

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ**

**ФАКУЛЬТЕТ ЕКОНОМІКИ, БІЗНЕСУ ТА МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН
КАФЕДРА ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ, ПЕРЕКЛАДУ
ТА ПРОФЕСІЙНОЇ МОВНОЇ ПІДГОТОВКИ**

Кваліфікаційна робота магістра

на тему:

**«ЛІТЕРАТУРА ДОСВІДУ: ВАЖЛИВІСТЬ БІОГРАФІЧНОГО
ДОСВІДУ АВТОРА У ЛІТЕРАТУРІ»**

Виконала студентка II курсу
групи ФЛ-24-1мз
спеціальності 035 Філологія
освітньо-професійної програми
«Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська»
Павленко Катерина Дмитрівна

Керівник: к.ф.н., доц. Рождественська І. Є.

Рецензент: к.ф.н., доц. Дашко Н. С.

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

(підпис)

Дніпро – 2026

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ

Факультет економіки, бізнесу та міжнародних відносин

Кафедра іноземної філології, перекладу та професійної мовної підготовки

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Освітньо-професійна програма «Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«_____» _____ 20__ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ПАВЛЕНКО КАТЕРИНИ ДМИТРІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Література досвіду: важливість біографічного досвіду автора у літературі»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.ф.н., доцент Рождественська Ірина Євгенівна,

затверджені наказом УМСФ від «_____» _____ 2026 року № _____

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) _____ 2026 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): специфіка поетики досвіду, характеристики жанру автофікції, мемуарів та гібридного наративу, поняття травми у художньому творі, сюжет, система персонажів та засоби створення наративної ідентичності у сучасній англійській прозі.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): укладання бібліографії, простеження еволюції концепції «досвіду» в літературознавстві, розкриття категорії «свідоцтва» як ключового інструменту репрезентації травматичного досвіду та формування колективної пам'яті, аналіз взаємозв'язку досвіду, пам'яті та ідентичності в наративі крізь призму понять травми та інакшості, визначення специфіки художнього моделювання досвіду інакшості та особливості функціонування когнітивного наративу в романі Марка Геддона, дослідження механізмів рецепції травматичного досвіду та реконструкції минулого як шляху до самоідентифікації в мемуарах Тари Вестовер, з'ясування ролі автофікційного письма в естетизації біографії та репрезентації досвіду тілесності в романі Оушена Вуонга, виокремлення типології функціонування досвіду в досліджуваних творах, порівнявши різні стратегії його вербалізації.

5. Консультант розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Рождественська І. Є., к.ф.н., доц.	25.09.2025	26.09.2025
Розділ 1	Рождественська І. Є., к.ф.н., доц.	06.10.2025	07.10.2025
Розділ 2	Рождественська І. Є., к.ф.н., доц.	03.11.2025	06.11.2025
Висновки	Рождественська І. Є., к.ф.н., доц.	27.11.2025	02.12.2025

6. Дата видачі завдання 22.09.2025

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра Строк	Виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	серпень 2025	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	вересень 2025	виконано
3.	Написання вступу	вересень 2025	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	жовтень 2025	виконано
5.	Написання практичного розділу	листопад 2025	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2025	виконано
7.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2026	виконано
8.	Захист	січень 2026	виконано

Магістрант _____ К. Д. Павленко (підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ І. Є. Рождественська (підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Магістерська кваліфікаційна робота – 87 стор., 103 джерела

Об'єкт дослідження: сучасна англomовна проза кінця ХХ-початку ХХІ століття як художній простір репрезентації індивідуального біографічного досвіду.

Мета роботи: комплексний аналіз способів художньої репрезентації та естетизації біографічного досвіду автора в сучасній англomовній літературі досвіду, з'ясування його ролі у формуванні наративних стратегій тексту та конструюванні ідентичності (на матеріалі творів М. Геддона, Т. Вестовер та О. Вуонга).

Теоретико-методологічні засади: праці Барта Р., Бурдье П., Вотсон Д., Дубровські С., Ікіна П. Дж., Карут К., Ланцманна К., Лежена Ф., Рікера П., Сміт С., Фелман Ш., Фуко М. та у сучасних дослідженнях автофікції та постколоніальної теорії.

Основні результати та висновки: Дослідження виявило, що в сучасній англomовній прозі біографічний досвід автора функціонує як структуротворчий принцип, визначаючи жанрово-поетичну організацію та наративні стратегії тексту. Встановлено три ключові етапи еволюції концепції «досвіду»: традиційний біографізм ХІХ століття, постструктуралістська критика («смерть автора» Р. Барта та «функція-автора» М. Фуко) та сучасне «повернення автора» як дискурсивної функції. Виявлено принципові відмінності між автобіографією, мемуарами-свідцтвом та автофікцією у способах репрезентації біографічного досвіду. Доведено, що травма функціонує як «літературний код», що детермінує специфічні наративні стратегії: фрагментарність, нелінійність, компульсивне повторення. Практичний аналіз творів М. Геддона, Т. Вестовер та О. Вуонга виявив різні полюси літератури досвіду – від художнього моделювання когнітивної інакшості до автентичного мемуарного свідчення та автофікційної естетизації біографії, підтвердивши, що біографічний досвід автора функціонує як структуротворчий принцип сучасного художнього тексту.

Ключові слова: література досвіду, біографічний досвід, автофікція, мемуари-свідцтво, травматичний наратив, наративна ідентичність, когнітивний наратив, інакшість, маргіналізація, розколотий габітус

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the role and functions of the author's biographical experience in contemporary anglophone literature through the lens of literature of experience.

The object of the work can be defined as contemporary anglophone prose of the late 20th-early 21st century as an artistic space for the representation of individual biographical experience, characterized by the hybridization of genre forms and the intensification of documentary and autobiographical writing strategies.

The main aim of the paper consists in analyzing the ways, mechanisms and forms of artistic representation and aestheticization of the author's biographical experience in contemporary anglophone literature of experience. It determined the accomplishment of such objectives as:

- systematization of the theoretical foundations of the concept of «experience» in literary studies and investigation of the category of «testimony» and examination of hybrid genres of literature of experience and the specifics of trauma and otherness experience;
- analysis of specific verbalization strategies in selected contemporary anglophone texts.

The definition of literature of experience as an analytical category is offered in the work. Three main models of experience verbalization are distinguished: artistic modeling of the experience of otherness through cognitive narrative (M. Haddon), documentary testimony of traumatic experience through testimony memoirs (T. Westover), and autofictional aestheticization of biography (O. Vuong). The author proves that the usage of theoretical apparatus integrating concepts of authorship, testimony, traumatic experience, narrative identity, and class habitus makes it possible to distinguish those factors due to which biographical experience functions as a structure-forming principle that determines the genre-poetic organization and narrative strategies of the artistic text.

The scientific novelty of the presented research lies in the comprehensive consideration of literature of experience as an analytical category through the prism of contemporary theories of authorship, testimony, traumatic experience, narrative identity, and class habitus, as well as in the systematization of genre differences and comparative analysis of different genre models based on specific material representing the experience of social and cultural marginalization.

Keywords: *literature of experience, biographical experience, autofiction, testimony memoirs, traumatic narrative, narrative identity, cognitive narrative, otherness, marginalization, split habitus*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРИ ДОСВІДУ	6
1.1. Еволюція та методологічна сутність концепції «досвіду» у літературознавстві.	6
1.2. Гібридні жанри літератури досвіду: автофікція, мемуари та їхнє розмежування з автобіографією.....	16
1.3. Специфіка досвіду травми та досвіду інакшості у сучасній прозі.....	28
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ	40
2.1. Художнє моделювання досвіду інакшості та специфіка когнітивного наративу в романі Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою».....	40
2.2. Рецепція травми та реконструкція минулого як шлях до самоідентифікації в мемуарах Тари Вестовер «Освічена».....	52
2.3. Автофікційне письмо як спосіб естетизації біографії та досвіду тілесності в романі Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить».....	66
ВИСНОВКИ	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	88

ВСТУП

У сучасному літературознавстві та літературній практиці спостерігається значний поворот до дослідження та репрезентації індивідуального та колективного досвіду. Від мемуарів та автофікції до інших гібридних форм – художні тексти все частіше функціонують як простір для артикуляції травми, становлення ідентичності, свідчення та формування контрнаративів. Ця тенденція актуалізує питання про місце та роль біографічного досвіду автора в літературному творі, яке зазнало радикального переосмислення в XX-XXI століттях – від парадигми традиційного біографізму через концепцію «смерті автора» до сучасних моделей «повернення автора» як дискурсивної функції.

Актуальність дослідження полягає в необхідності системного аналізу сучасних жанрових форм літератури досвіду (автофікція, мемуари-свідощтво) та їх поетики у контексті трансформації понять авторства, досвіду, пам'яті та ідентичності. Особливої ваги набуває вивчення механізмів репрезентації травматичного досвіду (індивідуального, сімейного, колективного), досвіду маргінальності та їх соціально-критичного потенціалу в умовах сучасного літературного процесу.

Наукова новизна полягає у комплексному розгляді «літератури досвіду» як аналітичної категорії крізь призму сучасних теорій авторства, свідощтва, травматичного досвіду, наративної ідентичності та класового габітусу, а також у систематизації жанрових відмінностей та порівняльному аналізі різних жанрових моделей на конкретному матеріалі, що представляє досвід соціальної та культурної маргіналізації.

Об'єктом дослідження є сучасна англomовна проза кінця XX-початку XXI століття як художній простір репрезентації індивідуального біографічного досвіду, що характеризується гібридизацією жанрових форм і посиленням документальності та автобіографічних стратегій письма.

Предметом дослідження є жанрово-поетологічні та нарративні стратегії вербалізації досвіду інакшості, травматичного досвіду і тілесності та художньої репрезентації біографічного досвіду автора в сучасній англійській літературі досвіду (на матеріалі автофікції, мемуарів та гібридного наративу) у світлі сучасних теоретичних концепцій.

Метою дослідження є комплексний аналіз способів художньої репрезентації та естетизації біографічного досвіду автора в сучасній англійській літературі досвіду, з'ясування його ролі у формуванні нарративних стратегій тексту та конструюванні ідентичності (на матеріалі творів М. Геддона, Т. Вестовер та О. Вуонга).

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

1. Простежити еволюцію концепції «досвіду» в літературознавстві: від традиційного біографізму через проблематику «смерті автора» до його «повернення» у постструктуралізмі
2. Розкрити категорію «свідчення» як ключового інструменту репрезентації травматичного досвіду та формування колективної пам'яті.
3. Проаналізувати взаємозв'язок досвіду, пам'яті та ідентичності в наративі крізь призму понять травми та інакшості.
4. Визначити специфіку художнього моделювання досвіду інакшості та особливості функціонування когнітивного наративу в романі Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою».
5. Дослідити механізми рецепції травматичного досвіду та реконструкції минулого як шляху до самоідентифікації в мемуарах Тари Вестовер «Освічена».
6. З'ясувати роль автофікційного письма в естетизації біографії та репрезентації досвіду тілесності в романі Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить».
7. Виокремити типологію функціонування досвіду в досліджуваних творах, порівнявши різні стратегії його вербалізації.

Матеріал дослідження складають:

- Першоджерела: роман Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою», мемуари Тари Вестовер «Освічена», роман Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить».
- Теоретична база: праці Барта Р., Бурдьє П., Вотсон Д., Дубровські С., Ікіна П.Дж., Карут К., Ланцманна К., Лежена Ф., Рікера П., Сміт С., Фелман Ш. та Фуко М., а також сучасні дослідження з автофікції та постколоніальної теорії.

Методи дослідження: порівняльно-типологічний аналіз, герменевтичний метод, метод повільного читання, наратологічний аналіз, а також елементи соціологічного та психоаналітичного підходів.

Практична значущість дослідження полягає в можливості використання його результатів у курсах з сучасної англійської літератури, теорії літератури, мемуаристики та культурних студій, а також для подальшого аналізу текстів, що працюють з досвідом травми, інакшості та становлення ідентичності.

Структура роботи включає вступ, два розділи, висновки та список використаних джерел. Перший розділ «Концептуально-теоретичні засади літератури досвіду» присвячено теоретичним засадам дослідження та включає розгляд еволюції концепції «досвіду», аналіз гібридних жанрів, а також специфіку категорій травматичного досвіду та інакшості у сучасній прозі. Другий розділ «Специфіка вербалізації індивідуального досвіду в сучасній англійській прозі» містить практичний аналіз творів. У ньому розглянуто художнє моделювання когнітивного наративу та досвіду інакшості у романі М. Геддона, проаналізовано рецепцію травматичного досвіду та реконструкцію ідентичності в мемуарах Т. Вестовер, а також досліджено автофікційне письмо та естетизацію тілесного досвіду в романі О. Вуонга. У висновках узагальнено результати дослідження.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРИ ДОСВІДУ

1.1 Еволюція та методологічна сутність концепції «досвіду» у літературознавстві.

1.1.1 Роль досвіду в літературі: від традиційного біографізму до проблематики «смерті автора» та його «повернення» у постструктуралізмі. Проблематика співвіднесення авторської суб'єктивності та художнього тексту репрезентує одне із ключових та обговорюваних питань у літературознавчому дискурсі. Історична динаміка цього питання демонструє поступовий перехід від парадигми традиційного біографізму, що трактував твір як пряме відображення індивідуальної психології та життєвого шляху митця, до теоретичного розриву із цією моделлю, що відбувається зі становленням структуралізму: текст починає осмислюватися як автономна семіотична система, що функціонує незалежно від психобіографічних характеристик свого творця; досвід автора перестає бути детермінантою художнього змісту. Радикалізацію цієї тенденції репрезентує концепт, сформульований у працях Р. Барта та М. Фуко, який деконструював уявлення про автора як центр смислотворення. Постструктуралістські концепції, зокрема бартівська теза про «смерть автора» та фукіанське бачення «авторської функції», роблять це відмежування категоричним. Однак, у постструктуралістському дискурсі це заперечення не стало кінцевою точкою: навпаки, воно спричинило появу нових моделей «повернення автора» – вже не як біографічної особи, а як текстової функції, інтертекстуального маркера чи дискурсивного конструкта.

Традиційний біографічний метод, започаткований у епоху романтизму, ґрунтувався на уявленні про автора як про геніального творця-деміурга, чий

внутрішній світ, переживання та життєвий шлях безпосередньо й однозначно детермінують зміст його творів. Текст розглядався як власність автора, прямий продукт його свідомості та досвіду. Завданням літературознавця в цій парадигмі було реконструювати біографічний контекст та психологію автора, щоб виявити «справжній», закладений ним намір твору. У ХІХ столітті, коли біографічний метод домінував у літературознавстві, найяскравішим його представником був французький критик Шарль Огюстен де Сент-Бев. Він відстоював форму біографічної критики, яка розглядала тексти як морально та інтелектуально невіддільні від їхніх творців [93], оскільки згідно з його концепцією, літературний твір є прямим відображенням життя автора. Для традиційного біографізму досвід автора був «ключем» до тексту: дослідник мав вивчати листи, щоденники, звички та оточення письменника, щоб дешифрувати істинний зміст твору. Цей підхід базувався на вірі в те, що автор є єдиним і повновладним господарем смислів, а текст – прозорим медіумом для передачі його життєвого досвіду.

У ХХ столітті ця автороцентрична модель зазнала ґрунтовної критики. Формалізм, структуралізм та нова критика перенесли фокус уваги з постаті творця на внутрішню структуру, автономію та самодостатність тексту. Перший серйозний удар по цій концепції завдав Марсель Пруст у своїй збірці есе «Проти Сент-Бева». Пруст розмежував «соціальне Я» (людину, яка живе у суспільстві, має звички та вади) і «творче Я» (глибинну сутність, яка породжує текст). За Прустом, книга – це продукт іншого «Я», ніж те, яке ми проявляємо у повсякденних звичках [88].

Кульмінацією цієї тенденції стала відома концепція «смерті автора», сформульована Роланом Бартом у 1967 році. Барт радикально розриває зв'язок між творцем і текстом. Він стверджує, що письмо – це не запис намірів індивіда, а простір, де «усі ідентичності втрачаються, починаючи з тієї, що належить тілу, яке пише». Автор перестає бути всемогутнім богом-творцем і перетворюється на «скриптора» – безособового посередника, який лише комбінує вже існуючі мовні коди, цитати та культурні шаблони. Таким чином,

джерело тексту зникає, а з ним і можливість шукати в ньому єдиний, авторитетний сенс, закладений автором. Цю лінію продовжив Мішель Фуко, який запропонував розглядати автора не як живу людину з біографією, а як «функцію-автор» – спосіб класифікації та організації текстів у культурі. Ім'я автора більше не вказує на реальний життєвий досвід, а слугує маркером для групування творів і надання їм певного статусу. У передмові до «Археології знання» – праці, яка продовжує аналітичну стратегію, окреслену у «Словах і речах» і з'явилася незабаром після прочитання доповіді «Що таке автор?» – Фуко особливо виразно формулює власне розуміння авторської суб'єктності та її статусу в дискурсивних практиках: «Безперечно, не один я пишу так, щоб не мати більше свого обличчя. Не запитуйте в мене, хто я є, і не кажіть мені, щоб я залишався тим самим: це мораль громадянського стану, вона володарить нашими паперами. Хай вона дасть нам спокій, коли ми пишемо» [35, с.29].

Однак радикальна «смерть автора» виявилася не останнім словом теоретичної думки. Вже наприкінці ХХ століття почалася активна дискусія щодо місця автора, оскільки повне ігнорування його фігури ускладнювало аналіз індивідуального стилю, авторської стратегії та конкретного історико-культурного контексту твору.

В літературознавстві спостерігається тенденція, яку дослідник Шон Берк окреслив як «повернення автора». Критика постструктуралістської парадигми «чистої текстуальності» призвела до розуміння того, що повне усунення суб'єкта заважає повноцінному інтерпретаційному прочитанню. Швидке повернення автора до дискурсу зумовлене неможливістю розв'язати питання інтерпретації тексту повністю ігноруючи автора, зокрема особливості його індивідуального стилю [36, с.103]. Цей процес не передбачає реанімацію романтичної моделі автора-генія і, безперечно, не є реставрацією біографізму Сент-Бева, але він, набуває статусу важливої функції або стратегії в межах текстуального поля. Теорія визнає: автор не виступає абсолютним носієм чи джерелом смислу, проте є важливим інтерпретаційним вектором, точкою аналітичного фокусування. Досвід автора переосмислюється крізь призму

тілесності, суб'єктності та ідентичності; «хто говорить» стає релевантним для розуміння того, «що саме сказано». Крім того, розвиток автофікції розмиває межі між фактом і вигадкою, перетворюючи конструювання авторського «Я» на естетичну стратегію, а не на просте відтворення біографічних даних.

Сучасне мистецтво й література запропонували низку нових моделей авторства, які ілюструють це переосмислення. Дослідники виділяють такі стратегії:

1. Митець-компілятор/архіваріус: автор не «творить з нічого», а відбирає, компонує та репрезентує вже існуючі об'єкти, тексти, досвіди.

2. Митець-наратор (творець фікцій): автор створює не лише твір, а й цілісного фіктивного автора чи наратора, від імені якого ведеться мова, проблематизуючи тим самим саме поняття оригінальності та автентичності.

3. Розпорошене або колективне авторство: акцент зміщується на колаборативні практики або на те, що твір є продуктом колективного культурного коду [37].

Еволюція ролі досвіду в літературі відбила загальну динаміку ХХ-ХХІ століть: від віри в стабільні ідентичності та прямі причинно-наслідкові зв'язки – до розуміння складності, множинності та контекстуальної обумовленості будь-якого феномена. Досвід автора не зник як предмет інтересу, але перестав бути єдиним і абсолютним ключем. Він розглядається тепер як один із багатьох елементів, що входять у складну гру з текстом, читачем, культурними кодами та інституціями.

1.1.2 Категорія «свідоцтво»: досвід як акт свідчення про травму, історію та колективну пам'ять. У сучасному гуманітарному знанні категорія «свідоцтва» набула центрального значення як ключовий інструмент осмислення індивідуального та колективного досвіду травми, насильства та історичних катастроф ХХ-ХХІ століть. Важливо підкреслити відмінність між поняттями «література досвіду» та «література свідчення». Література досвіду охоплює широкий спектр текстів, у яких

біографічний досвід автора (соціальний, культурний, травматичний) стає основою для художньої репрезентації та осмислення. До неї належать автофікція, мемуари, автобіографічна проза тощо. Література свідчення є більш вузькою категорією, що сформувалася як специфічний жанр документального письма, орієнтованого на засвідчення історичних травм, несправедливості та маргіналізації. Свідчення завжди передбачає етичний обов'язок перед спільнотою та історією.

На протигагу традиційній історичній автобіографії чи мемуаристиці, де суб'єкт описує своє життя як послідовний наратив, свідоцтво – це не просто інформаційне повідомлення, а складний перформативний, етичний та комунікативний акт, в якому досвід, часто нетранслябельний і травматичний, намагається бути висловленим і переданим. Він виникає у точці розриву, де мова стикається з Невимовним – катастрофічною подією, що руйнує звичні механізми розуміння та репрезентації. У цьому контексті досвід перестає бути приватним володінням індивіда і стає актом свідчення перед іншим, беручи на себе функцію відновлення історичної правди та формування колективної пам'яті. Концептуальний аналіз підходів американської літературознавиці та теоретика Шошани Фелман та французького кінорежисера та мислителя Клода Ланцманна дозволяє виявити основні парадокси та механізми цього процесу.

Робота Шошани Фелман та психоаналітика Дорі Лауба, зокрема в книзі «Свідоцтво: криза свідчення в літературі, психоаналізі та історії», є фундаментальною для теоретизації свідоцтва. Фелман розглядає свідоцтво про травматичні події (наприклад, Голокост) не як просте оповідання, а як унікальну мовну та комунікативну подію, що перебуває на межі можливого [62].

Ключові положення концепції Шошани Фелман можна окреслити у кількох аналітичних вимірах. Перший з них – подолана неможливість. Фелман наголошує, що свідчення завжди стосується досвіду, який виходить за межі звичного людського розуміння та не може бути повністю інтегрований у мовні

чи символічні структури. Сьогодні з'являється все більше письменників, які вбачають свою роль у засвідченні історичних подій, несправедливостей чи катастроф, що, як вони вважають, варті того, щоб привернути увагу та бути проаналізованими [5]. Травматична подія порушує функціонування символічного порядку, унаслідок чого акт свідчення постає як спроба артикуляції того, що за своєю природою опирається вербалізації. Таким чином, свідцтво – це постійне наближення до «невимовного», де мова одночасно засвідчує травму і виявляє власні межі.

Другий вимір є перформативний: для Фелман значущість свідчення полягає не лише у передаванні фактологічної інформації про минуле. Вирішальним є сам акт мовлення, звернений до іншого, – той перформативний жест, у якому внутрішній травматичний досвід переводиться у площину соціальної та історичної комунікації. Свідцтво таким чином стає подією висловлювання, що творить новий сенс у момент адресованості.

Роль слухача є третім виміром. Фелман і Лауб підкреслюють, що свідчення є діалогічним процесом, який потребує етичного слухача. Справжнім свідком стає не лише той, хто говорить, а й той, хто здатен прийняти висловлене, розділити відповідальність і включити травматичний досвід у власну сферу розуміння. Свідцтво, таким чином, виникає у просторі між суб'єктом, що розповідає, та адресатом, що слухає й засвідчує. Фелман розглядає літературу як форму свідцтва, яка через художню мову може виразити кризи історії та свідомості.

Не менш важливу роль відіграє подвійність свідка. Спираючись на психоаналітичну парадигму, Фелман окреслює свідка як суб'єкта, який одночасно бачив подію і не міг повністю усвідомити її у момент переживання. Тому структура свідчення часто містить прогалини, повтори, мовні розриви та збої. Ці елементи не варто трактувати як дефекти наративу: вони функціонують як симптоми самої травматичної події, що продовжує впливати на акти пам'яті й мовлення. Навіть у своїй рецензії на кінострічку К. Ланцмана «Шоа» (з іврити – «лихо», «катастрофа») Фелман пише про те, що вона як твір-

репрезентація посідає місце власне свідчення: це «свідчення і водночас демонстрація неможливості письма», а водночас «подія без свідків, до того ж подвійна. Свідчити про неї зсередини неможливо; зсередини смерті не свідчать, голосу для здушеного горла не існує. Але свідчити про неї зовні також неможливо» [4]. Травматична подія характеризується тим, що вона скасовує саму можливість свідчення в момент свого здійснення. Це парадоксальне твердження базується на тому, що «справжні» свідки (ті, хто дійшли до кінця досвіду знищення) загинули, а ті, хто вижив, є «винятками», чий досвід є неповним. Тому літературне або усне свідоцтво стає актом запізнення. Досвід у концепції Фелман – це не володіння знанням про минуле, а процес проходження через травму знову, вже в акті мовлення. Свідоцтво стає перформативним актом: воно не лише описує історію, воно її створює через акт проговорювання того, що неможливо інтегрувати у свідомість.

Концепція свідоцтва Клода Ланцманна, реалізована в його дев'ятигодинному фільмі «Шоа», пропонує ще більш радикальний підхід до категорії досвіду. Ланцманн категорично відкидає традиційні методи історичної репрезентації, для нього будь-яка спроба «зобразити» жах є його баналізацією та зрадою. Концепція Ланцманна базується на ідеї «втіленого свідчення». У його роботі досвід постає не як спогад про минуле, а як актуалізація минулого в теперішньому. Коли його герої говорять, вони не просто згадують – вони знову переживають травму перед камерою (або перед читачем). Ланцманн називає це «алегорією неможливості»: свідок мусить говорити про те, про що говорити неможливо. Методологічна особливість фільму полягає в тому, що режисер із неймовірною майстерністю вводить нас у контекст Голокосту. Під час перегляду фільму в глядача складається враження, ніби це він сам їде в одному з поїздів, що прямують до концтабору. Такого ефекту Ланцман досягнув, використовуючи інтерв'ю з жертвами злочинів (євреями з різних кінців континенту, яким вдалося вижити), свідками цього (поляками, які жили поруч з євреями, неподалік таборів смерті; політичними діячами), та німцями, причетними до злочинів (керівниками

відомств, членами партій та їхніми родичами). Автор звертається також до документів і спогадів, та, врешті-решт, – до історика Рауля Хілберга, який їх усіх коментує [20]. Основними принципами його підходу є абсолютна першість усного свідчення, тілесність пам'яті, принцип «місця», етика уникання репрезентації, синтез досвіду, травма та конструювання колективної пам'яті, досвід як процес, а не володіння, та криза репрезентації як основа, конструювання колективної пам'яті.

1.1.3 Взаємозв'язок досвіду, пам'яті та ідентичності в наративі. У сучасній теорії літератури та філософській герменевтиці зв'язок між досвідом, пам'яттю та ідентичністю розглядається не як механічна сума елементів, а як динамічний процес, що реалізується через наратив. Він, як форма мислення та комунікації виступає тим центральним механізмом, що опосередковує зв'язок між хаотичним потоком індивідуального досвіду, фрагментарними спалахами пам'яті та цілісним конструюванням ідентичності. Подолавши межі літературознавства, нарратологія стала ключовим інструментом у психології, соціології, культурології та історії для розуміння того, як людина структурує, осмислює та надає значення власному життю в соціокультурному контексті. Цей розділ досліджує, як через мовну та смислову організацію минулого досвіду формується автобіографічна пам'ять, яка, у свою чергу, стає фундаментом для стабільного, когерентного чи, навпаки, фрагментованого почуття «Я».

Пам'ять не є пасивним сховищем фактів, а активним, творчим процесом відтворення минулого в теперішньому. Вона є психічним процесом закріплення, збереження та відтворення досвіду, що дозволяє його повторне використання. Однак цей процес відбувається не у вакуумі: досвід не накопичується у вигляді ізольованих фрагментів, а інтегрується в сюжетні структури – наративи. Автобіографічна пам'ять саме по собі має наративну форму. Розповідаючи про подію, суб'єкт вибудовує події в часовій послідовності, закріплює їх у конкретному місці та контексті і об'єднує

навколо головної теми або значення. Здатність сконструювати когерентний наратив про важливі життєві події прямо пов'язана з психологічним благополуччям, відчуттям цілісності та здатністю вибудовувати позитивні стосунки [100]. Навпаки, фрагментовані, незв'язні розповіді часто корелюють з низьким рівнем благополуччя та можуть бути маркером внутрішніх конфліктів або психологічної травми. Таким чином, якість наративної обробки досвіду є критичною для його асиміляції в психічному житті індивіда.

Фундаментальною для розуміння цього взаємозв'язку є концепція «наративної ідентичності», розроблена французьким філософом Полем Рікером у працях «Час і розповідь» та «Сам як інший». Рікер стверджує, що людське життя саме по собі має пре-наративну структуру, але стає зрозумілим і набуває сенсу лише тоді, коли воно розказане.

Рікер розрізняє два модули ідентичності:

1. *Idem* (той самий): ідентичність як незмінність у часі (характер, генетичний код).
2. *Ipse* (сам): ідентичність як самості (*selfhood*), яка змінюється і розвивається [89].

Відповідно до цього підходу, ідентичність – це внутрішня, що постійно переповідається та переглядається, історія про себе, яку людина створює для надання єдності та сенсу життю. Ця життєва історія складається з окремих «ключових епізодів» – автобіографічних спогадів про переломні моменти, які набувають значення наріжних каменів у структурі самості. Наративна ідентичність є мостом між цими двома полюсами. Людина (або персонаж) пізнає себе, розповідаючи власну історію. За Рікером, «суб'єкт впізнає себе в історії, яку він розповідає собі про себе». Таким чином, ідентичність не є даністю, вона є завданням, що вирішується через наративізацію досвіду.

Емпіричні дослідження підтверджують, що зв'язок між когерентністю наративу та благополуччям особливо сильний, коли розповідь стосується подій, релевантних для ідентичності. Тобто, коли людина не просто розповідає про подію, а пояснює, як ця подія змінила її розуміння себе, цінностей або

життєвих цілей, позитивний ефект від когерентного оповідання значно зростає. Це свідчить про те, що наратив виконує функцію не лише відтворення, але й конструювання ідентичності: осмислюючи досвід у формі зв'язної історії, ми одночасно творимо та укріплюємо своє «Я» [87].

Індивідуальний наратив не існує ізольовано. Соціологи довели, що пам'ять завжди формується в соціальних рамках. Сім'я, нація, релігійна чи професійна спільнота надають індивіду готові сюжетні шаблони, мови та системи цінностей, через призму яких особистий досвід набуває сенсу. Колективна пам'ять підтримується через спільні наративи: історії, міфи, офіційну історію, ритуали, свята та пам'ятники. Ці «місця пам'яті» та спільні історії слугують каркасом, у межах якого індивід будує власну автобіографію. Таким чином, особиста ідентичність виникає на перетині індивідуальних спогадів і колективних наративів. Традиційно наративи, що встановлюють групову ідентичність, характеризуються як однорідні та статичні структури, що передають есенціалістське та незмінне бачення колективного «ми». Однак останні аргументи свідчать про те, що ці наративи чинять опір змінам саме завдяки своїй адаптивності та динамічності. Ця адаптивність дозволяє різним групам привласнювати головний наратив, переформатувати його відповідно до своїх інтересів, переосмислюючи його значення та зберігаючи його символічну силу [46]. Сьогодні дослідження наголошують на динамічній взаємодії між домінантними наративами та контрнарративами, що оскаржують їх, що особливо актуально для суспільств зі складною або травматичною історією. Ця боротьба за значення минулого є водночас боротьбою за форми можливої ідентичності в теперішньому.

Розуміння наративної природи ідентичності має широкий спектр застосувань:

1. Психологічна терапія: наративні практики ґрунтуються на ідеї, що переписування, реструктуризація травматичних або проблемних історій може призвести до змін у сприйнятті себе та покращення психічного стану [101].

2. Історичні дослідження: аналіз того, як формуються, конкурують та змінюються колективні наративи, допомагає зрозуміти механізми конструювання національної та культурної ідентичності [75].

3. Літературознавство: концепція наративної ідентичності дає ключ до аналізу автобіографічної, мемуарної та автодокументальної літератури, де процес розповіді про себе стає центральним сюжетом і способом самопізнання.

1.2 Гібридні жанри «літератури досвіду»: автофікція, мемуари та їхнє розмежування з автобіографією

1.2.1 Автофікція: теоретичне розмежування із класичними мемуарами та автобіографією. Поява терміну «автофікція» у літературознавчому дискурсі знаменувала собою кризу традиційних жанрів документальної прози та потребу в нових стратегіях репрезентації суб'єкта. Якщо класична автобіографія базується на «пакті істини», а мемуари – на історичній достовірності свідка, то автофікція існує у зоні гібридної невизначеності, де фактична реальність автора піддається художній обробці, характерній для роману. Цей термін, введений французьким письменником і критиком Сержем Дубровскі у 1977 році для характеристики власного роману «Син», став однією з найважливіших та найдискусійніших категорій літературознавства кінця ХХ – початку ХХІ століття. Своєю суттю автофікція є гібридним жанром, що свідомо поєднує автобіографічну основу з техніками художньої вигадки [95]. Вона виникає як відповідь на обмеження класичної автобіографічної теорії та як художня практика, що досліджує нові форми суб'єктивності, пам'яті й ідентичності в умовах постмодернізму. Даний розділ досліджує теоретичні засади автофікції через призму концепцій Дубровскі та творчої практики Кнаусторда,

дискусуючи щодо меж цього жанру та проводячи чітке розмежування з традиційними автобіографією та мемуарами.

Заснування автофікції як теоретичного поняття Сержем Дубровські стала прямою полемічною відповіддю на концепцію «автобіографічного пакту» французького теоретика Філіппа Лежена, який визначав автобіографію через суворий договір між автором і читачем: автор-оповідач-протагоніст є однією особою, і він зобов'язується слідувати історичній істині. Він був першим, хто спробував чітко окреслити визначення автобіографії. На його думку, автобіографія – це «ретроспективний прозовий наратив, який справжня людина пише про власне буття, і підкреслює що в основі лежить її приватне життя, в особливості історія її особистості» [23, с.38]. Лежен стверджував, що текст може бути або автобіографією (де Автор=Оповідач=Герой, і все написане претендує на правду), або романом (де цей тотожність розірвана). Дубровські ж запропонував третій шлях: збереження тотожності імен (героя звати так само як автора), але надання твору статусу фікції. У цій системі текст є або референційним, або вигаданим; будь-яке змішання розглядається як порушення етичної угоди. Дубровські запропонував альтернативу, заявивши про свій роман як про «вигадку абсолютно достовірних подій і фактів». Його неологізм «авто-фікція» вказує на поєднання протилежностей: «авто» та «фікція». Автофікція, таким чином, відкидає дихотомію Лежена. Вона не прагне до документальної правди минулого, а до художньої правди досвіду, яка може бути досягнута лише через мовну творчість, риторичні фігури та літературне переосмислення. Пропонуючи цей термін як критичну відповідь на поняття «автобіографічного пакту» Філіпа Лежена, Серж Дубровські підкреслює здатність автофікції мобілізувати літературні прийоми, що традиційно використовуються в жанровій прозі, для «досягнення форм пізнання себе, які традиційно не належать до сфери автобіографії», – наприклад, більш реляційне, динамічне або перформативне уявлення про себе [73].

Хоча ідея самодослідження залишається центральною, сучасна теорія розширює розуміння автофікції. Деякі дослідники розглядають її не просто як проект самовираження, а як складну риторичну стратегію, де автор протягом усього тексту активно та рівноправно використовує як референційність, так і вигаданість для досягнення конкретних комунікативних цілей. Це може включати критику соціальних норм, створення контр-нарративів або проблематизацію самого процесу оповіді. Такий підхід підкреслює, що автофікція – це не просто «щось між» автобіографією та романом, а самостійний естетичний прийом, що створює унікальний контракт із читачем, який передбачає постійну невизначеність [73].

Норвезький письменник Карл Уве Кнауслорд, автор шеститомного циклу «Моя боротьба», вважається ключовою фігурою в сучасній популяризації та розвитку цієї форми. Творчість цього митця є яскравим втіленням автофікції на практиці. Його метод іноді називають «радикальною прозорістю» або «гіперреалізмом повсякденності». Проте ця прозорість – художня конструкція. Кнауслорд детально документує подробиці власного життя: від родинних драм до буденних клопотів, створюючи ефект тотальної достовірності [56]. Проте вимога до повної достовірності виявляється парадоксальною, оскільки сам процес письма неминує передбачає селекцію матеріалу, пропущення окремих елементів та інтерпретаційне опрацювання. Сам Кнауслорд визнає цю суперечність, про що свідчить його вислів: «Для серця життя просте: воно б'ється, доки може. Потім зупиняється» [56]. Таким чином, Кнауслорд не просто фіксує життя, а конструює літературний образ себе через безліч мікроскопічних, суб'єктивно відібраних та художньо оформлених епізодів. Його автофікція – це не спроба сказати «як було насправді», а спроба схопити процес пам'яті та життя в його сирій, фрагментованій течії, що постійно переписується в тексті [56].

У сучасному літературознавстві чітке розмежування автобіографії, мемуарів та автофікції є ключовим для розуміння еволюції форм саморепрезентації в літературі. Кожен з цих жанрів пропонує свої правила

взаємодії між автором, текстом і читачем, а їх порівняльний аналіз виявляє принципові відмінності у ставленні до факту, вигадки та мети письма. **Автобіографія** ґрунтується на «автобіографічному пакті»: автор зобов'язується до фактів, історичної правди, про своє життя. Три єдності (автор-оповідач-герой) нерозривні, а вигадка виключена. Головна мета, що є основною для цього жанру – осмислення життя в цілому. **Мемуари** прагнуть до правди свідка та зосереджується не на особистості, а на конкретному історичному контексті, свідком якого був автор. Акцент на зовнішніх подіях, а автентичність залишається основним обов'язком. **Автофікція** свідомо порушує ці правила. Вона домагається правди художнього образу: поєднує автобіографічну основу з художньою вигадкою, відкидаючи пошук фактологічної правди на користь правди внутрішнього досвіду. Її мета – не відтворити життя, а дослідити його художніми засобами. Це досягається через інтеграцію вигадки як інструменту самопізнання, проблематизацію авторської позиції, наприклад, використання третьої особи, та створення амбівалентності, де читач постійно сумнівається у межі правди та вигадки. Вона визнає неповну підвладність досвіду буквальному переказу і стверджує, що його найглибша суть часто розкривається саме через свободу художнього переосмислення. Цей жанр не заперечує досвід, але ставить під сумнів традиційні уявлення про те, як він може бути представлений в літературі [95]. Слід підкреслити, що статус автофікції й надалі залишається дискусійним. Частина літературного середовища – зокрема в контексті видавничих стратегій – демонструє скепсис, трактуючи цей термін як маркетингову конструкцію або як прояв надмірної авторської рефлексивності. Критики зауважують, що у видавничих класифікаціях текст зазвичай може бути позначений лише як «роман» або «мемуари». Проте саме ця проблематичність підтверджує новаторський характер автофікції: вона ставить під сумнів не лише традиційні жанрові поділи, але й самі механізми формування та репрезентації суб'єктивної «правди» в сучасному суспільному контексті.

1.2.2 Мемуари-свідоцтво як жанр: фокус на достовірності фактів, соціально-критична функція. У системі жанрів документальної прози особливе місце посідають мемуари-свідоцтво, який суттєво відрізняється від традиційної мемуаристики, провідною жанровою ознакою якої є суб'єктивне осмислення певних історичних подій, життєвого шляху конкретно-історичної постаті із залученням документів, співвіднесенням власного духовного досвіду автора з внутрішнім світом його героїв. У сучасному літературному просторі цей жанр утвердився як самостійний, що трансформує індивідуальний досвід травми в публічну, політично навантажену заяву. На відміну від художньої автобіографії або автофікції, його ядром є документальна правда та етична свідчення. Якщо класичні мемуари часто зосереджені на авторепрезентації видатної особистості або описі «великої історії» очима спостерігача, то мемуари-свідоцтво виникають як реакція на травматичний досвід, де позиція автора нерозривно пов'язана з позицією жертви або вцілілого. Цей жанр постає як форма опору, де епістемологічна віра в факт та етичний обов'язок свідчення служать потужними інструментами соціальної критики. Сьогодні, на хвилі глобального інтересу до літератури травми, мемуари-свідоцтво виконують важливу соціально-критичну функцію альтернативного архіву, надаючи голос маргіналізованим спільнотам, фіксуючи історичну травму, актуалізуючи проблеми суспільної свідомості та викриваючи системні механізми насильства.

Мемуари-свідоцтво – це жанр, що презентує особисті наративи від першої особи, зосереджені на досвіді соціальної несправедливості, дискримінації або травми [97]. Цей жанр відрізняється від автобіографії чи автофікції своєю першочерговою гносеологічною установкою – прагненням до документальної правди як основи для морального та соціального виступу. Його фундаментом є не просто «автобіографічний пакт» Філіпа Лежена, а його посиленний варіант – «пакт свідка». У цьому договорі автор бере на себе подвійний обов'язок: бути гарантом фактичної достовірності та агентом

етичної трансляції досвіду, що часто знаходиться на межі мовленнєвих можливостей.

У сучасному розумінні мемуарів-свідоща формується специфічна гносеологія, що поєднує документальність, етичну відповідальність і усвідомлення меж пам'яті. Центральною її рисою є радикальна деталізація: точні дати, місця й тілесні описи створюють фактографічний простір, який протистоїть будь-яким спробам релятивізувати травматичний досвід. Не менш важливою є рефлексія щодо власної неповноти: автор відкрито визнає фрагментарність пам'яті та неможливість повністю відтворити пережите. Жанровою особливістю мемуарів є наявність у них двох часових планів: тобто подвійна точка зору письменника на події: так він сприймав їх у реальному бутті, а такими – з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, суспільної думки – вони постають у свідомості автора через роки [7, с.333]. Така риторика обмежень підсилює довіру, адже демонструє вплив травми на саму можливість розповіді. Відмова від естетизації і тяжіння до стриманої, «зламаної» мови слугують засобом передачі досвіду без художнього прикрашання. Фактографічність і автентичність закріплюються в межах «автобіографічного пакту», за яким читач очікує правдивості та можливості перевірки ключових подій. Суб'єктивність тут не заперечує істини, а стає способом її наближення, оскільки травматичні події не піддаються суто об'єктивному опису. Визначальною залишається комунікативна спрямованість мемуарів-свідоща: вони існують не лише як приватна оповідь, а як акт передачі досвіду суспільству. Читач виступає співсвідком, у якому індивідуальна пам'ять трансформується на елемент колективної етичної свідомості. Таким чином, істина в цьому жанрі постає як процес взаємодії між тим, хто говорить, і тим, хто слухає.

Для мемуарів-свідоща достовірність – це не просто стильова ознака, а етичне зобов'язання перед тими, хто пережив подібне, та перед історичною пам'яттю. Використовуючи традиційне визначення культурної пам'яті, А. Ассман увиразнила поєднання та взаємозв'язок функціональної та

«накопичувальної» пам'ятей. Накопичувальна пам'ять за цією концепцією є резервуаром для майбутньої функціональної пам'яті, ресурсом для оновлення культурного знання. При цьому функціональна пам'ять виконує важливе завдання формування чи конституювання ідентичності, маркування ціннісних орієнтирів тощо [19]. У структурі мемуарів-свідoctва специфіка жанру проявляється у кількох принципових рисах, що забезпечують його документальну достовірність та етичну вмотивованість. Передусім ідеться про підвищену увагу до фактологічної деталізації: точне фіксування топографії, темпоральних рамок та послідовності подій формує наративний «захисний механізм» проти будь-яких спроб заперечення або релятивізації травматичного досвіду. Важливим елементом є також рефлексивне ставлення до власної пам'яті. Автор зазвичай наголошує на фрагментарності або неповноті спогадів, відкрито позначаючи межі власного знання. Така декларація суб'єктивності не послаблює, а навпаки – зміцнює довіру читача до тих епізодів, які подаються як достеменно відомі. Нарешті, жанр передбачає принципову відмову від художньої вигадки: якщо в автофікції елементи фантазії стають способом дослідження «внутрішньої правди», то в мемуарах-свідoctві будь-яке вигадкування обмежується або цілковито усувається задля збереження статусу тексту як документального свідчення. Факт тут – не просто основа сюжету, а засіб опору проти соціального забуття та спрощення.

Дослідник Стеф Крапс у праці «Постколоніальне свідчення» доводить, що постколоніальні травми вимагають колективних форм свідчення, які не вкладаються у рамки західної автобіографії [44]. Прикладом цього є жанр свідoctва, представлений, наприклад, Рігобертою Менчу у праці «Я, Рігоберта Менчу». Її розповідь є не стільки індивідуальними мемуарами, скільки колективним свідoctвом народу майя про політичні переслідування, підкреслюючи соціально-критичну функцію жанру. Цей транскультурний діалог обґрунтовує Майкл Ротберг концепцією «багатовекторної пам'яті». Він стверджує, що пам'ять про різні трагедії взаємно артикулюється, а не конкурує [91, с.3]. У літературі це дозволяє письменникам, як-от лауреатці Нобелівської

премії Тоні Моррісон, у своїх творах (зокрема, «Улюблена») використовувати нові наративні стратегії, щоб дати голос травмам, які були замовчані офіційною історією, змушуючи таким чином читача вступати у діалог між різними історичними катастрофами.

Таким чином, сучасні мемуари-свідчення функціонують як засіб транснаціональної етики, використовуючи достовірність досвіду як зброю проти структурної та історичної несправедливості в глобальному масштабі. У таких творах травма не романтизується; її опис – це спосіб відновити право на власну історію та покласти моральну відповідальність на суспільство, яке має це свідчення вислухати.

1.2.3 Література досвіду як аналітична категорія: розмежування з класичною автобіографією. У сучасному літературознавстві та гуманітаристиці категорія літератури досвіду (або автодокументальної літератури) займає центральне місце в аналізі текстів, що ґрунтуються на особистому переживанні та свідченні. Її концептуалізація вимагає чіткого розмежування з класичною автобіографією, оскільки обидві форми, хоч і перетинаються в біографічній основі, відрізняються за своєю суттю, функцією та методом творення. Література досвіду – це широка категорія, що охоплює різноманітні тексти (мемуари, щоденники, листи, усні свідчення, автобіографічну прозу), головним об'єктом яких є не хронологічна біографія автора, а сам акт усвідомленого переживання та його художньо-документального висловлювання. Ключовим тут є філософське розуміння досвіду як процесу та результату. Як зазначається в енциклопедичній статті, українське слово «досвід» є однокореневим зі «свідомістю», що натякає на зв'язок між пережитим та його усвідомленням-3. У цьому контексті досвід – це не пасивне накопичення подій, а активний процес їх «випробування», перевірки та інтеграції в індивідуальну та колективну свідомість [14].

Література досвіду – це література, яка досліджує та висловлює саме цей процес усвідомлення, часто фокусуючись на фрагментах, травматичних моментах або ключових інсайтах, а не на цілісному життєписі. Важливим теоретичним інструментом для її аналізу може слугувати розроблена українським ученим Олександром Потебнею концепція внутрішньої форми слова. Перенесена на ґрунт літературознавства, вона допомагає розглядати художній твір не лише через зовнішню форму та зміст, але й через його приховану, образотворчу основу – внутрішню форму. У літературі досвіду такою «внутрішньою формою» часто стає саме кристалізований, осмислений досвід автора, який структурує наратив, диктує вибір деталей та визначає емоційний тон, навіть якщо він не завжди може бути повністю вербалізований [29].

Автобіографія в сучасній гуманітаристиці виходить за межі жанру, спрямованого на хронологічну фіксацію життєвого шляху, і постає як методологічний інструмент та форма критичної практики. Вона дає змогу осмислювати універсальні філософські, соціальні й політичні проблеми крізь призму індивідуального досвіду, трансформуючи особисте переживання у простір рефлексії та формування альтернативних наративів. Концептуальні підходи, репрезентовані, зокрема, працями Пола Джона Ікіна, акцентують увагу на перетворенні досвіду через акт письма на засіб конструювання ідентичності та смислу. Дослідник наголошує на гібридизації понять «автобіографія» і «мемуари» та критикує традиційне уявлення про автономне «Я», що нібито передує тексту. Згідно з його позицією, наратив не лише репрезентує досвід, а й формує ідентичність, оскільки саме письмо структурує життєвий досвід і надає йому філософського виміру. Він вважає, що здатність мови формувати «я» абсолютно необхідне і для ведення людського життя, і для здійснення автобіографічного акту [58, с.66].

Концепція автобіографії як філософського інструменту ґрунтується на ідеї, що наратив про себе є не лише історією, а й герменевтикою самопізнання. У філософській традиції автобіографія виступає як унікальна форма відповіді

на фундаментальні питання про сутність «Я», свободу, відповідальність та сенс існування. Вона є практикою «виписування себе», де мислення відбувається не в абстрактних категоріях, а через конкретний, пережитий досвід. Цей підхід розвивається у руслі ідей Поля Рікера про наративну ідентичність, де самосприйняття є результатом інтерпретації власного життя. Особистий досвід у цьому контексті стає точкою відліку для постановки онтологічних питань: «Як конструюється суб'єктність у часі?», «Яким чином індивідуальна пам'ять формує колективну істину?» [1, с.90] Саме в межах герменевтичної традиції категорія інтерпретації набула найглибшого осмислення. Цей процес еволюціонував від встановлення технічних правил тлумачення текстів та формування методологічної бази гуманітарних наук до визнання розуміння й інтерпретації онтологічною основою людського існування.

У сучасному літературознавстві інтенсивно розвивається дослідження текстів, заснованих на особистому переживанні, що призводить до необхідності чіткого концептуального розрізнення споріднених, але не тотожних категорій літератури досвіду та класичної автобіографії. Відсутність такого розмежування спричиняє термінологічну плутаницю та ускладнює аналітичну працю. Попри спільну опору на біографічний матеріал, класична автобіографія та література досвіду мають принципово різні настанови. Автобіографічний дискурс зорієнтований на вибудовування цілісної ідентичності та формування зв'язного, ретроспективно впорядкованого наративу, у якому «Я» постає як завершений і осмислений проєкт. Такий тип письма нерідко підпорядковується стратегіям самовиправдання, символічної канонізації або конструювання публічного образу автора. Натомість література досвіду фокусується не на результаті, а на самому процесі переживання, що часто виявляється фрагментарним, відкритим і внутрішньо суперечливим, а інколи й таким, що підважує уявлення про стабільну та цілісну ідентичність суб'єкта.

Класична автобіографія зорієнтована на конструювання цілісної, внутрішньо узгодженої ідентичності та постає як ретроспективно впорядкований і завершений нарратив життя «Я», репрезентованого як цілісний проєкт. У цьому контексті автобіографія розглядається як специфічне джерело знань про людину, в якому своєрідно відображається вплив психологічного та соціального середовища, в якому існує людина; автобіографія є суб'єктивним анамнезом життєвого шляху та психологічних особливостей особистості, оскільки відображає внутрішню картину сприйняття світу та є безпосередньою репрезентацією особистісного досвіду людини [12]. Її функція полягає не лише у фіксації життєвого досвіду, а й у формуванні публічного образу автора, що часто супроводжується елементами самовиправдання, канонізації або стратегічної саморепрезентації. Структурно така форма характеризується хронологічною послідовністю, прагненням до повноти та завершеності, а автор постає як свідомий суб'єкт нарації, який контролює добір фактів і їх інтерпретацію. Важливим теоретичним підґрунтям класичної автобіографії є концепція «автобіографічного пакту» Філіпа Лежєна, що ґрунтується на намаганні автора на біографічну правдивість і фактологічну точність, а також на очікуваній читачем відповідності між автором, оповідачем і героєм тексту.

Література досвіду зосереджується на дослідженні та осмисленні самого акту переживання, а не на відтворенні життєпису як цілісного й завершеного нарративу. Її увага спрямована на окремі, часто кризові, травматичні або екзистенційно значущі фрагменти особистого досвіду, що набувають філософського та художнього осмислення. Функції такої літератури мають виразно рефлексивний, терапевтичний і свідковий характер, оскільки текст постає як форма виповідання пережитого та засвідчення того, що не підлягає забуттю. У цьому контексті важливою постає й рецептивна площина, адже істотна неоднозначність характеризує також досвід читачів: з одного боку, справжній митець створює новий віртуальний світ, який виражає цілісну, своєрідну перспективу на світ, спільну для всіх; коли глядачі успішно

сприймають твір мистецтва, вони раптово змінюють власний спосіб сприйняття і мусять прийняти нову перспективу [61]. Структурно література досвіду тяжіє до фрагментарності, асоціативності та ризоматичності, вибудовуючись навколо окремих епізодів, емоційних станів або образів пам'яті без прагнення до хронологічної повноти. Образ автора в цьому випадку наближається до постаті свідка, медіатора або дослідника власних переживань, який не конструює цілісну ідентичність, а намагається віднайти мову для означення невимовного досвіду. Пріоритетом у літературі досвіду стає не фактологічна точність, а правдивість переживання – емоційна й екзистенційна достовірність, що допускає художню трансформацію фактів, метафоризацію та поетизацію з метою глибшого проникнення в сутність того, як подія була прожита, а не лише того, що саме відбулося. Література досвіду репрезентована низкою жанрово-нарративних форм, об'єднаних спільною орієнтацією на осмислення індивідуального переживання. До них належать мемуари-свідчення, у яких акцент зміщується з цілісного життєпису на окремий травматичний або маргінальний досвід, що потребує фіксації та публічного засвідчення. Основною відмінністю між автобіографією та мемуарами є те, що автобіографія зосереджена на особистості автора, а мемуари – на подіях, які переживала певна історична особистість, та людях, яких їй довелось зустріти у своєму житті [2, с.34]. Важливе місце посідає автофікція, яка ґрунтується на свідомому поєднанні документального та вигаданого з метою досягнення художньої, а не суто фактологічної правди. Окрему групу становлять гібридні наративи – експериментальні форми письма, що інтегрують есеїстику, поетичні елементи та фрагментарні спогади, розширюючи межі традиційних жанрових класифікацій. Це розмежування підкреслює, що література досвіду не є синонімом автобіографії.

Сьогодні ця категорія набуває нової актуальності у контексті дослідження свідчень про війну. Сучасні проекти збирання усних історій, щоденників, листів та інших еґо-документів (як, наприклад, архіви Національного музею історії України у Другій світовій війні або діяльність

Української асоціації усної історії) насамперед цінують їх не як об'єктивну хроніку, а як джерела, що розкривають, «як формується індивідуальний та колективний сенс під час роботи з історичним досвідом» [69]. Це є прикладом функціонування літератури (або документу) досвіду.

1.3 Специфіка досвіду травми та досвіду інакшості у сучасній прозі

1.3.1 Травма як літературний код: особливості наративної репрезентації травми (індивідуальної, сімейної, колективної) та її вплив на структуру тексту. Поняття травми здебільшого сформувалося в клінічній психіатрії та психоаналізі, де її довгий час розглядали як суто індивідуальний стан, що вимагає терапевтичного втручання. Травма охоплює глибинний зміст психіки, який постійно підштовхується до порогів свідомості, а її усвідомлення позначається як хворобливий і напружений психологічний процес, що зазвичай викликає страх і дискомфорт. Складність цього явища полягає в тому, що травма означає прикордонні психічні та надзвичайно інтенсивні емоційні переживання, для подолання яких необхідно докласти значних внутрішніх зусиль та сильну волю [25, с.49]. Проте в гуманітарній науці, зокрема в літературознавстві кінця ХХ століття, травма перетворилася на центральний «травматичний поворот», який дозволив інтерпретувати художній текст не лише як відображення психічного стану персонажа, а й як складну систему знаків, що репрезентує порушення індивідуальної та колективної пам'яті. Теорія травми запропонувала нові інтерпретаційні моделі, засновані на співвідношенні між травмою та художньою вигадкою, відкривши можливість для викриття глибоких культурних та соціальних процесів [25, с.50]. У сучасній літературі репрезентація травми набула особливої актуальності. Колективна травма війни формують специфічний контекст літератури досвіду.

Сучасні автори активно працюють з документалістикою, нонфікшеном, записуванням власного та чужого досвіду, намагаючись перекласти його такими словами і мовами, аби вони були зрозумілі людям в усіх країнах.

У сучасному літературознавстві поняття травми виходить за межі тематичного наповнення твору, трансформуючись у специфічний «літературний код» – сукупність формальних та стилістичних прийомів, що сигналізують про кризу репрезентації. Травматичний досвід за своєю природою є апофатичним: він руйнує здатність суб'єкта до цілісного осмислення подій, спричиняючи розрив між подією та її мовним вираженням. Як зазначає теоретикня травми Кеті Карут, травма – це не просто рана тіла чи психіки, а «структура досвіду», яка характеризується запізненням. Подія не проживається повністю в момент її здійснення, а повертається пізніше у вигляді нав'язливих спогадів, флешбеків та снів. У своїй праці «Почути травму» вона посилається на психоаналітика Зигмунда Фрейда: «Його теорія пояснює, що, навіть у момент утворення, травма має бути внутрішньо засвоєною, а пізніше знову переживатися, реактивуватися, аби перетворитися на сформовану внутрішню травму. Спершу відбувається насадження чогось, що має зовнішнє походження. А вже потім цей досвід, або пам'ять про нього має бути відновлена, після чого досвід стає травматичним. Тобто травматичною є не перша дія, а лише внутрішнє реанімування цього спогаду, яке, перетворює його на травматичний.» [18, с.39] Ця темпоральна аномалія диктує специфічну структуру травматичного тексту.

На рівні індивідууму літературна репрезентація травми ґрунтується на ключових положеннях психоаналізу, зокрема теорії Зигмунда Фрейда. Травматична подія розуміється як потужний зовнішній подразник, що «пробиває» захисний психічний бар'єр, завдаючи шкоди внутрішнім психічним структурам. Оскільки подія не може бути повністю усвідомлена в момент її настання, вона не інтегрується в звичайну автобіографічну пам'ять. Натомість вона існує у формі фрагментованих, нав'язливих спогадів, снів і фізіологічних реакцій, які постійно повторюються [78].

Ця психологічна динаміка безпосередньо впливає на наратив. Традиційна лінійна, хронологічна оповідь ламається, поступаючись місцем фрагментованій, нелінійній структурі. Мова персонажа може стати уривчастою, обривчастою, наповненою паузами та розривами, що символізують неможливість повного висловлювання досвіду. Концепція відстроченої дії пояснює, чому травма часто розкривається в тексті не безпосередньо, а через серію натяків, метафор або раптових повернень минулого в теперішнє. Оповідь намагається впоратися з тим, що, за словами теоретиків, залишається на межі мовленнєвого: подією, яка одночасно відсутня в пам'яті та невідступно присутня в психіці. Карут пояснює, що травма – це «шок, який, здавалося б, діє подібно до фізичної загрози, але насправді є розривом у сприйнятті часу розумом» [48, с.61]. Це свідчить про те, що репрезентація травми неможлива через лінійний, реалістичний наратив, оскільки логічна послідовність (зав'язка-розвиток-фінал) суперечить хаотичній природі травматичної пам'яті. Тому «код травми» в тексті реалізується через:

1. **Фрагментарність та нелінійність:** текст розпадається на епізоди, порушується хронологія. Це імітує роботу пам'яті, яка не може зібрати минуле в єдину картину.

2. **Еліпсис:** найжахливіші елементи досвіду часто залишаються неназваними, утворюючи в тексті смислові лакуни («порожнечі»), навколо яких обертається сюжет.

3. **Повторюваність:** сюжетні кільця, повтор одних і тих самих сцен або фраз, що відсилає до фрейдівського поняття «Wiederholungszwang» (нав'язливе повторення) – спроби психіки опанувати травму через її програвання.

Сімейна травма розширює межі індивідуального досвіду, демонструючи, як травматична подія впливає на всю систему родинних зв'язків та передається наступним поколінням. У літературі це часто проявляється через конфлікт між мовчанням і сповіддю. Одне покоління,

безпосередні жертви травми (наприклад, війни, геноциду, політичних репресій), може замовчувати пережите через біль, сором або прагнення захистити близьких. Однак це невисловлене минуле не зникає; воно стає «привидом», що живе в сімейній атмосфері, непомічених жестах, невирішених конфліктах та незрозумілих заборонах для дітей та онуків [96].

На наративному рівні опрацювання сімейної травми може відбуватися через процес спільного, «узгодженого» оповідання [72, с.3]. Різні голоси в тексті (представники різних поколінь) намагаються зібрати розрізнені фрагменти історії на кшталт пазла. Кожен вносить свій ракурс та емоційне забарвлення, а істина народжується з їхнього діалогу або зіткнення. Таким чином, текст не просто констатує факт передачі травми, а показує складний, часто суперечливий процес колективного осмислення спадщини минулого.

Колективна травма в сучасному літературному дискурсі функціонує як важливий соціально-критичний інструмент. Тексти, що осмислюють досвід масових історичних катастроф – таких як геноцид, рабство чи тоталітарні практики, – виходять за межі індивідуального наративу та зосереджуються на механізмах формування ідентичності цілих соціальних груп. Література в цьому контексті постає як простір вироблення альтернативного, контр-історичного висловлювання, яке протистоїть офіційним, часто редукованим версіям минулого та повертає видимість і голоси тим, хто був витіснений або замовчаний домінуючим дискурсом. Художні засоби тут можуть набувати епічного чи, навпаки, камерного характеру. За соціологом Джеффри Александером, колективна травма не є природною даністю, вона є соціокультурним конструктом. Подія стає травмою лише тоді, коли спільнота визнає її такою через публічний дискурс. Події не є травматичними за своєю суттю. Травма – це соціально опосередкована атрибуція: вона може відбуватися в реальному часі, коли подія розгортається, а також може бути здійснена до того, як подія відбудеться, або після того, як подія завершилася [42, с.13].

Часто використовується прийом поліфонії – багатоголосся, що представляє різні, іноді конфліктуючі точки зору на одну й ту саму подію. Оповідь може прагнути до документальності, а може вдаватися до символізму, магічного реалізму або алегорії, щоб висловити невимовний масштаб страждання. Як зазначається в дослідженнях, такі тексти не лише фіксують травму, а й активно формують культурну пам'ять і виконують функцію суспільної рефлексії та критики. Також звертаються до використання міфопоетики, символізація історичних подій. Текст виконує функцію меморіалу, об'єднуючи спільноту навколо спільного болю. Отже, травма в літературі виступає не як об'єкт опису, а як активний формотворчий принцип, що деформує хронотоп твору і змушує читача не просто споживати історію, а брати участь у складній герменевтичній роботі з відновлення прихованих смислів.

Травма функціонує не лише як тематичний компонент, а й як визначальний структуротворчий принцип художнього тексту. Її присутність виявляється у специфічних формальних характеристиках, які формують особливий режим читання. Однією з ключових рис є нелінійність та фрагментарність оповіді: порушення хронологічної послідовності, використання ретроспективних вставок, різкі часові зміщення. Іншим показовим маркером є наявність розривів і лакун, коли текст містить свідомо створені «порожні зони», що моделюють провали в пам'яті та неможливість повного відтворення пережитого. Важливе місце займає механізм повторення, який проявляється у нав'язливому поверненні до окремих образів чи висловів, відтворюючи психодинаміку компульсивного переживання травми. Крім того, для поетики травми характерна варіативність мовного реєстру: різкі переходи від раціонального, впорядкованого дискурсу до потоку свідомості, фрагментарних вигуків або ж до емоційно нейтралізованої, «замороженої» манери мовлення. Наративна дисоціація постає як художній спосіб репрезентації деструктивного впливу травматичного досвіду на цілісність особистісної ідентичності. До її ключових прийомів належать порушення

хронологічної послідовності оповіді, зображення сцен насильства в емоційно нейтралізованій або відстороненій манері, використання роздвоєної перспективи чи множинних фокалізацій. Такі нарративні стратегії дозволяють виявити комплекс внутрішніх конфліктів і напружень, що формують психічний простір головного персонажа. Ці структурні особливості становлять не результат формального експериментування, а органічне художнє втілення психотравматичного досвіду, що трансформує внутрішній стан суб'єкта в текстову форму.

1.3.2 Наратив становлення ідентичності у сучасних мемуарах: досвід маргіналізації, класові та культурні бар'єри. Класичний жанр роману становлення, що сформувався в німецькій літературі кінця XVIII століття, традиційно оповідав про лінійний психологічний і моральний прогрес молодого героя, який приходить до гармонії з собою та суспільством. Однак у сучасній мемуаристиці, особливо в творах авторів із маргіналізованих спільнот, ця модель зазнає радикальної трансформації. Для оповідача, який стикається з системними перешкодами – класовою нерівністю, расовою чи етнічною дискримінацією, культурною відчуженістю, травмою – класичний шлях до «гармонійної інтеграції» виявляється недосяжним або навіть небажаним. Сучасні мемуари, що постають у формі нарративу становлення переосмислюють саме поняття становлення, перетворюючись на наратив про боротьбу за самооголошення, опір домінуючим нормам та пошук ідентичності в умовах соціального виключення. Цей жанр, який спочатку стосувався молодих, білих, привілейованих, гетеросексуальних чоловіків, почав надавати можливість вираження маргіналізованим та тим, кого змушували мовчати, описуючи досвід формування жінок, ЛГБТК-людей та постколоніальних популяцій [65, с.1]. Ця гнучкість є ключовою ознакою форми: його життєздатність забезпечується саме тим, як жанр був адаптований до проблем різних часів і

місце, що дозволило йому процвітати, тоді як інші традиційні форми майже зникли [65, с.2].

Класична модель «роману становлення», концептуалізована німецьким філософом Вільгельмом Дільтеєм, передбачала лінійний рух протагоніста від юнацького незнання до зрілості та гармонійної інтеграції в соціальну структуру. Проте в сучасній документальній прозі ця модель зазнає радикальної деконструкції. Для авторів із маргіналізованих груп процес становлення часто стає нарративом не про інтеграцію, а про розрив та відчуження. Ключовою відмінністю сучасних мемуарів-становлення є відхід від ідеї лінійного прогресу та обов'язкової соціальної інтеграції. Як зазначає дослідниця Сара Грехам, сучасну еволюцію жанру краще уявляти не як «дерево» з єдиним стовбуром (канон), а як «ризому» – розгалужену, нелінійну мережу форм і траєкторій [65, с.4]. Для маргіналізованого суб'єкта суспільство часто є не бажаною точкою прибуття, а джерелом пригнічення. Тому метою нарративу стає не інтеграція, а виживання, самоствердження або створення альтернативної спільноти. Це підтверджує аналіз творів корінних, квір-авторів та авторів кольору, які свідомо кидають виклик євроцентричним філософським ідеям щодо лінійного прогресу життя та методів набуття знань [64]. Їхні історії ґрунтуються на альтернативних епістемологіях (наприклад, циркулярному часі корінних народів), що в корені змінює нарративну структуру тексту.

Провідні американські дослідниці автобіографії Сідоні Сміт та Джулія Вотсон у праці «Читаючи автобіографію» стверджують, що канонічний західний суб'єкт автобіографії традиційно мислився як білий чоловік з еліти, чие життя є історією тріумфу та автономії. Натомість сучасні мемуари пропонують альтернативні моделі ідентичності, де «Я» формується під тиском зовнішніх обмежень. Дослідниці вводять поняття «out-law genres» – нарративи, що кидають виклик офіційним культурним сценаріям та виходять за межі загальноприйнятих норм. Вони свідчать про те, що автобіографія переходить від загальноприйнятої текстової форми розповіді до низки складних усних,

текстових, візуальних та перформативних культурних практик, які досліджують виклики ідентичності та самопредставлення різними способами та за допомогою різних засобів масової інформації [43].

У таких текстах, як, наприклад, мемуари Тари Вестовер «Освічена» чи Дідьє Ерібона «Повернення в Реймс», становлення ідентичності відбувається не завдяки соціальним інститутам, а всупереч їм. Виховання тут стає актом втечі. На підтвердження суспільної ваги цих текстів, Сміт та Вотсон зазначають, що життєпис замість того, щоб бути просто історією окремого життя, кодує або підсилює певні цінності у спосіб, що може формувати культуру та історію [94, с.19].

Досвід становлення в таких мемуарах структурується навколо подолання низки перешкод, які набувають системного характеру. На противагу класичній історії соціального піднесення, сучасні мемуари часто розкривають, як бідність, обмежений доступ до якісної освіти, охорони здоров'я та культурних ресурсів формують життєві траєкторії. Історія не про подолання бар'єрів зусиллями, а про те, як ці бар'єри конструюють реальність. Центральним стає конфлікт між домінантною культурою та культурою спільноти, до якої належить автор. Мова, традиції, родинні зв'язки стають полем боротьби за ідентичність. Наратив часто вибудовується як пошук гібридної ідентичності, що не відкидає коріння, але й не підпорядковується повністю зовнішнім нормам. Для багатьох маргіналізованих спільнот становлення нерозривно пов'язане з колективною або особистою травмою (геноцид, рабство, дискримінація, насильство). Травма не лише є темою, але й визначає структуру оповіді, ведучи до фрагментації, нелінійності та повторень, які імітують роботу пам'яті про болісні події.

Одним із ключових аналітичних підходів до прочитання класової проблематики в мемуарній літературі є концептуальний апарат соціології П'єра Бурдьє. Зокрема, його поняття «розколотого габітусу» дає змогу описати внутрішню напругу, що виникає в індивіда, який здійснив соціальну

мобільність і перейшов із маргіналізованих прошарків до інтелектуальної чи культурної еліти. Такий суб'єкт опиняється в ситуації подвійної розірваності. По-перше, спостерігається відчуження від власного соціального походження: опанування нових культурних кодів – мовних практик, освітніх стратегій, естетичних уподобань – унеможлиблює повноцінне повернення до первинного середовища. Простір дому перестає сприйматися як зона захищеності та набуває рис соціальної стагнації. По-друге, у новому елітарному контексті формується стан постійної негарантованої приналежності, часто описуваний як синдром самозванця. Індивід зберігає сором за своє минуле й водночас не відчуває повної інтегрованості у привілейоване середовище. Розколотий габітус може відчувати вплив обох середовищ настільки, щоб одночасно відчувати приналежність і бути не на своєму місці в обох. Бурдьє казав, що ті, хто має розколотий габітус, відчуватимуть «ефект гістерезису», постійну тривогу та неспокій щодо свого соціального становища [92]. У результаті наратив становлення трансформується в акт соціоаналізу: автобіографічний текст використовується автором як інструмент критичного дослідження механізмів соціального детермінізму, відтворення нерівності та обмежувальних структур, які формують траєкторії індивідуальної мобільності.

У межах першого розділу було здійснено системний теоретичний аналіз ключових концепцій, що визначають сучасне розуміння літератури як простору артикуляції індивідуального та колективного досвіду. Проведене дослідження підтверджує, що трансформація уявлень про авторство, жанрову природу автобіографічного письма та механізми репрезентації досвіду є результатом глибинних епістемологічних зсувів у гуманітарній думці ХХ-ХХІ століть.

Аналіз еволюції концепції «досвіду» в літературознавстві виявив три ключові етапи переосмислення авторської інстанції та продемонструвало, що сучасна теорія розглядає автора радше як дискурсивну функцію, ніж як

джерело «оригінального» сенсу. У цьому контексті досвід постає не як фактографічна даність, а як сконструйований смисловий ресурс, який визначає структурні та семантичні параметри тексту. Традиційний біографізм ХІХ століття, представлений Шарлем Огюстеном де Сент-Бевом, трактував твір як пряме відображення життя автора, а досвід – як «ключ» до тексту. Радикальну критику цієї моделі здійснили структуралізм і постструктуралізм: концепція «смерті автора» Ролана Барта та «функції-автора» Мішеля Фуко деконструювали уявлення про автора як центр смислотворення, позбавляючи досвід статусу детермінанти художнього змісту. Однак наприкінці ХХ століття відбулося «повернення автора» – не як біографічної особи, а як дискурсивної функції, інтерпретаційного вектора, що знову актуалізує проблематику досвіду, але вже крізь призму тілесності, суб'єктності та ідентичності. У цьому контексті автофікція стає естетичною стратегією, що розмиває межі між фактом і вигадкою.

Особливої уваги заслуговує концепт свідництва, концептуалізована у працях Шошани Фелман і Клода Ланцманна. Свідництво постає не як просте оповідання про минуле, а як складний перформативний та етичний акт, що виникає у точці розриву, де мова стикається з «невимовним» – травматичною подією, яка руйнує звичні механізми репрезентації. Фелман наголошує на діалогічній природі свідчення, яке потребує етичного слухача, а Ланцманн через концепцію «втіленого свідчення» демонструє актуалізацію минулого в теперішньому. Важливим є розмежування понять «література досвіду» та «література свідчення». У сучасному теоретичному дискурсі свідництво розглядається як перформативний, етично навантажений акт, що дозволяє вербалізувати досвіди, які перебувають на межі репрезентабельного. Література, таким чином, виконує функцію альтернативного архіву пам'яті, здатного протистояти редуکتивним або замовчувальним історичним наративам.

Дослідження взаємозв'язку досвіду, пам'яті та ідентичності в наративі виявило центральну роль концепції «наративної ідентичності» Поля Рікера.

Він доводить, що ідентичність не є даністю, а конструюється через наративізацію досвіду – людина «впізнає себе в історії, яку розповідає собі про себе». Автобіографічна пам'ять має наративну форму, а здатність сконструювати когерентний наратив про важливі життєві події прямо пов'язана з психологічним благополуччям та цілісністю самості. При цьому індивідуальний наратив завжди формується в соціальних рамках: колективна пам'ять надає готові сюжетні шаблони, через призму яких особистий досвід набуває сенсу.

Аналіз гібридних жанрів «літератури досвіду» виявив їхню принципову відмінність від класичної автобіографії. Автофікція, концептуалізована Сержем Дубровскі як полемічна відповідь на «автобіографічний пакт» Філіпа Лежена, свідомо поєднує автобіографічну основу з художньою вигадкою, відкидаючи дихотомію «правда/вигадка» на користь «художньої правди досвіду». Творчість Карла Кнаушгорда демонструє «радикальну прозорість», що є, однак, художньою конструкцією. Мемуари-свідощтво відрізняються від автобіографії та автофікції гносеологічною установкою на документальну правду як основу для морального та соціального виступу. Їхнім фундаментом є не просто «автобіографічний пакт», а його посиленний варіант – «пакт свідка», що передбачає етичне зобов'язання перед спільнотою та історією. Література досвіду як аналітична категорія чітко розмежовується з класичною автобіографією за кількома параметрами. Якщо автобіографія зорієнтована на конструювання цілісної ідентичності через ретроспективно впорядкований наратив життя, то література досвіду фокусується на самому процесі переживання, часто фрагментарному та суперечливому.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що «література досвіду» функціонує як багаторівнева дискурсивна система, у межах якої досвід виконує інтерпретаційну, етичну, соціально-критичну та поетологічну функції. Досвід постає не як фактографічна даність, а як сконструйований смисловий ресурс, який визначає структурні, наративні та семантичні параметри тексту. Сформована в розділі теоретико-методологічна рамка — що

інтегрує концепції Барта Р., Бурдьє П., Вотсон Д., Дубровскі С., Карут К., Ланцманна К., Лежена Ф., Рікера П., Сміт С., Фелман Ш. і Фуко М. – створює міцне підґрунтя для подальшого аналізу репрезентації біографічного досвіду у творчості конкретних авторів, що є предметом наступного розділу дослідження.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ

2.1 Художнє моделювання досвіду інакшості у романі Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою»

Марк Геддон – англійський письменник, художник, сценарист, бакалавр мистецтв з англійської мови та літератури. Після захисту магістерської дисертації в Единбурзькому університеті у 1984 році, він почав займатися ілюструванням різноманітних видань, зокрема дитячих книжок. Незабаром Геддон сам починає письменницьку діяльність. В молодості Марк також працював з людьми, хворими на аутизм, та людьми з обмеженими можливостями. Цей досвід підштовхнув його до написання книги «Загадковий нічний інцидент із собакою». Книга була задумана автором як роман для дорослих, проте у видавництві вона була прийнята за зразок дитячої літератури. Цей твір у 2004 році став переможцем в номінації «Найкращий роман» і «Книга року» у Великобританії, був відзначений спеціальним призом премії Commonwealth Writers' Prize в номінації «Найкраща перша книга». Письменник у 2004 році увійшов до десятки найкращих підліткових авторів – переможців премії Alex Awards [24].

Роман Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою», виданий у травні 2003 року, посідає особливе місце у контексті дослідження літератури досвіду. Цей твір є яскравим прикладом того, як сучасна англійська проза, де досвід нейроатиповості стає не лише тематичним центром, а й структуротворчим принципом тексту, може художньо моделювати досвід інакшості через специфічну когнітивну та наративну структуру, репрезентуючи полюс змодельованого або уявного досвіду. На

відміну від автобіографічних текстів Тари Вестовер чи автофікції Оушена Вуонга, де авторська ідентичність значною мірою накладається на наратора, Геддон створює радикальну дистанцію між собою та оповідачем. Твір належить до категорії літератури досвіду в її специфічному вимірі – художньої репрезентації когнітивної інакшості, де біографічний досвід автора трансформується у складну наративну стратегію, що моделює альтернативний спосіб сприйняття реальності. Автор, який не має нейровідмінностей, бере на себе завдання сконструювати свідомість протагоніста роману – підлітка, п'ятнадцятирічного Крістофера Буна з розладом аутистичного спектра (синдрому Аспергера) – спираючись не на автобіографічну пам'ять, а на інструменти художньої емпатії та когнітивної стилістики. Письменник веде оповідь від першої особи, створюючи унікальний когнітивний наратив, відхиляючись від усталених нейротипових моделей оповіді та читацького сприйняття, що стає потужним інструментом репрезентації альтернативного способу сприйняття світу, де «інакшість» не є дефектом, а унікальною когнітивною призмою, що формує нові можливості для художнього вираження та дослідження ідентичності.

Перш ніж перейти до аналізу специфіки наративу Геддона, необхідно окреслити теоретичні рамки поняття «досвід інакшості» в контексті сучасної літератури. У постструктуралістській та постколоніальній теорії «інакшість» цей термін традиційно розглядається як соціально конструйована категорія, що маркує відхилення від домінантної норми – расової, гендерної, класової чи культурної. Однак когнітивна інакшість, репрезентована в романі Геддона, вимагає окремого аналітичного інструментарію, оскільки вона стосується фундаментальних відмінностей у способах обробки інформації, емоційного реагування та конструювання смислу. Дослідники, що працюють у сфері академічних досліджень, яка вивчає значення, природу та наслідки інвалідності, наголошують на необхідності зміщення фокуса з медичної моделі інвалідності до соціальної моделі, яка визнає, що інвалідизація відбувається через соціальні бар'єри, а не через фізичні чи когнітивні

особливості як такі. У літературному контексті це означає, що текст має потенціал не просто «зображати» інакшість, а конструювати альтернативну епістемологію – інший спосіб знання про світ. Як зазначає дослідник Марк Остін, «нарратив дійсно є основним способом, за допомогою якого люди організують свій досвід. Тому не дивно, що люди з аутизмом та їхні близькі розповідають вигадані та реальні історії зі свого життя. Ці автори стикаються з багатьма тими ж перешкодами, що й інші автори нарративів про інвалідність [85, с.16]. Однією з проблем, як зазначає Г. Томас Кузер, полягає в тому, що люди з інвалідністю рідше вважають своє життя гідним розповіді, а тому можуть взагалі не писати про нього [50, с.307]. По-друге, як зазначає Девіс, «описуючи інвалідність, людина схильна сентименталізувати її та пов'язувати з буржуазною чутливістю індивідуалізму» [53, с.3]. Тобто, хоча автобіографія вже давно є «пороговим жанром» для маргіналізованих груп [49, с.78], вона, як правило, подає інвалідність як індивідуальну проблему, а отже, применшує вплив культури та суспільства [85, с.16].» (тут і далі переклад наш – К. Павленко).

Аутистичні нарративи часто функціонують як «контр-дискурс», що протиставляє логіку, порядок і системність емоційній невизначеності та соціальній хаотичності нейротипового світу. «Це надихає на створення «хаотичних нарративів», які уявляють «життя, що ніколи не покращується». Напруга між порядком розповіді та її перериванням – чи то у вигляді неухильного повторення, чи то у вигляді спалахів хаосу – проходить через практично всі історії аутизму.» [85, с.17] (К.П.).

Проте у випадку роману Геддона ключовим стає питання автентичності репрезентації. Автор не є особою з аутизмом, що викликало дискусії щодо етичності та точності зображення. Сам Геддон у інтерв'ю наполягав, що його роман – це не документальне свідчення про аутизм, а літературний експеримент з точкою зору. Проте саме ця експериментальність дозволяє тексту функціонувати як простір дослідження меж нарративної емпатії та можливостей літератури створювати «досвідні карти» альтернативних

способів буття у світі. У цьому творі досвід головного героя є свідомо відмінним від нейротипового, що дозволяє автору сконструювати альтернативну модель суб'єктивності. Головний герой Крістофер сприймає світ через логічні структури, математичні закономірності та чіткі категорії, тоді як емоційні та соціальні контексти часто залишаються для нього непрозорими. Така репрезентація «інакшості» пов'язана із сучасними теоретичними підходами до маргіналізованого досвіду, зокрема з концепцією «наративу становлення ідентичності» у умовах соціального виключення.

Сучасна автобіографічна література часто прагне представити альтернативні моделі ідентичності, де «Я» формується під тиском зовнішніх обмежень. У випадку Крістофера таким обмеженням є альтернативний спосіб когнітивного сприйняття, що, однак, не заважає йому будувати власну, внутрішньо когерентну картину реальності. Його досвід стає не лише об'єктом опису, а й активним формотворчим принципом, що визначає структуру всього тексту. Такий підхід актуалізує важливе для нашої роботи питання: наскільки достовірним може бути текст, що описує досвід «інакшості», якщо він не спирається на пережитий досвід автора? Марк Геддон у своєму блозі неодноразово наголошував, що його роман не є «підручником з аутизму» і що він проводив мінімальні фактичні дослідження щодо синдрому Аспергера, натомість покладаючись на уяву: «i know very little about the subject. i did no research for curious incident (other than photographing the interiors of swindon and paddington stations). i'd read oliver sacks's essay about temple grandin and a handful of newspaper and magazine articles about, or by, people with asperger's and autism. i deliberately didn't add to this list. imagination always trumps research.» («Я дуже мало знаю про цю тему. Я не проводив жодних досліджень для книги «Дивна подія» (крім фотографування інтер'єрів станцій Свіндон і Паддінгтон). Я прочитав есе Олівера Сакса про Темпл Грандін і кілька газетних та журнальних статей про людей з синдромом Аспергера та аутизмом або написаних ними. Я навмисно не доповнював цей список. Уява завжди перемагає дослідження.») [66] (К.П.). Це свідчить про те, що «досвід» у романі

є результатом не документальної фіксації, а художнього моделювання, метою якого є не медична точність, а створення переконливої метафори «інакшості».

Ключовим інструментом цього моделювання стає специфічна організація оповіді, яку в сучасному літературознавстві доцільно розглядати крізь призму теорії «стилю мислення». Цей термін, запропонований лінгвістом Роджером Фаулером і детально розроблений дослідницею Оленою Семіно, позначає спосіб, у який фікційний світ подається через когнітивні звички та мовленнєві особливості персонажа [92, с.153]. У випадку з Крістофером Буном, 15-річним протагоністом-наратором, текст роману стає прямим відображенням його когнітивних процесів, перетворюючи читання на акт декодування «чужої» логіки. Оскільки твір побудований на специфіці мислення Крістофера, це дозволяє говорити про «когнітивний наратив» як про художній прийом. Оповідь ведеться сухо, логічно, з детальним описом фактів і мінімальною емоційною забарвленістю. Крістофер уникає метафор, вважаючи їх неправдою, і надає перевагу точним описам, числам, схемам та діаграмам. Така манера письма імітує особливості його когнітивного процесу, де пріоритет надається структурованим даним, а не інтуїтивним інтерпретаціям. Це можна розглядати як художнє втілення «розколотого габітусу» у термінах П'єра Бурдьє: Крістофер існує в соціальному середовищі, правила якого йому часто незрозумілі, але він створює власну символічну систему, наприклад, через математику або детективне розслідування, щоб надати світу сенс: «In a murder mystery novel someone has to work out who the murderer is and then catch them. It is a puzzle. If it is a good puzzle you can sometimes work out the answer before the end of the book.» («У детективному романі з убивством треба визначити вбивцю, а потім його впіймати. Це загадка. Якщо це добра загадка, то інколи можна вирахувати розв'язку ще до кінця книжки.») [67, с.7] (К.П.). Його наратив стає способом упорядкування хаотичного досвіду, що пов'язано з концепцією наративної ідентичності Поля Рікера. Розповідаючи свою історію, Крістофер не просто описує події, а конструює себе як суб'єкта, здатного до логічного аналізу та досягнення цілей

(розкриття злочину, пошуку матері, самостійної подорожі до Лондона). Найочевиднішим способом, яким роман Геддона моделює досвід когнітивної інакшості, є радикальна трансформація наративної форми. Текст організований не за традиційною логікою художньої прози, а за принципами, що відображають особливості мислення протагоніста. Ця формальна стратегія реалізується на кількох рівнях:

1) **Нумерація розділів простими числами.** Замість звичайної послідовної нумерації (1, 2, 3...) Крістофер використовує лише прості числа (2, 3, 5, 7, 11, 13...). Цей прийом має подвійну функцію. По-перше, він сигналізує про особливий тип раціональності протагоніста, для якого математика є зоною комфорту та передбачуваності. Прості числа, що не діляться без залишку ні на що, крім себе та одиниці, стають метафорою самої природи Крістофера – унікальної, незвідної до загальних правил:

«Chapters in books are usually given the cardinal numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 and so on. But I have decided to give my chapters prime numbers 2, 3, 5, 7, 11, 13 and so on because I like prime numbers.» («Зазвичай розділи в книжках позначаються порядковими числівниками 1, 2, 3, 4, 5, 6 тощо. Але я вирішив нумерувати свої розділи простими числами 2, 3, 5, 7, 11, 13 тощо, оскільки мені подобаються прості числа.») [67, с.13] (К.П.) .

По-друге, ця нумерація створює ефект відчуження для нейротипового читача, змушуючи його постійно усвідомлювати, що він перебуває в іншій системі координат.

2) **Візуальна гетерогенність тексту.** Оповідь Крістофера насичена схемами, діаграмами, математичними задачами та малюнками. Ці елементи не є ілюстративними додатками до вербального тексту, а виступають рівноправними носіями смислу. Для Крістофера візуальне мислення часто є більш природним способом організації інформації, ніж абстрактне вербальне описання. Наприклад, коли він пояснює маршрут свого пересування Лондоном, він не описує його словами, а малює карту. Коли розмірковує про теорію ймовірності, він наводить математичні обчислення. Ця

мультимодальність тексту відображає те, що дослідники когнітивістики називають «думанням у картинках» – характерну рису багатьох людей з аутизмом:

«Siobhan said that when you are writing a book you have to include some descriptions of things. I said that I could take photographs and put them in the book. But she said the idea of a book was to describe things using words so that people could read them and make a picture in their own head.» («Шивон сказала, що коли ти пишеш книжку, то треба додавати описи якихось речей. Я відповів, що можна робити фотознімки й вставляти їх у книжку. Але вона пояснила, що сама ідея книжки полягає в тому, аби описувати речі за допомогою слів, щоб інші люди могли їх прочитати й скласти власне уявлення.») [67, с.53] (К.П.).

3) **Дигресивність та енциклопедичність.** Оповідь Крістофера постійно переривається відступами, у яких він детально пояснює факти про космос, математику, поведінку тварин або логічні парадокси: «I like dogs. You always know what a dog is thinking. It has four moods. Happy, sad, cross and concentrating. Also, dogs are faithful and they do not tell lies because they cannot talk.» («Мені подобаються собаки. Завжди можна зрозуміти, про що думає собака. У нього є чотири стани. Щасливий, сумний, злий і зосереджений. А також собаки вірні й не брешуть, оскільки не вміють розмовляти.») [67, с.6] (К.П.).

Ці дигресії можуть здаватися нейротиповому читачеві зайвими або такими, що порушують течію наративу. Однак вони є органічною частиною когнітивного стилю протагоніста, для якого факти та системне знання мають самостійну цінність і допомагають структурувати хаотичний соціальний світ: «And this is why I like timetables, because they make sure you don't get lost in time.» («І саме тому мені подобаються розклади, оскільки вони не дають нам загубитися в часі.») [67, с.111] (К.П.). Водночас ці відступи виконують важливу композиційну функцію: вони створюють ритм тексту, чергування напруги та розслаблення, що імітує роботу свідомості Крістофера:

«Prime numbers are useful for writing codes and in America they are classed as Military Material and if you find one over 100 digits long you have to tell the CIA and they buy it off you for \$10,000. But it would not be a very good way of making a living.» («Прості числа використовуються для написання кодів, а в Америці їх класифікують як «військові дані», і, якщо ти знайдеш просте число більше ніж на 100 знаків, треба повідомити про це ЦРУ, і вони викуплять його за \$10 000. Але це не дуже вдалий спосіб заробляти собі на життя.») [67, с.13] (К.П.).

4) **Буквальність мови та відсутність метафор.** Крістофер неодноразово заявляє, що не розуміє метафор і вважає їх брехнею. Для нього твердження «У мене серце крається» не має сенсу, оскільки серце – це м'яз, який не може фізично розірватися від емоцій. Ця буквальність створює специфічний модус оповіді, де мова функціонує переважно як референційний інструмент, а не як засіб поетичної виразності. Парадоксально, але саме через цю «анти-поетичність» текст набуває нової естетичної якості: читач вчиться бачити світ очима того, для кого кожне слово має чітке, однозначне значення. Це створює ефект дефаміліарізації – коли звичні речі постають у новому, несподіваному світлі:

«The word metaphor... is when you describe something by using a word for something that it isn't. My name is a metaphor... it was the name given to St. Christopher because he carried Jesus Christ across a river... but I do not want my name to mean a story about being kind and helpful. I want my name to mean me.» («Слово «метафора» означає... коли ти описуєш якусь річ і використовуєш для цього слово, яке має зовсім інше значення. Моє ім'я – також метафора. Так назвали святого Крістофера, оскільки він переніс Ісуса Христа на протилежний берег річки... але я не хочу, аби моє ім'я означало історію про доброту та чуйність. Я хочу, аби моє ім'я означало мене.») [67, с.16] (К.П.).

5) **Сенсорна перевантаженість як нарративна стратегія.** Одним із найбільш художньо вражаючих аспектів роману є спосіб, яким Геддон передає досвід сенсорної перевантаженості – стану, коли надто багато стимулів одночасно атакують нервову систему, викликаючи стрес і відключення. Для

Крістофера це відбувається, коли він опиняється в людних, галасливих місцях або коли стикається з непередбачуваними ситуаціями:

«And there were lots of people in the street doing their shopping, but I didn't want them to touch me, so I walked at the edge of the road. And I didn't like all the people being near me and all the noise because it was too much information in my head and it made it hard to think, like there was shouting in my head. So I put my hands over my ears and I groaned very quietly.» («І тепер на вулиці було дуже багато людей, які робили покупки, і я не хотів, аби вони мене торкалися, тож пішов узбіччям. І мені не подобалося, що навколо багато людей і багато шуму, оскільки в мою голову потрапляло забагато інформації і мені було важко думати, ніби в мене в голові хтось кричав. Тож я затулив руками вуха й почав тихо стогнати.») [67, с.99] (К.П.).

Кульмінацією цього досвіду є сцена на вокзалі Паддінгтон у Лондоні, коли Крістофер уперше в житті потрапляє до великого міста. Геддон використовує низку формальних прийомів, щоб передати стан когнітивного колапсу. Текст стає фрагментованим, речення обриваються, з'являються списки окремих деталей без синтаксичного зв'язку: «It was a tunnel and some stairs, and a shop and café and a waiting room like this» («Там був тунель зі сходишками, а також магазин, кафе й зала очікування.») [67, с.102] (К.П.). Це перелік об'єктів, позбавлений ієрархії важливості, моделює стан, коли мозок не може фільтрувати інформацію і все – від критично важливого до другорядного – обрушується на свідомість з однаковою силою. Нейротиповий читач, звичний до селективного сприйняття, раптом опиняється в ситуації тотальної присутності світу, що є водночас епістемологічним прозрінням і джерелом екзистенційної тривоги.

Важливо, що Геддон не романтизує цей досвід. Сенсорна перевантаженість не зображується як «особливий дар» чи «інша форма краси», а як реальне страждання. Крістофер фізично хворіє, його охоплює паніка, він присідає на корточки, закриває очі та вуха, намагаючись блокувати зовнішні стимули. Це етична позиція тексту: визнавати інакшість, не ідеалізуючи її, а

показуючи реальні виклики життя з нейроатиповістю в світі, побудованому за нейротиповими стандартами.

б) **Емоційна «сліпота» та проблема теорії розуму.** Центральною характеристикою Крістофера є його труднощі з розумінням емоційних станів інших людей – те, що в когнітивній психології називається дефіцитом теорії розуму. Він не може інтуїтивно зчитувати емоції з виразу обличчя, інтонації голосу чи мови тіла. У тексті це представлено через епізод, де Крістоферу показують малюнки з різними емоційними виразами облич, і він може ідентифікувати лише базові емоції (щастя, сум), але не складні (заздрість, ревності, іронія). Ця особливість радикально впливає на наративну структуру роману:

«...when I first met Siobhan, she showed me this picture... and I knew that it meant 'sad,' which is what I felt when I found the dead dog. Then she showed me this picture... and I knew that it meant 'happy'... Then she drew some other pictures... but I was unable to say what these meant. I kept the piece of paper in my pocket and took it out when I didn't understand what someone was saying.»
 («...коли я познайомився з Шивон, вона показала мені цей малюнок.., і я знав, що це означає «сумний» – так я почувався, коли знайшов мертвого собаку. Потім вона показала мені цей малюнок.., і я знав, що це означає «радісний»... Тоді вона намалювала кілька інших малюнків... але я не зміг сказати, що вони означають. Я попросив Шивон намалювати багато таких облич і написати поруч чіткі пояснення, що вони означають. Я носив цей аркуш у кишені й діставав кожного разу, коли не розумів, що мають на увазі люди.») [67, с.4] (К.П.).

Оповідь від першої особи традиційно передбачає не лише опис зовнішніх подій, а й психологічну інтерпретацію мотивів інших персонажів. Однак Крістофер неспроможний на таку інтерпретацію. Він описує дії людей і їхні слова з точністю камери спостереження, але не може пояснити, чому вони так поведуться. Це створює специфічний тип ненадійного наратора – не того, хто свідомо спотворює правду, а того, хто просто не має доступу до

певного рівня інформації. Парадоксально, але саме ця «сліпота» робить Крістофера винятково чесним оповідачем. Він не приписує іншим мотивів, яких не може перевірити, не вдається до психологічних спекуляцій: «I do not tell lies. Mother used to say that this was because I was a good person. But it is not because I am a good person. It is because I can't tell lies.» («Я ніколи не брешу. Мати казала, це тому, що я хороша людина. Але це не тому, що я хороша людина. Це тому, що я не вмію брехати.») [67, с.19] (К.П.). У результаті читач опиняється в позиції активного інтерпретатора: він має самостійно реконструювати емоційний підтекст сцен, спираючись на факти, які наводить Крістофер. Це перетворює читання на герменевтичну працю, де розуміння виникає з зіткнення двох перспектив – буквальної перспективи протагоніста та емоційно-психологічної перспективи читача.

Специфіка когнітивного наративу в романі реалізується через автодієгетичну оповідь, де наратор є головним героєм, але при цьому демонструє ознаки «ненадійного оповідача» – не через намір обманути, а через нездатність інтерпретувати соціальні коди та метафоричну мову. Геддон використовує низку стилістичних прийомів, щоб занурити читача у феноменологічний досвід героя:

1. **Літералізація мови:** Крістофер не розуміє метафор, сприймаючи їх як брехню. Це створює ефект очуднення, змушуючи читача переглянути автоматизм власного мовлення.

2. **Візуалізація мислення:** використання схем, діаграм, списків простих чисел та карт у тексті є не просто ілюстраціями, а способом репрезентації нелінійного, візуального мислення героя.

3. **Сенсорна гіперчутливість:** описи перенасиченості звуками та деталями дозволяють змодельовати стан сенсорного перевантаження (meltdown), характерний для людей із РАС.

Роман Геддона також торкається теми соціальної маргіналізації через призму нейрорізноманіття. Крістофер стикається з непорозумінням,

нетерпимістю та спробами «нормалізувати» його поведінку з боку оточення (батька, вчителів, сусідів):

«All the other children at my school are stupid. Except I'm not meant to call them stupid, even though this is what they are. I'm meant to say that they have learning difficulties or that they have special needs. But this is stupid because everyone has learning difficulties...» («Усі діти в моїй школі – дурні. Тільки мені не можна їх так називати, навіть якщо вони справді дурні. Мені доводиться казати, що в них труднощі з навчанням чи особливі потреби. Але це також дурниці, тому що всі мають труднощі з навчанням...») [67, с.37] (К.П.).

Однак автор уникає стереотипного зображення героя як пасивної жертви. Навпаки, Крістофер активізується через кризу (смерть сусідського собаки) та використовує свої унікальні здібності для розслідування, що стає для нього шляхом до самоствердження та часткового подолання ізоляції. Цей аспект можна прочитати в контексті сучасних мемуарів-становлення, де становлення ідентичності відбувається не через інтеграцію в домінуючі норми, а через опір і створення альтернативних стратегій виживання. Крістофер не стає «нормальним»; він знаходить спосіб функціонувати в світі, зберігаючи свою інакшість, що робить його історію потужним висловлюванням про право на відмінність.

Формальні особливості роману (короткі глави, нумерація простими числами, вставні схеми та малюнки, відсутність традиційної емоційної розповіді) безпосередньо впливають із способу мислення оповідача. Це створює ефект «внутрішньої достовірності»: читач занурюється не просто в історію, а в когнітивний світ героя. Такий підхід можна порівняти з методом «радикальної прозорості» в автофікції Карла Кнауторда, проте у випадку Геддона «прозорість» стосується не біографічних фактів, а самого процесу мислення. Крістоферові наратив демонструє, як досвід інакшості може генерувати нові літературні форми, що виходять за межі традиційної реалістичної оповіді.

Роман Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою» демонструє, що в літературі досвіду валідність тексту може забезпечуватися не лише біографічним фактом, а й майстерністю наративної стратегії, яка дозволяє читачеві пережити досвід «іншого» зсередини. Цей твір є безперечно значущим прикладом художнього моделювання «досвіду інакшості» через специфічний когнітивний наратив. Твір показує, як нейрологічна відмінність стає не об'єктом медичного чи соціального визначення, а потужним творчим ресурсом, що формує унікальну наративну структуру, здатну передати альтернативний спосіб сприйняття та осмислення реальності. Це повністю відповідає сучасним тенденціям «літератури досвіду», де досвід маргіналізації та інакшості стає центральним для конструювання нових форм суб'єктивності та художньої виразності.

2.2 Рецепт травматичного досвіду та реконструкція минулого як шлях до самоідентифікації в мемуарах Тари Вестовер «Освічена»

Тара Вестовер – сучасна відома американська історикиня, есеїстка, викладачка, докторка наук та мемуаристка [32]. Вона народилася у родині мормонів, через що в дитинстві не відвідувала лікаря й не ходила до школи, зазнаючи насильства з боку своєї родини [33]. Авторка написала про тяжкий життєвий досвід, відчуження, жорстку ідеологію та ізольований спосіб життя родини, складний шлях до університетської освіти та її роль у подальшому розвитку у своїх мемуарах «Educated», що вийшли друком 2018-го у Penguin Random House, в якій йшлося про її зростання в мормонській родині, яка обмежувала її освіту. Книга дебютувала під номером 1 у списку бестселерів The New York Times, потрапила до фіналу низки національних премій, перекладена понад сорока п'ятьма мовами світу та продана загальним накладом приблизно у десять мільйонів екземплярів. New York Times назвала

«Освічену» однією з десяти найкращих книг 2018 року, а саму письменницю обрано однією зі ста найвпливовіших людей 2019 [32].

Мемуари Тари Вестовер «Освічена» стали одним із найяскравіших літературних явищ початку XXI століття, де травматичний біографічний матеріал трансформується у потужний наратив становлення ідентичності через освіту та критичне переосмислення власного минулого. Твір уособлює ключові тенденції сучасної «літератури досвіду» та «мемуарів-свідoctва», оскільки виконує подвійну функцію: з одного боку, це особиста історія дівчини з ізольованої мормонської сім'ї в горах Айдахо, яка здобула докторський ступінь у Кембриджі; з іншого – це свідчення про системне насильство, релігійний фундаменталізм, гендерну нерівність та класові бар'єри, що структурують життя маргіналізованих спільнот у сучасній Америці.

Текст виступає не просто як оповідь про незвичайне життя, а як складний наративний механізм, за допомогою якого авторка намагається осмислити глибоку індивідуальну та сімейну травму, подолати розкол власної ідентичності та реконструювати минуле через призму нового знання. На відміну від роману Марка Геддона, де досвід інакшості моделюється через художню призму нейроатиповості, мемуари Вестовер ґрунтуються на діаметрально протилежному полюсі літератури досвіду – «пакті свідка», що передбачає етичне зобов'язання перед фактографічною правдою та радикальну документальність, засновану на акті свідчення. Водночас текст демонструє складну наративну роботу з травматичною пам'яттю, де процес письма стає не просто фіксацією подій, а інструментом їх критичного опрацювання та конструювання нової ідентичності. У контексті дослідження він постає як зразковий приклад наративу становлення, який, однак, деконструює класичну просвітницьку модель: освіта тут постає не як гармонійне накопичення знань, а як травматичний розрив із первинним середовищем та болісний процес конструювання нової ідентичності. Як зазначають дослідниці Сідоні Сміт та Джулія Вотсон, у таких текстах становлення ідентичності відбувається не

завдяки соціальним інститутам, а всупереч їм – виховання перетворюється на акт втечі від деструктивного середовища. Аналіз цього твору в рамках дослідження дозволяє простежити, як досвід маргіналізації, ізоляції, релігійного фундаменталізму та фізичного насильства трансформується в художній текст, який одночасно є актом самопізнання, свідчення та соціальної критики.

Аналіз твору ґрунтується на низці концепцій, розглянутих у першому розділі. По-перше, це теорія травми, згідно з якою травматична подія характеризується запізнаним усвідомленням, фрагментацією пам'яті та кризою репрезентації. По-друге, концепція наративної ідентичності П. Рікера, що розглядає ідентичність як продукт оповіді про себе, яка об'єднує минулий досвід і теперішнє розуміння. По-третє, соціологія П'єра Бурдьє, зокрема поняття «розколотого габітусу», яке описує внутрішній конфлікт суб'єкта, що перейшов із однієї соціальної групи до іншої. Також важливими є поняття свідочтва та «мемуарів-свідочтва» як жанру, зосередженого на достовірності та етичному обов'язку розповісти про досвід пригнічення.

Текст «Освіченої» організований за принципами травматичного наративу, що відрізняється від лінійної автобіографічної оповіді специфічними формальними маркерами. Травма функціонує як «літературний код» – сукупність прийомів, що сигналізують про кризу репрезентації. У мемуарах Вестовер ця криза виявляється на кількох рівнях:

1. **Фрагментарність та нелінійність пам'яті.** Досвід Тари Вестовер у сім'ї мормонів-виживальників у Айдахо сповнений множинних травм: ризик фізичної шкоди на роботі на звалищі батька, неодноразові серйозні неліковані поранення, психологічне насильство з боку брата та тотальний контроль з боку батька-біполяра. Відповідно до теорії травми Карут, ці події не були повністю прожиті та осмислені в момент їхнього відбування. У тексті це проявляється у фрагментарності спогадів та акценті на окремих, найбільш яскравих та болючих епізодах, наприклад, інцидент із братом Шоном. Сама структура мемуарів не є строго хронологічною; вона підкоряється логіці емоційної

пам'яті, де минуле вторгається в теперішнє. Це ілюструє механізм відстроченої дії травми: пройшовши шлях до доктората в Кембриджі, Вестовер на письмі знову переживає минуле, намагаючись інтегрувати його в нову систему координат. На відміну від класичної автобіографії, що прагне до хронологічної повноти та завершеності наратив Вестовер характеризується свідомою фрагментарністю. Авторка неодноразово наголошує на ненадійності власної пам'яті, створюючи те, що Кеті Карут називає «структурою досвіду, що характеризується запізненням» – травматична подія не проживається повністю в момент її здійснення, а повертається пізніше у вигляді нав'язливих спогадів та флешбеків. Вестовер пише: «My strongest memory is not a memory. It's something I imagined, then came to remember as if it had happened.» («Мій найяскравіший спогад – не спогад. Це те, що я не уявляла собі, а потім запам'ятала так, наче воно було насправді.») [102, с.13] (К.П.). Ця рефлексія щодо власної неповноти не послаблює, а зміцнює довіру читача, оскільки демонструє вплив травми на саму можливість розповіді.

Одним із ключових наративних рухів у мемуарах є поступова реконструкція минулого через звернення до альтернативних джерел інформації. Цей процес ілюструє, як специфіка мемуарів-свідощтва: підвищена увага до фактологічної деталізації та перехресної верифікації формує «захисний механізм» проти заперечення травматичного досвіду. Переломним моментом стає відкриття Тарою, що в неї немає свідощтва про народження – вона офіційно не існувала перші дев'ять років життя. Це матеріалізує метафору «стирання» суб'єкта в авторитарній системі. Згодом Тара систематично звертається до офіційних документів (медичних записів, фінансових документів, публічних архівів), щоб верифікувати або спростувати елементи сімейного наративу. Цей процес архівної роботи перетворює особисті спогади на історичне свідчення, надаючи їм статусу документованого факту.

Особливо болісним є конфлікт між різними версіями подій у спогадах різних членів родини. Брат Тайлер та сестра Одрі надають часткове підтвердження досвіду Тари, але їхні свідчення неповні та суперечливі. Це

ілюструє концепцію «узгодженого оповідання»: різні голоси намагаються зібрати розрізнені фрагменти історії, але істина виявляється множинною та суперечливою. Авторка відкрито визнає конфлікт між різними версіями минулого – власними спогадами, свідченнями братів, офіційними документами: «In both events, the discrepancies between accounts are many and varied... Everyone who was there that day either saw someone who wasn't there, or failed to see someone who was... What is one to make of such a carousel of contradiction?» («В обох випадках розбіжності між розповідями численні та різноманітні... Усі, хто був там того дня, або бачили когось, кого там не було, або не бачили того, хто був... Що робити з такою каруселю суперечностей?») [102, с.408] (К.П.). Ця стратегія к орсpondує з концепцією мемуарів-свідощтва, де суб'єктивність не заперечує істини, а стає способом її наближення, оскільки травматичні події не піддаються суто об'єктивному опису.

2. Повторюваність та компульсивне повернення. Текст демонструє механізм, який Фрейд називав нав'язливим повторенням – спроби психіки опанувати травму через її програвання. Епізоди насильства з боку брата Шона повторюються з варіаціями протягом усього тексту, створюючи ефект циклічності, що відображає психодинаміку травматичної пам'яті. Кожен наступний епізод насильства описується з дещо іншої перспективи, що демонструє поступовий процес усвідомлення та називання травми: «I don't know which account of Shawn's fall to believe. More remarkably, I don't know which account of Luke's burn to believe, and I was there. I can return to that moment.» («Я не знаю, якій історії про Шонове падіння вірити. Ба більше, я не знаю, якій розповіді про опік Люка вірити, а я ж була там. Я можу повернутися до того моменту.») [102, с.409] (К.П.). Це поступове прозріння ілюструє концепцію «відстроченої дії» Карут: травматичною є не перша подія, а лише внутрішнє реанімування спогаду, яке перетворює його на травматичний

Текст Вестовер неможливо повноцінно зрозуміти поза класовим контекстом. Родина репрезентує специфічний сегмент білого робітничого

класу в сільській Америці — економічно маргіналізований, культурно ізольований, політично відчужений від мейнстримних інституцій. Параноя батька щодо федерального уряду, накопичення запасів на випадок апокаліпсису, відмова від офіційної медицини та освіти — все це не просто індивідуальна патологія, а культурний код певного класового сегменту. Дослідники культури людей, що готуються до апокаліпсису, зазначають, що ця субкультура часто корелює з досвідом економічної незахищеності та недовіри до державних інституцій. Родина Вестовер регулярно потрапляє в тяжкі аварії та нещасні випадки, але систематично відмовляється від медичної допомоги через конспірологічну недовіру до офіційної медицини. Матір Тара практикує альтернативне цілительство травами та есенціями. Ця відмова від медичної допомоги функціонує як форма насильства, що унеможливує визнання тяжкості ушкоджень:

«Mother always said that medical drugs are a special kind of poison, one that never leaves your body but rots you slowly from the inside for the rest of your life. She told me if I took a drug now, even if I didn't have children for a decade, they would be deformed.» («Мама завжди казала, що ліки – це особлива отрута, яка ніколи не виходить з організму, а викликає повільне гниття всередині до кінця життя. Вона казала, якщо зараз прийняти ліки, то навіть якщо в мене ще десять років не буде дітей, вони все одно народяться з каліцтвами.») [102, с.231] (К.П.).

Систематична мінімізація фізичних ушкоджень готує ґрунт для мінімізації психологічного насильства: якщо відкритий перелом не вимагає медичної допомоги, то й емоційна травма не вимагає визнання. Епізоди насильства Шона мають виразно сексуалізований характер: він хапає Тару за волосся, штовхає її голову в унітаз, контролює її одяг та поведінку. Це не просто агресія, а засіб гендерної соціалізації — дисциплінування жіночого тіла та нав'язування патріархальних норм жіночності. Вестовер описує стани дисоціації під час епізодів насильства – феномен, добре задокументований у травматологічних дослідженнях. Дисоціація є захисним психологічним

механізмом, що дозволяє психіці «відключитися» під час непереносного досвіду: «He grabbed my wrist and my body slipped into the familiar posture... But I was somewhere else. I was in the future.» («Він схопив мене за зап'ястя, і моє тіло опинилось в знайомій позі... Але я вже була не там. Я була в майбутньому.») [102, с.152] (К.П.). Ці провали в пам'яті, лакуни в наративі є не дефектами оповіді, а симптомами травматичного досвіду, що продовжує впливати на процес пам'яті та мовлення.

Основною проблемою мемуарів Вестовер є не лише опис фактів фізичного та психологічного насильства в родині мормонів-фундаменталістів, а й боротьба за право вважати ці факти реальністю. Центральним механізмом підтримки травматичної системи є систематичне оскарження реальності переживань Тари. Коли вона намагається артикулювати досвід насильства, їй послідовно повідомляють, що це «не так сталося», що вона «перебільшує», що в неї «помилкові спогади». Авторка описує специфічний механізм родинного насилля, який у сучасній психології окреслюється терміном «газлайтинг» – форма маніпуляції, що змушує жертву сумніватися у власній адекватності та реальності своїх спогадів: «My life was narrated for me by others. Their voices were forceful, emphatic, absolute. It had never occurred to me that my voice might be as strong as theirs.» («Оповідь про моє життя формулювали за мене інші. Їхні голоси були сильні, рішучі, категоричні. А мені ніколи не спадало на думку, що мій голос може бути такий же сильний, як їхній.») [102, с.248] (К.П.). У тексті це реалізується через конфлікт наративів: суб'єктивна пам'ять Тари про жорстокість брата Шона постійно наштовхується на «офіційну» версію родини, де насильство називається «грою», а травми пояснюються божественним промислом або власною провиною героїні. Вестовер пише:

«I retrieved my journal and I wrote another entry, opposite the first, in which I revised the memory. It was a misunderstanding, I wrote. If I'd asked him to stop, he would have... It's strange how you give the people you love so much power over you, I had written in my journal. But Shawn had more power over me than I could possibly have imagined.» («Я дістала щоденник і зробила ще один запис,

навпроти першого, у якому переглянула цей спогад. Непорозуміння, – написала я. – Якби я попросила його зупинитись, він би перестав... Дивно, що людям, яких любиш, ти даєш таку владу над собою, – писала я в щоденнику. Проте Шон мав наді мною більшу владу, ніж я могла уявити.») [102, с.248-251] (К.П.).

Письмо мемуарів у цьому контексті стає актом епістемологічного опору: фіксує та оприлюднює власну версію подій, Вестовер відновлює право на власний наратив. Проте «Освічена» ілюструє наступне теоретичне положення: мемуари-свідчення часто фокусуються на неможливості повного володіння істиною. Вестовер застосовує унікальну наративну стратегію «подвійної оптики»:

1. Голос Дитини: відтворює безпосередній досвід сприйняття світу крізь призму батьківської ідеології (віра в змову ілюмінатів, недовіра до медицини).

2. Голос Історика: доросла нараторка, яка аналізує минуле, використовуючи критичне мислення та академічний інструментарій.

Особливістю тексту є використання приміток як інструменту чесності. Авторка часто перериває оповідь, щоб зазначити: «Моя пам'ять про цю подію відрізняється від пам'яті мого брата» або «Я не впевнена в точності цієї деталі».

«Since the writing of this story, I have spoken to Luke about the incident. His account differs from both mine and Richard's... This goes against my memory, and against Richard's. Still, perhaps our memories are in error...» («З часу написання цієї розповіді я розмовляла з Люком про той випадок. Його бачення відрізняється від мого й Річардового... Це суперечить моїм спогадам, та й Річардовим теж. Але, може, нас підводить пам'ять...») [102, с.101] (К.П.).

Це не послаблює текст, а навпаки – легітимізує його як документ «літератури досвіду», де сумнів є частиною процесу реконструкції істини. У сучасній автобіографії істина досвіду стає важливішою за фактографічну точність.

Центральною метафорою твору є освіта не просто як здобуття знань, а як радикальна трансформація епістемологічних рамок – способів бачення, мислення та інтерпретації досвіду. Цей процес корелює з концепцією наративної ідентичності Поля Рікера, де ідентичність конструюється через наративізацію досвіду: людина «впізнає себе в історії, яку розповідає собі про себе. Процес набуття освіти у Вестовер – це не лінійний прогрес, а травматичний розрив із власним походженням. Класова мобільність через освіту в тексті репрезентується не як триумф американської мрії, а як болісний процес класової деідентифікації. Використовуючи концепцію Бурдьє, можна говорити про формування «розколотого габітусу», що виявляє свою продуктивність: Тара описує відчуття «синдрому самозванця» в Кембриджі, невпевненість у власному праві займати простір елітної освіти. Габітус, сформований у середовищі сімейного біблійного фундаменталізму, недовіри до держави та медицини, вступає в конфлікт з габітусом академічного світу, заснованого на критичному мисленні, раціональності та світських цінностях. У родині Вестовер домінував режим буквального, фундаменталістського читання релігійних текстів та конспірологічних наративів, що виключав можливість альтернативних інтерпретацій. Батько Джін репрезентує фігуру патріархального авторитету, чиє слово є абсолютною істиною, що не підлягає сумніву. Вестовер описує своє перше зіткнення з історичним наративом у коледжі:

«The professor called on me, and I read the sentence aloud. When I came to the word, I paused. 'I don't know this word,' I said. 'What does it mean?'... I stayed in my seat until everyone had gone... Then I went straight to the computer lab to look up the word «Holocaust.» («Викладач мене викликав, і я прочитала речення вголос. Дійшовши до слова, я замовкла. – Я не знаю цього слова. Що воно означає?... Я сиділа на своєму місці, поки всі не розійшлися... А потім пішла одразу в комп'ютерну лабораторію, щоб пошукати слово «Голокост».) [102, с.199] (К.П.).

Цей епізод маркує початок епістемологічного розриву: Тара відкриває, що існують фундаментальні історичні факти, про які вона не знала, що підриває монополію батьківського нарративу на істину:

«I carried the books to my room and read through the night. I loved the fiery pages of Mary Wollstonecraft, but there was a single line written by John Stuart Mill that, when I read it, moved the world: «It is a subject on which nothing final can be known.» The subject Mill had in mind was the nature of women.» («Я взяла книжки до себе в кімнату і читала цілу ніч. Мені сподобалось полум'яні сторінки Мері Волстонкрафт, але один рядок, написаний Джоном Стюартом Міллом, коли я його прочитала, зрушив світ: «Це тема, про яку не можна знати нічого остаточного.» Мілл мав на увазі природу жінки.») [102, с.320] (К.П.).

Освіта тут функціонує як те, що Фуко називав би практикою «турботи про себе» – активною роботою суб'єкта над власною трансформацією. Вестовер описує цей конфлікт як стан постійного синдрому самозванця та соціальної дезорієнтації: вона не повністю належить ні до світу своєї сім'ї, де її освіта сприймається як зрада, ні до світу інтелектуальної еліти, де її походження робить її чужою. Її ідентичність стає гібридною, а нарратив «Освіченої» є спробою нарративної інтеграції цього розколу, про що писав Рікер. Ключовим нарративним досягненням тексту є здатність називати досвід насильства його справжнім ім'ям. Реконструкція минулого через призму набутих історичних та соціальних знань, наприклад, усвідомлення того, що батько, ймовірно, страждав на біполярний розлад, а не був пророком, стає для неї способом повернути собі агентність та побудувати когерентну історію про себе:

«I was sitting in Psychology, when the professor read the symptoms aloud from the overhead screen: depression, mania, paranoia, euphoria, delusions of grandeur and persecution. I listened with a desperate interest. This is my father, I wrote in my notes. He's describing Dad.» («Я сиділа на «Вступі до психології», коли викладач голосно зачитав симптоми з екрана: депресія, манія, параноя, ейфорія, марення величі та переслідування. Я слухала з цікавістю та розпачем.

«Це мій батько, – написала я в конспекті. – Він описує тата.») [102, с.260] (К.П.).

Назва «Освічена» вказує на процес трансформації, який виходить далеко за межі академічного успіху. Для Вестовер освіта стає механізмом перекодування реальності. Героїня виростає в мовному середовищі, де відсутні слова для опису її стану: вона не знає слів «Голокост», «біполярний розлад», «фемінізм». Отримання цих слів в університеті дозволяє їй вперше назвати речі своїми іменами: батькова релігійна екзальтація виявляється симптомом психічного розладу, а братова «турбота» – аб'юзом. Тара не просто дізнається нові факти, вона отримує змогу розповісти нову історію про себе. Ключовим моментом стає усвідомлення концепції «позитивної свободи» Ісаї Берліна, про яку вона дізнається під час навчання: «To have positive liberty, he explained, is to take control of one's own mind; to be liberated from irrational fears and beliefs, from addictions, superstitions and all other forms of self-coercion.» («Мати позитивну свободу, пояснював він, означає взяти під контроль власний розум, звільнитись від ірраціональних страхів і вірувань, від залежностей, забобонів і всіх інших форм самопримусу.») [102, с.316] (К.П.). Текст демонструє, що здобуття нової ідентичності є травматичним актом «самохірургії». Процес отримання освіти структурується в тексті як наратив не про інтеграцію в суспільство, а про розрив із первинною спільнотою. Це відповідає трансформації класичного роману становлення: для маргіналізованих суб'єктів становлення часто означає не гармонійне входження в соціум, а болісну деідентифікацію з власним походженням. Пер Бурдьє у концепції «розколотого габітусу» описує внутрішню напругу індивіда, який здійснив соціальну мобільність: такий суб'єкт опиняється в ситуації подвійної розірваності, відчуваючи відчуження як від первинного середовища, так і негарантованість приналежності до нового. Вестовер описує це як розкол особистості через метафору «двох Тар»: «Тару-з-Айдахо» та «Тару-вчену»:

«No matter how much I appeared to have changed – how illustrious my education, how altered my appearance – I was still her. At best I was two people, a fractured mind. She was inside, and emerged whenever I crossed the threshold of my father’s house.» («Попри всю блискучу освіту, зміни в зовнішності, – я все одно залишалась нею. У кращому разі я була двома людьми, розколотим розумом. Вона була всередині і вигулькувала щоразу коли я переступала поріг батьківського дому.») [102, с.404] (К.П.).

Освіта тут постає не як нейтральне здобуття знань, а як радикальна онтологічна трансформація, що вимагає зради первинної ідентичності. Матір Тари, Фей, репрезентує трагічну фігуру жінки, чия агентність систематично придушується патріархальною системою. Вона розвиває успішний бізнес як травниця та акушерка, але будь-які спроби автономії блокуються батьком. Її підтримка насильства сина щодо дочки є результатом інтерналізованого патріархального насильства. Тому вона прямо артикулює цей конфлікт:

«It pains me that you think it is acceptable to ask this. A wife does not go where her husband is not welcome. I will not be party to such blatant disrespect... The bulk of it was a lecture on loyalty: that families forgive, and that if I could not forgive mine, I would regret it for the rest of my life.» («Мені боляче що ти вважаєш прийнятним запитувати про це дружина не йде туди де не ради їй чоловікові я не матиму нічого спільного з такою кричущою неповагою.» ...Основну його частину становила лекція про вірність: сім'я прощає і якщо я не зможу простити своїй то шкодуватиму про це все своє життя.») [102, с.395] (К.П.).

Фінальний наратив мемуарів рухається від індивідуальної травми до публічного свідчення. Цей рух відповідає концепції Шошани Фелман про свідцтво як перформативний акт, що не лише описує історію, але створює її через проговорювання. Фінал не пропонує хепі-енду у вигляді возз'єднання родини; натомість він пропонує інтеграцію «Я» ціною втрати родини:

«You are not fool’s gold, shining only under a particular light. Whomever you become, whatever you make yourself into, that is who you always were. It was

always in you. Not in Cambridge. In you. You are gold.» («Ви не фальшиве золото, яке блищить лише під певним світлом. Хоч би ким ви не стали, хоч би ким себе не робили, такою ви були завжди. Це завжди було у вас всередині. Не в Кембріджі. У вас. Ви є золото.») [102, с.302] (К.П.).

Таким чином, у мемуарах Тари Вестовер біографічний досвід вербалізується через:

- відмову від претензії на абсолютну об'єктивність на користь етичної чесності сумніву;
- використання освіти як мовного інструменту для виходу з-під влади травматичного наративу «іншого» (родини);
- структурування тексту як процесу переходу від об'єкта маніпуляції до суб'єкта власної історії.

Мемуари як акт свідчення та формування контрнарративу. «Освічена» – це яскравий приклад мемуарів-свідчення. Вестовер не просто розповідає особисту історію; вона свідчить про специфічний досвід релігійного фундаменталізму, домашнього насильства та відчуження від освітніх інституцій в сучасній Америці. Родина Вестовер функціонує за принципом колективної омерти: про насильство не говорять, його не називають, а отже – воно ніби не існує. Психічна хвороба батька ніколи не діагностується і не лікується, натомість інтерпретується як «духовна обдарованість» та «пророчі видіння». Насильство брата Шона систематично заперечується матір'ю:

«Mother told me that the knife had never been meant as a threat. «Shawn was trying to make you more comfortable,» she said. «He knew you'd be scared if he were holding a knife...» A week later she said there had never been any knife at all.» («...мама сказала, що той ніж ніколи не становив загрози. «Шон хотів, щоб тобі було комфортніше. Він розумів, що ти злякаєшся якщо він триматиме ніж...» Через тиждень вона сказала, що ножа взагалі не було.») [102, с.360] (К.П.).

Текст виконує соціально-критичну функцію, розкриваючи механізми контролю, маніпуляції та ізоляції в закритих спільнотах. Акцент на документальній деталізації покликаний забезпечити достовірність та

створити фактографічний аргумент проти замовчування. Як зазначають теоретики свідчення, такий текст потребує етичного слухача – читача, який приймає на себе відповідальність за почуте. Справжнє «освічення» для героїні відбувається не в аудиторіях, а в процесі написання – у спробі знайти мову для того, що раніше було невимовним через сімейні заборони та власне заперечення.

Мова твору відображає внутрішній конфлікт. Вона поєднує просту, іноді навмисно обмежену лексику, що відповідає світогляду її молодості, з дедалі більш складною, аналітичною мовою в частинах, що описують навчання. Ця гібридизація мовних реєстрів є формальним втіленням розколотої габітусу. Нелінійність та еліпсис є також стилістичними маркерами травматичного досвіду, що підтверджує зв'язок між структурою пам'яті та структурою оповіді. Аналіз мемуарів Тари Вестовер «Освічена» демонструє, що рецепція травми та реконструкція минулого є центральними процесами у вербалізації індивідуального досвіду та становленні самоідентифікації. Текст функціонує одночасно як:

1. Терапевтичний наратив, що дозволяє авторці інтегрувати травматичний досвід через його переоповідання.
2. Акт свідчення, що надає голос досвіду маргіналізації та виконує соціально-критичну функцію.
3. Ілюстрацію концепції «розколотої габітусу», де освіта виступає як сила, що одночасно звільняє і відчужує.
4. Приклад наративної ідентичності за Рікером, де «Я» конструюється в боротьбі між конкуруючими версіями реальності (сімейною та академічною).

Мемуари Тари Вестовер «Освічена» репрезентують зразок сучасної літератури досвіду, де травматичний біографічний матеріал трансформується у складний наратив становлення ідентичності через освіту та критичне переосмислення. Текст демонструє ключові ознаки мемуарів-свідчення: фокус на документальній правді, етичне зобов'язання перед спільнотою, соціально-

критичну функцію. Аналіз виявив, що рецепція травми в тексті реалізується через специфічні наративні стратегії: фрагментарність та нелінійність пам'яті, компульсивне повторення травматичних епізодів, увагу до тілесних проявів психологічного насильства. Освіта функціонує не як нейтральне здобуття знань, а як радикальна епістемологічна трансформація, що вимагає болісної деідентифікації з первинним середовищем. Текст ілюструє концепцію «розколотого габітусу» Бурдьє: класова мобільність через освіту супроводжується відчуженням як від робітничого класу походження, так і негарантованістю приналежності до інтелектуальної еліти. Водночас травма має виразно гендерний вимір: патріархальна система систематично обмежує жіночу агентність та використовує насильство як інструмент гендерної соціалізації. Нарешті, сам акт письма мемуарів постає як терапевтична та політична практика: перехід від мовчання до називання, від індивідуальної травми до публічного свідчення. Текст перетворює приватний досвід на соціальну критику, артикулюючи системні механізми насильства – класові, гендерні, релігійні – що структурують життя маргіналізованих спільнот. У цьому сенсі «Освічена» виконує ключову функцію літератури досвіду: надає голос тим, чий досвід систематично замовчувався або спотворювався домінантними наративами.

2.3 Автофікційне письмо як спосіб естетизації біографії та досвіду тілесності в романі Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить»

Оушен Вуонг – в'єтнамсько-американський поет, есеїст і прозаїк, лавреат численних літературних премій та нагород. Він є автором високо оцінених критиками збірок поезії *Night Sky with Exit Wounds* та *Time Is a Mother*, а також дебютного роману «На цій Землі прекрасні ми лиш мить», написаного у 2019 році, що увійшов до списку бестселерів *New York Times*

[27]. Ця книга є одним з найяскравіших прикладів сучасного автофікційного письма, в якому біографічний досвід автора трансформується в складну художню структуру, що поєднує рефлексію про тілесність, міграцію, травму та формування квір-ідентичності. Твір, номінований на численні премії та визнаний одним із найважливіших літературних дебютів початку ХХІ століття, демонструє, як автофікція стає інструментом естетизації особистої історії, перетворюючи фактографічний матеріал на поетичний та філософський дослідження пам'яті, тіла та мови. Якщо у мемуарах Т. Вестовер домінує установка на фактографічну верифікацію минулого, то текст Вуонга демонструє перехід до автофікції – жанрової форми, де «пакт істинності» заміщується «пактом ширості», а біографічний матеріал піддається глибокій естетизації. У контексті нашого дослідження цей твір є ключовим для розуміння того, як травматичний досвід (війни, еміграції, квір-ідентичності) може бути вербалізований не через суху документалістику, а через поетичну мову, перетворюючи тілесний біль на естетичний об'єкт.

Для свого роману Оушен Вуонг обирає форму епістолярного наративу, адресуючи текст матері – представниці першого покоління в'єтнамських емігрантів післявоєнного періоду. Центральний парадокс цього художнього рішення полягає в свідомій недосяжності адресата: мати не володіє англійською мовою та є неписьменною, що апріорі унеможлиблює пряме сприйняття тексту:

«I was trying to teach you to read the way Mrs. Callahan taught me... After the stutters and false starts, the sentences warped or locked in your throat, after the embarrassment of failure, you slammed the book shut. 'I don't need to read,' you said.» («Я намагався навчити тебе читати так, як навчила мене місіс Каллахан... Після заїкань і невдалих спроб, після слів, що застрягли в горлі, після сорому від невдачі, ти закрила книгу. «Мені не потрібно читати», – сказала ти.») [99, с.16] (К.П.).

Однак саме ця обумовленість перетворює акт письма з комунікативного жеста на інструмент інтроспекції та самодослідження. Лист функціонує як

форма опосередкованого визнання, спрямованого перш за все на автора-оповідача, дозволяючи вербалізувати складні, часто пригнічені пласти досвіду:

«I only have the nerve to tell you what comes after because the chance this letter finds you is slim – the very impossibility of your reading this is all that makes my telling it possible.» («Я наважуюся розповісти тобі про те, що було потім, тільки тому, що шанс, що цей лист дійде до тебе, дуже малий – саме неможливість того, що ти його прочитаєш, і робить мою розповідь можливою.») [99, с.97-98] (К.П.).

У тексті артикулюється травматичний особистий досвід, зокрема переживання дитячого горя та фізичного насильства з боку батьків, що надає твору високого емоційного резонансу. Наратив будується як потік спогадів та рефлексій, що поєднує індивідуальні спостереження з історичним контекстом. Оскільки оповідь часто ґрунтується на сімейних переказах та охоплює події, що передували народженню оповідача, центральними фігурами наративу стають мати та бабуся. Така структура створює ефект поліфонії, де текст набуває риси колективного свідчення, що поєднує перспективи кількох поколінь.

Особливість наративної стратегії роману полягає у його формі: роман Вуонґа написаний у формі листа, адресованого сином-емігрантом своїй неписьменній матері, яка не зможе його прочитати, адже не вміє цього робити. Цей парадокс – письмо, адресоване тому, хто не може його сприйняти – створює унікальну напругу тексту: він балансує на межі між документальним свідченням про досвід іммігранта, квір-особистості та жертви сімейної травми – і художньою трансформацією цього досвіду в естетичний об'єкт, де кожна деталь набуває символічного та метафоричного звучання. Така форма дозволяє говорити без очікування відповіді, що перетворює текст на акт чистої сповіді, звільненої від страху осуду: «I am writing because they told me to never start a sentence with because. But I wasn't trying to make a sentence – I was trying to break free.» («Я пишу, тому що мені сказали ніколи не починати речення зі

слова «тому що». Але я не намагався скласти речення – я намагався звільнитися.») [99, с.15] (К.П.). Ця форма наративу відразу ж встановлює автофікційний «пакт» із читачем: оповідач на ім'я Маленький Пес має безліч біографічних перекриттів із автором, наприклад, в'єтнамське походження, імміграція до США, досвід бідності та насильства, квір-ідентичність. Однак, на відміну від класичної автобіографії, Вуонг не прагне до хронологічної повноти або документальної точності. Навпаки, він використовує вигадку, поетичні метафори та фрагментарні спогади для створення художньої правди досвіду, що повністю відповідає визначенню автофікції Сержа Дубровскі. Це корелює з поняттям «літератури досвіду», де акт письма стає важливішим за акт комунікації. Лист стає простором, де автор моделює свою ідентичність на перетині двох культур і двох мов. Наратор зазначає: «I am writing to reach you – even if each word I put down is one word further from where you are.» («Я пишу, щоб дотягнутись до тебе – навіть якщо кожне слово, яке я пишу, віддаляє мене від тебе на ще одне слово.») [99, с.15] (К.П.). Тут вербалізація досвіду постає як спроба подолати «неперекладність» емігрантського буття, де досвід першого покоління (матері, яка пережила війну у В'єтнамі) є травматично відмінним від досвіду другого покоління (сина, який виростає в американській культурі). Текст функціонує як простір, де реальні події, такі, як травма сексуального насильства, алкоголізм матері, досвід расизму, переплітаються з ліричними відступами, культурними альянсами та філософськими роздумами про мову та ідентичність. Таким чином, автофікція стає методом конструювання гібридної ідентичності – не як стабільної сутності, а як процесу постійного діалогу між минулим і теперішнім, між В'єтнамом і Америкою, між тілом і словом.

Роман Вуонга являє собою гібридну форму, що свідомо порушує жанрові конвенції традиційної автобіографії та мемуарів. Текст структурований як серія фрагментів-медитацій, що чергують різні часові плани, географічні простори та модуси висловлювання – від ліричних описів природи до жорстких сцен насильства, від філософських рефлексій до

інтимних зізнань. Ця фрагментарність не є дефектом композиції, а свідомою стратегією, що відображає саму природу травматичної пам'яті, яка, за Кеті Карут, характеризується розривами, повтореннями та неможливістю лінійної інтеграції.

Форма листа, обрана Вуонгом, є ключовим автофікційним прийомом. Оповідач звертається до матері, яка не вміє читати англійською, що створює парадоксальну комунікативну ситуацію: текст адресований комусь, хто його ніколи не прочитає, але водночас він звернений до ширшої аудиторії – читачів, які стають свідками цього інтимного діалогу. Епістолярна форма у Вуонга функціонує як рамковий пристрій, що дозволяє поєднати безпосередність особистого зізнання з дистанцією художньої обробки. Ця подвійність адресації є типовою для автофікції, де автор одночасно розповідає про себе і конструює образ себе для зовнішнього спостерігача.

Поетична мова роману – ще одна визначальна риса автофікційної стратегії Вуонга. Автор, насамперед поет: його збірка «Ніч на Землі» отримала престижну премію Whiting Award, переносить у прозу техніки, характерні для поезії: метафоричну щільність, увагу до звучання та ритму, образність, що межує з сюрреалізмом: «To be a monster is to be a hybrid signal, a lighthouse: both shelter and warning at once.» («Бути монстром означає бути гібридним сигналом, маяком: одночасно і притулком, і попередженням.») [99, с.22] (К.П.). Така естетизація насильства може здатися провокативною, проте вона відповідає логіці автофікції, де художня правда не суперечить фактичній, а доповнює її, роблячи досвід не лише зрозумілим, але й відчутним на рівні естетичного переживання.

Щодо співвідношення документальності та вигадки, Вуонг свідомо залишає це питання відкритим. Імена персонажів збігаються з реальними (мати – Роуз, він сам – Маленький Пес), деякі епізоди можна верифікувати через інтерв'ю автора, але водночас текст містить елементи, що виглядають як художня обробка або навіть творча реконструкція подій, про які оповідач не міг знати напямую. Ця невизначеність є принциповою для автофікції, яка, за

Сержем Дубровскі, прагне не до документальної точності, а до «художньої правди досвіду». Вуонг пише не те, «як було насправді», а те, «як це відчувалося» – і саме в цьому полягає сила його тексту.

Однією з центральних тем роману є тілесний досвід, який вербалізується через призму травми, бажання та культурної пам'яті. Автор реалізує стратегію «соматичного письма», де тіло героя стає головним архівом спогадів. Тіло персонажа-оповідача є місцем, де відбиваються колективні травми та індивідуальні: «You're a mother, Ma. You're also a monster. But so am I – which is why I can't turn away from you.» («Ти мати, мамо. Ти також монстр. Але я теж – тому я не можу відвернутися від тебе.») [99, с.23] (К.П.). Специфіка автофікції Вуонга полягає в тому, що він не просто розповідає власну історію, а конструює її як поетичний артефакт, де травматичний досвід – війни у В'єтнамі, міграції, расизму, гомофобії, домашнього насильства та класової маргіналізації – трансформується через лірику мови в простір краси та гідності. Дослідниця Клементина Ескудьє-Доннадьє зазначає у своїй праці наступне: «As Vuong shares stories that remained untold for so long in the dominant narrative of the war and in its aftermath, he asserts through his writing the beauty of these characters and their stories, even as he exposes their pain and the violence they are capable of. Vuong has explained that the title is also a declaration on Vuong's part that the bodies of people of color are beautiful.» («Розповідаючи історії, які так довго залишалися нерозказаними в домінуючій наративній традиції про війну та її наслідки, Вуонг у своїх творах підкреслює красу цих персонажів та їхніх історій, навіть коли викриває їхній біль та насильство, до якого вони здатні. Вуонг пояснив, що назва книги є також заявою з боку Вуонга про те, що тіла людей кольорової раси є прекрасними.») [60, с.9-10] (К.П.). Тілесність у романі постає не просто як тема, а як епістемологічний принцип: знання про себе, історію, спільноту проходить через тіло – його біль, насолоду, вразливість та опірність. Вона функціонує на кількох рівнях одночасно: як об'єкт насильства, як джерело насолоди, як маркер ідентичності та як спосіб пізнання світу. Тіло у Вуонга – це не нейтральний контейнер для

свідомості, а активний учасник формування досвіду, пам'яті та самості. Теоретикня квір-студій Сара Ахмед зазначає, що тіла не просто займають простір, вони створюють простір своєю присутністю та рухом [41, с. 54]. У випадку Літл Дога його тіло – азіатське, чоловіче, квір, робітничого класу – є місцем перетину множинних векторів влади та дискримінації. Цей досвід у Вуонга розгортається у трьох вимірах:

1. **Расове тіло:** відчуття своєї «жовтої» шкіри як мішені або невидимки в білому американському суспільстві. Вуонг естетизує це відчуття, описуючи його через метафори зникання та камуфляжу («He was white, I never forgot this. He was always white. And I knew this was why there was a space for us... I was yellow. In the dark, our facts lit us up and our acts pinned us down.» («Він був білим, я ніколи цього не забував. Він завжди був білим. І я знав, що саме тому між нами був простір... Я був жовтим. У темряві наші факти освітлювали нас, а наші вчинки притискали до землі.») [99, с.96] (К.П.)).

2. **Травмоване тіло:** сліди фізичного насильства з боку матері та історична травма війни, яка передається епігенетично. На відміну від Вестовер, яка описує насильство натуралістично, Вуонг описує його лірично, що створює ефект дисонансу – краса мови контрастує з жахом описуваного («The first time you hit me, I must have been four. A hand, a flash, a reckoning. My mouth a blaze of touch.» («Перший раз ти вдарила мене, коли мені було чотири роки. Рука, спалах, розплата. Моє обличчя спалахнуло від дотику.») [99, с.16] (К.П.)).

3. **Квір-тіло:** досвід першого кохання та сексуальності (стосунки з Тревором). Тут «література досвіду» сягає своєї кульмінації, адже автор описує тілесні відчуття з феноменологічною точністю, перетворюючи фізіологію на поезію («After a while, the pain melted into a strange ache, a weightless numbness that swept through me like a new, even warmer season.» («Через деякий час біль перетворився на дивну лому, невагоме оніміння, яке пронизувало мене, наче новий, ще тепліший сезон.») [99, с.164] (К.П.)).

Проза Вуонга – це спроба «реконструювати тіло тексту з уламків тіл історії. Автор не просто розповідає історію; він намагається мовою торкнутися читача, імітуючи тактильність. Вуонг використовує автофікційну стратегію, щоб дослідити цей досвід не як лінійну історію, а як серію сенсорних та емоційних спалахів. Наприклад, описи голоду, болю, сексуального досвіду подаються через поетичні метафори («What if the body, at its best, is only a longing for body? The blood racing to the heart only to be sent back out, filling the routes, the once empty channels...») («А що, якщо тіло, в найкращому випадку, є лише прагненням до тіла? Кров мчить до серця, тільки щоб бути відправленою назад, заповнюючи шляхи, колись порожні канали...») [99, с.92] (К.П.), що перетворює фізіологічні відчуття на художні образи. Цей підхід можна пов'язати з теорією «втіленого свідчення» Клода Ланцманна, де тіло стає носієм пам'яті, а акт письма – спробою актуалізувати минуле в теперішньому. У Вуонга тіло – це не лише об'єкт травми, а й засіб опору: через письмо оповідач намагається повернути собі контроль над власним тілесним досвідом, трансформуючи біль у красу.

Травматичний досвід війни у В'єтнамі записаний у тілах покоління, яке її пережило, і передається наступним поколінням не через вербальні розповіді (бабуся та мати героя рідко говорять про війну прямо), а через тілесні практики, жести, реакції. Психологиня Беттіна ван дер Колк у своїй фундаментальній праці «Тіло пам'ятає все» доводить, що травма зберігається не лише в свідомості, але й у тілі – у м'язовій пам'яті, реакціях нервової системи, соматичних симптомах [98]. У романі Вуонга це проявляється в епізодах, де бабуся раптово впадає в паніку від звуку феєрверків, нагадуючи їй вибухи бомб, або коли мати б'є сина в пориві гніву, відтворюючи патерн насильства, який сама пережила в дитинстві. Проте тіло у Вуонга – не лише пасивна жертва історичного та сімейного насильства. Воно також є місцем опору, задоволення та самопізнання. Центральною сюжетною лінією роману є перша любов оповідача до хлопця на ім'я Тревор – білого підлітка з такого ж маргіналізованого середовища. Їхні стосунки розгортаються в сараї, де вони

працюють на тютюновій фермі, і описуються з надзвичайною ліричною інтенсивністю. Вуонг зображує квір-бажання не як відхилення або проблему, що потребує пояснення, а як природну, прекрасну та трансформативну силу:

«I wanted it all. I drove my face into him as if into a climate, the autobiography of a season.» («Я хотів всього. Я втиснув своє обличчя в нього, наче в клімат, автобіографію сезону.») [99, с.96] (К.П.).

Проаналізувавши працю «Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity» дослідника Хосе Естебана Муньоса, можна стверджувати, що квір-досвід завжди пов'язаний з утопічним імпульсом – прагненням до світу, де інакшість не буде тягарем [83].

Особливо важливим є те, як Вуонг описує тілесний досвід через призму множинної маргіналізації. Маленький Пес усвідомлює своє тіло як «неправильне» відразу в кількох вимірах: воно занадто азіатське для американського оточення (він стикається з расистськими образами в школі), занадто фемінне для патріархальних очікувань (його звинувачують у недостатній маскулінності), занадто квірне для гетеронормативного суспільства, занадто бідне для споживчої культури середнього класу:

«I am twenty-eight years old, 5ft 4in tall, 112lbs. I am handsome at exactly three angles and deadly from everywhere else. I am writing you from inside a body that used to be yours. Which is to say, I am writing as a son.» («Мені двадцять вісім років, зріст 162 см, вага 51 кг. Я гарний під трьома кутами зору і смертельно небезпечний з усіх інших. Я пишу тобі зсередини тіла, яке колись належало тобі. Тобто я пишу як син.») [99, с.20] (К.П.).

Ця множинна стигматизація описана Кімберлі Креншоу через концепцію інтерсекційності – розуміння того, що різні форми дискримінації не просто додаються одна до одної, а взаємодіють, створюючи унікальний досвід пригнічення [51].

Водночас Вуонг знаходить у тілесності джерело сили та краси. Він детально, майже ритуально описує тіла коханого, матері, бабусі – їхні шрами, зморшки, мозолі – як карти прожитого життя, як тексти, що вимагають

уважного прочитання. Епізод, де оповідач милує обличчя сплячої матері, вивчаючи кожну деталь, є актом любові, що перетворює зношене працею тіло на об'єкт естетичного споглядання. Як пише феміністська теоретикня Одрі Лорд, «It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For having experienced the fullness of this depth of feeling and recognizing its power... we can require no less of ourselves» («Це внутрішнє відчуття задоволення, до якого, раз його відчувши, ми знаємо, що можемо прагнути. Адже, відчувши всю глибину цього почуття та усвідомивши його силу, ми не можемо вимагати від себе менше...») [76, с.54] (К.П.). У Вуонга еротичне розширюється до загальної уваги до тілесної присутності як форми опору знеціненню.

Важливим аспектом автофікційної поетики Вуонга є проблематика мови. Він є одним із найглибших рівнів дослідження досвіду в романі Вуонга. Оповідач пише англійською до матері та згадує, як англійська мова, вивчена в імміграції, стала для нього засобом відчуження від матері, яка говорить лише в'єтнамською та ламаною англійською, але також інструментом самовираження та творчості. Це створює фундаментальний розрив між висловленим і почутим, між досвідом та його артикуляцією:

«I didn't want to use the Vietnamese word for it – pê-đê – from the French pédé, short for pedophile... I didn't want to introduce this part of me using the epithet for criminals.» («Я не хотів використовувати в'єтнамське слово для цього – pê-đê – від французького pédé, скорочення від pedophile... Я не хотів представляти цю частину себе, використовуючи епітет для злочинців.») [99, с.110] (К.П.)

Ця мовна прірва є не просто комунікативною проблемою, а метафорою більш широкої неможливості передати травматичний досвід через мову, яка не має для нього адекватних слів. Автофікційний текст стає простором, де мовна криза (невміння передати досвід рідною мовою) перетворюється на художній експеримент. Вуонг поєднує поетичну прозу з елементами документалістики, наприклад, вставки з історичних хронік про війну у В'єтнамі), створюючи гібридний наратив, що розмиває межі між особистим і

колективним, поезією та прозою. Ця стратегія відповідає сучасним тенденціям автофікції, де мова виступає не лише як засіб комунікації, а й як об'єкт рефлексії та матеріал для естетичного перетворення. У романі письмо стає актом свідчення – не лише про власну травму, а й про досвід цілої діаспори, тих, чий голоси часто залишаються нечутними.

Вуонг постійно рефлексує над обмеженнями англійської мови для вираження свого досвіду. Це твердження резонує з концепцією «колоніальної афазії», описаною постколоніальними теоретиками: ситуацією, коли суб'єкт втрачає доступ до рідної мови, але не повністю опановує мову колонізатора, опиняючись у стані лінгвістичної та екзистенційної підвішеності [84]. Для в'єтнамських іммігрантів у США англійська є мовою виживання, але водночас – мовою влади, яка їх виключає. Проте Вуонг не просто констатує цю прірву – він перетворює її на творчий ресурс. Його англійська не є «стандартною» – вона насичена в'єтнамськими ритмами, образами, граматичними конструкціями, що створює унікальну гібридну мову. Існує думка, що найкращі письменники-іммігранти не просто пишуть англійською – вони переробляють англійську, змушуючи її вмістити досвід, для якого вона не була призначена. Вуонг робить саме це: його речення часто порушують конвенційний синтаксис, створюючи ефект «перекладності», нагадуючи читачеві, що цей текст завжди є перекладом досвіду з однієї мови на іншу, з одного культурного коду на інший.

Особливо показовими є епізоди, де Вуонг зупиняється на етимології окремих слів, розкриваючи, як мова формує мислення та досвід. Наприклад, він роздумує над словом «slaughter» («різанина»), виявляючи в ньому слово протилежного сенсу «laughter» («сміх»), і приходять до висновку: «I know. It's not fair that the word laughter is trapped inside slaughter.» («Я знаю. Несправедливо, що слово «сміх» заховане всередині слова «різанина».) [99, с.153] (К.П.) Ця філологічна археологія перетворює текст на дослідження того, як мова не просто описує реальність, а конститує її, створює категорії, через які ми сприймаємо світ. Проблематика перекладу виходить за межі

лінгвістичної площини. Вуонг перекладає не лише між в'єтнамською та англійською, але й між різними дискурсами: високою поезією та грубою реальністю бідності, інтелектуальними референціями та досвідом напівписьменних фермерів, квір-теорією та тихою любов'ю двох хлопців у сараї. Ця здатність «перекладати» між світами, не редукуючи жоден із них, є однією з найбільших сил автофікційного письма Вуонга.

Роман Вуонга можна розглядати як приклад «досвіду інакшості» у сучасній прозі – категорії, що охоплює наративи суб'єктів, чия ідентичність конститується через відмінність від домінантної норми та систематичне виключення з неї. Як було зазначено в теоретичному розділі, досвід інакшості характеризується не просто фактом відмінності, а соціальними, культурними та політичними наслідками цієї відмінності: маргіналізацією, стигматизацією, символічним та фізичним насильством:

«Sometimes you are erased before you are given the choice of stating who you are. To be or not to be. That is the question.» («Іноді тебе стирають, перш ніж ти маєш можливість сказати, хто ти є. Бути чи не бути. Ось у чому питання.») [99, с.60] (К.П.).

У випадку оповідача інакшість є множинною та інтерсекційною: він одночасно є расифікованим Іншим (в'єтнамський іммігрант у білій Америці), сексуальним Іншим (квір-підліток у гетеронормативному суспільстві), класовим Іншим (представник «білого сміття» у класово стратифікованій системі) та лінгвістичним Іншим (носії акценту, дитина неписьменних батьків у культурі, що сакралізує освіту). Автофікційна форма дозволяє йому уникати спрощених ідентифікацій та показати складність і гібридність такого досвіду. Зокрема, Вуонг не створює наративу «успішної інтеграції» – навпаки, його текст наповнений ностальгією, втратою та внутрішнім конфліктом. Це відповідає концепції «розколотого габітусу» П'єра Бурдьє, де суб'єкт, який здійснив соціальну мобільність, відчуває відчуження як від свого походження, так і від нового середовища. Автофікція стає для Вуонга способом артикуляції цього розколу – не для його подолання, а для його естетизації та перетворення

на джерело творчості. Його автофікційне письмо є спробою створити таку мову – гібридну, поетичну, тілесну – яка здатна вмістити цей складний досвід без його редуції до готових ідентитарних шаблонів.

Принципово важливим є те, що Вуонг не просто описує інакшість як травму або дефіцит, але й виявляє її продуктивний, творчий потенціал. Його маргінальна позиція дозволяє йому бачити те, що невидиме з центру: красу в знедоленості, гідність у вразливості, інтимність у насильстві. У межах концептуалізації маргінальності як простору радикальної відкритості висувається положення про те, що саме периферійні позиції забезпечують можливість найбільш загостреного критичного осмислення домінантної культури.

Вуонг реалізує цей потенціал, створюючи текст, що одночасно є свідченням про пригнічення та актом естетичного опору, де сама краса мови стає формою політичного висловлювання. Його інакшість – не вада, яку треба виправити чи приховати, а епістемологічна перевага, джерело унікального бачення світу. Як пише сам Вуонг: «I am thinking of beauty again, how some things are hunted because we have deemed them beautiful... to be gorgeous, even from the day you're born to the day you die, is to be gorgeous only briefly.» («Я знову думаю про красу, про те, як деякі речі переслідують, тому що ми вважаємо їх красивими... бути прекрасним, навіть від дня народження до дня смерті, означає бути прекрасним лише короткий час.») [99, с.191] (К.П.). Ця метафора розбитості/відкритості є ключовою для розуміння того, як досвід інакшості трансформується в автофікційному письмі: травма стає не фіналом, а точкою відліку для нової форми суб'єктності – вразливої, але водночас опірної, фрагментованої, але здатної до самоартикуляції.

Водночас Вуонг уникає романтизації інакшості або її есенціалізації. Він показує конкретні матеріальні наслідки маргінального статусу: бідність, яка змушує працювати на шкідливих виробництвах; расизм, що обмежує життєві можливості; гомофобію, що робить неможливим відкрите проживання своєї сексуальності. Його текст є прикладом того, що дослідники називають

«критичним реалізмом ідентичності»: визнання того, що ідентичності є соціально сконструйованими, але водночас мають реальні, матеріальні ефекти, які не можна просто деконструювати теоретичними засобами [82]. Досвід інакшості у Вуонга – це не абстрактна філософська категорія, а прожите, тілесне знання про те, як функціонують системи влади та виключення у конкретному соціально-історичному контексті поствоєнної Америки початку ХХІ століття.

Автофікційне письмо в романі Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить» виконує кілька ключових функцій: воно естетизує біографічний досвід, перетворюючи травму та тілесність на художні образи; слугує засобом свідчення про індивідуальну та колективну пам'ять діаспори; дозволяє конструювати гібридну ідентичність, що не вкладається в традиційні категорії; і, нарешті, проблематизує саму мову як інструмент репрезентації досвіду. Цей твір демонструє, що автофікція в сучасній англомовній прозі є не просто жанровим експериментом, а потужним інструментом для дослідження найбільш складних аспектів людського існування – пам'яті, тіла, ідентичності та мови. У контексті нашого дослідження роман Вуонга слугує яскравим прикладом того, як біографічний досвід автора, вербалізований через автофікційні стратегії, стає основою для створення художнього тексту, що поєднує етичну вагу свідчення з естетичною силою поетичного слова.

У цьому розділі дослідження було здійснено комплексний аналіз специфіки вербалізації індивідуального досвіду в сучасній англомовній прозі на матеріалі трьох текстів, що репрезентують різні полюси літератури досвіду – від художнього моделювання когнітивної інакшості до автентичного мемуарного свідчення та автофікційної естетизації біографії. Роман Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою» продемонстрував, як художнє моделювання досвіду нейроатиповості через специфічний когнітивний наратив створює альтернативну епістемологію, де формальні особливості тексту (нумерація простими числами, візуальна гетерогенність,

буквальність мови, дигресивність) безпосередньо відображають спосіб мислення протагоніста, перетворюючи читання на акт емпатичного декодування «чужої» логіки. Мемуари Тари Вестовер «Освічена» виявили механізми рецепції травми та реконструкції минулого як шляху до самоідентифікації, де наративні стратегії травматичного письма (фрагментарність пам'яті, компульсивне повторення, боротьба за право на власний наратив) поєднуються з соціально-критичною функцією мемуарів-свідцтва, а освіта постає не як нейтральне здобуття знань, а як травматичний розрив із первинним середовищем, що ілюструє концепцію «розколотого габітусу» П'єра Бурдьє. Нарешті, роман Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить» розкрив потенціал автофікційного письма як способу естетизації біографії та досвіду тілесності, де епістолярна форма, поетична мова та проблематика лінгвістичної гібридності перетворюють травматичний досвід війни, міграції та квір-ідентичності на простір краси й гідності, артикуючи множинний досвід інакшості через призму інтерсекційної маргіналізації. Компаративний аналіз цих текстів підтверджує, що в сучасній англійській прозі біографічний досвід автора функціонує не просто як тематичне наповнення, а як структуротворчий принцип, що визначає жанрово-поетичну організацію та наративні стратегії художнього тексту, трансформуючи особисте переживання у потужний інструмент соціальної критики, формування альтернативних наративів ідентичності та розширення меж літературної репрезентації маргіналізованого досвіду.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило здійснити комплексний аналіз ролі та функцій біографічного досвіду автора у сучасній англomовній літературі через призму концепції літератури досвіду. Систематизація теоретичних засад та аналіз конкретних художніх текстів підтвердили вихідну гіпотезу про те, що в сучасному літературному процесі досвід функціонує не просто як тематичне наповнення, а як визначальний структуротворчий принцип, що детермінує жанрово-поетичну організацію та наративні стратегії художнього тексту.

У першому розділі роботи було встановлено, що еволюція концепції «досвіду» в літературознавстві відбила фундаментальні епістемологічні зсуви ХХ-ХХІ століть: від традиційного біографізму ХІХ століття, що трактував твір як пряме відображення життя автора, через радикальну критику авторської інстанції у постструктуралізмі (концепції «смерті автора» Р. Барта та «функції-автора» М. Фуко) до сучасних моделей «повернення автора» як дискурсивної функції та інтерпретаційного вектора. Це переосмислення дозволило розглядати досвід не як фактографічну даність, а як складний смисловий ресурс, що визначає структурні, наративні та семантичні параметри тексту.

Особливої ваги набула концептуалізація категорії «свідocтва», розроблена Ш. Фелман та К. Ланцманном, що дозволила осмислити літературу не просто як простір репрезентації досвіду, а як перформативний акт, у якому травматична подія, що руйнує звичні механізми розуміння, намагається бути висловленою через складну взаємодію мовця та етичного слухача. Виявлено, що свідocтво постає як діалогічна подія, де індивідуальна пам'ять трансформується на елемент колективної етичної свідомості, а література виконує функцію альтернативного архіву, протиставленого редуکتивним або замовчувальним офіційним наративам.

Дослідження взаємозв'язку досвіду, пам'яті та ідентичності через призму концепції «наративної ідентичності» П. Рікера підтвердило, що ідентичність

конструюється через наративізацію досвіду, а здатність створювати когерентний наратив про ключові життєві події прямо корелює з психологічним благополуччям та цілісністю самості. Водночас встановлено, що індивідуальний наратив завжди формується у соціальних рамках, де колективна пам'ять надає сюжетні шаблони, через призму яких особистий досвід набуває сенсу.

Систематизація жанрових форм літератури досвіду виявила принципові відмінності між автобіографією, мемуарами-свідомством та автофікцією. Якщо автобіографія ґрунтується на «автобіографічному пакті» Ф. Лежена та прагне до цілісного, хронологічно впорядкованого відтворення життя, то автофікція, концептуалізована С. Дубровскі, свідомо поєднує автобіографічну основу з художньою вигадкою, відкидаючи дихотомію «правда/вигадка» на користь «художньої правди досвіду». Мемуари-свідомство, натомість, характеризуються посиленням «пактом свідка», що передбачає етичне зобов'язання перед спільнотою та історією, фокусуючись на документальній правді як основі для морального та соціального виступу. Література досвіду як аналітична категорія чітко розмежована з класичною автобіографією: вона зосереджується не на хронологічній повноті життєпису, а на процесі переживання, часто фрагментарному та суперечливому, що підриває уявлення про стабільну та цілісну ідентичність суб'єкта.

Аналіз специфіки досвіду травми виявив, що травма функціонує в літературі як «літературний код» – сукупність формальних та стилістичних прийомів, що сигналізують про кризу репрезентації. Травматичний досвід характеризується запізнілим усвідомленням, фрагментацією пам'яті та неможливістю лінійної інтеграції у свідомість, що знаходить відображення у специфічних наративних стратегіях: фрагментарності та нелінійності оповіді, еліпсисі, компульсивному повторенні та варіативності мовного регістру. Травма на індивідуальному рівні розгортається як психічна подія, що порушує захисні бар'єри та існує у формі нав'язливих спогадів; на сімейному рівні вона передається наступним поколінням через мовчання та «привидів»

невисловленого минулого; на колективному рівні вона постає як соціокультурний конструкт, що формує ідентичність цілих спільнот та вимагає публічного визнання через дискурсивні практики.

Дослідження наративу становлення ідентичності у сучасних мемуарах показало радикальну трансформацію класичної моделі роману виховання: для маргіналізованих суб'єктів становлення часто означає не гармонійну інтеграцію в суспільство, а болісний розрив із первинним середовищем та створення альтернативних стратегій виживання. Концепція «розколотого габітусу» П. Бурдьє виявилася продуктивною для аналізу внутрішньої напруги індивіда, який здійснив соціальну мобільність та опинився у стані подвійної розірваності – відчуження як від первинного середовища, так і негарантованої приналежності до нового.

У другому розділі практичний аналіз трьох текстів сучасної англомовної прози підтвердив теоретичні положення та виявив конкретні механізми вербалізації індивідуального досвіду.

Роман Марка Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою» продемонстрував можливості художнього моделювання досвіду когнітивної інакшості через створення специфічного когнітивного наративу. Автодієгетична оповідь від імені п'ятнадцятирічного протагоніста з розладом аутистичного спектру реалізується через низку формальних прийомів: нумерацію розділів простими числами, візуальну гетерогенність тексту (схеми, діаграми, математичні задачі), дигресивність та енциклопедичність, буквральність мови та відсутність метафор, репрезентацію сенсорної перевантаженості. Ці структурні особливості не є результатом формального експериментування, а органічним художнім втіленням альтернативного способу обробки інформації та конструювання смислу. Текст створює ефект «внутрішньої достовірності», занурюючи читача не просто в історію, а в когнітивний світ героя, що перетворює читання на акт емпатичного декодування «чужої» логіки. Попри те, що автор не має особистого досвіду нейроатиповості, йому вдається створити переконливу модель суб'єктивності,

де «інакшість» постає не як дефект, а як унікальна когнітивна призма, що формує нові можливості для художнього вираження.

Мемуари Тари Вестовер «Освічена» виявили механізми рецепції травматичного досвіду та реконструкції минулого як шляху до самоідентифікації. Текст структурований за принципами травматичного наративу: фрагментарність та нелінійність пам'яті відображають запізніле усвідомлення травматичних подій; компульсивне повторення епізодів насильства імітує психодинаміку спроб психіки опанувати травму; боротьба за право на власний наратив протистоїть практикам газлайтингу та систематичного оскарження реальності переживань. Особливої ваги набуває соціально-критична функція тексту: він розкриває механізми системного насильства на перетині класової маргіналізації (робітничий клас у сільській Америці), релігійного фундаменталізму (мормонська спільнота виживальників), гендерного пригнічення (патріархальна структура сім'ї) та культурної ізоляції. Освіта постає не як нейтральне здобуття знань, а як радикальна епістемологічна трансформація, що вимагає болісної деідентифікації з первинним середовищем та формування «розколотого габітусу» – стану постійної негарантованої приналежності як до світу походження, так і до світу інтелектуальної еліти. Водночас сам акт письма мемуарів функціонує як терапевтична та політична практика: перехід від мовчання до називання, від індивідуальної травми до публічного свідчення, від позиції об'єкта маніпуляції до позиції суб'єкта власної історії.

Роман Оушена Вуонга «На цій Землі прекрасні ми лиш мить» розкрив потенціал автофікційного письма як способу естетизації біографії та досвіду тілесності. Епістолярна форма (лист до неписьменної матері, яка не зможе його прочитати) створює парадоксальну комунікативну ситуацію, що звільняє наратив від страху осуду та перетворює його на акт інтроспекції та самодослідження. Поетична мова роману трансформує травматичний досвід (війни у В'єтнамі, міграції, расизму, гомофобії, домашнього насильства) у простір краси й гідності, демонструючи, що естетизація не означає

применшення болю, а є способом повернення суб'єктності через мову. Тілесність постає як епістемологічний принцип: знання про себе, історію та спільноту проходить через тіло – його біль, насолоду, вразливість та опірність. Проблематика мови виявляє фундаментальний розрив між досвідом та його артикуляцією: англійська мова, яка є мовою виживання для в'єтнамських іммігрантів, водночас залишається мовою влади, що їх виключає. Проте Вуонг перетворює цю лінгвістичну прірву на творчий ресурс, створюючи гібридну мову, насичену в'єтнамськими ритмами та образами. Досвід інакшості артикулюється через призму інтерсекційної маргіналізації: оповідач є одночасно расифікованим, сексуальним, класовим та лінгвістичним Іншим, що створює унікальний досвід множинної стигматизації, але водночас надає епістемологічну перевагу – здатність бачити те, що невидиме з позиції домінантної культури.

Компаративний аналіз трьох текстів виявив спільні тенденції та специфічні особливості вербалізації досвіду у сучасній англійській прозі. По-перше, усі три тексти демонструють, що досвід функціонує не просто як тематичне наповнення, а як структуротворчий принцип, що визначає формальну організацію твору. По-друге, спостерігається загальна тенденція до проблематизації традиційних жанрових меж: Геддон використовує художню прозу для моделювання когнітивної інакшості; Вестовер поєднує мемуари з елементами соціологічного аналізу та історичного дослідження; Вуонг створює гібридний текст на перетині епістолярної прози, поезії та есеїстики. По-третє, усі три автори працюють з травматичним досвідом, але використовують різні наративні стратегії його репрезентації: Геддон моделює когнітивну «сліпоту» до емоційних станів; Вестовер документує фізичне та психологічне насильство; Вуонг естетизує біль через поетичну мову. По-четверте, тексти об'єднують увага до проблематики маргіналізації та інакшості, але вони артикулюють різні її форми: нейроатиповість (Геддон), класову та гендерну маргіналізацію (Вестовер), расову, сексуальну та лінгвістичну інакшість (Вуонг).

Водночас виявлено й принципові відмінності. Геддон створює смодельований досвід, спираючись не на автобіографічну пам'ять, а на інструменти художньої емпатії та когнітивної стилістики, що ставить питання про межі можливості репрезентації «чужого» досвіду. Вестовер дотримується «пакту свідка», прагнучи до максимальної фактографічної верифікації та документальної достовірності, що відповідає жанровій специфіці мемуарів-свідоцтва. Вуонг натомість свідомо балансує між фактом та вигадкою, замінюючи «пакт істинності» на «пакт щирості», характерний для автофікції.

Результати дослідження дозволяють стверджувати, що «література досвіду» у сучасному англomовному контексті функціонує як багаторівнева дискурсивна система, у межах якої досвід виконує інтерпретаційну, етичну, соціально-критичну та поетологічну функції. Тексти, що належать до цієї категорії, не просто фіксують індивідуальний біографічний матеріал, а трансформують його у потужний інструмент соціальної критики, формування альтернативних наративів ідентичності та розширення меж літературної репрезентації маргіналізованого досвіду. Вони надають голос тим, чий досвід систематично замовчувався або спотворювався домінантними наративами, виконуючи функцію контрнративу та альтернативного архіву колективної пам'яті.

Проведене дослідження підтверджує наукову новизну та актуальність обраної проблематики. Комплексний розгляд «літератури досвіду» як аналітичної категорії крізь призму сучасних теорій авторства, свідоцтва, травматичного досвіду, наративної ідентичності та класового габітусу, а також систематизація жанрових відмінностей на конкретному матеріалі, що представляє досвід соціальної та культурної маргіналізації, дозволяє глибше зрозуміти трансформації сучасного літературного процесу та механізми формування нових форм суб'єктивності у художньому тексті.

Практична значущість дослідження полягає в можливості використання його результатів у курсах із сучасної англomовної літератури, теорії літератури, мемуаристики, культурних студій та літератури травми, а також

для подальшого аналізу текстів, що працюють з досвідом інакшості, травми та становлення ідентичності. Розроблена методологія аналізу може бути застосована до ширшого кола текстів сучасної світової літератури, що репрезентують маргіналізований досвід.

Перспективи подальших досліджень убачаються у розширенні корпусу аналізованих текстів, зокрема залученні творів інших маргіналізованих спільнот (корінних народів, трансгендерних авторів, авторів із досвідом інвалідності), а також у компаративному вивченні специфіки «літератури досвіду» у різних національних літературних традиціях, що дозволить виявити як універсальні тенденції, так і культурно специфічні особливості вербалізації травматичного та маргінального досвіду в сучасній світовій літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альзахрані Д. Методи інтерпретації Поля Рікера в застосуванні до роману Алая «Цар Гесар». *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. №25. Том 1. С. 90-94.
2. Баган Х. Автобіографія, мемуари, щоденник: типологічні відмінності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологія*. 2015. Вип. 52. С. 33-35.
3. Берлін І. Чотири есе про свободу / пер. з англ. О. Коваленка. Київ : Основи, 1994. 272 с.
4. Василенко В. Оприявнююче незриме, проговорюючи невимовне: категорія травми в об'єктиві сучасних досліджень. *Слово і Час*, 2017. №11. С. 43-55.
5. Вісім кроків у подоланні травми: як перетворити біль і провину на відповідальність. 2021. URL: <https://www.newlib.org.ua/visim-kroktiv-u-podolanni-travmy-iak-peretvoryty-bil-i-provynu-na-vidpovidalnist/> (дата звернення: 05.12.2025).
6. Галета О. І. Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ–початку ХХІ століття. Львів : ПАІС, 2015. 41 с.
7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
8. Герменевтика. Енциклопедія сучасної України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-29338> (дата звернення: 07.12.2025).
9. Гірняк М. Авторська свідомість як метатекстуальна категорія. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. Житомир : РВВ Житомирського держ. пед. ун-ту імені Івана Франка, 2004. Вип. 15. С. 122-126.
10. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи. *Українська модерна*, 2015. URL:

<https://uamoderna.com/md/hundorova-postkolonial-novel-generational-trauma/>
(дата звернення: 08.12.2025).

11. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ : Грані-Т, 2012. 548 с.

12. Дем'яненко Ю. Автобіографія як метод збору наративного матеріалу. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*, 2014. № 1(4). С. 57-63.

13. Денисова Т. Роздуми про літературний канон (на американському матеріалі). *Слово і Час*, 2009. №8. С. 33-45.

14. Досвід. Енциклопедія сучасної України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-21094> (дата звернення: 08.12.2025).

15. Ісіченко І. Історія українського літературознавства, 01.Вступ. Архiepіскоп Ігор Ісіченко, 2024. URL: <https://www.bishop.kharkov.ua/курси-лекцій/історія-українського-літературознавства/01-вступ> (дата звернення: 05.12.2025).

16. Історія України 1939-1950-х рр. у свідченнях очевидців. Українсько-німецька Історична комісія, 2019. URL: <https://www.duhk.org/uk/zakhodi/seminar-dlja-molodikh-naukovciv/translate-to-ukrainisch-2019-ukraine-1939-1950-in-selbstzeugnissen> (дата звернення: 09.12.2025).

17. Калинич К. Ф. Постіронічна сповідь як форма терапії (оповідання Д. Ф. Воллеса «Старий добрий неон»). *Метамодернізм у літературі та літературознавстві: «дзеркало в дзеркалі»: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації* (Львів – Торунь, 14 квітня–25 травня 2025). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С. 47-51.

18. Карут К. Почути травму / пер. з англ. К. Дисси. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2022. 496 с.

19. Киридон А. М. Ассман, Алейда. Велика українська енциклопедія, 2021. URL: <https://vue.gov.ua/Ассман, Алейда> (дата звернення: 07.12.2025).

20. Кирчів У. Клод Ланцман та подолання минулого. Україна Модерна / Відеотека, 2012. URL: <https://www.academia.edu/29340399/> (дата звернення: 05.12.2025).

21. Коломийчук О. IV Міжнародний Літній інститут свідчень війни проти України 2025 «Свідчення як культурна спадщина для майбутніх ландшафтів пам'яті». Україна Модерна, 2025. URL: <https://uamoderna.com/notes/iv-mizhnarodnyi-litnii-instytut-svidchen-viiny-proty-ukrainy-2025-svidchennia-ia-k-kulturna-spadshchyna-dlia-maibutnikh-landshaftiv-ramiati-witnessing-the-war-on-ukraine-summer-in/> (дата звернення: 09.12.2025).

22. Кононенко П. Українознавство: підручник для вищих навчальних закладів. Київ, 2005. 680 с.

23. Малішевська І. Автобіографія: витоки, становлення та критика жанру. *Літературознавчі обрії: праці молодих учених / наук. ред. М. М. Сулима*. Київ : Інститут літератури ім. Шевченка НАН України, 2010. Вип. 17. 210 с.

24. Марк Геддон. УкрЛіб, 2021. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=8028> (дата звернення: 05.01.2026).

25. Маркович М. Моделі наративного уявлення про травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. №18, 2021. С. 48-56. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.7> (дата звернення: 07.12.2025).

26. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства. Київ : Видавничий центр «Академія», 2003. 365 с.

27. Оушен Вуонг. Лабораторія. URL: <https://laboratory.ua/author/oushen-vuong> (дата звернення: 07.01.2026).

28. Пам'ять, Теорії пам'яті. 2016. URL: <https://studfile.net/preview/5184141/page:32/> (дата звернення: 05.12.2025).

29. Петренко-Цеунова О. Впливові літературознавчі поняття: український погляд. *Тиждень*, 2025. URL: <https://tyzhden.ua/vplyvovi-literaturoznachchi-poniattia-ukrainskuj-pohliad/> (дата звернення: 08.12.2025).

30. Рождественська І. Є. Література досвіду: діалог з читачем. *Метамодернізм у літературі та літературознавстві: «дзеркало в дзеркалі»: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації* (Львів – Торунь, 14 квітня–25 травня 2025). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С. 101-103.
31. Соломія Павличко. Лабораторія. URL: <https://laboratory.ua/author/solomiya-pavlychko> (дата звернення: 09.12.2025)
32. Тара Вестовер. Видавництво Старого Лева, 2024. URL: <https://starylev.com.ua/old-lion/author/tara-vestover?srsltid=AfmBOooFEiz4tP4X7oKELuhmCcj-ya1ntb92K9RND94xI3noEbJM91ai> (дата звернення: 06.01.2026).
33. Тара Вестовер. Лабораторія. URL: <https://laboratory.ua/author/tara-vestover> (дата звернення: 06.01.2026).
34. Толокольнікова К. Експерименти автофікціонального письма. Читомо, 2016. URL: <https://archive.chytomo.com/master-class/eksperimenti-avtofikcionalnogo-pisma> (accessed: 06.12.2025).
35. Фуко М. Археологія знання / пер.с фр. В. Шовкун. Київ : Основи, 2003. 326 с.
36. Хіхлушко Б. Буття і смерть автора: від найдавніших часів до постмодернізму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, (21), 103–111, 2023. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.21.12> (дата звернення: 05.12.2025).
37. Червонік О. Реінкарнація автора. *Medium*, 2017. URL: <https://chervonik.medium.com/%D1%80%D0%B5%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0-6fde876f9a81> (дата звернення: 05.12.2025).
38. Чернявська О. Новітні тенденції європейської автобіографічної рефлексії. *Вчені записки Таврійського Національного Університету імені В.І. Вернадського*. Київ : Гельветика, 2022. С. 164-172.

39. Шадріна Т. В. «Між сиренами. Нові вірші війни»: колективна травма, пам'ять та ідентичність. *Метамодернізм у літературі та літературознавстві: «дзеркало в дзеркалі»: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації* (Львів – Торунь, 14 квітня–25 травня 2025). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С. 123-125
40. Що таке prepper lifestyle? Методи виховання, 2025. URL: <https://kvit.fialka.cx.ua/ukraincyam/shho-take-prepper-lifestyle.html> (дата звернення: 06.01.2026).
41. Ahmed S. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, 2006. 215 p.
42. Alexander J. C. *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012. 232 p.
43. *Autobiography: outlaw Genres*. Science Jrank, 2008. URL: <https://science.jrank.org/pages/8428/Autobiography--Outlaw-Genres.html> (accessed: 09.12.2025).
44. Bertacco S. Stef Craps. *Postcolonial Witnessing: Trauma out of Bounds*. *Témoigner*. Entre histoire et mémoire, 121. 2015. P. 208-210.
45. Bourdieu P. *Sketch for a Self-Analysis* / translated by R. Nice. Chicago and London : The University of Chicago Press, 2008. 118 p.
46. Brescó I., van Alphen F. (Eds.). *Reproducing, rethinking, resisting national narratives: a sociocultural approach to schematic narrative templates*. Charlotte (NC) : IAP, 2022. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ky1VEAAAQBAJ> (accessed: 06.12.2025).
47. Burke S. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Third Edition. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. 308 p.
48. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.

49. Couser G. T. *Conflicting paradigms: The rhetorics of disability memoir. Embodied rhetorics: Disability in language and culture.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 2001. P. 78-91.

50. Couser G. T. The Empire of the «Normal»: A Forum On Disability and Self-Representation: Introduction. *American Quarterly*, 2000. Vol. 52. P. 305-310. URL: [10.1353/aq.2000.0017](https://doi.org/10.1353/aq.2000.0017) (accessed: 05.01.2026).

51. Crenshaw K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989. P. 139-167.

52. Cultural Memory. National Geographic Education. URL: <https://education.nationalgeographic.org/resource/cultural-memory/> (accessed: 07.12.2025).

53. Davis L. J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body.* London : Verso, 1995. 224 p.

54. Death of the Author. Bookish Bay, 2025. URL: <https://bookishbay.com/death-of-the-author-theory-by-roland-barthes/> (accessed: 05.12.2025).

55. Doubrovsky S. *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. L'Esprit Créateur.* Vol. 20. №3. *Autobiography in 20th-Century French Literature.* The Johns Hopkins University Press, 1980. P. 87-97.

56. Dr. I. Jane Austen. *Blurring Boundaries: The Rise Of Autofiction In On Earth We're Briefly Gorgeous, My Struggle, And The Argonauts.* Creative Flight, 2020. URL: <https://www.creativeflight.in/2025/04/blurring-boundaries-rise-of-autofiction.html> (accessed: 06.12.2025).

57. Duhan-Kaplan L. *Autobiographical Writing in Philosophy Classes.* Academia. *Teaching Philosophy*, 29:1. 2006. URL: https://www.academia.edu/8246116/Autobiographical_Writing_in_Philosophy_Classes (accessed: 07.12.2025).

58. Eakin P.J. *Fictions in Autobiography.* Princeton : Princeton University Press, 1985.

59. Eakin P.J. *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*. New York : Routledge, 2020. 151 p.
60. Escudier-Donnadieu C. *Ethics And Aesthetics Of Trauma Narrative In Ocean Vuong's Debut Novel On Earth We're Briefly Gorgeous*. Université Toulouse Jean Jaurès, 2023. 133 p.
61. Existentialist Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2025. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (accessed: 09.12.2025).
62. Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge, Champan and Hall, Inc., 1992. 312 p.
63. Foster B. *How To Write About Trauma In Memoir*. Creative Non-fiction Collective Society, 2023. URL: <https://creativenonfictioncollective.ca/how-to-write-about-trauma-in-memoir/> (accessed: 06.12.2025).
64. Gowralli M. *A Bildungsroman For Othered Bodies*. Augur Blog, 2019. URL: <https://augursociety.org/a-bildungsroman-for-othered-bodies/> (accessed: 08.12.2025).
65. Graham S. *The American Bildungsroman*. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. 352 p.
66. Haddon M. *Asperger's and Autism*. Mark Haddon Official Website, 2009. URL: <https://markhaddon.com/blog/aspergers-autism> (accessed: 05.01.2026).
67. Haddon M. *The Curious Incident Of The Dog In The Night-time*. Random House, Inc., 2003. 158 p. URL: https://englishprva.weebly.com/uploads/8/8/2/3/88239198/the_curious_incident_of_the_dog_in_the_night_time.pdf (accessed: 05.01.2026).
68. Hayes A.N. *Exploring Trauma In Memoir: One Writer's Journey To Healing*. One Lit Place, 2025. URL: <https://onelitplace.com/exploring-trauma-in-memoir-one-writers-journey-to-healing/> (accessed: 06.12.2025).
69. Honcharova Y. *Memory Herbarism Through The Prism Of Theory: Artistic Strategies Of J. Barth, D. Heller, S. Dixon*. Primedia ELaunch LLC, 2024.

P. 192-211. URL: <https://doi.org/10.36074/ikitp.monograph-2024.06> (accessed: 07.12.2025).

70. James A. The Fictional in Autofiction. In: Effe, A., Lawlor, H. (eds) *The Autofictional. Palgrave Studies in Life Writing*. Cham : Palgrave Macmillan, 2022. P. 41-60.

71. Jovchelovitch S. Narrative, memory and social representations: a conversation between history and social psychology. *Integr Psychol Behav Sci*, 2012. Vol. 46. P. 440-456. URL: [10.1007/s12124-012-9217-8](https://doi.org/10.1007/s12124-012-9217-8) (accessed: 06.12.2025).

72. Kiser L.J., Baumgardner B., Dorado J. Who Are We, But for the Stories We Tell: Family Stories and Healing. *Psychol Trauma*, 2010. URL: [10.1037/a0019893](https://doi.org/10.1037/a0019893) (accessed: 08.12.2025).

73. Lang M. Beyond Self-Exploration: Elaborating a Rhetorical Approach to Autofiction through Meena Kandasamy's «When I Hit You». The Ohio State University Press. Narrative. *Project MUSE*, 2025. Vol. 33, №3. P. 269-288. URL: <https://muse.jhu.edu/article/971658> (accessed: 06.12.2025).

74. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. 357 p.

75. Lopez C., van Alphen F., Carmona L. Narratives and collective memory. *ScienceDirect*, 2025. Vol. 65. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352250X25001009> (accessed: 06.12.2025).

76. Lorde A. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. Sister Outsider: Essays and Speeches, 1984. 191 p.

77. Lowne C. Beloved. *Britannica*, 2025. URL: <https://www.britannica.com/topic/Beloved-novel-by-Morrison> (accessed: 07.12.2025).

78. Mambro N. *Trauma Studies. Literary Theory and Criticism*, 2018. URL: <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/> (accessed: 07.12.2025).

79. McLean K.C., Pasupathi M., Greenhoot A.F., Fivush R. Does intra-individual variability in narration matter and for what? *Journal of Research in*

Personality, 2017. Vol. 69. P. 55-66. URL: [10.1016/j.jrp.2016.04.003](https://doi.org/10.1016/j.jrp.2016.04.003) (accessed: 06.12.2025).

80. Menchú R. I, Rigoberta Menchu: An Indian Woman in Guatemala. London : Verso, 1984. 251 p.

81. Mergentime A. Trauma in Contemporary Short Stories. Colorado State University, 2015. URL: <https://coloradoreview.colostate.edu/2015/11/trauma-in-contemporary-short-stories/> (accessed: 08.12.2025).

82. Moya P. M. L. Learning from Experience: Minority Identities, Multicultural Struggles. Berkeley : University of California Press, 2004. URL: <https://www.academia.edu/113792623/> (accessed: 07.01.2026).

83. Muñoz J. E. Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. NYU Press, 2009. 223 p.

84. Ngũgĩ wa Thiong'o. Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature. London: James Currey, 1986. 114 p.

85. Osteen M. Autism and Representation. New York : Routledge, 2008. 322 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203935088> (accessed: 05.01.2026).

86. Painter G.D. Marcel Proust. Britannica, 2025. URL: <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Proust> (accessed: 05.12.2025).

87. Poel L.V., Hermans D. Narrative Coherence and Identity: Associations With Psychological Well-Being and Internalizing Symptoms. *Front. Psychol*, 2019. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01171> (accessed: 05.12.2025).

88. Proust M. Contre Sainte-Beuve. 2025. URL: <https://fr.scribd.com/document/652775763/Marcel-PROUST-Contre-Sainte-Beuve> (accessed: 05.12.2025).

89. Ricoeur P. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2025. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/> (accessed: 05.12.2025).

90. Roscoe T. Cleft Habitus. Cleft Habitus.com, 2019. URL: <https://clefthabitus.com/about/> (accessed: 08.12.2025).

91. Rothberg M. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. *Cultural Memory in The Present*. Stanford : Stanford University Press, 2009. 408 p..
92. Semino E. Mind Style Twenty-Five Years On. *Style*, 2007. Vol. 4. №2. P. 153-172. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.41.2.153> (accessed: 05.01.2026).
93. Shapiro M. Contre Saint-Beuve, Modernism Lab. 2020. URL: <https://campuspress.yale.edu/modernismlab/contre-saint-beuve/> (accessed: 05.12.2025).
94. Smith S., Watson J. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Second Edition. NED-New edition, Second. University of Minnesota Press, 2010. 416 p.
95. *The Authentic Blur: Navigating Memoir, Autofiction and the Quest for Truth in Personal Narrative*. The Original Writers Group, 2025. URL: <https://originalwritersgroup.co.uk/2025/07/07/the-authentic-blur-navigating-memoir-autofiction-and-the-quest-for-truth-in-personal-narrative/> (accessed: 06.12.2025).
96. The Fiveable Content Team. *Intergenerational Trauma*. Fiveable, 2025. URL: <https://fiveable.me/key-terms/american-literature-since-1860/intergenerational-trauma> (accessed: 07.12.2025).
97. The Fiveable Content Team. *Testimonial literature*. Fiveable, 2025. URL: <https://fiveable.me/key-terms/introduction-contemporary-literature/testimonial-literature> (accessed: 06.12.2025).
98. van der Kolk B. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Viking, 2014. 464 p.
99. Vuong O. *On Earth We're Briefly Gorgeous*. New York : Penguin Press, 2019. 199 p. URL: <https://www.are.na/block/11490373> (accessed: 07.01.2026).

100. Waters T.E.A., Fivush R. Relations Between Narrative Coherence, Identity, and Psychological Well-being in Emerging Adulthood. PMC, 2014. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC4324396/> (accessed: 05.12.2025).

101. Waters T.E.A., Köber C., Raby K.L., Habermas T., Fivush, R. (2019). Consistency and stability of narrative coherence: an examination of personal narrative as a domain of adult personality. *Journal of Personality*, 2018. Vol. 87. P. 151-162. URL: [10.1111/jopy.12377](https://doi.org/10.1111/jopy.12377) (accessed: 06.12.2025).

102. Westover T. Educated: A Memoir. New York : Random House, 2018. 412 p. URL: https://ia601501.us.archive.org/6/items/molana-muhammad-zakariyya-ke-aap-beeti.-vol-1-urdukutabkhanapk.blogspot/04-Jan-2021_Uploaded_Biography/Educated%20by%20Tara%20Westover_%28urdukutabkhanapk.blogspot%29.pdf (accessed: 06.01.2026).

103. Wood J. Total Recall: Karl Ove Knausgaard's «My Struggle». *The New Yorker*, 2012. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/13/total-recall> (accessed: 06.12.2025).

