, наративної винахідливості та етичної зосередженості визначає системну своєрідність романістики Мак'юєна й засвідчує її вагоме місце в літературі кінця XX – першої чверті XXI століття.

CONCLUSION

The study provides grounds for viewing Ian McEwan's fiction as a dynamic genre system based on the continuous rethinking, interaction, and functional reorientation of inherited forms. Across his creative development, modes of plot organisation, focalisation, and the balance among realist, intellectual, speculative, and metafictional strategies undergo substantial change, while a common artistic impulse remains constant: genre serves as an instrument for exploring the human subject under conditions of extreme testing. Early thematic and poetic models remain active in mature and late fiction, entering new configurations and acquiring new functions. McEwan's trajectory thus emerges as a process of accumulation, transformation, and renewed activation of artistic experience.

The combination of genre theory, narratology, and reception aesthetics has revealed the functional nature of genre organisation in McEwan's novels. Genre shapes artistic problematisation, the construction of character consciousness, narrative credibility, and the reader's horizon of expectations. The interaction of several generic codes creates multiple perspective: each illuminates a particular aspect of represented reality, adjusts the capacities of the others, and modifies the initial interpretive frame. Genre hybridisation therefore becomes a central mechanism of McEwan's poetics and a means of activating the reader, who correlates competing models of explanation and constructs a semantic whole.

The first trajectory of generic evolution concerns the transformation of the Bildungsroman and coming-of-age narratives. *The Cement Garden*, *On Chesil Beach*, and *Lessons* progressively problematise the Enlightenment faith in experience as a guarantee of mature personhood. In *The Cement Garden*, formation assumes the shape of regression, entropy, and the collapse of social norms; in *On Chesil Beach*, initiation culminates in traumatic rupture under the pressure of psychosomatic barriers, linguistic incapacity, and cultural prohibitions; in *Lessons*, a long biography set against major historical change brings the protagonist to a belated recognition of contradictions within his own experience. The classical model of formation is thereby converted into a test of autonomy, maturity, and the human capacity to interpret a life already lived. This development is accompanied by an expansion of fictional space and time, from the enclosed house to the scale of historical epoch.

The second trajectory is defined by the progressive intellectualisation of novelistic form. In *The Child in Time*, *Enduring Love*, and *The Children Act*, private crisis becomes a laboratory for testing systems of knowledge and normativity. Scientific theories, religious convictions, legal procedures, ethical judgements, and artistic practices reveal their capacities and limits when confronted with concrete human experience. *The Child in Time* favours broad generic syncretism, correlating psychological trauma with political dystopia, philosophies of time, and scientific

concepts. Enduring Love sharpens epistemological conflict by juxtaposing rational, religious, and aesthetic modes of interpretation. The Children Act transfers this conflict into discursive polyphony, where law, ethics, religion, music, and embodied experience interact within Fiona Maye's consciousness. Plot increasingly functions as an experimental construction, while psychological representation grounds abstract concepts in emotion, memory, embodiment, and responsibility. This interaction produces the model of the "novel as inquiry" characteristic of McEwan's mature fiction.

The third trajectory encompasses different forms of speculative fiction. In *Nutshell*, speculation is located primarily in the narrative situation: the foetal narrator creates a radically displaced perspective on recognisable reality, while the Shakespearean intertext gives a private criminal plot a culturally self-reflexive dimension. In *Machines Like Me*, the speculative principle shifts to world-building: an alternative 1982 becomes a space for an anthropological experiment involving consciousness, morality, authorship, and human exceptionalism. In *What We Can Know*, the future performs an epistemological function, providing the distance from which the present appears as a fragmentarily reconstructed past.

A comparison of these novels reveals a movement from speculative narration through speculative anthropology to speculative epistemology. In each case, the fantastic premise deepens realist cognition by changing the angle of vision, creating alternative conditions, or establishing temporal distance. Genre switching becomes especially significant in *What We Can Know*, where science fiction, post-catastrophic fiction, cli-fi, campus satire, archival detective fiction, quest narrative, memoir, confession, and realist narration together model the process of knowing itself. Each generic perspective opens access to a particular fragment of truth, while their interaction produces a multidimensional picture.

The fourth trajectory concerns the metafictional strategies of *Atonement* and *Sweet Tooth*. In these novels, textual self-reflexivity is connected with authorial power, artistic truth, and ethical responsibility. *Atonement* gives this problem a tragic dimension: multiple focalisation, the limitations of Briony's perception, and the final disclosure of her authorship reveal the moral cost of aestheticising another person's experience. Writing becomes a means of returning to trauma, preserving memory, and recognising responsibility for a constructed version of the past. *Sweet Tooth* stages a related conflict in a more ironic mode, combining the spy novel, Bildungsroman, memoir-autobiographical prose, and metatext. Its final shift in authorship turns espionage manipulation and literary construction into reciprocal metaphors.

The cross-sectional analysis demonstrates a steady complication of McEwan's narrative strategies. Restricted first-person perspective, multiple focalisation, pseudo-documentary insertions, retrospective reconstruction, textual gaps, shifts in the

authorial frame, and disruptions of genre expectations place the reader in the position of an active participant in meaning-making. New information repeatedly alters the status of what has already been read and prompts revision of the initial interpretive scheme. Narrative technique and generic structure therefore operate together: the generic horizon first organises reading, while its later transformation encourages a reassessment of events, motives, and degrees of trust in the narrative.

One of the principal results of the monograph is the identification of the functional character of genre synthesis in McEwan's fiction. The hybridity of his novels constitutes a structurally motivated interaction of different codes, each performing a distinct cognitive and compositional role. The detective model organises the search for truth and reveals its complexity; the Bildungsroman supplies a trajectory of development subject to critical testing; speculative fiction creates experimental conditions for understanding the real; metafiction exposes mechanisms of authorial power; psychological realism grounds intellectual problems in embodied and emotional experience. The mutual correction of generic languages generates the multilayered quality of McEwan's fictional worlds and creates space for several modes of explanation.

This system of transformations is organically connected with the broader evolution of McEwan's writing. The early "macabre" phase, with its enclosed spaces, corporeal specificity, deviance, and shocking plot situations, becomes an important resource for mature fiction. These elements later interact with psychological precision, historical reflection, and intellectual experimentation; the late novels add elegiac modes, speculation, metafictional self-consciousness, and questions concerning humanity's technological and ecological future. The dominant conflict changes accordingly: transgression of social taboos gradually gives way to crises of knowledge, moral choice, professional responsibility, historical memory, and the individual's relationship with technologies and institutions.

A shared investigative impulse remains visible throughout McEwan's career. His novels repeatedly centre on situations of testing: weakened normative mechanisms expose latent impulses of human behaviour; encounters between knowledge and ethical conflict reveal the complexity of moral decision-making; lived experience tests the idea of Bildung; artificial intelligence intensifies questions of human exceptionalism; reconstruction of the past foregrounds the limits of memory and documentary evidence; metafictional writing raises the problem of an author's responsibility for another person's story. Genre consequently functions as a method of artistic experiment, establishing conditions for testing humanistic, epistemological, and ethical hypotheses.

The synthesis of the monograph's findings identifies the central tendency of Ian McEwan's fiction as a movement towards increasingly complex combinations of tradition and experiment. He employs recognisable forms—the Bildungsroman, the

psychological and problem novel, detective fiction, thriller, historical and spy fiction, science fiction, memoir, and Gothic writing—while adapting their functions to each artistic task. Traditional form gains renewed vitality through transformation, the superimposition of generic codes, and the restructuring of the reader's horizon of expectations. McEwan thus emerges as a “classic of a new type”, whose canonical status rests on his ability to combine the cultural memory of the novel with contemporary intellectual, ethical, narratological, and speculative challenges.

In conclusion, McEwan's genre paradigm emerges as a coherent and fundamentally mobile system. Its unity derives from a recurrent strategy of rethinking inherited forms and transforming them into instruments of inquiry. From maturation and trauma to science, law, artificial intelligence, historical memory, and authorship, McEwan consistently explores the limits of human rationality, freedom, and responsibility. The interaction of generic plasticity, narrative inventiveness, and ethical concentration defines the systemic distinctiveness of his fiction and establishes its significant place in the literature of the late twentieth and the first quarter of the twenty-first century.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ І ЦИТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

I. ТВОРИ ІЄНА МАК'ЮЕНА

- McEwan, Ian. *On Chesil Beach*. Penguin Random House, Vintage, 2008. 210 p.
- McEwan, Ian. *Enduring Love*. London : Vintage, 1997. 232 p.
- McEwan, Ian. *Nutshell*. New York : Nan A. Talese, 2016. 197 p.
- McEwan, Ian. *Sweet Tooth*. London : Vintage Books, 2013. 370 p.
- McEwan, Ian. *What We Can Know*. London : Jonathan Cape, 2025. 301 p.
- McEwan, Ian. *Atonement*. Penguin Random House, Vintage, 2003. 376 p.
- McEwan, Ian. *Lessons*. Penguin Random House, Vintage, 2023. 486 p.
- McEwan, Ian. *The Cement Garden*. Penguin Random House, Vintage, 1997. 146 p.
- McEwan, Ian. *The Children Act*. London : Jonathan Cape, 2014. 224 p.
- McEwan, Ian. *Machines Like Me*. London : Vintage, 2020. 307 p.
- McEwan, Ian. *The Child in Time*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1987. 264 p.
- Мак'юен, І. Амстердам / пер. з англ. О. Смольницької. Київ : КМ-Букс, 2017. 224 с.
- Мак'юен, І. Горіхова шкаралупа / пер. з англ. М. Семашиної. Київ : КМ-БУКС, 2018. 208 с.
- Мак'юен, І. Свій серед машин / пер. з англ. М. Семашиної. Київ : КМ-БУКС, 2019. 368 с.
- Мак'юен, І. Спокута / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 2008. 344 с.
- Мак'юен, І. Спокута / пер. з англ. О. Смольницької. Київ : КМ-Букс, 2018. 416 с.
- Мак'юен, І. Субота / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 2007. 256 с.

II. ЛІТЕРАТУРА ПРО ТВОРЧІСТЬ ІЄНА МАК'ЮЕНА

- Abbasiyannejad, Mina, Rosli Talif, and Marjan Heidari. Psychoanalysis and Relational Conflicts in Ian McEwan's *On Chesil Beach*. *Research Journal of Recent Sciences*, Vol. 3, No. 10, 2014, P. 119–121. URL: <https://www.isca.me/rjrs/archive/v3/i10/20.ISCA-RJRS-2013-843.pdf> (дата звернення: 08.01.2026).
- Adam, Naomi. 'Your duplicitous point of view': Delayed revelations of hypothetical focalisation in Ian McEwan's *Atonement* and *Sweet Tooth*. *Language and Literature*. 2021. Vol. 30, No. 2. P. 174–199. DOI: 10.1177/09639470211009734.
- Adams T. Ian McEwan : "Who's going to write the algorithm for the little white lie". *The Guardian*. 2019. 14 Apr. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/14/ian-mcewan-interview-machines-like-me-artificial-intelligence> (дата звернення: 24.03.2026).
- Adams, Tim. *Nutshell* by Ian McEwan review – a tragic hero in the making. *The Guardian*. Tue 30 Aug 2016. URL:

- <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/30/nutshell-ian-mcewan-review-hamlet-foetus> (дата звернення: 21.02.2026).
- Arbués, Cristina. The Use of Metafiction to Overcome Trauma: Ian McEwan's *Sweet Tooth* (2012) and the Revenge Narrative. *Odisea*. 2023. No. 24. P. 16–32. DOI: 10.25115/odisea.vi24.9335.
- Babcock, K. [Review of the book *Enduring Love*, by Ian McEwan]. *Kara.Reviews*. 2013, Dec 07. URL: <https://kara.reviews/enduring-love/> (дата звернення: 21.03.2026).
- Bedford T. Ian McEwan Delivers Hamlet, In A Pre-Birth 'Nutshell' : interview with Ian McEwan / Tori Bedford; interviewers Jim Braude, Margery Eagan. *Boston Public Radio. GBH*. 2016. 21 September. URL: <https://www.wgbh.org/news/2016-09-21/ian-mcewan-delivers-hamlet-in-a-pre-birth-nutshell> (дата звернення: 11.02.2026).
- Begley, Adam. Ian McEwan's Anti-Memoir. *The Atlantic*. September 9, 2022. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/10/ian-mcewan-lessons-book-interview/671250/> (дата звернення: 27.04.2026).
- Bird, Orlando. *Nutshell* by Ian McEwan, review — lectures from the womb. *The Telegraph*. 23 September 2016. URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/nutshell-by-ian-mcewan-review--lectures-from-the-womb/> (дата звернення: 22.03.2026).
- Birkerts, S. Grand delusion. *The New York Times Book Review*, 81(2), 7. (1998, January 25).
- Bowie U.R. The Bravura Beginning [*Enduring Love*, by Ian McEwan]. Posted on January 28, 2020. URL: <https://dactylreview.com/2020/01/28/enduring-love-by-ian-mcewan/> (дата звернення: 07.04.2026).
- Bragg, Melvyn. 'Aims's Thing'. *Punch*, 4 October 1978 : 564.
- Brown, Catherine. War and Peace in Ian McEwan's *Atonement*. *Footpath*, spring 2010. URL: <https://catherinebrown.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/Perm-Atonement.pdf> (дата звернення: 11.04.2026).
- Brown, Mick. Ian McEwan at 75 : 'Our generation had the cream. We were free... It was wonderful.' *The Telegraph*. 16 June 2023. URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/authors/ian-mcewan-interview-lessons/> (дата звернення: 11.02.2026).
- Buckley, Linda. Ian McEwan's *Atonement* : Self as Sacred Center. LSHV-485.01 (Fall 2017). Unpublished course paper, Georgetown University, 2017. Available via Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/35446869/Ian_McEwan_s_Atonement_Self_as_Sacred_Center (дата звернення: 08.01.2026).
- Carbonell, Curtis D. A Consilient Science and Humanities in *McEwan's Enduring Love*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2010. Vol. 12, No. 3. DOI: 10.7771/1481-4374.1425.

- Cassigneul, Adèle; Cavalié, Elsa. 'And above all to make you see' : Vision, Imagination and the Aesthetics of Montage in *Atonement*. *Etudes Britanniques Contemporaines* 55, 2018. DOI: 10.4000/ebc.5294.
- Chalupský, Petr. Playfulness as apologia for a strong story in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *Brno Studies in English*. 2015. Vol. 41, No. 1. P. 101–115. DOI: 10.5817/BSE2015-1-6.
- Chanko, Kenneth M. A Director Focuses on Children and Incest. *New York Times*, 6 February 1994 : 16.
- Charles R. The robot revolution is coming : Will there be any room left for us? *The Washington Post*. 2019. 17 Apr. URL: https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-robot-revolution-is-coming-will-there-be-any-room-left-for-us/2019/04/15/90a22352-5f8a-11e9-bfad-36a7eb36cb60_story.html (дата звернення: 24.03.2026).
- Charles, Ron. Ian McEwan's *Nutshell* : A tale of betrayal and murder as told by a fetus. *The Washington Post*, 12 September 2016.
- Chihaya, Sarah. An Entire System. Ian McEwan's 20th century. *The Nation*. November 14, 2022. URL: <https://www.thenation.com/article/culture/ian-mcewan-lessons/> (дата звернення: 11.04.2026).
- Childs, Peter. (Ed.). The Fiction of Ian McEwan (Readers' Guides to Essential Criticism, 53). Macmillan Education UK, 2005. 184 p.
- Ciorogar, Alex. Time and Narrative : Reading Ian McEwan's *Atonement*. *Philobiblon*. T. 21, № 2. Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, 2016. P. 145–156.
- Clanchy, Kate. *Nutshell* by Ian McEwan review – an elegiac masterpiece. *The Guardian*. Sat 27 Aug 2016. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/27/nutshell-by-ian-mcewan-review> (дата звернення: 07.04.2026).
- Clarke, Roger; Gordon, Andy. Ian McEwan's *Enduring Love*. A&C Black, 20.05.2003. 94 p.
- Cohn D. Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1978. 331 p.
- Cooke, Rachel. Ian McEwan : 'I had the time of my life'. [interview with Ian McEwan]. *The Guardian*. Sun 19 Aug 2012. URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview> (дата звернення: 20.04.2026).
- Craig, Amanda. Out of the Balloon. *New Statesman* 126, No. 4350 (5 September 1997) : 43. URL: <https://www.enotes.com/topics/ian-mcewan/criticism/mcewan-ian-vol-169/amanda-craig-review-date-5-september-1997> (дата звернення: 09.03.2026).
- Creamer, Ella. "Ian McEwan novel *What We Can Know* to be published this year." *The Guardian*. 7 Feb. 2025. URL:

- <https://www.theguardian.com/books/2025/feb/07/ian-mcewan-novel-what-we-can-know-to-be-published-this-year> (дата звернення: 09.03.2026).
- Cummins, Anthony. *Lessons* by Ian McEwan review – this boy's life. *The Guardian*. 5 Sep 2022. URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/sep/05/lessons-by-ian-mcewan-review-this-boys-life> (дата звернення: 20.03.2026).
- D'Angelo, Kathleen. To Make a Novel : The Construction of a Critical Readership in Ian McEwan's *Atonement*. *Studies in the Novel*. 41.1 (2009) : 88–105.
- Delesalle-Nancey, Catherine. Atoning for Nostalgia in Ian McEwan's *Atonement*. *Humanities*. 2018. Vol. 7, No. 4. Art. 105. DOI: 10.3390/h7040105.
- Dey, S. The Epistemology and Ethics of Intentionality in Ian McEwan's *Enduring Love*. *International Journal of Language and Literary Studies*. 2026. № 8(3). P. 256–266. DOI: 10.36892/ijlls.v8i3.2633.
- Dyer, Geoff. Who's Afraid of Influence?. *The Guardian*. 22 September 2001. URL: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/fiction.ianmcewan> (дата звернення: 11.04.2026).
- Ferrari, R. A Plunge into Otherness : Ethics and Literature in *Machines Like Me* by Ian McEwan. *Between*. 2022. Vol. 12, No. 24. P. 247–271. DOI: 10.13125/2039–6597/5166.
- Finney, Brian. Briony's Stand Against Oblivion : The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature* 27.3 (Winter 2004) : 68–82. DOI: 10.1353/jml.2004.0073.
- Finney, Brian. *English Fiction Since 1984 : Narrating a Nation*. Palgrave Macmillan UK, 2006. 233 p.
- Flaherty, Kate. Ian McEwan's *Lessons*, his most autobiographical novel, is a new experiment in vulnerability". *The Conversation*. October 24, 2022. URL: <https://theconversation.com/ian-mcewans-lessons-his-most-autobiographical-novel-is-a-new-experiment-in-vulnerability-190133> (дата звернення: 27.02.2026).
- Freibergs, Viktors. Rituali Pilsetas. *Gramata*, 2, February 1991 : 77–79.
- Gagneret, Diane. 'Please, look at me' : Masculinity, (In)visibility and Vulnerability in Ian McEwan's Tale of Madness. *Études britanniques contemporaines*, 61. 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ebsc/11445> (дата звернення: 11.04.2026).
- Garner, D. In Ian McEwan's Latest, a Ménage à Trois — Software Included. *The New York Times*. 2019. 22 Apr. URL: <https://www.nytimes.com/2019/04/22/books/review-machines-like-me-ian-mcewan.html> (дата звернення: 24.03.2026).
- Gauthier, Tim S. *Narrative Desire and Historical Reparations : A. S. Byatt, Ian McEwan, Salman Rushdie*. New York : Routledge-Taylor, 2006. 226 p.
- Giles, J. Love, Sex and Robots Collide in a New Ian McEwan Novel. *The New York Times*. 2019. 1 May. URL: <https://www.nytimes.com/2019/05/01/books/review/ian-mcewan-machines-like-me.html> (дата звернення: 14.05.2026).

- Goldstein, Rebecca. "He Turned Around and She Was Gone." *The New York Times Book Review*, 11 October 1987. URL: <https://www.nytimes.com/1987/10/11/books/he-turned-around-and-she-was-gone.html> (дата звернення: 08.01.2026).
- Greenberg, Jonathan. Why Can't Biologists Read Poetry? : Ian McEwan's *Enduring Love*. *Twentieth Century Literature*, Vol. 53, No. 2, Summer 2007, P. 93–124. DOI: 10.1215/0041462X-2007–3008.
- Groes, Sebastian (Ed.). Ian McEwan : Contemporary Critical Perspectives. London : Bloomsbury Academic, 2009. 176 p.
- Grumbach, Doris. Fine Print. *Saturday Review*, 14 October 1978 : 68–70.
- Guignery, Vanessa. An Interview with Ian McEwan. *Études britanniques contemporaines*. 2018. No. 55. DOI: 10.4000/ebc.5641. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/5641> (дата звернення: 18.05.2026).
- Gupta, Suman. Crisis of the Novel and the Novel of Crisis. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Vol. 42, No. 4, Décembre 2015. P. 454–467.
- Hadley, T. *The Children Act* by Ian McEwan review – the intricate workings of institutionalised power. *The Guardian*. 2014. 11 Sept. URL: <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/11/the-children-act-ian-mcewan-review-novel> (дата звернення: 23.03.2026).
- Hamilton, Ian. Points of Departure. *The New Review*, 5 : 2, Autumn 1978 : 9–21.
- Head, D. The Cambridge Companion to Ian McEwan / ed. by D. Head. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. 230 p.
- Head, Dominic. 'A mess of our own unmaking' : *Enduring Love*, Ian McEwan. (Manchester, 2007; online ed., Manchester Scholarship Online, 19 July 2012), DOI: 10.7228/manchester/9780719066566.003.0006,.
- Head, Dominic. Ian McEwan (Series : Contemporary British Novelists). Manchester University Press, 2007. 232 p.
- Heyman, Harriet. *Secret Gardens*. *The Nation*, 7 April 1979 : 375–376.
- Holmes, Richard. Fiction. *The Times*, 28 September 1978 : 8f.
- Horton, Emily. Reassessing the Two-Culture Debate: Popular Science in Ian McEwan's *The Child in Time* and *Enduring Love*. *MFS Modern Fiction Studies*. 2013. Vol. 59, No. 4. P. 683–712. DOI: 10.1353/mfs.2013.0053.
- Hughes-Hallett, Penelope. *The Immortal Dinner*. A New Amsterdam book, Chicago, United States, 2002. xvi, 336 p.
- Ian McEwan says of his new novel "What We Can Know". *Ian McEwan Website*. 2025. URL: <https://www.ianmcewan.com/books/whatwecanknow.html> (дата звернення: 07.04.2026).
- Ian McEwan's *Enduring Love* : A Routledge Study Guide, ed. Peter Childs. London; New York : Routledge, 2007. xi, 160 p.
- Ionescu, Andrei. Disrupted Intersubjectivity : Paralysis and Invasion in Ian McEwan's Works. Doctoral thesis, Università degli studi di Padova, 2016. 233 p. URL:

- <http://hdl.handle.net/11577/3426756>. Or : URL:
https://research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-fcb5-3de1-e053-1705fe0ac030/andrei_ionescu_thesis.pdf (дата звернення: 11.04.2026).
- Jaggi, Maya. "All Novels Are Spy Novels : Ian McEwan Talks Sweet Tooth and His Life". *The Daily Beast*. 15 November 2012. 2 February 2015. URL: <https://www.thedailybeast.com/all-novels-are-spy-novels-ian-mcewan-talks-sweet-tooth-and-his-life/> (дата звернення: 29.04.2026).
- Jahanroshan, S. The appearance of child within in Ian McEwan's *The Child in Time*. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*. 2015. No. 65. P. 68–73. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-2019072713284003708723> (дата звернення: 10.02.2026).
- Jahanroshan, S.; Ramin, Z. Masculine Crisis in Ian McEwan's *Enduring Love*. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*. 2015. Vol. 51. P. 158–167. DOI: 10.18052/www.scipress.com/ILSHS.51.158.
- James, D. Narrative Artifice. *The Cambridge Companion to Ian McEwan* / ed. by D. Head. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. P. 181–196. DOI: 10.1017/9781108648516.013.
- Kakutani, Michiko. Books of the Times; 'And When She Was Bad She Was.'. *The New York Times*. 2002. 7 March. P. E1. URL: <https://www.nytimes.com/2002/03/07/books/books-of-the-times-and-when-she-was-bad-she-was.html> (дата звернення: 08.02.2026).
- Kakutani, Michiko. Cast Adrift in a Realm of Choices. *The New York Times*. 2014. 14 Sept. URL: <https://www.nytimes.com/2014/09/15/books/in-ian-mcewans-the-children-act-medicine-meets-religion.html> (дата звернення: 23.03.2026).
- Kakutani, Michiko. Review : 'Nutshell,' a Tale Told by a Baby-to-Be (or Not-to-Be). *The New York Times*. Sept. 5, 2016. URL: <https://www.nytimes.com/2016/09/06/books/review-nutshell-a-tale-told-by-a-baby-to-be-or-not-to-be.html> (дата звернення: 27.02.2026).
- Kakutani, Michiko. 'The Child in Time'. *The New York Times*. (26 September 1987). URL: <https://www.nytimes.com/1987/09/26/books/the-child-in-time.html> (дата звернення: 11.02.2026).
- Kakutani, Michiko. The Spy Who Liked It Hot. *The New York Times*. Nov. 4, 2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/05/books/sweet-tooth-by-ian-mcewan.html> (дата звернення: 08.01.2026).
- Kapranov, Oleksandr. Peripheral Literary Motifs in *What We Can Know* by Ian McEwan. *Philologia*. 2026. Vol. LXVIII, No. 1 (326). P. 97–111. DOI: 10.52505/1857-4300.2026.1(326).08.
- Keen, Roger. Ian McEwan and the Search for Profundity : Musings on the 2025 Novel, *What We Can Know*. *Medium*. Feb 4, 2026. URL: <https://the-mad-artist.medium.com/ian-mcewan-and-the-search-for-profundity-51444b1f33f3> (дата звернення: 25.02.2026).

- Kellaway, Kate. At home with his worries. *The Guardian*. Sun 16 Sep 2001. URL: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan> (дата звернення: 05.03.2026).
- Kellaway, Lucy. "The spy who loved me". *Financial Times*. London. 17 August 2012. URL: <https://www.ft.com/content/46b9826e-e23f-11e1-8e9d-00144feab49a> (дата звернення: 25.04.2026).
- Kemp, Peter. *Atonement* by Ian McEwan. *The Sunday Times*, 16 September, 2001. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/atonement-by-ian-mcewan-7qxqxqmzhd8> (дата звернення: 07.04.2026).
- Kermode, Frank. Point of View. *London Review of Books*. Vol. 23 No. 19 · 4 October 2001. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n19/frank-kermode/point-of-view> (дата звернення: 11.04.2026).
- Knorr, Katherine. Enduring Love. *New York Times*. 1997/10/09. URL: <https://www.nytimes.com/1997/10/09/IHT-enduring-love.html> (дата звернення: 16.04.2026).
- Krishnan, N. *Machines Like Me* by Ian McEwan review : This Sci-Fi Fable Feels Like It Was Written by a Robot. *The Telegraph*. 2019. 13 Apr. URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/machines-like-ian-mcewan-review-sci-fi-fable-feels-like-written/> (дата звернення: 24.03.2026).
- Księżopolska, Irena. Ian McEwan: Subversive Readings, Informed Misreadings. London ; New York : Routledge, 2024. 284 p. DOI: 10.4324/9781032649474.
- Księżopolska, Irena. Can Androids Write Science Fiction? Ian McEwan's *Machines like Me*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2022. Vol. 63, No. 4. P. 414–429. DOI: 10.1080/00111619.2020.1851165.
- Księżopolska, Irena. To Endure Love : Mental Illness and the Unreliability Syndrome. *Novelistic Inquiries into the Mind*. 2016. P. 77–94.
- Księżopolska, Irena. Turning Tables: Enchantment, Entrapment, and Empowerment in McEwan's *Sweet Tooth*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2015. Vol. 56, No. 4. P. 415–434. DOI: 10.1080/00111619.2014.959643.
- Księżopolska, Irena. Shakespeare and Other Suspects: The Concealed Narrator in Ian McEwan's *Nutshell*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2023. Vol. 64, No. 3. P. 365–378. DOI: 10.1080/00111619.2021.2025030.
- Kukuła K. "The after-life of the original". Practices of Rewriting Shakespeare in Contemporary British and American Prose : doctoral dissertation / Katarzyna Kukuła; supervisor Agnieszka Pantuchowicz; SWPS University of Social Sciences and Humanities, Interdisciplinary Doctoral Program. Warsaw, 2023. 187 p. URL: <https://bip.swps.pl/attachments/2219/download> (дата звернення: 23.05.2026).
- Kutz, C. The Collective Work of Citizenship. *Legal Theory*, 2002. № 8(4). P. 471–494.

- Lasdun, James. *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *The Guardian*. Thu 23 Aug 2012. URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewan-review> (дата звернення: 25.03.2026).
- LeClair, Tom. *What We Can Know* by Ian McEwan. *Open Letters Review*. 29 October 2025. URL: <https://openlettersreview.com/posts/what-we-can-know-by-ian-mcewan> (дата звернення: 05.02.2026).
- Lee, Hermione. 'If Your Memories Serve You Well'. *The Observer*, 23 September 2001. URL: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/23/fiction.bookerprize2001> (дата звернення: 12.04.2026).
- Lee, Hermione. First Rites. *New Statesman*, 29 September 1978 : 415–416.
- Lehmann-Haupt, Christopher. 'Enduring Love': Science Vs. The Divine, With Suspense and Passion. *The New York Times*. January 15, 1998. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/01/11/daily/love-book-review.html> (дата звернення: 11.02.2026).
- LeMahieu, M. The novel of ideas. *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Cambridge University Press, 2019. P. 60–74.
- Leonard, John, 'Books of the Times'. *The New York Times*, 21 November 1978 : C15.
- Libman B. Futuristic Technology of an Alternate Past : Ian McEwan's *Machines Like Me*. *Los Angeles Review of Books*. 2019. 8 May. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/futuristic-technology-of-an-alternate-past-ian-mcewans-machines-like-me/> (дата звернення: 24.03.2026).
- Locatelli, Angela. Conjunctures of Uneasiness : Trauma in Fay Weldon's *The Heart of the Country* and in Ian McEwan's *On Chesil Beach*. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, ed. Susana Onega and Jean-Michel Ganteau. Amsterdam and New York : Rodopi, 2011, P. 227–239.
- Lucas, J. Man, Woman, and Robot in Ian McEwan's New Novel. *The New Yorker*. 2019. 15 Apr. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/04/22/man-woman-and-robot-in-ian-mcewans-new-novel> (дата звернення: 27.03.2026).
- Malcolm, David. Narrational Strategy, Intertextuality and Their Functions in Ian McEwan's Early Fiction. *Approaches to Fiction*, edited by Leszek S. Kolek (Folium, Lublin, 1996) : 161–177.
- Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*, 2002. Columbia : University of South Carolina Press, 2002. xi + 216 P.
- Marsden, Jill. Impersonal Intimacies : Echoes of Bataille in Ian McEwan's *On Chesil Beach*. *Scenes of Intimacy : Reading, Writing and Theorizing Contemporary Literature*, edited by Jennifer Cooke. London : Bloomsbury, 2013, P. 153–169.
- Marsh, Huw. Narrative unreliability and metarepresentation in Ian McEwan's *Atonement*; or, why Robbie might be guilty and why nobody seems to notice. *Textual Practice*. 2018, 32 : 8, 1325–1343, DOI: 10.1080/0950236X.2016.1276955.

- Mars-Jones, Adam. I think I'm right, therefore I am. Review on *Enduring Love* by Ian McEwan. *The Guardian*. Tue 7 Sep 1999. URL: <https://www.theguardian.com/books/1999/sep/07/fiction.reviews> (дата звернення: 07.02.2026).
- Mars-Jones, Adam. In the Body Bag. *LRB*, Vol. 38, No. 19, 6 October 2016. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n19/adam-mars> (дата звернення: 11.04.2026).
- Martin, Brian. Looking Back to the Future. *Spectator*, 10/10/1987 : 40. URL: <https://archive.spectator.co.uk/article/10th-october-1987/40/looking-back-to-the-future> (дата звернення: 07.04.2026).
- Martin, Sandra. 'Punk As Crooned by Perry Como'. *Maclean's*, 12 February 1979 : 49–50.
- Mathews, P. D. After the Victorians : The Historical Turning Point in McEwan's *On Chesil Beach*. *Critique : Studies in Contemporary Fiction* 53 (1), 82–91.
- Matthews, Sean. The Fiction of Ian McEwan. Ed. Peter Childs. London : Routledge, 2006. P. 91–106.
- McEwan, Ian. "Ian McEwan on *Atonement*, interviewed by Kerry O'Brien." *The 7.30 Report*, 10 March, 2008. URL: <http://www.abc.net.au/7.30/> (дата звернення: 08.01.2026).
- McEwan, Ian. "Only Love and Then Oblivion. Love Was All They Had to Set Against Their Murderers." *The Guardian*, 15 September, 2001. URL: <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2> (дата звернення: 12.03.2026).
- McEwan, Ian. Interview with Michael Silverblatt. *Bookworm*. *KCRW*, Santa Monica, California, 11 July 2002. URL: https://www.kcrw.com/shows/bookworm/stories/ian-mcewan?srsltid=AfmBOopUG_myOV_xQdRn0w0hUBcGk8KIMZ5rCcBRt2OqLC4hUb83v_IW (дата звернення: 25.02.2026).
- Morrison, Blake. Paying Cellarage. *Times Literary Supplement*, 29 Sept. 1978, 1077.
- Muchnick, Laurie. 'You Must Dismember This', *Village Voice*, 35 : 35, 28 August 1990 : 102.
- Müller, Wolfgang G. The body within the body : Ian McEwan's creation of a new world in *Nutshell*. *Frontiers of Narrative Studies*, Vol. 4, No. 2, 2018, P. 374–392. DOI: 10.1515/fns-2018-0029.
- Ndiaye, Issaga. 'Contrary Emotions': The Irony of Fear in Ian McEwan's *On Chesil Beach* (2007). *International Journal of English Literature and Social Sciences*. 2019. Vol. 4, No. 2. P. 367–372. DOI: 10.22161/ijels.4.2.21.
- Nutshell*: Selected Reviews and Criticism. *Ian McEwan Website*. URL: <https://www.ianmcewan.com/books/nutshell.html> (дата звернення: 20.05.2026).

- Patterson, I. Sexy Robots. *London Review of Books*. 2019. Vol. 41, No. 9. 9 May. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n09/ian-patterson/sexy-robots> (дата звернення: 24.03.2026).
- Paulin, Tom, 'Abandoned Prefabs : Recent Fiction', *Encounter*, 52 : 1, January 1979 : 49–50.
- Pedersen, C. F. Endangered Masculinities : A Study of Masculinity Crises in Ian McEwan's *Chesil Beach* and *Enduring Love*. Master's thesis. Norwegian University of Science and Technology. 2020. 52 p.
- Pedot, Richard. 'Le temps perversi : *The Cement Garden* de Ian McEwan', *Etudes Anglaises* : Grande-Bretagne, Etats-Unis, 51 : 3, July-September 1998 : 284–296.
- Percec, Dana. The Horror of Mimesis and the Abject Body in Ian McEwan's *The Cement Garden* and George Konrad's *The Case Worker*. *B. A. S. : British and American Studies/Revista de Studii Britanice si Americane*, 10, 2004 : 7–14.
- Percec, Dana. Gothic Revisitations of Hamlet : Ian McEwan's *Nutshell*. November 2018; *Caietele Echinox* 35 : 101–114. DOI: 10.24193/cechinox.2018.35.06.
- Plumly, Stanley. The immortal evening : a legendary dinner with Keats, Wordsworth, and Lamb. New York : W.W. Norton & Company, Reprint, US, 2016. 368 p.
- Puschmann-Nalenz, Barbara. Portrait of an Author: Ian McEwan and His Works in Reviews. *Philologie im Netz*. 2011. No. 56. P. 132–243. URL: <https://web.fu-berlin.de/phin/phin56/p56t10.htm> (дата звернення: 25.02.2026).
- Query, Patrick R. Changing Horses : The Legacy of the Quixote in the Novels of Ian McEwan. *Critique : Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 63, 2022 - No. 4. P. 470–484. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2020.1859979> (дата звернення: 15.05.2026).
- Quinn, Iain. Music and Religion in the Writings of Ian McEwan. Woodbridge : Boydell Press, 2023. 241 p.
- Rawls, J. Kantian Constructivism in Moral Theory. *The Journal of Philosophy*. 1980. Vol. 77, No. 9. P. 515–572. DOI: 10.2307/2025790.
- Remnick, David. Ian McEwan on Imagining the World After Disaster. *The New Yorker Radio Hour*. November 28, 2025. URL: <https://www.newyorker.com/podcast/the-new-yorker-radio-hour/ian-mcewan-on-imagining-the-world-after-disaster> (дата звернення: 25.04.2026).
- Reynolds, O. A master of accidents. *The Times Literary Supplement*, (4928), 12 (1997, September 12).
- Robson, Leo. The restless storyteller. How Ian McEwan became the dominant novelist of his generation. *The New Statesman*. 24 June 2023. URL: <https://www.newstatesman.com/the-weekend-essay/2023/06/restless-storyteller-essay> (дата звернення: 05.05.2026).
- Rot, Uroš. Ian McEwan – Novels about Neurological and Psychiatric Patients. *European Neurology*. 2008. Vol. 60, No. 1. P. 12–15. DOI: 10.1159/000127973.
- Sampson, David. McEwan / Barthes. *Southern Review*, 17 : 1, March 1984 : 68–80.

- Schernberg, Claudia. Achieving "at-one-ment" : Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's *The Child in Time*, *Black Dogs*, *Enduring Love*, and *Atonement*. *ANGLO-AMERIKANISCHE STUDIEN / ANGLO-AMERICAN STUDIES*. Band 26. Peter Lang, 2004. 106 s.
- Selected Reviews and Criticism on *The Child in Time* by Ian McEwan. *Ian McEwan Website*. URL: <https://www.ianmcewan.com/books/child.html> (дата звернення: 27.02.2026).
- Shapiro, Alexander H. McEwan and Forster, the Perfect Wagnerites. *The Wagner Journal*, Vol. 5, No. 2, 2011, P. 20–45.
- Silcox, Beejay. Dispatches from 2119. The aftermath of an 'immortal dinner'. *Times Literary Supplement*. September 5, 2025. URL: <https://www.the-tls.com/literature/fiction/what-we-can-know-ian-mcewan-book-review-beejay-silcox> (дата звернення: 11.02.2026).
- Silcox, Beejay. *Lessons* by Ian McEwan review – life-and-times epic of a feckless boomer. *The Guardian*. 7 Sep 2022. URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/sep/07/lessons-by-ian-mcewan-review-life-and-times-epic-of-a-feckless-boomer> (дата звернення: 11.05.2026).
- Simon, Scott. Ian McEwan discusses his new novel, 'What We Can Know'. *KOSU-NPR*. December 27, 2025. URL: <https://www.kosu.org/2025-12-27/ian-mcewan-discusses-his-new-novel-what-we-can-know> (дата звернення: 27.02.2026).
- Sistani, R. R.; Hashim, R. S.; Hamdan, S. I. Psychoanalytical Tensions and Conflicts of Characters' Interactions in Ian McEwan's *The Cement Garden*. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 118. P. 450–456. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.02.061.
- Slay, Jack, Jr. Vandalizing Time : Ian McEwan's *The Child in Time*. *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 35, No. 4, Summer 1994, P. 205–218. DOI: 10.1080/00111619.1994.9934703.
- Slay, Jack, Jr. Ian McEwan. Twayne's English Authors Series, Vol. 518. New York : Twayne Publishers; London : Prentice Hall International, 1996. xiv + 165 P.
- Slay, Jack. A Prevailing Ordinairiness : Society and Interpersonal Relationships in the Fiction of Ian McEwan. PhD diss., University of Tennessee, 1991. 293 p.
- Snyder, Robert Lance. Self-Consuming Fictions: Narratological Deception in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *South Atlantic Review*. 2022. Vol. 87, No. 1. P. 94–113.
- Spice, Nicholas. Thatcherschaft. *London Review of Books*. Vol. 9 No. 17 · 1 October 1987. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n17/nicholas-spice/thatcherschaft> (дата звернення: 07.04.2026).
- Stecopoulos, Harry. Realism Scrapes Through. *LA Review of Books*. September 23, 2025. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/realism-scrapes-through/> (дата звернення: 18.02.2026).
- Steger J. Ian McEwan and the literary potential of artificial intelligence. *The Sydney Morning Herald*. 2019. 12 Apr. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/books/ian-mcewan-and-the-literary->

potential-of-artificial-intelligence-20190408-h1d9uw.html (дата звернення: 24.03.2026).

Stojanović, Aleksandra. An Alternative World-View: Ian McEwan's *Nutshell*. Jezik, Književnost, Alternative / Language, Literature, Alternatives – Književna Istraživanja. 2022. P. 321–333. DOI: 10.46630/jkal.2022.2.

Strawson. G. The Evident Connexion : Hume on Personal Identity. Oxford : Oxford University Press, 2011. 165 p. DOI: 10.1093/acprof : oso/9780199608508.001.0001.

Tan, Ian Y. H. Ian McEwan's Aesthetic Stakes in Adaptation as Political Rewriting : A Study of *Nutshell* (2016) and *The Cockroach* (2019). *Anglia – Zeitschrift für Englische Philologie*, Vol. 139, No. 3, 2021, P. 564–583.

Taylor, Christopher. *Nutshell* by Ian McEwan review — womb with a view. *Financial Times*. Sep 2 2016. URL: <https://www.ft.com/content/2bdd24c6-6f96-11e6-a0c9-1365ce54b926> (дата звернення: 17.03.2026).

Teng, Hong-Shu. The Strange Case of the Appendix : Ian McEwan and the Pathology of Pseudoscience. *Journal of Literature and Science*. 2019. Vol. 12, No. 1. P. 38–58.

The Child in Time by Ian McEwan. *Kirkusreviews*. Sept. 29, 1987. URL: <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/ian-mcewan/child-in-time/> (дата звернення: 07.05.2026).

Theroux, M. *Machines Like Me* by Ian McEwan review – intelligent mischief. *The Guardian*. 2019. 11 Apr. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/11/machines-like-me-by-ian-mcewan-review> (дата звернення: 24.03.2026).

Tóibín, Colm. Dissecting the Body. *London Review of Books*. Vol. 29 No. 8 · 26 April 2007. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v29/n08/colm-toibin/dissecting-the-body> (дата звернення: 17.03.2026).

Torres-Romero, M. Encountering the Machine : Towards a Posthumanist Ethics and Relational Moral Paradigm in Ian McEwan's *Machines Like Me*. *Journal of English Studies*. 2024. Vol. 22. P. 299–319. DOI: 10.18172/jes.6138.

Towers, Robert. In Extremis : *The Cement Garden*. *New York Review of Books*, 8 March 1979 : 8.

Treglown, Jeremy. Down Below. *The New Review*, 5 : 2, Autumn 1978 : 116–117.

Tseperka, Maria. In quest of meaning : Narrative and (un)reliability in Ian McEwan's *Enduring Love* and *Atonement* : Thesis for the degree of Master of Media Studies. Universiteit Leiden, Leiden 2020. 44 p.

Turcu, Anca-Elisabeta. Veiled Truth in *Enduring Love* and *Atonement*. *Messages, Sages, and Ages*. 2015. Vol. 2, No. 2. DOI: 10.1515/msas-2015–0010.

Tyler, Anne. Damaged People : *The Cement Garden*. *New York Times Book Review*, 26 November 1978 : 11, 92.

Updike, John. Flesh on Flesh. *The New Yorker*, 4 Mar. 2002, p. 80.

- Vermeulen, Timotheus; van den Akker, Robin. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, No. 1. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.
- Volkman, Lauren. Extension of the Battle Zone : Ian McEwan's Cult Novel *The Cement Garden*. *Beyond Postmodernism : Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, edited by Klaus Stierstorfer, Berlin, Germany : de Gruyter, 2003 : 303–18.
- Waldman, Katy. "Ian McEwan Casts the Climate Crisis as a Story of Adultery." *The New Yorker*, 22 September 2025. Print edition : 29 September 2025, under the headline "After the Flood." URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2025/09/29/what-we-can-know-ian-mcewan-book-review> (дата звернення: 18.02.2026).
- Walker, Laura Savu. 'A Balance of Power' : The Covert Authorship of Ian McEwan's Double Agents in *Sweet Tooth*. *Modern Fiction Studies* 61.3 (2015) : 493–514.
- Walsh, John. Ian McEwan : Here's the twist. *The Independent*. 21 January 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20070121183848/http://news.independent.co.uk/people/profiles/article2169220.ece> (дата звернення: 08.05.2026).
- Walton, James. Ian McEwan's new novel is a bonkers vision of post-apocalyptic Britain. *The Telegraph*. 10 September 2025. URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/what-we-can-know-ian-mcewan-new-novel-review/> (дата звернення: 05.03.2026).
- Wells, Lynn. Ian McEwan. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 176 p.
- Wells, Lynn. Moral Dilemmas. *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Cambridge University Press, 2019. P. 29–44. DOI: 10.1017/9781108648516.003.
- Wicht, Wolfgang. Von David Copperfield Zu Ian McEwans *The Cement Garden* : Veränderungen. *Diskurs Der Ich-Erzähler. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik : A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 36 : 4, 1988 : 306–317.
- Williams, Christopher. Ian McEwan's *The Cement Garden* and the Tradition of the Child/Adolescent as "I-Narrator". *Atti del XVI Convegno Nazionale dell'AIA* : Ostuni (Brindisi) 14–16 ottobre 1993, Schena Editore, Fasano di Puglia, 1996 : 211–223.
- Wood, James. The Trick of Truth. *The New Republic*, Vol. 226, No. 11, 25 March 2002, P. 28–33.
- Wood, Michael. When the Balloon Goes up. *London Review of Books*. Vol. 19. No. 17, 4 September 1997. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v19/n17/michael-wood/when-the-balloon-goes-up> (дата звернення: 15.04.2026).
- Wright, Derek. New Physics, Old Metaphysics : Quantum and Quotidian in Ian McEwan's *The Child in Time*. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. No. 10. 1997. P. 221–233. URL:

<https://pdfs.semanticscholar.org/0625/6b9ca99fdd47668023c051269bb4a0fdd53f.pdf> (дата звернення: 11.05.2026).

- Yardley, J. Enduring Love – or obsession? A chance encounter escalates into a disturbing pursuit. *The Seattle Times*. 1998, February 19.
- Young, Molly. Ian McEwan Returns With a Tale of Adolescent Lust and Adult Lassitude. *The New York Times*. 13 sept 2022. URL: <https://www.nytimes.com/2022/09/13/books/review/ian-mcewan-lessons.html> (дата звернення: 18.03.2026).
- Дроздовський, Д. І. Наративні стратегії в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна: між «уявним» та «реальним». *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 193. Вип. 181. Філологія. Літературознавство / ред. Л. П. Клименко [та ін.]. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 22-27.
- Дроздовський, Д. Стратегії фокалізації в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна. *Studia methodologica*. 2014. Вип. 37. С. 224-221.
- Дроздовський, Д. Вплив новинних повідомлень на світогляд протагоніста роману «Уроки» І. Мак'юєна. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Випуск 24. Том 2. С. 169-173.
- Казаков, Ігор, Ледняк, Юлія, Піскунов Олександр. Метамодерний етичний вимір роману Ієна Мак'юєна «Спокута». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2025. Вип. XXV. С. 57–64. DOI: 10.32782/2412-933X/2025-XXV-7.
- Кушнірова Т.В. Роман «Спокута» Ієна Мак'юєна як зразок постмодерністської прози. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. С. 230-235.
- Мельник Т. Простір роману І. Мак'юєна «Закон про дітей». *Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультимедіальному просторі : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Вінниця : ТОВ «Твори», 2023. С. 53–55.

III. ПРАЦІ З ТЕОРІЇ, МЕТОДОЛОГІЇ ТА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

- A Companion To Modernist Literature And Culture / David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar, eds. Maiden : Blackwell Publishing, 2008. xxi, 593 P.
- A Companion to Narrative Theory / edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing, 2005. xvii, 572 p.
- Barthes, Roland. The Death of the Author. Image-Music-Text : Roland Barthes Essays. Translated by Stephen Heath. London : Fontana 1977. P. 142–148.
- Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago : University of Chicago Press, 1961. 482 p.
- British Novel of Ideas : George Eliot to Zadie Smith. Cambridge University Press, 2024. 502 p.
- Brown D. The modernist self in twentieth-century English literature : A study in self-fragmentation. Basingstoke; London : Macmillan, 1989. X, 206 p.

- Dennett D. C. *Brainstorms : Philosophical Essays on Mind and Psychology*. Fortieth Anniversary Edition. Cambridge, MA : The MIT Press, 2017. 440 p.
- Dennett D. C. *Consciousness Explained*. London : Penguin Books, 1993. XIII, 511 p.
- Derrida, Jacques. The Law of Genre. *Critical Inquiry*. 1980. Vol. 7, No. 1. P. 55–81.
- Fludernik, M. *An Introduction to Narratology*. London, New York : Routledge, 2009. x, 190 p.
- Friedman N. *Form and meaning in fiction*. Athens: The University of Georgia Press, 1975. 420 p.
- Friedman N. *Point of view in fiction // The theory of the novel*. Ed. by Stevick Ph. N. Y., 1967. P. 108-139.
- Genette G. *Narrative Discourse : An Essay in Method* / trans. by J. E. Lewin. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1980. 285 p.
- Genette, Gerard. *Palimpsests, literature in the second degree*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. xi, 490 p.
- Hassan, Ihab. *The Culture of Postmodernism. Theory, Culture & Society*. 1985. Vol. 2, No. 3. P. 119–131. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0263276485002003010> (дата звернення: 09.09.2025).
- Hassan Ihab. *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State Univ Press, 1987. 267 p.
- Hutcheon Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London – New-York : Routledge, 2003. 222 p.
- Hutcheon, Linda. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History. Intertextuality and Contemporary American Fiction* / ed. by P. O'Donnell, R. Con Davis. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3–32. URL: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> (дата звернення: 15.03.2026).
- Iser, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. The Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p.
- Kant I. *Critique of Pure Reason* / translated and edited by P. Guyer, A. W. Wood. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. XI, 785 p.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror : An Essay on Abjection. European Perspectives*. Translated by Roudiez, Leon Samuel. Columbia University Press, 1982. 219 p.
- Levinas, E. *Ethics and Infinity : Conversations with Philippe Nemo* / trans. by R. A. Cohen. Pittsburgh, PA : Duquesne University Press, 1985. 126 p.
- Lubbock, P. *The Craft of Fiction*. [First Published 1921]. URL: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961—h/18961—h.htm> (дата звернення: 19.11.2025).
- Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception* / trans. by D. A. Landes. Abingdon : Routledge, 2012. 696 p.

- Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis / D. Herman (ed.). Columbus, OH : The Ohio State University Press, 1999. 396 p.
- Nünning, Ansgar F. Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Uses of the Term. *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* / ed. by T. Kindt, H.-H. Müller. Berlin ; New York : de Gruyter, 2003. P. 239–275.
- Nünning, Ansgar F. Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden, MA : Blackwell Publishing, 2005, P. 89–107.
- Phelan, James, and Mary Patricia Martin. The Lessons of ‘Weymouth’ : Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. David Herman, ed. *Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus : Ohio State University Press, 1999, P. 88–109.
- Pinker S. The Blank Slate : The Modern Denial of Human Nature. London : Allen Lane, 2002. XVI, 509 p.
- Pinker S. The Language Instinct : How the Mind Creates Language. 1st ed. New York : William Morrow and Company, 1994. 494 p.
- Rescher, N. Leibniz’s Machina Deciphatoria [Preprint]. 2011. *PhilSci-Archive*. URL: <https://philsci-archive.pitt.edu/8499/> (дата звернення: 24.11.2025).
- Said, Edward W. On Late Style : Music and Literature Against the Grain. Foreword by Mariam C. Said; Introduction by Michael Wood. New York : Pantheon Books, 2006. 126 p.
- Shakespeare, William. The Complete Works. [The Electronic PDF Version]. World Library Inc., Project Gutenberg, 1994. [Last Update 04.03.2025]. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/100> (дата звернення: 15.09.2025).
- Shapoval, O.; Bakhov, I.; Mosiichuk, A.; Kozachyshyna, O.; Pradiivlianna, L.; Malashchuk-Vyshnevskaya, N. The Phenomenon of Unreliable Narration in the British Intellectual Prose of the Second Half of the Twentieth Century (Golding, Murdoch). *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13, No. 2. P. 273–286. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000823243300003> (дата звернення: 19.10.2025).
- Snow, C. P. The Two Cultures and the Scientific Revolution : The Rede Lecture, 1959. New York : Cambridge University Press, 1961. 58 p.
- Stanzel F. A Theory of Narrative / Transl. by Charlotte Goedsche. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 309 p.
- Suleiman, S. R. Authoritarian Fictions : The Ideological Novel as a Literary Genre. New York, NY : Columbia University Press, 1983. 299 p.
- The Cambridge Companion to British Fiction : 1980–2018 (Cambridge Companions to Literature). Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2019. 334 p.
- The Contemporary British Novel since 2000 / edited by James Acheson. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. 214 p.

- The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction / edited by D. O’Gorman and R. Eaglestone. London-New York : Routledge, 2018. 474 p.
- Todorov, Tzvetan, *Genres in Discourse*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, Cambridge, New York, England, 1990. vii, 136 p.
- Waugh, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London : Routledge Publication, 1984. viii, 176 p.
- White, Hayden. *Metahistory : The Historical Imagination in 19th-century Europe*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973. xii, 448 p.
- Wimsatt, W. K., Jr.; Beardsley, Monroe C. *The Intentional Fallacy. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington : University of Kentucky Press, 1954. P. 3–17.
- Woolf, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London : The Hogarth Press, 1924. URL: <https://www.aliceandbooks.com/book/mr-bennett-and-mrs-brown/virginia-woolf/648> (дата звернення: 05.03.2026).
- Бовсунівська, Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.
- Бовсунівська, Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
- Бредбері, Малколм. Британський роман нового часу. Переклад з англійської Віктора Дмитрука. Київ : Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
- Ватажко Е. Поняття «метатекстуальність» і «метаповідь» у літературознавчому дискурсі. *Слово і Час*. 2021. № 2 (716). С. 100–109. DOI: 10.33608/0236-1477.2021.02.100-109.
- Гейзінга Й. *Номо Ludens*. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Основи, 1994. 250 с.
- Гром’як Р. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : Монографія / За редакцією Романа Гром’яка. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 367 с.
- Девдюк І.В. Модерністський дискурс в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2017. Вип. 13. С. 82–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2017_13_13 (дата звернення : 15.03.2026).
- Дерида Жак. Письмо та відмінність / Пер. з фр. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.
- Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Пер. з англ. П. Дениска. Київ : Видавництво «Курс», 2008. 504 с.
- Дроздовський Д. І. Множинність реальності в англійському постпостмодерністському романі (філософська проблематика, жанри, наративні стратегії) : монографія, вид. 2-ге, доповнене. Київ : Університетське видавництво «Пульсари», 2018. 472 с.

- Еко У. Поетика відкритого твору. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 406–419.
- Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 383 с.
- Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
- Залужна М. В. Лінгвальна реалізація принципу невизначеності в британських постмодерних художніх текстах. *Львівський філологічний часопис : Збірник наукових праць*. 2017. № 2. С. 21–24.
- Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
- Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 261–277.
- Кеба О. В., Чорноконь В. В. Поетика невизначеності: від модернізму до постмодернізму і далі : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В., 2024. 212 с. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/8147> (дата звернення: 15.03.2026).
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=17410> (дата звернення: 05.09.2025).
- Нестелеєв М.А. Метамодернізм : між застарілою іронією і новою щирістю. Київ : Темпора, 2026. 312 с.
- Романцова Б. М. Час у європейському модерністському романі першої третини XX ст. : Дис. ... канд. філол. н. / 10.01.06 – теорія літератури. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. 228 с.
- Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози. *Слово і Час*. 2003. № 11 (515). С. 75–80. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/198/11_2003_pdf (дата звернення: 23.03.2026).
- Художня структура модерністського роману (Англія, США, Німеччина) : навчально-методичний посібник. Вид. 2-ге, виправл. і доповн. / Упорядники О.В. Кеба, Т.В. Кеба. Кам'янець-Подільський : Акіома, 2014. 168 с.
- Яусс, Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278-307.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ МОДЕЛЕЙ BILDUNGSROMAN’У ТА ІСТОРІЙ ДОРОСЛІШАННЯ	8
1.1. «The Cement Garden»: деконструкція патріархального топосу та травма ізолюваного дитинства	8
1.2. «On Chesil Beach»: психосоматичні бар’єри та соціокультурна детермінованість неартикульованого почуття	24
1.3. «Lessons»: ретроспективна рефлексія та наскрізний вимір травми в структурі біографічного наративу	42
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	57
РОЗДІЛ 2. МОДИФІКАЦІЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ТА ПРОБЛЕМНОГО РОМАНУ	59
2.1. «The Child in Time»: інтерференція квантової фізики, політичного дискурсу та екзистенційного переживання втрати	59
2.2. «Enduring Love»: раціоналістичні колізії та «конфлікт культур» у ситуації психологічної одержимості та квазідетективного сюжету	77
2.3. «The Children Act»: етико-правові дилеми: художнє моделювання межі між догмою закону та мораллю	97
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	112
РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТА ВИМІРИ СПЕКУЛЯТИВНОЇ ПРОЗИ	114
3.1. «Nutshell»: гамлетівський інтертекст та гротескна специфіка «наративу від ембріона»	114
3.2. «Machines Like Me»: антропологічні виклики штучного інтелекту в координатах альтернативної історії	129
3.3. «What We Can Know»: жанрові стратегії пізнання	148

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	162
РОЗДІЛ 4. МЕТАФІКЦІЙНА ПРОЗА: ІГРИ З ВИСЛИЗАЮЧОЮ РЕАЛЬНІСТЮ ТА ФІГУРОЮ АВТОРА.....	164
4.1. «Atonement»: наративна ускладненість як художнє моделювання неможливості спокутування вини у форматі художнього тексту	164
4.2. «Sweet Tooth»: метафікційна специфіка шпигунського роману в ідеологічних контекстах	185
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4.....	196
ВИСНОВКИ	198
CONCLUSION.....	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ І ЦИТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	206

Наукове видання

Кеба Олександр Володимирович

Кушка Беата Густавівна

**ЖАНРОВА ПАРАДИГМА
РОМАНІСТИКИ ІЄНА МАК'ЮЕНА**

Монографія

Електронне видання

Підписано до видання 29.05.2026 р.
Електронне видання мережного розповсюдження.
Один файл у форматі PDF. Об'єм даних 2,7 Мб.
Ум. друк. арк. 25,11. Зам. № 765.

Видавець і виготовлювач ФОП Панькова А. С.,
вул. Симона Петлюри, 30б, м. Кам'янець-Подільський,
Хмельницька обл., 32302
Тел. (067) 381 29 43
E-mail: aksiomaprint@ukr.net

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6561 від 28.12.2018 р.