

**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:

**«ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПОЕЗІЇ ДЖОНА БЕРРІМЕНА»**

Виконала: студентка II курсу
групи ФЛ-24-1мз
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041
«Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська»
Овчаренко Анна Андріївна

Керівник к.філол.н., доц. Чухно Т.В.

Рецензент к.філол.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

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури

(переклад включно), перша – англійська

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ 20 ____ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ОВЧАРЕНКО АННИ АНДРІЇВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Лексико-стилістичні засоби вираження національно-культурної ідентичності в поезії Джона Беррімена»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.філол.н., доц. Чухно Т.В. затверджені наказом УМСФ від «01» вересня 2025 року №708 КС

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) _2026 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): теорія національно-культурної та наративної ідентичності; лінгвокультурологічний і стилістичний аналіз художнього тексту; поетичний дискурс американської літератури другої половини ХХ століття; збірка Дж. Беррімена *The Dream Songs*; наукові праці зі стилістики та аналізу поетичного мовлення.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) здійснити огляд і розглянути теоретичні, наративні та

лінгвокультурологічні підходи до аналізу національно-культурної ідентичності в художньому тексті; 2) визначити та проаналізувати роль лексико-стилістичних засобів і образної системи у збірці Джона Беррімена *The Dream Songs*; 3) охарактеризувати та виявити мовні й позамовні маркери культури, що репрезентують американську національно-культурну ідентичність у поетичному дискурсі США другої половини ХХ століття.

5. Консультант розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Чухно Т.В., к.філол.н., доц.	05.09.25	05.09.2025
Розділ 1	Чухно Т.В., к.філол.н., доц.	02.10.25	02.10.2025
Розділ 2	Чухно Т.В., к.філол.н., доц.	03.11.25	03.11.2025
Висновки	Чухно Т.В., к.філол.н., доц.	02.12.25	02.12.2025

6. Дата видачі завдання 05.09.2025 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2025	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	червень 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 _____

(підпис)

Керівник роботи _____

(підпис)

А.А. Овчаренко

(ініціали та прізвище)

Т.В. Чухно

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Магістерська кваліфікаційна робота – 74 стор., 53 джерела,.

Об'єкт дослідження: поетичний дискурс Джона Беррімена другої половини ХХ століття як простір репрезентації національно-культурної ідентичності.

Мета роботи: комплексний аналіз лексико-стилістичних засобів вираження американської національно-культурної ідентичності в поезії Джона Беррімена на матеріалі збірки *“The Dream Songs”*.

Теоретико-методологічні засади: концепції національної та культурної ідентичності, розроблені у філософії, культурології та соціальних науках (П. Рікер, С. Голл, Б. Андерсон, Е. Сміт, Ч. Тейлор та ін.), а також положення лінгвокультурології, імагології та сучасної стилістики художнього тексту (В. фон Гумбольдт, О. Потебня, В. Ізер, Е. Ауербах, Г. Бгабга, Й. Лерссен, Л. Сорока-Бояджиоглу та ін.). У роботі застосовано комплексний підхід, що поєднує дискурсивний, лексико-стилістичний і наративний аналіз.

Отримані результати: встановлено, що поезія Джона Беррімена репрезентує американську національно-культурну ідентичність як динамічну, фрагментовану й внутрішньо суперечливу конструкцію, сформовану на перетині індивідуального досвіду та колективної історичної пам'яті. Доведено, що ключову роль у цьому процесі відіграють лексико-стилістичні засоби, зокрема культурно маркована лексика, реалії, історичні та літературні алюзії, метафоричні й символічні образи, а також специфічні ритміко-фонетичні прийоми. З'ясовано, що екстралінгвістичні маркери культури поєднуються з інтралінгвістичними засобами й утворюють багаторівневу модель художнього осмислення американської ідентичності. Архітектоніка збірки *“The Dream Songs”* та система образів сприяють конструюванню особливого поетичного простору, у якому національне осмислюється через кризу суб'єкта, травматичну пам'ять і мовний експеримент.

Ключові слова: національно-культурна ідентичність, поетичний дискурс, лексико-стилістичні засоби, американська поезія, Джон Беррімен, *The Dream Songs*, культурні коди, імагологія

SUMMARY

The present paper is devoted to the analysis of lexical and stylistic means of expressing national and cultural identity in modern American poetry, with a particular focus on the poetic discourse of John Berryman. The study examines how linguistic and stylistic structures function as markers of cultural meaning and collective self-identification in poetic texts of the second half of the 20th century.

The object of the research is the poetic discourse of John Berryman, while the subject of the research comprises lexical and stylistic means that represent American national and cultural identity in the poetry collection "*The Dream Songs*".

The main aim of the paper is to identify and analyze the mechanisms through which national and cultural identity is constructed in John Berryman's poetry. This aim has determined the accomplishment of the following objectives: to systematize modern theoretical approaches to the concept of national identity; to define the role of lexical and stylistic devices as markers of ethnocultural specificity; to examine the architectonics and system of images in "*The Dream Songs*"; and to analyze both extralinguistic cultural references and intralinguistic stylistic features of the poetic text.

The research is based on the theoretical principles of identity studies, cultural theory, stylistics and imagology, developed in the works of P. Ricoeur, S. Hall, B. Anderson, A. D. Smith and others. A methodological framework combining descriptive, stylistic, structural-semantic and imagological analysis is applied.

The results of the study show that national and cultural identity in John Berryman's poetry is represented as a dynamic and fragmented construct formed at the intersection of individual experience and collective historical memory. It is established that culturally marked vocabulary, metaphors, symbols, allusions and rhythmical-phonetic features serve as key instruments of identity construction and contribute to the creation of a multi-layered poetic model of American identity.

The scientific novelty of the research consists in a systematic analysis of lexical and stylistic means of representing American national and cultural identity in "*The Dream Songs*" from the perspective of contemporary identity theory.

Key words: *national and cultural identity, poetic discourse, lexical and stylistic means, American poetry, John Berryman, "The Dream Songs"*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ.....	7
1.1. Поняття національно-культурної ідентичності	7
1.2. Сучасні підходи до вивчення національної ідентичності.....	11
1.3. Лексико-стилістичні засоби як маркери етнокультурної специфіки поетичного тексту	19
ГЛАВА 2. ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЗБІРЦІ ДЖОНА БЕРРІМЕНА “ <i>THE DREAM SONGS</i> ”	27
2.1. Американська поезія другої половини ХХ ст. та місце Джона Беррімена в літературному процесі.....	27
2.2. Архітектоніка та система образів збірки “ <i>The Dream Songs</i> ”	34
2.3. Екстралінгвістичні маркери культури: роль реалій, історичних алюзій та відомих постатей в збірці “ <i>The Dream Songs</i> ”	48
2.4. Інтралінгвістичні засоби вираження національно культурної ідентичності та ритміко-фонетичні особливості тексту	57
ВИСНОВКИ.....	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ	74
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	74

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасних гуманітарних дослідженнях проблема ідентичності набуває особливої актуальності в умовах трансформації уявлень про націю, культуру та індивідуальну належність. Глобалізаційні процеси, міграції, переосмислення колоніального досвіду й криза «великих» наративів зумовили розуміння ідентичності як динамічної конструкції, що формується в історичному, соціальному та мовному контекстах і потребує постійного підтвердження через культурні практики. У цьому вимірі національно-культурна ідентичність постає як поєднання етнічних уявлень, колективної пам'яті, мовних норм і символічних форм культури.

Важливу роль у її формуванні відіграє художня література, зокрема поезія, здатна транслювати колективні смисли через індивідуальний авторський голос. Американська поезія другої половини ХХ століття, сформована під впливом глибоких суспільних зрушень, показово репрезентує ці процеси, а творчість Джона Беррімена поєднує особистий досвід із національними міфами та культурними кодами. Водночас лексико-стилістичні механізми репрезентації американської національно-культурної ідентичності в його поезії залишаються недостатньо систематизованими, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Теоретичну основу роботи становлять праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, присвячені проблемам ідентичності, культури, мови та художнього дискурсу. Осмислення ідентичності як динамічного, наративно зумовленого процесу спирається на концепцію наративної ідентичності П. Рікера з розмежуванням модальностей *idem* та *ipse* (Ricoeur, 1992) і підходи С. Голла до розуміння ідентичності як відкритої системи культурних і дискурсивних репрезентацій (Hall, 2015). Аналіз національної ідентичності як культурного конструкту ґрунтується на концепції «уявлених спільнот» Б. Андерсона (Anderson, 2006) та положеннях Е. Д. Сміта про етнічні витоки націй і роль культурної пам'яті (Smith, 1987; 1994). Лінгвокультурологічний вимір дослідження представлений працями О. Селіванової щодо мовної

картини світу (Селіванова, 2006) і дослідженнями ролі мови у формуванні ідентичності (Гончарова, 2015; Черниш, 2012), а аналіз лексико-стилістичних засобів спирається на сучасні стилістичні підходи Л. Сороки-Бояджиоглу (Soroka Boyacıoğlu, 2023; 2024). Інтерпретація етнокультурної специфіки художнього мовлення базується на напрацюваннях з імагології та лінгвокультурології (Алієва, 2023; Дедуш, 2017), дослідженнях етнокультурного виміру тропів і стилістичних засобів (Романченко & Стрій, 2024; Тарасова, 2017) та положеннях літературної антропології й теорії художньої репрезентації, викладених у працях О. Галети та В. Ізера (Галета, 2014; Iser, 1989).

Методологічно робота ґрунтується на поєднанні філологічного аналізу поетичного тексту зі структурно-семантичним і стилістичним підходами та лінгвокультурологічною інтерпретацією, що дозволяє розглядати лексико-стилістичні засоби не лише як естетичні елементи, а як носії культурно зумовлених смислів.

Метою роботи є аналіз лексико-стилістичних засобів репрезентації національно-культурної ідентичності в поезії Джона Беррімена та визначення їхньої ролі у формуванні художнього світу автора.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких **завдань**:

1. Окреслити основні теоретичні підходи до розуміння національно-культурної ідентичності в сучасному гуманітарному знанні.
2. Розглянути наративний і лінгвокультурологічний підходи до аналізу ідентичності в художньому тексті.
3. Визначити роль лексико-стилістичних засобів як маркерів етнокультурної специфіки поетичного дискурсу.
4. Охарактеризувати місце Джона Беррімена в літературному процесі США другої половини ХХ століття.
5. Проаналізувати систему образів і стилістичних засобів у збірці “*The Dream Songs*”.
6. Виявити екстралінгвістичні та інтралінгвістичні маркери культури,

що беруть участь у конструюванні національно-культурної ідентичності в тексті.

Об'єктом дослідження є поетичний дискурс Джона Беррімена.

Предметом дослідження є лексико-стилістичні засоби репрезентації американської національно-культурної ідентичності у збірці *"The Dream Songs"*. Матеріалом дослідження слугувала поетична збірка Джона Беррімена *"The Dream Songs"*. У роботі застосовано описовий метод, стилістичний та структурно-семантичний аналіз, а також елементи лінгвокультурологічного підходу для інтерпретації етнокультурного навантаження мовних одиниць.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше здійснено цілісний лексико-стилістичний аналіз поезії Джона Беррімена з погляду репрезентації американської національно-культурної ідентичності на матеріалі збірки *"The Dream Songs"*. На відміну від попередніх досліджень, у яких творчість поета розглядалася переважно в біографічному, психологічному або загально-літературному аспектах, у даній роботі акцент зроблено на мовних механізмах конструювання ідентичності. Зокрема, вперше систематизовано лексико-стилістичні засоби (реалії, культурно марковану лексику, тропи, алюзії), через які в поетичному тексті взаємодіють індивідуальний досвід автора та колективні культурні смисли. Це дозволяє по-новому осмислити роль поетичної мови у формуванні уявлень про національну належність у межах американської літературної традиції другої половини ХХ століття.

Теоретичне значення роботи полягає в уточненні ролі лексико-стилістичних засобів як інструментів репрезентації етнокультурних смислів у поетичному тексті. У дослідженні показано, що мовні одиниці й стилістичні прийоми виконують не лише естетичну функцію, а й слугують носіями культурної пам'яті, національних стереотипів і моделей самоідентифікації. Отримані результати доповнюють положення лінгвокультурології та стилістики щодо взаємозв'язку мови й культури, а також можуть бути використані для подальших досліджень поетичного дискурсу з позицій аналізу ідентичності та культурної репрезентації.

Практичне значення дослідження визначається можливістю використання його результатів у навчальному процесі. Матеріали роботи можуть бути залучені під час викладання курсів зі стилістики англійської мови, історії зарубіжної літератури, лінгвокраїнознавства, а також у спецкурсах, присвячених американській поезії ХХ століття. Запропонована методика аналізу поетичного тексту може слугувати зразком для самостійної роботи студентів і для виконання курсових та кваліфікаційних робіт, орієнтованих на вивчення мовних і культурних аспектів художньої літератури.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, списку використаних джерел та додатків.

У вступі обґрунтовано актуальність теми дослідження, визначено його мету й завдання, окреслено об'єкт і предмет, охарактеризовано теоретичну та методологічну базу роботи, наукову новизну, теоретичне й практичне значення.

У першому розділі розглянуто теоретичні засади вивчення національно-культурної ідентичності в сучасному гуманітарному знанні. Проаналізовано основні підходи до осмислення ідентичності, зокрема наративний і лінгвокультурологічний, а також визначено роль лексико-стилістичних засобів як маркерів етнокультурної специфіки поетичного дискурсу.

Другий розділ присвячено аналізу лексико-стилістичних засобів репрезентації національно-культурної ідентичності в поезії Джона Беррімена на матеріалі збірки "*The Dream Songs*". У ньому досліджено систему образів, тропів, культурно маркованої лексики та алюзій, а також виявлено інтралінгвістичні й екстралінгвістичні маркери культури, що беруть участь у конструюванні художнього світу поета.

У висновках подано узагальнення результатів дослідження, сформульовано основні підсумки аналізу та окреслено перспективи подальших наукових розвідок у межах обраної проблематики.

Загальна кількість сторінок 74, кількість використаних джерел 53.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

1.1. Поняття національно-культурної ідентичності

У сучасному гуманітарному знанні поняття національно-культурної ідентичності формується в умовах глибоких соціокультурних трансформацій, пов'язаних із кризою стабільних моделей самоідентифікації. Традиційні уявлення про націю як однорідну спільноту зі спільною історією, мовою та системою цінностей дедалі частіше піддаються перегляду. Глобалізаційні процеси, активні міграційні рухи, досвід колоніалізму та постколоніальних трансформацій, а також переосмислення історичних травм зумовлюють зміну способів, у які індивіди й спільноти усвідомлюють свою культурну належність. У цих умовах національна ідентичність перестає бути очевидною та самоочевидною і потребує постійного символічного підтвердження (Матвієнко, 2001).

Поняття ідентичності окреслює спосіб, у який людина усвідомлює власну цілісність, зберігаючи водночас відмінність від інших. Як соціальна істота, індивід постійно перебуває в полі напруження між прагненням до включеності в спільноту та потребою в самовиокремленні. У цьому сенсі ідентичність постає не лише як раціональне знання про належність, а як внутрішньо переживаний стан, що поєднує усвідомлення, відчуття й прийняття свого місця в різних формах колективного буття – від малої соціальної групи до нації та людства загалом. Відчуття належності виконує важливі соціальні й соціально-психологічні функції: воно впорядковує взаємодію індивіда з соціумом, формує критерії оцінки й самооцінки, забезпечує символічний і ціннісний захист, надаючи людському досвіду соціально значущого змісту (Дубенко, 2014).

Національна ідентичність формується в нерозривному зв'язку з культурою як системою ціннісних, символічних і смислових орієнтирів, що

визначають спосіб існування спільноти. У процесі історичного розвитку нація виробляє власні культурні коди, які акумулюють колективний досвід, пам'ять про ключові події та уявлення про єдність і тяглість буття. Національна культура постає як символічний простір, у якому закарбовані життєві пріоритети, ідеали й моральні настанови спільноти, водночас залишаючись умовою її історичної тривалості. Самобутність культури розкривається не в ізоляції, а в постійному діалозі з «іншим», через зіставлення «свого» і «чужого». У цій напрузі між тотожністю та відмінністю культура набуває здатності до саморефлексії, розвитку й оновлення, а світовий культурний процес постає як результат складного переплетення традицій, кожна з яких є незамінною цінністю та унікальним внеском у спільний духовний простір людства (Hussey, 2014).

3. Бауман запропонував метафору плинної сучасності, за допомогою якої він окреслює стан нестабільності соціальних структур і втрату тих інституційних та культурних опор, що раніше забезпечували відносну сталість ідентичності (Bauman, 1996). Йдеться, зокрема, про ослаблення ролі традиційної національної держави, зміну моделей сім'ї, трансформацію релігійних і моральних авторитетів. У такому контексті ідентичність дедалі частіше розуміється не як наперед задана сутність, а як процес, що формується в конкретних історичних, культурних і мовних обставинах та залишається відкритим до змін і переінтерпретацій.

Унаслідок цього національно-культурна ідентичність у сучасних дослідженнях не трактується як однорідне або замкнене утворення. Вона постає як динамічна структура, здатна реагувати на історичні травми, політичні трансформації та культурні зрушення. Формування ідентичності відбувається в постійному діалозі між минулим і теперішнім: між колективною пам'яттю, закріпленою в міфах, символах і канонічних текстах, та актуальними соціальними практиками, що змінюють спосіб їх інтерпретації. Наприклад, ті самі історичні події можуть осмислюватися по-різному залежно від суспільного контексту, а національні символи набувати

нових значень у нових поколіннях.

Такий підхід зумовлює потребу в міждисциплінарній аналітичній перспективі, яка поєднує філософські, соціально-психологічні, культурологічні та літературознавчі напрацювання. Водночас у філологічних дослідженнях ключовою стає увага до мовних і текстових форм, у яких процеси ідентифікації набувають конкретного вираження. Саме мова, нарратив і художній текст дозволяють простежити, як абстрактні уявлення про націю та культуру трансформуються в образи, метафори й сюжетні моделі.

Вагомий внесок у переосмислення поняття ідентичності зробив С. Голл, який послідовно критикує її есенціалістське трактування. На його думку, ідентичність не є фіксованим станом або завершеним результатом, а постає як процес становлення, що одночасно пов'язаний із минулим і зорієнтований на майбутнє (Hall, 1990: 225). Ідентичність формується через репрезентації – у мові, культурних текстах, історичних нарративах – і завжди залежить від контексту, у якому ці репрезентації функціонують. Такий підхід дозволяє розглядати національно-культурну ідентичність як відкриту систему, у межах якої етнічні, національні та культурні компоненти не існують ізольовано, а взаємодіють і взаємно переозначаються.

У філософському дискурсі ключовою є проблема співвідношення сталості й зміни в ідентичності суб'єкта. Одне з найвпливовіших її розв'язань запропонував П. Рікер у праці «Сам як інший», де він розмежував дві модальності ідентичності – *idem* та *ipse* (Ricoeur, 1992). Ідентичність-*idem* відповідає на питання «що?» і пов'язана з відносною стабільністю характеристик, які дозволяють розпізнавати об'єкт як той самий упродовж часу. Йдеться про ті риси, які забезпечують впізнаваність і тяглість, навіть за умов зовнішніх змін. Ідентичність-*ipse*, своєю чергою, відповідає на питання «хто?» і описує не структурну незмінність, а здатність суб'єкта зберігати вірність собі в умовах трансформацій, зокрема через етичну відповідальність і дотримання обіцянки (Ricoeur, 1992: 2–3).

Застосування цієї дихотомії до національно-культурної проблематики

дозволяє уникнути редукції ідентичності до сукупності спадкових або традиційно закріплених ознак. Національно-культурна ідентичність у такому разі постає як поєднання елементів історичної тяглості та активного культурного самовизначення. Вона не лише успадковується через мову, символи й культурну пам'ять, а й постійно переосмислюється відповідно до нових соціальних і культурних викликів (Козловець, 2011).

Взаємозв'язок між цими модальностями Рікер пояснює через поняття наративної ідентичності. Самість формується через розповідь, у межах якої події минулого інтегруються в уявлення про теперішнє й майбутнє, утворюючи цілісну життєву історію. Саме наратив забезпечує смислову впорядкованість досвіду та створює відчуття тяглості попри зміни (Crowley, 2003: 2). Через наратив суб'єкт – як індивідуальний, так і колективний – вибудовує уявлення про власну тотожність, визначає значущі події та надає їм інтерпретації.

У площині національно-культурних досліджень цей підхід є особливо продуктивним, оскільки дозволяє розглядати ідентичність спільноти як результат постійного наративного переосмислення історичного досвіду. Колективні уявлення про минуле, зафіксовані в літературі, міфах і культурних символах, формують смислове поле, у межах якого спільнота усвідомлює себе. Література в цьому контексті постає одним із ключових просторів наративного конструювання національно-культурної ідентичності, оскільки саме в художньому тексті історичний досвід набуває символічної форми, стає предметом інтерпретації та емоційного переживання (Heidegger, 1976).

Варто наголосити, що національно-культурна ідентичність у сучасному гуманітарному знанні постає не як стабільна й замкнена система, а як процесуальне утворення, що перебуває у стані постійного становлення. Вона формується на перетині історичної пам'яті, мовних практик, культурних репрезентацій і соціального досвіду, реагуючи на політичні, культурні та символічні зрушення. Така динамічність унеможливорює редукцію ідентичності до сукупності фіксованих ознак і водночас підкреслює її

залежність від наративних форм, у межах яких спільнота осмислює власне минуле, теперішнє й перспективи майбутнього.

Особливої ваги в цьому контексті набуває ідея наративної ідентичності, яка дозволяє поєднати виміри сталості та зміни, традиції й переосмислення. Через наратив відбувається символічна інтеграція досвіду, а національно-культурна ідентичність постає як результат безперервного переказування, інтерпретації й актуалізації колективної історії. Саме в наративі закріплюються ключові смисли, цінності та образи, що забезпечують відчуття тягlosti навіть за умов радикальних соціокультурних трансформацій. У цьому сенсі ідентичність не лише відображає історичну реальність, а й активно конструє її, задаючи рамки колективного саморозуміння.

З огляду на це художня література постає привілейованим простором формування й репрезентації національно-культурної ідентичності. Саме художній текст дозволяє простежити, як абстрактні культурні та історичні уявлення трансформуються в образи, метафори, сюжетні структури й мовні стратегії.

Література не лише фіксує наявні моделі ідентичності, а й пропонує альтернативні способи їх осмислення, проблематизації та переінтерпретації. Це відкриває можливість для аналізу національно-культурної ідентичності крізь призму лексико-стилістичних засобів, у яких відбивається напружена взаємодія індивідуального досвіду, колективної пам'яті та культурних кодів, що й визначає подальшу аналітичну логіку даного дослідження.

1.2. Сучасні підходи до вивчення національної ідентичності

Національна ідентичність посідає одне з центральних місць у сучасних гуманітарних студіях і розглядається як складний, багатовимірний феномен. У науковому дискурсі вона трактується не лише як політична належність до певної держави, а як сукупність уявлень, символів, культурних практик і способів самоопису спільноти, через які вона осмислює власне місце в

історичному та соціальному просторі. У цьому сенсі національна ідентичність виконує аналітичну функцію, оскільки дозволяє інтерпретувати колективний досвід, культурні конфлікти, моделі солідарності та систему цінностей суспільства (Пасічник, 2010: 18).

Важливо підкреслити, що національна ідентичність не є однорідною або раз і назавжди сформованою. Вона постає як результат історичного розвитку, у якому переплітаються різні часові пласти – від міфологізованого минулого до актуальних соціальних практик. Саме тому в гуманітарних науках ідентичність розглядається не як набір статичних ознак, а як процес постійного узгодження між пам'яттю, культурною традицією та сучасним досвідом (Підскальна, 2018).

Одним із найпопулярніших теоретиків національної ідентичності є Е. Сміт, який пропонує її багатокомпонентну модель. У праці «Національна ідентичність» дослідник визначає цей феномен як поєднання етнічних, культурних, територіальних, економічних і політико-правових складників. До ключових ознак національної ідентичності він відносить історичну територію, спільні міфи та колективну пам'ять, масову культуру, єдині права й обов'язки громадян, а також спільний економічний простір (Smith, 1994: 23–25). На думку Сміта, саме взаємодія цих елементів забезпечує відносну стабільність національної ідентичності та її здатність адаптуватися до соціальних і політичних змін. Такий підхід є особливо важливим для літературознавства, оскільки художні тексти часто репрезентують саме міфи, пам'ять і символи як базові компоненти національного саморозуміння.

Інший впливовий підхід до осмислення національної ідентичності запропонував Б. Андерсон. Він визначає націю як «уявлену політичну спільноту», підкреслюючи, що її члени не можуть знати більшості співгромадян особисто, проте поділяють уявлення про свою належність до спільного цілого (Anderson, 2006: 21). Андерсон пов'язує формування модерних націй із розвитком друкованої культури – насамперед роману та періодичної преси, які створюють ефект одночасної участі в єдиному

інформаційному просторі (Anderson, 2006: 39–41). У межах цього підходу національна ідентичність постає як продукт комунікативних і культурних практик, а література розглядається не лише як відображення нації, а як інструмент її уявлення та символічного конструювання.

Сучасні теорії ідентичності значною мірою спираються на конструктивістські та постструктуралістські засади. С. Голл наголошує, що культурна ідентичність не є сталою сутністю, а формується в дискурсивних практиках і постійно перебуває в процесі становлення (Hall, 1990: 222–223). Він розглядає її як простір напруги між уявленнями про спільне минуле та сучасними соціальними й культурними трансформаціями. Подібну позицію обстоює Г. Бгабга, який трактує націю як наративну конструкцію, що відтворюється в текстах різного типу – історичних, публіцистичних і художніх (Bhabha, 1990: 1). У цьому контексті художній текст постає як привілейований простір формування образів «ми» та «інших», де ідентичність не лише описується, а й продукується.

В українській гуманітаристиці національна ідентичність також осмислюється як багаторівнева система, що поєднує історичну пам'ять, символічні ресурси, мовні практики та соціальні моделі поведінки. І. Пасічник наголошує на взаємозалежності цих складників і підкреслює практичне значення вивчення національної ідентичності в умовах глобалізаційних викликів і культурної багатоманітності (Пасічник, 2010: 18). Такий підхід є важливим і для аналізу художніх текстів, у яких національна ідентичність часто проявляється опосередковано – через образи, сюжети, мовні вибори та стилістичні рішення.

У сучасних дослідженнях можна виокремити кілька підходів до аналізу національної ідентичності, релевантних для літературознавства. Конструктивістські концепції наголошують на сконструйованому характері нації як продукту модерних соціальних процесів. Етносимволістський підхід, представлений працями Е. Сміта, акцентує на ролі тривалих міфів, символів і традицій, що забезпечують відчуття історичної тяглості. Постколоніальні

теорії зосереджуються на внутрішній суперечливості та гібридності ідентичностей, що особливо виразно виявляється в художніх текстах, де національне часто поєднується з індивідуальним і маргінальним досвідом.

У концепції О. Шевченко національно-культурна ідентичність постає багатовимірним утворенням, що охоплює кілька взаємопов'язаних рівнів. По-перше, вона інтерпретується як соціально-психологічний результат поєднання когнітивних, емоційних і ціннісних процесів, у межах яких особистість співвідносить себе з національною спільнотою. По-друге, дослідниця визначає її як внутрішнє мотиваційно-когнітивне ядро національної самосвідомості, що задає напрям саморозуміння та поведінкових орієнтацій індивіда. По-третє, національно-культурна ідентичність розглядається як ключовий елемент загальної соціальної ідентичності, інтегрований у структуру «Я-образу» особистості. Важливо, що, за спостереженнями О. Шевченко, цей тип ідентичності не є раз і назавжди сформованим, а розвивається протягом усього життєвого шляху людини, проходячи послідовні фази, зумовлені віковими етапами психічного розвитку (Шевченко, 2005: 8).

У працях Б. Попова національно-культурна ідентичність осмислюється передусім як глибоко емоційний, часто не до кінця усвідомлений стан, що вкорінений у внутрішньому світі людини. Зауважується, що за умов так званого «національного спокою» ідентичність може залишатися латентною, оскільки не актуалізується як соціальна чи психологічна проблема за відсутності зовнішніх загроз. У такому разі включення особистості в етнос або націю відбувається на рівні підсвідомого відчуття природної взаємної прихильності між членами спільноти, що й забезпечує її внутрішню згуртованість (Етнос і соціум, 1993: 64). Доповнюючи ці міркування, І. Кресіна пов'язує національну самосвідомість із усвідомленням державно-політичної та громадянсько-територіальної єдності, духовної й історичної спорідненості, а також психологічної та культурної неповторності нації. У цьому контексті національно-культурна ідентичність постає як усвідомлення індивідом або спільнотою власної національної належності, що підтверджує її органічний і

нерозривний зв'язок із національною свідомістю (Кресіна, 1998: 87).

Національно-культурна ідентичність вважається складовою частиною соціальної ідентичності, яка виникає в результаті порівняння своєї нації та культури з іншими (Огнев'юк, 2003: 111). Водночас В. Огнев'юк слушно зазначає, що патологічною формою такої ідентичності може бути націоналізм, який намагається спростити світ до рівня національного обмеження й фанатизму. На відміну від національно-культурної ідентичності, яка є відкритою і толерантною формою висвітлення індивідом власної ідентичності, націоналізм абсолютизує націю і вимагає так званої «сліпої віри» від своїх прихильників. Незважаючи на національну належність, націоналісти переконані, що тільки боротьба нації за існування забезпечить її виживання (Огнев'юк, 2003: 111). Науковець Т. Потапчук зазначає, що національна свідомість відображає ставлення до національних феноменів, а національно-культурна ідентичність є оцінкою людини самої себе як носія національної свідомості, свого місця в національному світі. Дослідниця стверджує, що національна свідомість відображає певне ставлення людини до національного, а національно-культурна ідентичність є її ставленням (Потапчук, 2015: 56). Феномен «національно-культурна ідентичність студентів» І. Газіна розглядає як найелементарніші прояви в діяльності студентської молоді, які свідчать про усвідомлення себе представниками українського народу, гордості за це, самоповаги до себе як українців, ставлення студентів до національних цінностей (українська мова, культура, національна символіка) та усвідомлення ними їхньої важливості. Ці дії мають обов'язково бути підкріплені певним комплексом знань і умінь молодих людей. Зокрема знань, що стосуються національної культури (традиції, обряди, фольклор), історичного минулого народу, мови тощо (Газіна, 2008: 33).

Близьку за змістом позицію обґрунтовує А. Литвиненко, інтерпретуючи національно-культурну ідентичність як стан «національного спокою», за якого питання національної належності не потребує рефлексії, оскільки переживається як очевидне й внутрішньо прийняте знання. У такому розумінні

ідентичність постає як природно засвоєний спосіб саморозуміння, успадкований від попередніх поколінь і сформований стихійно, без цілеспрямованих інтелектуальних зусиль. Лише в ситуаціях, коли національна належність набуває проблемного характеру й стає джерелом соціальної або психологічної напруги, вона переходить у площину усвідомленого осмислення, що вимагає активної розумової роботи та рефлексії з боку особистості (Литвиненко, 2007: 9).

З огляду на це феномен національно-культурної ідентичності доцільно трактувати не лише як сукупність знань про мову, історію та культуру власного народу, а передусім як ціннісно зорієнтовану структуру, інтегровану у внутрішній світ людини. Саме ціннісні компоненти, за спостереженням Т. Потапчук, виконують у структурі ідентичності функцію внутрішніх детермінант поведінки, визначаючи спрямованість осмислених і цілеспрямованих дій особистості та надаючи їм світоглядного підґрунтя (Потапчук, 2015: 57).

У працях М. Шульги феномен національно-культурної ідентичності осмислюється крізь призму взаємозв'язку особистості з різними типами спільнот і постає як сукупність взаємопов'язаних «ідентитетів», тобто способів самовизначення через належність до певних соціальних, етнічних і культурних утворень. Науковець підкреслює ієрархічний характер етнічного ідентитету, який реалізується у формі багаторівневої етнічної самоідентифікації. У цьому контексті М. Шульга аналізує механізми та функції самоідентифікації в умовах сучасного суспільства, наголошуючи на їхній динамічності та соціальній зумовленості (Шульга, 1996: 88).

Розвиваючи ці підходи, Т. Потапчук акцентує, що становлення національно-культурної ідентичності відбувається під визначальним впливом національної свідомості особистості. Національна самосвідомість передбачає здатність індивіда усвідомлювати особливості інших націй і культур через глибше розуміння специфіки власної національної спільноти. Уявлення нації про себе як про унікальну соціокультурну реальність сприяє її

самовиокремленню серед інших націй, тоді як здатність до самовідображення виступає ключовою ознакою національної самосвідомості. Така саморефлексія об'єктивується в мові, системі звичаїв і традицій, а також у фольклорних формах – переказах, легендах і міфах (Потапчук, 2015: 55).

Суттєвим доповненням до цього підходу є позиція О. Матвієнко, яка визначає провідними чинниками формування національно-культурної ідентичності патріотизм, любов до свого народу, толерантність, моральну стійкість і гуманістичні цінності як основу духовного розвитку нації. На думку дослідниці, рефлексивно-гуманістичне взаєморозуміння в межах спільноти істотно розширює рефлексивні можливості її членів і сприяє розвитку здатності особистості самостійно конструювати та трансформувати власну життєдіяльність, усвідомлюючи себе суб'єктом власного розвитку (Матвієнко, 2001: 60).

Окремий напрям досліджень пов'язаний із проблемами пам'яті та травми. Аналізуючи українську літературу кінця ХХ – початку ХХІ століття, О. Романенко показує, що художня репрезентація історичних подій сприяє їх включенню до колективної пам'яті та відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності (Romanenko, 2016: 113–116). У цьому сенсі література не лише фіксує культурні смисли, а й пропонує моделі осмислення індивідуальної та колективної належності.

Вагомим складником національно-культурної ідентичності є мова, яка розглядається як національно маркований елемент культури та засіб збереження історичного досвіду спільноти (Шинкарук, Харченко, Завальнюк, 2019: 99). У художньому тексті мовні одиниці набувають додаткового культурного навантаження, що зумовлює розвиток лінгвокультурологічних підходів до аналізу літератури. Дослідження Н. Ясакової, С. Харченка та В. Шинкарука переконливо демонструють, що навіть особові займенники можуть виконувати функцію маркерів колективної ідентичності, відображаючи уявлення про «своїх» і «чужих» у межах національної комунікативної традиції (Yasakova et al., 2019: 204–207).

Для аналізу національної ідентичності в художньому творі продуктивним є поєднання лінгвістичних і літературознавчих підходів. На рівні мікроструктури тексту досліджуються мовні й стилістичні засоби, що сигналізують про моделі колективної самоідентифікації. На рівні макроструктури художній текст постає як цілісна нарація, у межах якої формуються уявлення про історію спільноти, її цінності та культурні орієнтири. Стилiстичні засоби – метафора, символ, епітет, повтори – відіграють ключову роль у створенні національно маркованих смислів і посилюють емоційний та ідеологічний вплив тексту (Soroka Boyacıoglu, 2023; Soroka Boyacıoglu, 2024).

Національна та національно-культурна ідентичність у сучасному гуманітарному знанні постає як складне, багаторівневе й процесуальне утворення. Вона формується не лише на основі історичної пам'яті та культурної традиції, а й унаслідок активної взаємодії з соціальними викликами, політичними трансформаціями та символічними конфліктами сучасності. Така ідентичність не є застиглою сутністю, а функціонує як динамічний механізм самоопису спільноти, у межах якого постійно переозначаються уявлення про «своє» й «чуже», спадкове й актуальне, колективне та індивідуальне.

Особливого значення в цьому процесі набуває наративний і мовний вимір ідентичності. Саме через мову, художній образ і наративну структуру відбувається символічне впорядкування колективного досвіду, інтеграція травматичного минулого та актуального соціального досвіду в цілісні моделі саморозуміння. Літературний текст у цьому контексті постає не як пасивне віддзеркалення національної реальності, а як активний простір смислотворення, у якому ідентичність не лише репрезентується, а й конструюється. Через систему образів, метафор, стилістичних прийомів і мовних маркерів художній дискурс формує емоційно насичені й культурно зумовлені моделі національної належності.

З огляду на це аналіз національно-культурної ідентичності в

художньому тексті потребує поєднання лінгвостилістичного та лінгвокультурологічного підходів, що дозволяє виявити як мовні механізми репрезентації ідентичності, так і глибинні культурні смисли, закладені в тексті. Така методологічна перспектива відкриває можливість комплексного прочитання літературного твору як простору національного самопізнання, у якому через індивідуальний авторський голос актуалізуються колективні уявлення, цінності та символи.

1.3. Лексико-стилістичні засоби як маркери етнокультурної специфіки поетичного тексту

Лексико-стилістичні засоби в поетичному тексті належать до найінформативніших рівнів репрезентації етнокультурної специфіки, адже саме на рівні слова й образу найбільш виразно проявляється національно зумовлений спосіб бачення світу. Поетичне слово функціонує не лише як елемент естетичної організації тексту, а й як носій культурної пам'яті, системи цінностей і стереотипних уявлень спільноти. Через добір лексики, тропів та образів у поезії закріплюється своєрідна національна картина світу, сформована історично й зафіксована в колективному досвіді. Як відзначають дослідники, культурно детермінована лексика та стереотипні образи слугують «об'єктиваторами» культурно обумовлених знань, тобто утворюють етнокультурні маркери мовної свідомості. У поетичному мовленні ці маркери особливо помітні, оскільки слово тут рідко вживається лише в прямому значенні – за ним стоїть ширший культурний контекст і асоціативне поле.

Для пояснення взаємозв'язку мови і культури вживають поняття етнокультурного коду. Під етнокультурним кодом розуміють сукупність усталених уявлень про певні фрагменти дійсності, закріплених у мові та значущих для конкретного етносу. Такі коди можуть бути різної природи – соматичні (тілесні), фауністичні (пов'язані з тваринним світом), флористичні

(рослинні), просторові, артефактні або релігійні. У поетичному тексті ці коди реалізуються насамперед через тропеїчні структури – метафори, порівняння, символи, епітети тощо, які дозволяють «ущільнити» культурну інформацію та передати її в художньо опосередкованій формі. Зокрема, дослідження українського фольклору свідчать, що метафорична й порівняльна образність активно репрезентує фаунонімний, флористичний та соматичний етнокоди, відбиваючи актуальні для народу поняття, сформовані здавна. Аналогічно, англійська поезія витворила власний образний простір із притаманними йому символами та асоціаціями, в яких віддзеркалюється історичний досвід і світогляд англійської культури.

Одним із базових лексико-стилістичних засобів поетичної мови є метафора. Сучасна лінгвістика трактує метафору не просто як «прикрашує» текст, а як потужний інструмент пізнання і моделювання світу. Метафора полягає у переносі назви одного об'єкта на інший на основі їхньої подібності; в риториці ще від античності це розумілося як перенесення значення з одного слова на інше. Коли два різнорідні явища чи поняття накладаються одне на одне, виникає новий смисл, що активує в уяві цілий комплекс асоціацій. Повторюваність певних метафоричних моделей у мові не випадкова: такі моделі закріплюють усталені для культури способи осмислення абстрактних явищ.

У фольклорних текстах метафоричні номінації на кшталт «серце», «ластівка» чи «голубка» традиційно позначають кохану особу, тим самим увиразнюючи культурно значущі уявлення про емоційність, тілесність і красу. Подібні метафори закріплюють у мові стереотипні образи (любов як серце, тендітність як птах тощо) і тим самим передають фрагменти національного світогляду. В англійській поезії діють аналогічні механізми, хоча реалізуються вони через інші образи, зумовлені специфікою англійського культурного контексту. Наприклад, метафоричні поля, пов'язані з природним ландшафтом Британських островів, з біблійними чи історичними мотивами, формують у англійській поезії особливу систему образів. Повторюваність

таких образів створює впізнавану етнокультурну своєрідність поетичної традиції.

Варто зауважити, що ще давні англосаксонські поети розуміли роль метафори у зв'язку з культурою. Показовим є явище кенінга – складної метафоричної назви в староанглійській та старонорвезькій поезії. Кенінги на кшталт “*whale-road*” («дорога китів» – море) чи “*ring-giver*” («дарувальник пернів» – король) не лише збагачували текст яскравими образами, а й укорінювали його в культурному контексті епохи. Для повного розуміння таких метафор читачеві необхідно було знати міфологію та побут тієї культури. Отже, метафора в поезії – це своєрідний «код», що в компактній формі містить культурну інформацію. Сучасні поети теж широко використовують метафоричні образи, апелюючи до колективної пам'яті. Приміром, Сеймас Гіні у власних віршах і перекладах звертається до історичних і природних образів Ірландії, вдаючись до «ущільнених» метафор, аби передати ландшафт і культурну пам'ять свого народу. Таким чином, метафора в поетичному тексті виконує подвійну роль – і естетичну, і пізнавально-культурну, слугуючи засобом репрезентації національно специфічного світобачення.

Порівняння, як стилістичний прийом формально зберігає дистанцію між об'єктом та образом уподібнення (через вживання сполучників як, мов, немов або англійських *like, as*). Однак змістовно порівняння часто безпосередньо відтворює стереотипні уявлення спільноти про певні властивості. Людина осмислює нові явища, співвідносячи їх із уже знайомими поняттями та образами, які поділяються у культурі. Саме тому у порівняннях так часто фігурують клішовані аналогії – те, що зрозуміле й близьке мовцям певного культурного кола.

В українській народній ліриці, зокрема родинно-побутовій, поширені порівняння зовнішності чи характеру людини з образами тварин і рослин, наділених традиційною символікою. Так, дівчина може порівнюватися з ластівкою чи голубкою, юнак – з соколом, а стара жінка – з сухим деревом.

Назви птахів як об'єкти порівняння формують компаративний фауністичний код, спираючись на народні уявлення про світ тварин. У фольклорі особливо часті орнітоніми: дівчат у піснях уподібнюють до пташок (голубка, лебідонька, ластівка тощо), що підкреслює їхні риси – ніжність, красу, тендітність. Такі образи зрозумілі носієві культури, бо спираються на колективний досвід і сталі асоціації.

Англомова поезія також використовує притаманні їй порівняльні моделі, насичені іншими культурно значущими образами. Англійські порівняння можуть звертатися до образів, пов'язаних із повсякденним довкіллям, історичними реаліями чи біблійною традицією. Наприклад, у англійській мові існує чимало сталих порівнянь на кшталт *“as brave as a lion”* (хоробрий як лев) чи *“as innocent as a lamb”* (невинний як ягня), що спираються на добре відомі носіям мови культурні символи – лев як уособлення сміливості, ягня як символ невинності. Хоча такі порівняння можуть здаватися кліше, вони виконують важливу функцію: через них мовець апелює до спільного культурного фонду, роблячи опис зрозумілішим та емоційнішим для читача. Зрештою, сукупність типових для певної літературної традиції порівнянь (як і метафор) формує її культурний почерк. Навіть не знаючи прямої вказівки на національну тематику, за характерними образними порівняннями часто можна впізнати культурну належність тексту. Це ще раз підкреслює, що порівняння в поезії – не нейтральний стилістичний засіб, а носій етнокультурної інформації (Auerbach, 1953).

Епітет – це образне означення, яке підкреслює характерну рису предмета і надає йому емоційно-естетичного забарвлення. У стилістиці епітети розглядаються як експресивні атрибути, що збагачують текст додатковими конотативними сенсами. Особливо показовими в етнокультурному плані є постійні епітети фольклору – сталі словосполучення на зразок «сивий голуб», «чорнобрива дівчина», «ясні зорі» тощо. Вони закріплюють традиційні естетичні норми та цінності народу: скажімо, чорні брови у фольклорі – обов'язкова ознака жіночої вроди, ясний місяць – символ краси й надії і т.ін.

Через такі епітети культура немовби промовляє усталеними формулами, передаючи з покоління в покоління ключові уявлення про прекрасне, моральне, значуще. Як зазначають дослідники, у слові, що позначає культурно вагомий феномен, поєднуються мовні та позамовні (культурні) компоненти значення. Іншими словами, за буденною мовною одиницею часто стоїть «тінь» колективного досвіду – і це особливо притаманно епітетам, які репрезентують певний образ у культурі.

В англійській поезії також виробився свій набір характерних епітетів і образних словосполучень. У добу ренесансу й класицизму, наприклад, були поширені стійкі епітети, запозичені з античної традиції. У романтичній та вікторіанській поезії набули значення епітети, пов'язані з природою Британії (*green wood* – *зелений гай*, *misty isle* – *туманний острів*, *ancient hills* – *стародавні пагорби*), які несли в собі відгомін національного ландшафту й історії. Крім того, чимало епітетів в англійській літературі мають релігійно-культурне підґрунтя (*Holy Father* – *про Бога*, *Blessed Virgin* – *про Діву Марію*), що відсилає до християнської традиції. Кожен із таких епітетів містить не лише прямий описовий зміст, а й культурну конотацію, зрозумілу носіям мови. Таким чином, епітети виконують роль своєрідних «маячків» колективної пам'яті в тексті: вони сигналізують обізнаному читачеві про глибинні смисли, спираючись на спільний культурний код. В словах-епітетах мова і культура сходяться як єдине ціле, тому аналіз епітетики поетичного тексту є важливою ланкою виявлення його етнокультурної специфіки.

У поетичному дискурсі символ відіграє надзвичайно важливу роль, виконуючи функцію концентрованого носія смислу, що апелює до колективної пам'яті та культурної традиції. Символом може стати образ (предмет, істота, поняття), якому культура приписує стале додаткове значення. Наприклад, троянда в європейській поезії традиційно символізує любов або красу, голуб – мир або душевну чистоту, а ворон – смерть чи лиху звістку. Такі асоціації виробляються століттями і настільки закріплюються, що поет, уживаючи символ, розраховує на готовий відгук у читацькій свідомості.

Символ дозволяє в стислій, образній формі викликати великий пласт значень і емоцій. Як слушно зазначається в літературознавчих джерелах, чимало поетичних символів «глибоко вмонтовані в культурно-історичний контекст» і завдяки цьому збагачують поетичний вислів відтінками смислу. Іншими словами, символічні образи вірша черпають силу зі спільного культурного досвіду – міфів, релігійних вірувань, історичних подій.

Особливо показовою є роль алюзії – непрямого посилання на відомі факти історії, міфології чи літератури. Алюзія вимагає від читача обізнаності й спільного з автором культурного тла, адже міститься у ній зміст не розгортається прямо, а лише натякається. В англійській поезії впродовж століть накопичено багатий шар алюзій на Біблію, античні міфи, Шекспіра, англійську історію тощо. Класичний приклад – часті біблійні алюзії у поезії доби бароко й романтизму: поети могли назвати когось ім'ям Йова або згадати Вавилон, і тим самим вплести у текст відсилання до цілої історії страждань чи гріха, добре відомої їх публіці. Одним штрихом автор вводить “чужий” текст у свій, розраховуючи, що читач розпізнає цей знак і витягне з пам'яті потрібний пласт смислів. Алюзія таким чином економить слова, але максимізує смисл – маленька цитата культури акумулює значний змістовий «багаж».

У різних літературах популярні різні типи алюзій, що відбиває специфіку колективної пам'яті. Для англійської поезії характерні посилання на біблійні сюжети (особливо в релігійній ліриці), на античну міфологію (для поетів доби Відродження чи неокласицизму), на національний фольклор і історію (для романтиків і пізніших авторів). У слов'янських традиціях – свої алюзивні поля: фольклорні образи, канонічні життя святих, героїчний епос. Спільним є те, що алюзія «вбудовує» поетичний твір у ширший культурний контекст, робить його зрозумілим у межах культурного коду спільноти. Через символ і алюзію поезія безпосередньо взаємодіє з колективним досвідом, вводячи в текст відгуки історичної пам'яті, міфологічні архетипи, національні ідеали. Ці засоби перетворюють вірш із просто особистісного висловлювання

на голос культури, впізнаваний для співвітчизників (Тарасова, 2017).

Окремо слід згадати лексичні одиниці, прямо пов'язані з культурою – власні назви (антропоніми), топоніми, етніми, назви артефактів, історичних реалій. У поетичному тексті такі слова часто набувають символічного навантаження. Наприклад, назва міста чи країни може викликати цілий набір стереотипних асоціацій: “*Rome*” натякає на велич імперії і водночас на її занепад, “*Camelot*” – на ідеалізований світ лицарства, “*Jerusalem*” – на святиню і духовний центр. Подібно й етніми або назви народів у поезії несуть оцінні відтінки (скажімо, “*Saxon*” vs “*Celt*” у британській романтичній поезії можуть протиставлятися як образи раціонального й чуттєвого начал). Імена історичних постатей чи міфологічних героїв теж стають знаками цілих концептів: у англomовному культурному просторі “*Hamlet*” асоціюється з рефлексією і ваганням, “*Faust*” – з жадобою знань ціною душі, “*Job*” – з терпінням у стражданнях. Отже, введення таких культурно маркованих лексем у текст автоматично розширює його семантичний горизонт, робить його маркером культурного простору, в межах якого розгортається поетичний образ. Для читача-носія мови це сигнали, що апелюють до спільного фонду знань і цінностей, поглиблюючи сприйняття твору (Романченко, 2024).

Поетичне мовлення характеризується високою щільністю та багатошаровістю вираження, тому лексико-стилістичні засоби часто діють у взаємодії з синтаксичними прийомами для посилення потрібного ефекту. Повтори звуків і слів, порядок слів, ритміка фраз – усе це підкреслює й увиразнює значущі моменти. Приміром, анафора (єдинопочаток рядків) чи паралелізм структури здатні акцентувати ключові образи, багаторазово їх підсвічуючи для читача. Так само інверсія (навмисне порушення прямого порядку слів) привертає увагу до певного слова, виносячи його в сильну позицію рядка, а полісиндетон (навмисно часте повторення сполучників) уповільнює і нагнітає виклад, посилюючи емоційний фон. Лексичні й синтаксичні стилістичні засоби працюють спільно, щоб забезпечити максимальну виразність та впливовість поетичного слова. З одного боку,

лексичні тропи наповнюють текст смисловими асоціаціями; з іншого – синтаксичні фігури організують ці смисли ритмічно і логічно. Як результат, поезія діє на читача і образом, і інтонацією. За спостереженнями дослідників, такі засоби служать кільком цілям: створюють емоційність і образність, підкреслюють важливі ідеї і надають тексту стилістичної цілісності. Наприклад, повтор (анафора) чи контраст (хіазм) у поєднанні з метафорично насиченою лексикою привертають особливу увагу до культурно значущих мотивів, роблячи їх більш помітними та пам'ятними для аудиторії. Отже, повний аналіз етнокультурної специфіки поетичного тексту передбачає розгляд не лише окремих тропів, а й того, як вони інтегровані в синтаксичну структуру вірша і ритмомелодику мовлення (Сорока-Бояджиоглу, 2024).

Лексико-стилістичні засоби поезії – метафори, порівняння, епітети, символи, алюзії та інші – постають ключовими маркерами етнокультурної специфіки твору. Вони фіксують у слові стереотипні уявлення і цінності народу, репрезентують базові етнокультурні коди (тілесність, природу, простір, артефакти, сакральне), залучають механізми колективної пам'яті та формують у мовленні моделі національної ідентичності. Через ці образні засоби національно зумовлений спосіб мислення ніби «просвічує» крізь текст, роблячи його частиною культурного дискурсу. Пильно вивчаючи тропіку й лексику поетичного твору, ми можемо виявити глибинні відмінності у концептуалізації дійсності різними мовами та культурами. Таким чином, лексико-стилістичні засоби виконують подвійну функцію – естетичну і культурно-пізнавальну, забезпечуючи і художню виразність вірша, і його прикорінення в етнічну картину світу. Саме цей інструментарій буде основним у подальшому аналізі англomовного поетичного матеріалу в межах нашого дослідження, оскільки через нього найповніше розкривається національна своєрідність поетичного мовлення.

ГЛАВА 2. ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЗБІРЦІ ДЖОНА БЕРРІМЕНА “*THE DREAM SONGS*”

2.1. Американська поезія другої половини ХХ ст. та місце Джона Беррімена в літературному процесі

Після Другої світової війни американська поезія пережила радикальне оновлення форм і тем. Традиційні поетичні засоби, усталені розміри та ідейні моделі дедалі частіше втрачали для багатьох авторів відчуття сенсу – історія сприймалася як фрагментована, а кожен момент як унікальний і неповторний. У цих умовах сформувалася атмосфера експерименту: поети почали ставитися до стилю і жанру не як до стабільних нормативних структур, а як до тимчасових, відкритих форм, що залежать від процесу письма та рівня самосвідомості автора. Звичні категорії художнього вираження зазнали критичного перегляду, натомість оригінальність і індивідуальний голос поступово утвердилися як нова форма традиції (Пронкевич, 2002: 52-60).

Саме в цьому багатогранному та децентралізованому контексті післявоєнної американської поезії формувалася творчість Джона Беррімана, яка органічно поєднала риси ідіосинкратичної поезики та радикального формального експерименту. Його збірка *The Dream Songs* постає реакцією на кризу традиційних поетичних моделей і водночас спробою виробити нову форму художнього самовираження, адекватну фрагментованому досвіду сучасності. Відмова від цілісного ліричного суб'єкта, поєднання високого й розмовного реєстрів, синтаксична нестабільність і навмисна стилістична строкатість стають засобами репрезентації розщепленого поетичного «я», що перебуває у постійному процесі саморефлексії.

У літературознавстві *The Dream Songs* осмислюють передусім у межах теорії конфесійної поезії та аналізу поетичної ідентичності. Так,

М. Л. Розенталь розглядає поезику Беррімана як приклад радикального оновлення ліричної сповіді, де особистий досвід трансформується у складну систему мовних і стильових масок (Rosenthal, 1959). Подібний підхід розвиває Р. С. Філіпс, наголошуючи на поєднанні інтимності, формальної напруги та експериментальної мови в межах конфесійної традиції американської поезії (Phillips, 1973). Стильову еволюцію *The Dream Songs* та баланс між формальною інновацією й ліричною інтонацією аналізує Дж. А. Тріггс, звертаючи увагу на внутрішню нестабільність поетичного голосу та багаторівневу структуру циклу (Triggs, 1988). Критичні есе Ч. Бенфея та А. Кляйнцалера доповнюють ці підходи культурно-історичним і біографічним вимірами, розглядаючи поезію Беррімана як симптом ширших зрушень у самосвідомості американської культури другої половини ХХ століття (Benfey, 2015; Kleinzahler, 2015).

Водночас, попри значний корпус інтерпретацій, проблема лексико-стилістичної репрезентації американської національної ідентичності у збірці *The Dream Songs* залишається недостатньо систематизованою, що відкриває можливості для подальшого аналізу в межах поезики ідентичності та стилістичних стратегій післявоєнної американської лірики (Triggs, 1988).

Одним із найпотужніших авангардних рухів повоєнної доби стала бітницька поезія. Представники цього напрямку – Аллен Гінзберг, Джек Керуак, Вільям Берроуз та інші – відкрито виступили проти конформістського, «буржуазного» суспільства, шокуючи публіку безпрецедентною відвертістю та художнім експериментаторством. Їх надихали джазова імпровізація, східні філософські вчення, досвід мандрів і культ особистої свободи (Swift, 2021). Кульмінаційним моментом бітницького руху став судовий процес 1957 року над поемою Аллена Гінзберга «*Howl*» («Крик»), у результаті якого твір було визнано таким, що має художню цінність, а сам рух набув загальнонаціонального розголосу. Біт-поезія тяжіла до усної форми, публічного виконання та ритмічної декламації; її повторювані інтонаційні структури й пророчий пафос згодом вплинули навіть на розвиток популярної

музики. У своїх вибухових текстах біти виражали колективний «крик болю і гніву», спрямований проти втрати моральної невинності Америки, руйнівних наслідків війни та духовного спустошення індустріального суспільства. Цей протестний, розкутий імпульс суттєво трансформував поетичний ландшафт 1950–60-х років. Паралельно на Західному узбережжі розвивалася так звана сан-франциська школа поезії, тематично близька до бітників, але менш агресивна за тональністю. Поети цього кола – Лоуренс Ферлінгетті, Гері Снайдер, Кенет Рексрот та інші – зверталися до дзен-буддизму, китайської та японської поетичної традиції, оспівували природу Каліфорнії та шукали духовної гармонії між людиною і космосом. Їхні вірші вирізнялися простотою, медитативністю й оптимістичним світовідчуттям, часто набуваючи форми лаконічних пейзажних замальовок. Близькою за експериментальним духом була й поезія школи *Black Mountain*, що сформувалася довкола однойменного коледжу в Північній Кароліні. Тут працювали Чарльз Олсон, Роберт Крілі, Роберт Данкен та інші представники пізнього модернізму. Олсон сформулював концепцію «проективного вірша», яка передбачала відмову від жорстких канонічних форм на користь відкритої структури, заснованої на природному ритмі дихання та мовної інтонації. Поети *Black Mountain* тяжіли до мінімалізму, концентрації образу й максимальної щільності поетичного вислову; їхні тексти часто лаконічні, імпресіоністичні й музично вивірені.

Важливою складовою літературного процесу цього періоду стала також Нью-Йоркська школа поезії. На відміну від бітників, її представники – Джон Ешбері, Френк О'Гара, Кенет Кох та інші – не були орієнтовані на відкритий соціальний протест чи моралізаторство. Натомість вони культивували інтелектуальну граційність, міський «cool»-стиль і грайливий абсурдизм. Тісно пов'язані з образотворчим мистецтвом, ці поети активно інтегрували у свої тексти прийоми абстрактного експресіонізму та сюрреалізму. Їхня поезія сповнена раптових асоціативних зсувів, урбаністичних деталей і витонченого гумору, поєднуючи формальну складність із естетичною легкістю (Пронкевич, 2002: 52-60).

Отже, у 1950–60-х роках американська поезія постала як простір співіснування різних авангардних і неоавангардних течій – від бунтівної, пророчої інтонації бітників до інтелектуально іронічної гри Нью-Йоркської школи. Саме це різноманіття художніх стратегій створило широку культурну рамку, в межах якої сформувався і творчий феномен Джона Беррімена.

На тлі експериментального вибуху молодшого покоління, позиції зберігали й поети старшої генерації та «академіки», які оновлювали традицію зсередини. Так, Роберт Лоуелл, Елізабет Бішоп, Рендал Джарелл, Роберт Пенн Воррен та інші послідовники модернізму починали з класичних форм, але під тиском духу часу в 1960-х перейшли до вільного вірша та більш особистісної тональності. Особливо впливовим став виступ Роберта Лоуелла – його збірка

«*Life Studies*» (1959) фактично започаткувала явище сповідальної поезії, у якій автор із надзвичайною відвертістю оголює перед читачем свої глибинно особисті переживання. Ця «конфесійна» (від лат. *confessio* – зізнання) течія стала однією з визначальних у поезії другої половини ХХ ст., про яку детальніше йтиметься у наступному підрозділі. Зазначимо, що до кінця століття інтимно-автобіографічний, «сповідальний» тон став настільки поширеним у американській ліриці, що викликав реакцію нової генерації митців. У 1980-х роках з'явилися так звані «неоформалісти» – поети, які закликали повернутися до традиційних римованих форм і суспільно значущих тем, наперекір домінуванню особистісних верлібрів. Представники цього руху (Дана Джоя, Бред Лейтхаузер, Філіп Дейсі та інші) вважали, що сучасна поезія зайшла в глухий кут «середньостатистичної» майстерності й надмірної зосередженості на власному «я», тож потребує повернення до строфи і метра як джерела дисципліни та нової музичності. Одночасно на протилежному фланзі виникла експериментальна «*Language school*» (поети-мовники), які у 1970–80-х роках працювали з мовною матерією в дусі постмодернізму, намагаючись зруйнувати звичні «метанаративи» та лінійний стиль. Отже, поетична карта Америки другої половини ХХ століття була надзвичайно строкатою – від неокласиків до авангардистів – і Джон Беррімен належав до

числа тих авторів, чиє творче новаторство важко вписати в одну школу (Asmussen, 2013).

У другій половині ХХ ст. в американській літературі утвердилася течія, відома як сповідальна поезія (confessional poetry). Її представники – серед яких найчастіше називають Роберта Лоуелла, Сильвію Плат та Енн Секстон – зробили предметом віршів власне особисте життя, психологічні кризи, душевні хвороби і найінтимніші переживання. Якщо модерністи на початку століття уникали надто прямого автобіографізму, то конфесіоналісти навпаки відмовилися від масок: вони говорили від першої особи, безпосередньо і щиро про те, що раніше лишалося табу в «високій» поезії. «Справжній біографічний досвід надає віршу ваги», – так сформулювали прихильники цього напрямку його основний принцип. У своїй знаменитій передмові до збірки Плат *«Ariel»* Роберт Лоуелл визнавав, що поет виклав на папері свої «найболючіші особисті проблеми з великою чесністю й інтенсивністю». Плат у своїх пізніх віршах перетворила біографічну трагедію на потужний мистецький жест: у поемі

«Daddy» (1962) вона шокуюче порівнює покійного батька з нацистом та вампіром, сублімуючи таким чином дитячу травму; вірш *«Lady Lazarus»* алегорично описує її неодноразові спроби самогубства, відверто оголюючи тему психічного болю. Енн Секстон у поезії пішла ще далі: її тексти майже документально автобіографічні, інколи позбавлені витонченої «літературності», але емоційна сила і сміливість цих віршів вражає. Секстон не соромилася вводити у поезію «жіночі» теми – материнство, жіночу тілесність, досвід лікування в психіатричній клініці – все те, про що раніше було не прийнято говорити в вишуканих віршах. Її рядки з культового вірша

«Her Kind» (*«Та, що була такою»*) – *«A woman like that is not ashamed to die. / I have been her kind»* (*«Така жінка не соромиться померти – я була такою»*) – стали маніфестом цілого покоління поеток, які повстали проти ролі «ідеальної домогосподарки» і сміливо говорили про жіночу суб'єктивність. Таким чином, конфесійна поезія збагатила американську літературу новим, дуже особистим і драматичним голосом.

Джон Беррімен (1914–1972) традиційно також зараховується до кола «сповідальних» поетів поряд із Лоуеллом, Плат і Секстон. Він був їхнім сучасником і другом (у 1950-х Беррімен підтримував творчі стосунки з Лоуеллом), однак його шлях у поезії вирізнявся своєрідністю. Беррімен отримав класичну освіту, досконало знав поезику Шекспіра, Єйтса, Ділана Томаса – в молодості він учився, наслідуючи великих попередників. Критики відзначають, що він пройшов через «кімнату кривих дзеркал» літературних впливів і лише «наслідуючи інших, знайшов власний, впізнаваний голос», можливо «найбільш самотній голос в американській поезії ХХ століття». Цей голос Беррімен відкрив у діалозі масок: якщо Лоуелл чи Секстон говорили у віршах як «я», напряду від себе, то Беррімен створив своє альтер-его – вигаданого персонажа на ім'я Генрі, через якого і висловлював найпотаємніші думки та переживання. У його головній книзі «77 Dream Songs» (1964) і продовженні «*His Toy, His Dream, His Rest*» (1968) дія відбувається у своєрідному внутрішньому театрі: Генрі – «білий американець середніх років, що частково виступає в образі чорношкірого менестреля» – веде бесіди то сам із собою, то зі своїм уявним чорним приятелем, який називає його «*Mr. Bones*». Така гра ролей дозволила Беррімену говорити про дуже особисте опосередковано, водночас глибоко і з іронічною відстанню. На відміну від багатьох колег, Беррімен був надзвичайно чутливим до канонічної форми і ритму. Він не зрікся традиції – навпаки, творчо перевідкрив її. Коли поет Вільям Карлос Вільямс проголосив у 1930-х: «Не пишіть сонетів. Усе, що можна було сказати в цій формі, вже сказано старими італійцями», – молодий Беррімен несвідомо заперечив цей заклик. У 1947 році, переживаючи бурхливий роман, він обрав саме класичний сонетний цикл, щоб «вкласти нове у знайому форму», як записав у щоденнику. Ці юнацькі «Сонети» Беррімена (опубліковані пізніше, у 1967) вже містили зерна його майбутньої «роздвоєної» поезики: автор використовує традиційну структуру, але наповнює її оголеним особистим змістом – визнається у перелюбі, замінює справжні імена зашифрованими (так *Chris* перетворюється на *Lise*), проте

залишає в тексті явні акростиhi зі своїм іменем, «ніби бажаючи бути викритим». Ця гра з відкритістю і шифром згодом розгорнулася на повну у його славетних «Піснях снів».

У «*77 Dream Songs*» Беррімен створив унікальний поетичний світ, де через розщеплений образ Генрі говорив про власні болі – перш за все про пережите в юності самогубство батька, що завдало йому духовної травми на все життя. Книга не має послідовного сюжету, але всі «пісні» об'єднані настроєм глибокої внутрішньої кризи, духовних блукань і намагання знайти опору. Беррімен порушує теми алкоголізму, відчаю, гріха і віри – часто в саркастичному чи гротескному тоні. Він надає своїм віршам химерної форми: три шестирядкові строфи з довільними римами та розмірами, які то набувають розмовної інтонації, то раптом «ламаються» складною метафорою чи класичною алюзією. Критик Джеффри Тріггс писав, що у стилі зрілого Беррімена поєдналися «незадоволені голоси, зіткнення ерудиції та вульгарності, гнівне ламання синтаксису й діалогічна форма розділеного Я, доведена до шизофренічних меж». Така складна поетична мова передає роздробленість свідомості сучасної людини – «світ, що з'їхав з глузду», за словами самого Беррімена. Попри всю експериментальність, «Пісні снів» лишаються глибоко сповідальними: за маскою Генрі читач відчуває реальне «я» автора – «білого американця середнього віку, що зазнав непоправної втрати» (так Беррімен охарактеризував свого героя у передмові до книги). Через цю втрату – смерть батька, крах ілюзій – його поезія сповнена відчаю та богошукання. У одному з віршів Генрі скаржить на Бога: *«Його великі заповіді дійшли до мене – любити ворога свого... що зовсім уже неможливо! а ще гірше – полюбити Тебе всім своїм єством – ні, цього я теж не можу»*. Така відвертість у висловленні духовної кризи була новаторською для поезії тієї доби.

Отже, Джон Беррімен збагатив американську літературу другої половини ХХ ст. унікальним голосом «сповідника-маскарада». Разом із Лоуеллом, Плат і Секстон він відкрив нові можливості для автобіографічної

поезії, але зробив це на власний манер – поєднавши щирість і драматичну рольову гру, глибокий трагічний досвід і чорний гумор. Його місце в літературному процесі визначається як важливе, але неоднозначне. Сучасники високо цінували Беррімена – у 1965 р. він здобув Пулітцерівську премію, 1968-го Національну книжкову нагороду. Втім, літературна слава не вберегла поета від особистих демонів: у 1972 р. Беррімен трагічно наклав на себе руки, стрибнувши з мосту в Міннеаполісі. Після смерті його постать увійшла до канону американської поезії, але, за оцінками критиків, повної «беззастережної» канонізації він не здобув – на відміну від Лоуелла чи Бішоп, Беррімена інколи сприймають менш «серйозним» через гротеск і гумор у його творах. Попри це, його «*Dream Songs*» продовжують читати й перевидавати; вони вплинули на цілу генерацію пізніших митців. Поезія Беррімена знайшла місце і в поп-культурі – від авторської музики до телевізійних відсилань. Внесок Джона Беррімена у повоєнну американську поезію є беззаперечним: він посів у ній окреме місце як поет, що поєднав конфесійну глибину з модерністським експериментом, створивши неповторний літературний міф про трагічного «Генрі» та залишивши спадщину, яка продовжує відкривати нові смисли для наступних поколінь читачів і авторів.

2.2. Архітектоніка та система образів збірки “*The Dream Songs*”

Джон Беррімен у своєму поетичному циклі “*The Dream Songs*” створив унікальний художній світ, де особиста трагедія переплітається з гротеском, а сновидіння – з реальністю. Ця збірка, що принесла автору світове визнання, є радикальним експериментом у жанрі сповідальної поезії: замість прямого автобіографізму Беррімен конструює персонажа на ім’я Генрі, через якого опосередковано виражає свої найглибші переживання. “*The Dream Songs*” – це поетичний щоденник у снах та наяву, де голос самого Генрі часто роздвоюється; поруч з ним діє загадковий співрозмовник на прізвисько *Mr. Bones*, що часом жартує, а часом безжально коментує його стан.

Архітектоніка цієї збірки доволі незвична: цикл складається з окремих віршів-пісень, які формально автономні, але разом створюють цілісний нарративний потік. Кожна “*The Dream Songs*” – це фрагмент великого полотна, і в цих фрагментах поступово вимальовується психологічний портрет Генрі, білого американця середнього віку... який зазнав непоправної втрати – як зазначав сам автор у передмові.

“*The Dream Songs*” – це масштабний цикл, задуманий Берріменом як єдиний довгий вірш, поділений на окремі пронумеровані пісні. Повна версія містить 385 пісень, об’єднаних фігурою головного героя – Генрі – та наскрізними темами. Перша частина циклу, опублікована окремою книгою під назвою «*77 Dream Songs*» (1964), включає 77 віршів і стала основою повного видання. Саме ці перші 77 пісень, розділені на три умовні книги, задали тон усій історії Генрі. Беррімен сміливо відходить від традиційної строфіки і метричної впорядкованості: кожна *Dream Song* написана вільним віршем і складається з трьох строф по шість рядків. Ця зовнішня впорядкованість – 18 рядків на пісню – контрастує з внутрішньою стихійністю голосу: поет часто нехтує синтаксичною граматиною, влітає розмовні інтонації, жаргонізми, діалектні елементи. Текст рясніє раптовими стрибками думки, змінами настрою, впливом підсвідомого (Asmussen, 2013).

В центрі збірки – персонаж Генрі, своєрідне альтер его автора, хоча Берріман і наголошував, що Генрі – це уявний персонаж. Генрі постає перед читачем роздвоєним між першим і третім граматичними особами: він то говорить сам за себе (*I*), то стає об’єктом відстороненого погляду (*Henry*). Вже у першій пісні циклу закладається ця особливість: Генрі називає себе у третій особі і спостерігає за собою немов збоку. *Huffy Henry hid the day, / unappeasable Henry sulked* – таким гротескним автопортретом відкривається збірка. Герой ніби соромиться з’явитися світові, ховається від дня. У цих перших рядках вже відчутно основний конфлікт: Генрі відчужений від світу і від самого себе, він одночасно суб’єкт страждання і об’єкт власного глузування. Збірка оформлена як низка його внутрішніх монологів, діалогів і сновидінь, в яких поступово

розкриваються причини його духовної кризи.

Загальна тональність “*The Dream Songs*” – це суміш гіркоти, іронії та ліризму. Кожна пісня – мов маленький епізод зі життя чи підсвідомості Генрі. І хоча ці епізоди на перший погляд уривчасті, разом вони створюють переконливу динаміку. Берріман досягає ефекту цілісності через повторювані мотиви (смерть, вина, самотність, пошуки Бога і краси), а також через архітектонічну побудову циклу – про яку мова далі.

Архітектоніка “*The Dream Songs*” відзначається як регулярністю форми, так і продуманим розміщенням тематичних акцентів. Перша книга циклу (пісні 1–26) вводить читача у світ Генрі: тут окреслюється його душевний стан після загадкової втрати та задається основний конфлікт між героєм і навколишнім світом. Друга книга (пісні 27–51) заглиблюється в особисту історію Генрі, розкриваючи джерела його травми, зокрема переживання, пов’язані зі смертю батька. Третя книга (пісні 52–77) демонструє кульмінацію внутрішньої кризи і водночас містить ознаки певного внутрішнього перелому, коли Генрі починає виринати з пільми відчаю. Хоч номінально пісні циклу не розбиті на розділи з окремими назвами, структура *77 Dream Songs* тричастинна, і ця прихована тріада надає цілісності усьому фрагментарному потоку свідомості (Benfey, 2015).

На рівні окремого вірша композиція теж цікава: Берріман часто застосовує принцип діалогу або зміни голосу всередині однієї пісні. Зазвичай у першій строфі фіксується певний настрій або ситуація з Генрі, у другій – розвивається або контрастує тема, а в третій – з’являється несподіваний висновок чи репліка *Mr. Bones*, що перевертає тон. Така внутрішня драма в мініатюрі надає кожній пісні завершеності, водночас підкреслюючи мінливість психіки героя. Приміром, пісня 36 починається з трагічного констатування втрати: *The high ones die, die. They die. You look up and who’s there?* Генрі приголомшений смертю когось із великих”. Але одразу, у наступному рядку, заспокійливо втручається *Mr. Bones*: —*Easy, easy, Mr Bones. I is on your side. / I smell your grief.* За мить Генрі відповідає

відсторонено: —*I sent my grief away. I cannot care / forever.* В межах кількох рядків розгортається цілий психологічний етюд: від розпачу – до спроби притлумити біль, від філософського усвідомлення неминучості смерті – до іронічного самоспростування. Така ритміка емоційних злетів і падінь характерна для архітектоніки багатьох *Dream Songs*.

Важливим композиційним вузлом циклу є пісні, де Генрі безпосередньо наближається до ядра своєї травми. Зокрема, пісня 29, розташована майже посередині першої книги, знаменує собою глибоке занурення героя у почуття провини. Вона починається сильним образом тягара на серці: *There sat down, once, a thing on Henry's heart / só heavy... Henry could not make good.* Цей загадковий тягарперегукується з батьковим самогубством, хоча прямо не називається. Далі в тій же пісні 29 з'являються моторошні видіння – Генрі марить, ніби скоїв убивство і розчленував жертву, але *He knows: he went over everyone, & nobody's missing... Nobody is ever missing.* Цей рефрен ніхто не зникодночасно і заспокоює, і навіює жах: Генрі ніби доводить собі, що його вина безпідставна, але від того не легшає. Розміщення такого сну-марення в центрі збірки підкреслює його вагу: архітектонічно це вершина кризи, момент, де герой майже втрачає зв'язок з реальністю, губиться між уявним злочином і справжньою трагедією минулого.

У другій частині (пісні 27–51) архітектонічний центр можна вбачати в пісні 34, яка вперше майже буквально озвучує тему батькового самогубства. Вона починається рядком: *My mother has your shotgun.* Ці слова Генрі адресує покійному батькові: мати зберегла ту саму рушницю, з якої він застрелився. Подальші рядки пронизані гіркотою і обуренням: *One man... pried / to his trigger-digit, pal. / He should not have done that.* Голос Генрі тут буквально говорить із привидами батька – дружньо називає його *pal*, але й засуджує фразою *He should not have done that.* Цей вірш стоїть у середині циклу не випадково: архітектонічно він схожий на точку неповернення, момент правди, коли герой прямо формулює те, що досі лишалося підтекстом. Далі в пісні 34 присутній злам: після згадки про рушницю та смерть батька сам текст стає

фрагментарним, уривчастим, наче Генрі задихається від емоцій і плутається у словах (*Why should I tell a truth? when in the crack / of the dooming & emptying news I did hold back —... it's so I broke down here*). Ця композиційна пауза-спотикання точно передає мить психологічного зламу. Таким чином, середина циклу ознаменована піком напруги, після якого в настрої збірки настає зсув.

Третя частина (пісні 52–77) архітектонічно виконана як денумент історії Генрі – вона все ще повна хаотичних переживань, але поступово з'являються ознаки виснаження скорботи і потреби рухатися далі. У фінальних піснях збірки Генрі доходить до крайньої точки відчаю, абсурду і, зрештою, намагає ґрунт для зцілення. Показовою є передфінальна пісня 74, де герой відкрито заявляє: *Henry hates the world. What the world to Henry / did will not bear thought. Bin stabbed his arm and wrote a letter / explaining how bad it had been in this world.* Перед нами апогей самоненависті й розпачу: Генрі навіть вдається до самокалічення, щоб викричати біль. Він говорить про *horror of unlove*, тобто про абсолютну відсутність любові, що отруєє все його життя. Ця пісня – мов передсмертна записка героя, композиційно вона готує нас до можливого трагічного фіналу.

Однак Берріман не залишає свого персонажа у прірві. Пісня 76 і пісня 77 – фінальні дві композиції – виконують роль епілогу, де відбувається ледь помітний, але доленосний перелом. У пісні 76 лунає загадкова фраза: *arm in arm, by the beautiful sea, / hum a little, Mr Bones. I saw nobody coming, so I went instead.* Наче Генрі, не дочекавшись порятунку ззовні, вирішує самотійно вийти до прекрасного моря – символічний жест назустріч життю чи свободі. І ось у заключній пісні 77 ми бачимо Генрі майже оновленим: *Seedy Henry rose up shy in de world / & shaved & swung his barbells, duded Henry up...* Герой, який перед тим лежав у моральному дні, тепер підводиться з попелу, як фенікс буденного життя. Він знов тримає в руках свої книги, він наповнений *ancient fires* – давнім вогнемтворчості й духу, *his head full & his heart full, he's making ready to move on.* Архітектонічна місія фіналу – показати, що попри весь абсурд і страждання, історія Генрі не завершується катастрофою. Останній акорд

тихий, але оптимістичний у своїй суті: герой продовжує шлях. Таким чином, структура збірки описує повне коло – від самознищення до самопорятунку, від мовчання і ховання від світу в першій пісні – до готовності *move on* в останній (Benfey, 2015).

Отже, архітектоніка “*The Dream Songs*” – це продумана послідовність душевних станів. Берріман майстерно розмістив кульмінації і спади так, щоб читач пройшов разом з Генрі шлях катарсису. Композиційна єдність досягається не зовнішнім сюжетом, а внутрішньою логікою переживань. Кожен мотив, що з’являється на початку, отримує розвиток і трансформацію ближче до кінця. Далі розглянемо детальніше, які саме образи і мотиви наповнюють цей шлях – тобто систему образів збірки – і як вони взаємопов’язані з композицією.

Образ Генрі у збірці – складний і багатошаровий. Перш за все, він носій двох голосів: власного і голосу Містера Боунза. Ця дуальність – одна з визначальних рис системи образів “*The Dream Songs*”. Генрі постійно веде діалог із самим собою, причому цей «інший» в ньому втілений у напівкомічному образі *Mr. Bones* – то друга-насмішника, то примари смерті (в англійській традиції *Mr. Bones* може відсилати і до скелета, «кістяка»). Така внутрішня персоніфікація сумління і страхів Генрі створює ефект драматичної вистави: перед нами герой і його тінь, які перебивають один одного, сперечаються, втішають або глузують.

У багатьох піснях Містер Боунз з’являється зненацька, часто після тире, різко змінюючи інтонацію. Наприклад, у пісні 4, коли Генрі уявляє свою нереальну сцену з прекрасною жінкою в ресторані, кульмінацією стає репліка *Mr. Bones*. Генрі в екстазі думає: *You are the hottest one for years of night / Henry’s dazed eyes / have enjoyed, Brilliance*. Він готовий упасти до ніг жінки, захоплено шепоче комплімент. Але зненацька його власний внутрішній цинік бурмоче: —*Sir Bones: is stuffed, de world, wif feeding girls*. Цей грубуватий голос ніби повертає Генрі до тями, зриває романтичну ілюзію. Генрі спускається з небес на землю, бурмочучи *There ought to be a law against Henry*. Цей іронічний

обмін в двох рядках передає всю суть стосунків героя зі своєю тінню: Боунз завжди наготові вколоти Генрі болючою правдою або сарказмом.

Образ *Mr. Bones* виконує кілька ролей у системі образів циклу. По-перше, це своєрідний хор у античному сенсі – коментатор, який пояснює чи підсумовує ситуацію. Коли Генрі тоне в емоціях, голос Боунза часто звучить тверезо. По-друге, він втілення смерті і тлінності: недарма його ім'я перекладається як «містер Кістки». У деяких віршах ця асоціація прямолінійна – згадаємо, як у пісні 36 Боунз каже: *We hafta die. / That is our 'pointed task. Love & die.* У цих словах – похмуре нагадування про кінець, що чекає на всіх, і Генрі змушений замовкнути перед цією невідворотною істиною. І по-третє, *Mr. Bones* – це трикстер, блазень, що привносить елемент гротеску. Він часто розмовляє перекрученою англійською, напів-жаргонною (наприклад, *I is on your side, De choice is lost, I doubts you did or do*). Така мовна маска вказує на мінстрельські шоу (вистави, де білі актори виступали в масці чорного обличчя – *burnt-cork mask*, про що Берріман теж згадував). Генрі ніби гримується під власного демона, сміється з самого себе, щоби пережити біль. Цей психологічний прийом – розщеплення я – і є ядром образу Генрі. Внутрішній конфлікт героя матеріалізовано через діалог двох образів, і тому система образів збірки побудована не за принципом розмаїття окремих символів, а як двоголосся, що пронизує майже кожен вірш.

Одним із найбільш нав'язливих мотивів збірки є мотив смерті та непоправної втрати, який зосереджується навколо образу батька Генрі. Хоча прямо слово батькозвучить рідко, тінь цієї фігури лежить на всіх переживаннях героя. У системі образів циклу смерть постає як персоніфікована сила – примара, яка не дає Генрі спокою, перетворюється на чудовиськ у його снах або на абсурдні нав'язливі думки.

Найпряміше про батька говорить у вже згаданій пісні 34: *My mother has your shotgun* – з цього рядка постріл луною проходить крізь усю збірку. Ця фраза одночасно буденна і жахлива, адже за нею – ціла драма. Мати зберігає рушницю батька як німий докір, а Генрі, вимовляючи це, наче відкриває

заборонені двері пам'яті. Подальший рядок *He should not have done that* – пряме судження, сповнене болю: герой не пробачає батькові самогубства, хоча й намагається зрозуміти. У тексті пісні 34 далі зринає питання: *Why should I tell a truth?* Генрі зізнається, що в момент, коли отримав звістку про смерть батька (*the dooming & emptying news*), він *did hold back... silent*. Тепер же, через роки, ця стриманість обернулася нервовим зривом: *I broke down here, in his mind*. Отже, образ батька в системі образів збірки – як порожнє місце, чия відсутність кричить голосніше за будь-яку присутність. Генрі живе у посттравматичному полі, де смерть батька – центральний магніт”, що спотворює всі інші стосунки і почуття (Benfey, 2015).

Пов'язаний із цим мотивом – образ провини, чи радше екзистенційного сорому Генрі. Він відчуває себе винним і за смерть батька, і за власне виживання. У декількох піснях ця провина набуває гротескних форм. Яскравий приклад – пісня 29, де Генрі уявляє себе мало не вбивцею. Він чує *the little cough somewhere, an odour, a chime* – натяки на присутність мертвої жертви, що переслідує його. В кульмінації цього кошмару він з полегшенням усвідомлює, що *never did Henry, as he thought he did, / end anyone and hack her body up*. Це неймовірне полегшення – я нікого не вбив – відразу обертається ще глибшою тугою: адже причина його мук не зовнішня провина, а внутрішня травма, яку неможливо спокутувати. Останній рядок пісні 29 – *Nobody is ever missing*. – повторений двічі, звучить майже як прокляття. Ніхто не зник – батько мертвий, але ніби й не щез зі світу Генрі, бо його тінь живе в душі героя і мучить його без кінця. У системі образів циклу цей рядок є одним з ключових: відсутнього неможливо втратити. Батько відсутній фізично, але психологічно завжди присутній у кожній думці, і цю присутність не можна вбитичи забути. Відтак Генрі застряг між почуттям провини і образою: він одночасно винить батька за свій біль (*He should not have done that*), і винить себе, що нічого не зміг вдіяти.

Образ смерті переслідує героя і в інших втіленнях. Окрім батька, це ще й смерть інших великих людей, що резонує з власною втратою Генрі. У пісні

36 Генрі оплакує смерть *high ones*– видатних осіб (можливо, у підтексті маються на увазі культурні герої, письменники). Він згадує: *William Faulkner's where? (Frost being still around.)* Тут маються на увазі письменники Вільям Фолкнер (який помер 1962 р.) і Роберт Фрост (помер на початку 1963 р.). Для Генрі смерть цих літературних світил– ще один удар, ще один доказ, що світ втрачає цінних людей. Він ставить риторичне питання *You look up and who's there?* Таким чином, особиста трагедія Генрі вписана в ширший контекст смертності всього прекрасного і видатного. Його відчай з приводу власного батька накладається на песимістичне бачення історії: навіть якщо ти *grand bull* – великий боєць, життя завдасть *groin-wounds* – удару нижче пояса, і кінець один для всіх. Мотив смерті великих людей підсилює мотив батькової смерті: Генрі сприймає світ як кладовище мрій і ідеалів, що живить його зневіру.

Тягар втрати впливає і на самоідентифікацію Генрі: він постійно балансує на межі самознищення. Образ самогубства якщо не прямо, то опосередковано виникає в текстах. У пісні 74, коли *Genri hates the world* ранить себе ножом, ми відчуваємо, що він близький до фатального кроку. Навіть у мові героя прослизає бажання зникнути. Наприклад, у пісні 40 він говорить: *I'm scared a only one thing, which is me.* Він боїться власного я – боїться, що колись сам себе знищить. Цей страх себе рівнозначний страху смерті. Таким чином, система образів, пов'язаних зі смертю, має кілька шарів: смерть батька (центр травми), уявна смерть інших (фантазії про вбивство, смерть кумирів), і смерть самого Генрі (його саморуйнівні імпульси). Всі ці тіні смерті зливаються в один величезний образ – руїну, з якою герой зрештою зустрічається віч-на-віч.

Поруч із темою смерті стоїть мотив самотності та нездатності любити (або бути любленим). Генрі – герой глибоко самотній, навіть коли перебуває серед людей. Він відчуває фундаментальну відчуженість, що часто переходить у нудьгу, апатію або відразу до світу. Один з програмних творів циклу – пісня 14, яка починається відвертою і зухвалою заявою: *Life, friends, is boring. We must not say so.* Цей парадоксальний тон (мовляв, правда в тому, що все нудне,

але визнавати це – поганий тон) одразу налаштовує на іронічний лад. Генрі зізнається: *I have no / Inner Resources. ... I am heavy bored*. Він посилається на слова матері: *Ever to confess you're bored / means you have no Inner Resources*. Цей голос матері – одна з рідкісних згадок про неї – накладає відбиток провини: Генрі почувається негідним, духовно спустошеним, бо не має того внутрішнього джерела радості, про яке йому говорили в дитинстві. Образ *Inner Resources* (внутрішніх ресурсів) стає символом тієї відсутньої любові чи віри, яка могла б наповнити життя сенсом. Але в Генрі її немає. Він констатує сухо: *I conclude now I have no / inner resources, because I am heavy bored*.

Цей висновок веде героя до нігілістичного огляду всіх речей, що мали б тішити людину. В тій же пісні 14 він перелічує: люди його обтяжують (*People bore me*), література – навіть велика – теж (*literature bores me, especially great literature*), та й сам Генрі собі набрид зі своїми бідами і бурчанням (*Henry bores me, with his plights & gripes*). Навіть великого героя міфу він згадує: *as bad as Achilles, / who loves people and valiant art, which bores me*. Тут Генрі порівнює себе з Ахіллом (ідеться про те, що Ахіллес любить людство і високе мистецтво, а Генрі це все не цікавить). Таке зізнання – зухвалість і самозневага водночас. Образ Генрі-самоненависника проступає у повний зріст: йому нудно від самого себе, від своїх скарг, він розуміє свою малодушність, але не може її подолати.

Мотив самотності тісно зв'язаний у збірці з мотивом *unlove*, відсутності любові. Генрі відчуває себе нелюбим і нездатним любити. У згаданій фінальній пісні 74 він прямо називає це джерело свого відчаю: *the horror of unlove*. Для нього нелюбов – це справжній жах, гірший за будь-які об'єктивні страждання. Він перераховує, що навіть краса світу не компенсує цю порожнечу: ні священні міста (Киото, Толедо, Бенарес), ні шляхетна Кембриджська тиша, ні весняні подорожі Європою – *do not make up for... the horror of unlove*. Цей перелік культурних і природних чудес, які не компенсують, дуже показовий: Берріман через образи міст і ландшафтів показує, що для душі Генрі втрачено смак до життя. Усі зовнішні враження не

мають сили, коли всередині порожньо.

Тему матері і дитини також вирізьблено лінією самотності. У пісні 11 читаємо загадковий повтор: *His mother goes. The mother comes & goes*. Тут відчутно цикл відчуження: мати то присутня, то відсутня, зв'язок уривчастий. Генрі узагальнює: *It seem we don't have no good bed to lie on*. Образ поганого ложа – символ відсутності домашнього затишку, базової безпеки, яку дає мати в дитинстві. Навіть історичний або легендарний паралель з'являється: згадка про *Chen Lung* (ймовірно, китайського імператора Цяньлуна) *i that dragoner's mother was gone*. Мабуть, це натяк, що навіть великий імператор також втрачав матір і був без свого ложа душевного. Отже, мотив втраченої матері – ще один штрих до портрета Генрі як самотньої дитини у світі. Він залишився без фундаменту любові з дитинства, і через це не може знайти собі місця серед людей.

У пізніших піснях, коли Генрі старішає, мотив самотності набуває екзистенційного забарвлення. У пісні 40 герой вже без прикрас каже: *Never see my son, easy be not to see anyone*. Відчуженість поширюється навіть на його дітей (що знов-таки має автобіографічний відголос, адже Берріман мав складні стосунки з родиною). Генрі боїться власної самотності, але водночас приймає її як норму – *from othering I don't take nothin', see*. Цей цинічний тон маскує глибоку рану.

Одним з найсумніших символів самотності є заключний образ із пісні 14: Генрі згадує собаку, яка гралася з власним хвостом, а потім *has taken itself & its tail considerably away... leaving behind: me, wag*. Цей образ – одночасно комічний і трагічний. Собака пішла, а Генрі залишився один, без хвоста, тільки жалюгідно вилявши повітрі. Можна інтерпретувати цю сцену як метафору: навіть просте, щире створіння (пес) втікає з життя Генрі, полишаючи його з його фальшивою радістю (*wag* – як жест удаваної веселості). Самотність Генрі абсолютна, поруч немає ні тварини, ні людини, і він вимушений вдавати, що так й треба, гірко іронізуючи над собою.

Отже, система образів, пов'язана з темою самотності, включає: образ

нудьги (сіре життя без внутрішніх ресурсів), образ *unlove* (відсутності любові як екзистенційного жаху), образи зруйнованих стосунків (неприсутня мати, некохана дружина, відсутній син), і символічні картини покинутості (собака, що зникла, ліжко, на якому нікому притулитися). Усі ці мотиви працюють разом, щоб показати, що найбільша трагедія Генрі – навіть не смерть, а життя без любові. Якщо смерть батька – це рана минулого, то нелюбов – це щоденна отрута, що крапає на його душу. І поки Генрі не навчиться любити або приймати любов, він залишатиметься у своєму пеклі, яким би не був зовнішній світ.

Особливість “*The Dream Songs*” у тому, що за всього трагічного навантаження, цикл сповнений гротескного гумору. Беррімман наче навмисно не дозволяє читачеві загрузнути в траурній атмосфері – він ущільнює біль у такі несподівані образи, що мимоволі всміхаєшся від їхньої химерності. Цей сміх крізь сльози – невід’ємна частина системи образів, що надає збірці життєвості й багатогранності.

Один із центральних міфологічних образів, що неодноразово виникає, – це образ Ахілла (Пеліда). У пісні 14 Генрі згадує Ахілла в контексті нудьги: мовляв, великому герою було не нудно, а мене і його доблесть не тішить. У пісні 53 образ Ахілла з’являється знов, але вже в несподіваному ракурсі: *More Sparine for Pelides, / human (half) & down here as he is*. Пеліду (Ахіллу) потрібно ще Спарину – тобто заспокійливого препарату (*Sparine* – торговельна назва транквілізатора). Генрі бачить себе у відображенні Ахілла: легендарному воїну, теж напівбогу-напівлюдині, знадобився б транквілізатор, аби впоратися з депресією тут, внизу, будучи людиною (наполовину). Цей блискуче іронічний образ зрощує античний міф із сучасною психіатрією. Ахіллес – символ великої сили і пристрасті, але для Генрі навіть він – лише страждалець, що потребує ліків. Так Беррімман підкреслює універсальність Генріної трагедії: якщо сам герой поступається лише Ахіллові, але й Ахілл слабкий перед «лицем недуги душі», значить, людська вразливість – загальнолюдський закон.

У системі образів “*The Dream Songs*” культура і мистецтво постають як багатий, але не завжди надійний ґрунт. Герой цитує, згадує, порівнює – він людина глибоко ерудована і культурна. Але всі ці міфи та легенди в його руках розкладаються, спрощуються або гірко іронізуються. Ніщо зовнішнє не може цілком зцілити внутрішню рану Генрі – ні релігія, ні мандри, ні мистецтво. І все ж, вони вплетені в його мову, в його сни. Тому в збірці так багато образів віддалених у просторі й часі: Генрі марить то Гангом і Китаєм, то Парижем і Сіною, розмовляє то з тінню батька, то з античними героями. Цей культурний хор, як і голос *Mr. Bones*, збагачує і урівноважує суто особисту ноту сповіді. Берріман цим ніби каже: страждання Генрі – універсальне, воно вписане у вічний людський контекст. І водночас: тільки проживши особистий досвід до кінця, герой може знову відчувати зв’язок із світом.

Архітектоніка збірки постає не як хаотичний набір фрагментів, що імітують логіку сновидінь, а як ретельно вибудована художня система, у якій внутрішня розірваність героя підпорядкована чіткій композиційній траєкторії.

Через три частини циклу простежується послідовний рух ліричного «я» від стану глухого екзистенційного відчаю до крихкої, але відчутної точки внутрішньої рівноваги. Цей шлях не має характеру остаточного спасіння, однак він засвідчує можливість тимчасового примирення з власною травмою, досягнутого через мовлення, самоіронію та художнє осмислення болю.

Ключову роль у структурній цілісності циклу відіграє образ Генрі та його альтер еґо *Mr. Bones*, завдяки яким поезія набуває поліфонічного звучання. Внутрішній діалог між цими двома голосами не лише організує окремі пісні, а й робить видимими глибинні психологічні конфлікти героя. Розщеплення суб’єкта дозволяє Берріману показати свідомість у стані постійної напруги, де іронія, самоосуд і відчай співіснують у межах одного поетичного жесту.

Центральним емоційним ядром збірки постає мотив смерті й втрати, насамперед пов’язаний із постаттю батька. Саме навколо цієї травматичної події групуються інші наскрізні теми – почуття провини, страх перед буттям,

нав'язливі думки про самознищення. Через концентровані символи, зокрема рушницю батька, образ Руїни чи формулу «ніхто не зник», поет передає той невимовний тягар, який визначає внутрішній стан Генрі й формує тональність усього циклу.

Не менш важливою є тема самотності та нелюбові, що розгортається в образах зруйнованої сім'ї, відсутності близькості, екзистенційної нудьги. Генрі постає як людина, відчужена не лише від соціального світу, а й від самої себе, змушена існувати в режимі постійного внутрішнього розламу. Його цинізм і апатія не приховують байдужості, а навпаки, стають формою крику про втрату сенсу та неможливість гармонійного буття. Водночас гротескні й гумористичні образи виконують у збірці подвійну функцію. Клоунада Mr. Bones, тваринні метафори, мовні жарти та ігрові інтонації слугують і захисним щитом, і дзеркалом болю. Сміх дозволяє поетові говорити про травматичне, уникаючи піднесеної патетики, і водночас наближає героя до читача, підкреслюючи його вразливість, слабкість і людяність.

Завершальним елементом композиційної цілісності стають культурно-міфологічні мотиви, які вплітають приватну історію Генрі в ширший загальнолюдський контекст. Біблійні та класичні алюзії, поряд із відсиланнями до сучасників, розширюють смислове поле збірки й засвідчують масштабність авторського задуму. *"The Dream Songs"* вступають у діалог із вічними питаннями життя, смерті, Бога й мистецтва, проте артикулюють їх новою поетичною мовою – через призму травмованої свідомості людини ХХ століття, для якої цілісність можлива лише як крихкий і тимчасовий стан.

"The Dream Songs" – це не просто лірична сповідь, а цілий світ, зі своєю архітектонікою і міфологією. Кожна пісня наче дрімотливий спалах свідомості, а разом вони утворюють малюнок людської душі. Архітектоніка і система образів у цій збірці працюють як єдине ціле, доводячи, що форма сповіді може бути винахідливою, а біль – набувати універсального звучання.

2.3. Екстралінгвістичні маркери культури: роль реалій, історичних алюзій та відомих постатей в збірці “*The Dream Songs*”

Джон Беррімен (1914–1972) належав до покоління американських поетів, чия творчість припала на переломний період середини ХХ століття. Він розпочав шлях як поет академічної традиції, та згодом перетворив власне життя і внутрішні кризи на матеріал великого поетичного міфу. Його літературна біографія багато в чому типова для «сповідального» покоління: блискуча освіта і любов до класики, викладацька кар’єра, злет слави у 1960-х – і трагічний кінець, зумовлений особистими демонами (Беррімен покінчив життя самогубством у 1972 р.). Втім, за ці кілька десятиліть він устиг створити поетичний цикл, який став культовим. Йдеться про *Dream Songs* («Пісні снів») – серію віршів, що принесли автору Пулітцерівську премію та Національну книжкову премію, закріпивши його репутацію одного з найоригінальніших американських поетів повоєнного часу.

Стиль *Dream Songs* важко сплутати з будь-чим іншим. Джеффри Тріггс відзначає, що у цих віршах Беррімен досяг неповторного сплаву «невдоволених голосів» і напруженого багатоголосся, де вчена ерудиція зіштовхується з вульгарністю, а мова навмисно калічиться і ламаться під час висловлення невимовного. Синтаксис у цих поезіях розсипається, поступаючись місцем уривчастим вигукам, еліпсам, жаргонізмам – всьому, що передає зламанний стан душі. Беррімен ніби конструює власний міф про сучасного Одиссея, який здійснює подорож не по морях, а по колу власної свідомості. Сам поет називав *Dream Songs* «епопеєю білого американця», для якого найбільше випробування – подолати внутрішні демонів і знайти опору в розхитаному світі. Дехто з дослідників прямо вказує на епічний характер цього циклу: так, Шейн МакКрей, редактор посмертної збірки неопублікованих пісень Беррімена, вважає *Dream Songs* визначним «американським епосом» ХХ століття. Щоправда, це епос особливого ґатунку – «психологічний епос», зауважує МакКрей: герой Генрі веде битву не з міфічними чудовиськами, а зі

своїм стражданням, і фінальна мета цієї одиссеї – спроба знайти точку опори для майбутнього життя. Сам цикл подається як фрагментарний щоденник свідомості, що більше нагадує модерністський колаж, ніж класичну поему, – і цим відповідає вимогам доби, в якій «культура розпалася на уламки» (Benfey, 2015).

Поетична збірка “*The Dream Songs*” Джона Беррімена насичена культурними реаліями, алюзіями та міфологемами, які виходять за межі власне мовного рівня тексту. Ці екстралінгвістичні маркери – від історичних подій і публічних постатей до символів масової культури та біблійних образів – слугують своєрідними «генами» колективної пам’яті, вплетеними в індивідуальну свідомість ліричного героя Генрі. Беррімен свідомо вписує особисту драму Генрі у широкий культурний контекст, що дає змогу інтерпретувати “*The Dream Songs*” як поему про формування і кризу американської національної ідентичності.

Ліричний герой циклу, Генрі, неодноразово постає як своєрідний *everyman* – «пересічний» американець, через призму якого проглядають риси нації. В одному з ранніх *Dream Song* 13 поет прямо ототожнює героя з американським народом, іронічно перефразовуючи патріотичне гасло: *God bless Henry*. У цьому сновидному епізоді Генрі постає водночас жалюгідним і значущим: *He lived like a rat... He is a human American man*. Іронічне благословення «Боже, храни Генрі» відсилає до відомого кліше «*God Bless America*», натякаючи, що Генрі – своєрідна еманация самої Америки. Висновок оповідача “*He is a human American man*” підтверджує національну маркованість героя. Таким чином, вже на початку твору окреслено: хоч Генрі – вигаданий персонаж, його ідентичність нерозривно пов’язана з американським світом. Через Генрі Беррімен моделює образ «пересічного» білого американця середини ХХ ст., з усіма його страхами, комплексами й надіями (Benfey, 2015).

Втім, це уособлення далеке від героїчного і монолітного нарративу, властивого традиційним «епопеям» нації. Швидше, Генрі – «антигерой»

розчарованої доби, *a hero for a disenchanted nation*, позбавлений великих звершень і впевненості у вищих істинах. Він *doesn't establish or recover a nation*, як класичний епічний герой, а навпаки, існує в світі, де колись спільні вірування розвіяні, залишилися лише їх уламки. Генрі тримається за рештки віри, які зумів зберегти, але не ідеалізує минулого – *he does not mourn the disappearance of those beliefs; he has held on to the beliefs he could*. Такий скептичний, фрагментований герой більше відповідає добі постмодернізму, ніж класичним національним міфам. Отже, Беррімен показує, що американська нація 1960-х – «розчарована нація», яка переживає кризу ідентичності, і Генрі є концентрованим відображенням цієї кризи.

В “*The Dream Songs*” відчутно присутня історична пам’ять США середини ХХ ст. Беррімен уводить у поему алегоричні сцени, де висміює й осмислює сучасні йому політичні події та фігури. Яскравий приклад – *Dream Song 23 «The Lay of Ike»*, своєрідна «пісня» про Дуайта «Айка» Ейзенхауера. У цій частині автор пародійно переказує віхи президенства Ейзенхауера, насичуючи текст натяками на реальні скандали та рішення тієї епохи. Генрі чи умовний оповідач іронічно підсумовує: *Here's to the glory of the Great White – awk – / who has been running – er – er – things...*, обігруючи образ Ейзенхауера як «великого білого батька», що «керував усім» у 1950-ті. Пошарпані фрази з паузами *awk... er – er* передають тон офіційної риторики, що розсипається, викриваючи порожнечу за показною «славою». Далі текст згадує конкретні події: Ейзенхауер *having done no wrong – / no right*, тобто пройшов два терміни без яскравих досягнень чи провалів. Невтрочання президента у маккартистську «полювання на відьом» подано натяком *having let the Army – bang – defend itself from Joe* (Мається на увазі сенатор Джо Маккарті та слухання щодо «справи армії»), а в рядку *let venom' Strauss bile Oppenheimer out of use* прозоро згадано позбавлення фізика Роберта Оппенгеймера допуску, здійснене Льюїсом Страусом. Беррімен перетворює ці факти на гротескову хроніку: президент *lay in the White House – sob!! – / who never understood his own strategy – whee*, гірко жартуючи, що Аїк «так і пролежав у Білому домі»,

не дуже тямлячи, що робить. Згадано й військові рішення: небажання брати Берлін наприкінці Другої світової війни, з іронічним коментарем про прорахунок у трактуванні Клаузевіца *proving... he misread even Clausewitz*. Фінальний саркастичний штрих – *wide empty grin that never lost a vote (O Adlai mine)*, де «широка порожня посмішка» Ейзенхауера протиставлена трагічному образу його опонента Адлая Стівенсона. Ця «пісня» демонструє, як Беррімен влітає політичну реальність у тканину поеми: через гумор і гротеск він фіксує розчарування покоління, яке бачило моральні компроміси й порожній пафос влади. Генрі, який пропускає ці алюзії через власну свідомість, мимоволі стає носієм історичної пам'яті – тієї самої *cultural memory*, яка формує критичну національну самосвідомість замість наївного патріотизму. Недарма сам Беррімен зауважував, що у *77 Dream Songs* виводив Генрі навіть у площину *patriotism*, аби «узяти його далі, ніж може завести звичайне життя». Під «патріотизмом» тут розуміється не прославляння, а радше випробування національних міфів на міцність: Генрі змушений співвіднести свої особисті страждання з «великими подіями» своєї країни і віднайти себе серед них.

Важливим екстралінгвістичним пластом збірки є численні алюзії на видатних діячів літератури – так званих *High Ones* (досл. «високі особи»), яких Генрі переживає і оплакує. “*The Dream Songs*” подекуди нагадують своєрідну хроніку утрат у культурному пантеоні Америки 1960-х. У *Dream Song 36* Генрі з боєм питає: *The high ones die, die. They die. You look up and who's there?* – це елегантне звернення пов'язане зі смертю Вільяма Фолкнера. Далі, як зазначає дослідник Д. Воян, у наступних піснях циклу ідуть відгуки на відхід інших «героїв модернізму»: одразу за Фолкнером у *Dream Song 37* з'являється відсилання до смерті Роберта Фроста, далі поминаються Вільям Батлер Єйтс (можливо, мається на увазі згадка в іншому місці), Т. С. Еліот, а також друзі та сучасники Беррімана – Делмор Шварц, Рендолф Джарелл, Теодор Ретке, Сильвія Плат та інші. Беррімен фактично вписує Генрі в лаву «останнього свідка» цілої епохи: його ліричний герой змушений знову й знову хоронити кумирів минулого, усвідомлюючи крихкість їхньої слави і смертність самого

духу модерну. *Die, die, die*” – ритмічно повторює він, наче удари похоронного дзвону. І ця нав’язлива рефренність смерті великих попередників підкреслює кризу спадкоємності: культурний канон, що здавалося б був безсмертним, виявляється підвладним часу. Генрі відчуває себе у своєрідному *obit page* – на сторінці некрологів, де один за одним з’являються некрологи тих, хто формував колективну свідомість. Для американської нації це переломний момент: відходить покоління, яке уособлювало цінності й міфи початку ХХ століття (від південних епопей Фолкнера до новоанглійської мудрості Фроста), а разом із ними, можливо, зникає й віра в культурне безсмертя. Генрі переживає цю втрату гостро й іронічно водночас. У *Dream Song 37*, присвяченій пам’яті Фроста, він говорить двозначно: *Mr. Frost has left: I like it so less I don’t understand*. Граматично збійна фраза («мені від цього... геть не подобається, я не зрозумів») передає розгубленість героя: він ніби й мусить сумувати за класиком (*I must be sorry Mr. Frost has left*), але водночас зізнається, що йому «так менше подобається» ця втрата, що аж «не розуміє» своїх почуттів. Відчувається підспудна іронія: чи справді Генрі засмучений, чи лише виконує роль того, хто «має» сумувати за метром? Цей роздвоєний тон підказує: герой одночасно шанує великих попередників і бунтує проти них. Він згадує, як старий Фрост колись навіть вибачався перед ним за колючі слова (*He apologize to Henry, off & on, /for two blue slanders; which was good of him*) – деталь, що натякає на певне метафоричне «передавання естафети», ніби класик визнавав право наступника на власний голос. В елегійному фіналі Генрі благословляє померлого поета: “*Bless Frost, any odd god around*”, звертаючись до якогось чудного бога пошепки, і визнає велич: *for a while here we possessed an unusual man*. Проте тут же звучить саркастичний відтінок – *any odd god*, тобто абихто з богів: мовляв, нема певності навіть у сакральності цієї втрати. Так Беррімен через пам’ять про літературних «високих» виводить тему національної ідентичності: американська література як частина національного міфу теж переживає кризу, і Генрі виступає своєрідним містком між минулою культурою та майбутнім. Він оплакує втрати, але не ідеалізує померлих –

швидше рефлексує, що ж лишається на їх місці для нього самого та для Америки. Це суголосно з ідеями *memory studies*: текст стає місцем колективної пам'яті, де відбувається переосмислення культурного спадку в умовах його зникнення (Benfey, 2015).

Одним із найконтroversійніших екстралінгвістичних мотивів «*The Dream Songs*» є тема раси та образ мінстреля, який проходить крізь усю збірку. Генрі має «друга» або ж *alter ego*, який називає його *Mr. Bones* і говорить із ним на суржику південного чорного діалекту. Цей факт – вияв глибоко вкоріненого в американській культурі явища мінстрельства (театралізованого «чорного обличчя», коли білі актори грали карикатурні ролі чорношкірих). Беррімен переносить цей позамовний феномен у літературний простір, створюючи *a kind of literary minstrelsy*, за визначенням самого автора. Уявний співрозмовник Генрі, *Mr. Bones*, постає то як голос сумління, то як демон спокуси, але найчастіше – як нагадування про «іншого» в американському Я. Американський поет Кевін Янг вважає, що використання Берріменом *black dialect* у поемі, хоч і може шокувати, служить важливій меті: воно оголює ті пласти американської свідомості, які нерідко витісняються – ідею, *що the poems are, in part, about an American light that is not as pure as we may wish*, де світло нації містить і тіні, і що її уявна «чистота» тримається не лише на успіхах (*the dream*), але й на поразках, на «провалі» (*the song* як жалобний спів). Іншими словами, присутність мінстрельського образу – це зіткнення Америки зі своїм «темним двійником», визнання, що національна ідентичність США є гібридною, трагікомічною сумішшю різних культур, часто побудованою на підкоренні одних груп іншими.

У тексті ця ідея проявляється через численні діалоги і сцени, де Генрі ніби говорить сам із собою, але мовою «іншого». Приміром, у *Dream Song 13* фінальна репліка подається від імені *Mr. Bones*: “—*Mr Bones, as I look on the saffron sky, you strikes me as ornery*. Друг-«ворог» жартома докоряє Генрі, називаючи його норавливим (*ornery*), причому характерно неграмотно узгоджуючи дієслово (*you strikes me* замість *you strike*). Такі моменти

вказують: у самосвідомості Генрі присутній «чужий» голос – можливо, втілення його совісті чи підсвідомості, а можливо, голос пригніченої Америкою культури (афроамериканської), що тепер виходить назовні в його мові. Генрі іноді сам надягає цю маску: як сказано в авторській передмові, він *sometimes in blackface*. Це дуже промовистий культурний маркер: білий американець середини ХХ ст. не може уникнути тіні расизму і «чорного» начала всередині нації. Сцени-маски в “*The Dream Songs*” часто мають гротескний, балаганний характер, мов фрагменти з медіакультури. Наприклад, мова *Mr. Bones* подібна до реплік комедійних персонажів старих радіошоу чи водевілів, у яких пародіювали чорний говір: – *What happen then, Mr. Bones?*” – питає він, пропускаючи допоміжне дієслово (*happened*). Цей прийом, хоч і спірний з етичного погляду, функціонує як культурна алегорія: Америка розмовляє сама з собою, брутално жартуючи, але й оголюючи травму відчуження. Беррімен, за словами критиків, вважав, що проблема раси є центральним «вузлом» для білої Америки і випробуванням для його епічного героя Генрі. Проектуючи цю проблему у внутрішній світ героя, поет рефлексує національну провину і розлом ідентичності – адже Генрі ніяк не знайде цілісності, поки його власний голос розділений на «я» і «іншого». Таким чином, алюзії на мінстрельство та расові стереотипи працюють не як схвалення, а як художня герменевтика культурної травми: Беррімен спонукає читача замислитися, чому цей демон говорить із Генрі, звідки історично взявся цей голос у свідомості нації.

Окрім расової теми, “*The Dream Songs*” рясніють посиланнями до масової культури і повсякденних реалій, що додають американського колориту. Наприклад, у піснях згадуються сцени в *movie houses* (кінотеатрах), *cabs* (таксі), божевільні, бари, навіть збори *MLA* (*Modern Language Association*) – академічна конференція. Такі конкретні топоси – це теж екстралінгвістичні знаки епохи. В одній з пісень з’являється грубувата *Polack broad* – полька-простакувата жінка, яка різко кидає фрази на кшталт *I may be only a Polack broad but I don’t lay easy. / Kiss my ass, that’s what you are*. Цей епізод вводить

мотив емігрантського дна, простолюдної Америки з її безпосередньою мовою. Хоча цей образ емігрантки-повії може здатися суто побутовим, на глибшому рівні він теж відіграє роль у національному наративі збірки: демонструє багатоголосся американського соціуму. Америка в Беррімена – це не тільки вишукані «високі» постаті (Фрост, Фолкнер), але й голоси низового рівня, інколи вульгарні, але живі. Герой на ім'я Генрі контактує з усіма – від примар поетів до *Polack broad* – і в кожній зустрічі віддзеркалюється частка його власної багатошарової ідентичності. Через алюзії на масову культуру (кіно, популярний сленг, міські реалії) Беррімен вписує досвід індивіда в широкий соціокультурний ландшафт Америки. Це відповідає принципам культурної герменевтики: текст тлумачиться як точка перетину особистого й культурного смислу. Генрі ніби перебуває одночасно і у високому каноні (цитуює біблійного Йова чи сумує за Фростом), і в низовій культурі (жаргон, чорний гумор, випивки, вульгарності). Така культурна гібридність є відображенням самої американської ідентичності, що формується на зіткненні різномірних елементів – сакрального й світського, елітарного й масового, «свого» й «чужого».

Усі перелічені позатекстові елементи – історія, пам'ять, міфологія, культурні стереотипи – впливають на головного героя, висвітлюючи тему пошуку ним себе. Генрі переживає глибоку кризу ідентичності, яка проявляється не лише як приватна драма (депресія, вина за батькове самогубство, страх смерті), але й як симптом ширшої кризи американця у період потрясінь 1960-х. Коли Генрі говорить *I'm scared a lonely. I'm scared a only one thing, which is me (Dream Song 40)*, він боїться самотності і одночасно самого себе, відчуваючи власне «я» роздвоєним. Це відчуття відчуження від себе резонує з відчуженням людини від своєї культури. Генрі – персонаж, який, за словами критика, *speaks not just as 'I' but as 'he,' 'we,' and 'you'*, тобто постійно зміщує перспективу з особистої на відсторонену або колективну. У «*The Dream Songs*» фактично відбувається *clash of personalities* – сутичка особистостей усередині одного голосу. Ці різні голоси часто уособлюють різні

культурні начала (мудрий оповідач, грубий жартівник *Mr. Bones*, наївне «дитяче» Я, цинічний самокритик тощо). Таким чином, у Генрі всередині відображається колективна багатоголосість: його індивідуальна ідентичність розчиняється у хорі американських голосів, що звучать у його свідомості (Benfey, 2015).

Використовуючи концепти *memory studies*, можна сказати, що пам'ять Генрі є не суто особистою, а культурною пам'яттю: він пам'ятає (в інтертекстуальному сенсі) історію і міфи свого народу, і ця пам'ять задає рамки його саморозуміння. З погляду постмодерної естетики, Беррімен навмисно руйнує монолітність ліричного «я», щоб показати постмодерну ідентичність як дискурс, складений із цитат і посилань. Генрі – це колаж зі шматочків американської культури, які намагаються скластися у щось ціле. Але чи складаються? У збірці немає однозначної відповіді. Скоріше, «*The Dream Songs*» фіксує процес пошуку: постійний діалог Генрі зі своїми культурними «привидами» і намагання віднайти ґрунт під ногами. Такий підхід споріднений із принципами культурної герменевтики, де сенс особистості розкривається тільки через тлумачення ширшого культурного тексту. Генрі постає носієм травматичного досвіду американської нації – від тіні рабства й расизму до післявоєнної екзистенційної пустки. І кожна алюзія або культурний маркер у творі несе цю травму: наприклад, біблійний образ багатостраждального Йова, до якого не раз звертається текст, підкреслює страждання Генрі та його бунт проти Бога (традиційної основи ідентичності). Це своєрідний міфічний паралелізм: Генрі – «Йов» своєї американської доби, що сперечається з Богом і долею, відчуваючи на собі тягар усіх бід (втрата батька, власні гріхи, війни, культурний розпад). Через алюзії на *Book of Job*, на біблійних мучеників (святого Стефана у *Dream Song 5: St Stephen getting even*), на Євангелійні вислови – поет вписує американський досвід у універсальний міф про випробування віри та пошук себе перед обличчям Бога. Але у Беррімана Бог мовчить або постає ворогом: *God's Henry's enemy* – кидає Генрі парадоксально. Ця фраза перевертає традиційний для американської культури

образ Бога-заступника (згадаймо *In God We Trust* чи релігійний патос багатьох класичних творів). Такий мотив споріднює Берріманів текст з модерністською й постмодерністською літературою богошукання і богооставленості, але також віддзеркалює стан цілої повоєнної генерації, розчарованої у старих міфах. Отже, екстралінгвістичні маркери культури в *“The Dream Songs”* не просто додають реалій чи колориту – вони створюють багатошаровий тло, на якому розгортається драма ідентичності. Генрі веде безкінечний діалог з Америкою – з її історією, героями, демонами та мріями – і в цьому діалозі народжується нова, хоч і парадоксальна, форма національного епосу. Цей «епос» не прославляє засновників чи перемоги, а радше, за влучним спостереженням Ш. МакКрея, є *“twentieth-century epic... fragmentary, psychological”*, де герой бореться не за імперії, а за *“foundation for a future life”*, за можливість жити далі. А фундаментом для майбутнього, як підказує фінал поеми, стає наступне покоління – дочка Генрі, символ надії попри всю розірваність теперішнього. Так культура, історія і пам'ять, пройшовши крізь свідомість героя, врешті трансформуються у нову ідентичність, що долає кризу через самоусвідомлення.

2.4. Інтралінгвістичні засоби вираження національно культурної ідентичності та ритміко-фонетичні особливості тексту

Стилістична своєрідність *“The Dream Songs”* так само важлива для розкриття теми національно-культурної ідентичності, як і прямі культурні алюзії. Джон Беррімен розробив у цій збірці унікальну поетичну мову – синтаксично *skewed* (деформовану), лексично багатопластову, ритмічно розхитану і водночас надзвичайно музичну. Цей інтралінгвістичний арсенал (все, що відбувається всередині мови тексту – від граматики до звуку) є не просто стилістичною грою, а глибоко пов'язаний з образними смислами твору.

Однією з перших речей, що впадає в око читачеві *“The Dream Songs”*, є химерний, ламаний синтаксис. Беррімен навмисне порушує граматичні

очікування: речення обриваються, будуються не за правилами шкільної граматики, змішуються часові форми й особи. Ці порушення створюють ефект мовлення уві сні або під впливом сильних емоцій – тобто максимально наближають поезію до потоків свідомості героя. Вже у першій пісні циклу читаємо знамените: *Huffy Henry hid the day* (№1), де дивує незвичне узгодження прикметника та імені, алітерація й відсутність коми – все це задає тон подальшим «дивинам» мови. В інших фрагментах бачимо відверто неграматичні конструкції. Наприклад, у *Dream Song 37* Генрі зізнається: *I like it so less I don't understood*. Тут поєднано різні граматичні рівні: розмовне *I like it so* переходить у неправильну форму *I don't understood* (замість *don't understand*), що стирає межу між теперішнім і минулим часом та між активною і стативною формою. Цей збій відображає розгубленість героя, неможливість чітко виразити думку – типова ознака внутрішньої кризи (Benfey, 2015).

Інший приклад – уривок з *Dream Song 29*, де описується тягар провини Генрі: *if he had a hundred years & more... in all them time / Henry could not make good*. Фраза *in all them time* умисно неграмотна. Враження таке, ніби голос оповідача захлинається емоцією, скочується до просторіччя (*them* замість *those*), підкреслюючи безвихідь: навіть за сто років Генрі «не зміг би все виправити». Подібне порушення граматики – своєрідний стилістичний прийом, який у когнітивній поезиці можна трактувати як маркер «інтимізації» висловлювання: читач відчуває, що перед ним не відредагований письмовий текст, а живий, надламаний голос, який говорить від душі, нехтуючи правильністю. Це наближує нас до ментального стану Генрі, створюючи ефект щирості та безпосередності. Одночасно, такий поламаний синтаксис сигналізує і про розірваність думки героя – відбиток його психічної нестабільності (Беррімен, як відомо, наділив Генрі рисами депресивного та маніакального станів, які сам переживав).

Досягненню ефекту культурної креолізації значною мірою сприяє і унікальна орфографія Беррімена. Поет навмисно змінює написання слів під розмовну вимову, вводить жаргонізми, скорочення, сленг, часом навіть

вигадує новотвори. Уже згаданий фрагмент *Henry sats in de bar & was odd, / ... at odds wif de world & its god* (№5) дає яскравий приклад авторської орфографії: *sats* (зайва літера *s*, наче дитяче чи діалектне замість нормативного *sat*), *de* (написання артикля *the* як чується у карикатурному «чорному» говорі – де), “*wif* (спрощене *with*, вимова віф/уїф). Беррімен тут практично передає акцентоване мовлення – можна уявити, як звучить ця сцена: Генрі сам до себе бурмоче, глузуючи з власного відчуження від світу, і робить це мовою не книжною, а напівфольклорною. Цікаво, що такий підхід має свою мету: як зауважує З.Раб, Беррімен *was a master at parodying dialect*, особливо чорного міського говору. Він переймає інтонації блюзу, джазу, афроамериканського сленгу, аби додати голосу Генрі експресії та *delectable slang* – соковитого розмовного колориту.

У піснях часто зустрічаємо імітацію просторіччя: подекуди слова скорочено апострофами, як у живій мові (*go 'n замість going to, cause замість because* тощо), подекуди – вставні звуки, вигуки. Приміром, у *The Lay of Ike* наявні комічні *awk, er – er, whee, sob!!* – своєрідні фонетичні інтермедії, що зображають кашель диктора, зітхання, плач і сміх. Ці вставки виконують роль звукових ефектів, наближаючи текст до радіоп'єси чи кінематографічного сценарю. Орфографічно Беррімен передає їх так, як би це було в субтитрах до мультфільму або стенограмі виступу. Усе це – елементи медіакультури, інтегровані у поетичну мову. Вони руйнують «четверту стіну» між високою поезією і буденною мовною практикою, вводячи у вірш те, що раніше могло вважатися недоречним або вульгарним. Але Беррімен, за словами К.Янга, *let in all sorts of Americanisms... not as signs of culture's decay, but of its American vitality*. Справді, написання на кшталт *publishingers* (жартівливе утворення для *publishers*, видавців) або *somewhere* розбите на *some / where* – це прояв творчої свободи, що вносить у текст живу американську мову. Така креолізація дискурсу – змішання різних стилів і діалектів – надає “*The Dream Songs*” відчуття мовного мультикультурного середовища. Англійська мова Беррімена вже не «чистий» літературний стандарт, а сплав: тут і архаїзми, і біблеїзми, і

негритянський жаргон, і полонізми (як у репліці *Polack broad*), і високоінтелектуальні слова. Усе це соснує поряд у межах однієї строфи, інколи навіть одного рядка. Наприклад, у *Dream Song 15* сусідять фамільярно-зневажливе *T'ree* (спрошене *three* з імітацією акценту) та вишукане *Eleanor* (ім'я герцогині Аквітанської, можливо алюзія на історичну постать) – такий калейдоскоп утворює ефект іронічної гри культурних кодів.

Важливо, що ці мовні експерименти теж відображають стан Генрі та його ідентичність. Коли герой сам переходить на діалект або ламає мову, це часто показує зміну його ролі чи настрою. У певні миті Генрі називає себе іншими іменами – скажімо, *Henry Hankovitch*, що натякає на російсько-польське коріння (закінчення *-vitch* як у слов'янських прізвищах). Це ніби вказує, що його особистість не статична: він може перевтілюватися мовно, одягати різні культурні маски. У піснях з'являються уривки іншими мовами – зокрема, фрази латинською, французькою, німецькою, а в одному місці навіть давньоєврейською (транслітерований рядок з Книги Йова: *Yru'ani m'biladi* – дослівно нехай загине день, коли я народився). Такі вставки чужою мовою підкреслюють розірваність мовної свідомості Генрі, його намагання знайти слова навіть поза межами рідної мови, коли своєї бракує. Цей поліфонічний мовний простір віддзеркалює культурну гібридність Америки, країни іммігрантів. Генрі, народжений як Джон Сміт з Оклахоми (автобіографічний прообраз Беррімена), у своїх снах говорить то голосом південного чорнороба, то лайливим сленгом урбаністичних нетрів, то голосом європейського інтелектуала – і все це одна людина. В термінах лінгвокультурології, його ідіолект – це макет мультикультурного соціолекту, де спресовані різні мовні картини світу. Так Беррімен демонструє, що американська поезія може вмістити *multiple selves* і множинні голоси, буквально на рівні мовних форм. Це був свого роду виклик *polite modernism*, як писав К.Янг – виклик стриманій модерністській традиції (наприклад, еліотівській, що цуралася «американізмів») через ствердження, що просторіччя, сленг і діалекти теж можуть бути поетичною мовою. Беррімен порушує граматичний і

стилістичний етикет навмисно – його *heresy* (сресь проти канону) полягає у тому, що він впускає в свою поему усе багатоголосся Америки (Benfey, 2015). Окремої уваги заслуговує ритмічна організація “*The Dream Songs*”.

Формально Беррімен задав кожній пісні чітку строфічну будову: 18 рядків, поділених на три шестирядкові строфи. Проте внутрішня метрика і рими в цих строфах надзвичайно нерегулярні. Автор не дотримується класичного розміру – рядки можуть коливатись від двох до п’яти наголосів, часто трапляються переступи (енджамбементи), раптові цезури, повтори складів. Наприклад, у щойно згаданій елегії на смерть Фроста (DS37) можна помітити такий метричний малюнок: перший рядок п’ятистопний (майже ямбічний), другий – теж п’ятистопний, але з кількома незвичними наголосами, третій – різко укорочений до двостопного трохеїчного. Ця зміна ритму з довгих розмірених фраз на куций обірваний рядок створює відчуття синкопи – наче музичний такт із пропущеним ударом. Взагалі дослідники не раз відзначали, що «*Dream Songs*» перейняті духом джазу та блюзу. Сам Беррімен любив блюз, і його поезія стилістично наслідує блюзові прийоми: чергування довгих імпровізаційних ліній зі стислими рефренами, повтори з варіаціями, наспівність і одночасно ламкість ритму. Згадаємо, як у традиційних блюзах рядки часто йдуть за схемою: твердження – повторення того ж із зміною – висновок. У Беррімена від цієї тричастинності залишилася хіба що строфічна форма (три строфи), але принципи повтору й варіації теж подекуди проявляються. Наприклад, початок DS36: *The high ones die, die. They die.* – триразове повторення дієслова *die* з різною інтонацією (ствердження, підсилення, констатація) задає ритм, схожий на завивання блюзової гітари, що награв одну ноту у спадному порядку. Інший приклад – фрагмент *I’m scared a lonely. I’m scared a only one thing* (DS40): повтор конструкції *I’m scared* створює зацикленість, що відповідає стану тривоги героя. Такі ритмічні повтори поєднуються з фонетичними прийомами – алітерацією, асонансом. Беррімен щедро пересипає рядки звуковими повторами: *Henry could not make good – повтор* *o* (*could, good*), *safe & sound, on the ground – повтор* *ay/ay* у DS145,

тощо. Ці звукові паралелі надають поезії музичності, навіть якщо рими відсутні чи заховані. До речі, римування Беррімен теж використовує дуже своєрідно. Місцями строфи мають виразні рими (напр. DS37, строфа 3: *Frost – lost – possessed*, *de possessed* співзвучне з *Frost* через асонанс о), але часто рими скошені (*slant rhymes*) або відкладені. Поет наче грається з очікуваннями читача: заведе звуковий візерунок і тут же його ламатиме. Ця альтернатива гармонії й дисонансу дуже відповідає духу джазової імпровізації (Kleinzahler, 2015).

Навіщо Беррімен будує такий хиткий ритм? Одна з причин – тематична: передати атмосферу сну, де логічний час порушено. Недарма книга називається *Dream Songs* – «пісні сновидінь». Уві сні послідовність і граматику мови розпадаються, часові рамки зміщені – те, що ми бачимо й на рівні синтаксису й ритму у Беррімена. Друга причина – відтворити плин свідомості героя. Когнітивна поетика вказує, що ритм вірша може моделювати когнітивні процеси: тут нерівний ритм відповідає тривожному, депресивному мисленню Генрі, яке перескакує з думки на думку, спотикається об нав'язливі ідеї. Але є і культурно-естетичний аспект: Беррімен таким чином вписує свою поезію в американську музичну традицію. Блюз і джаз – питомо афроамериканські жанри, що стали частиною національної культури США у XX ст. Інтегруючи їх елементи (синкопи, імпровізаційність) у поетичну форму, автор здійснює ніби переклад американської музичної ідентичності в літературу. Деякі «*Dream Songs*» прямо побудовані як діалог або call-and-response, притаманний блюзу чи негритянським духовним гімнам. Генрі та *Mr. Bones* часто спілкуються у формі репліка – відповідь. Наприклад, в кінці DS26: – *What happen then, Mr. Bones? – if be you cares to say.* – тут один голос запитує, інший підхоплює відповідь у тій самій строфі, продовжуючи ритм запитання. Таке чергування голосів всередині одного вірша теж виконує роль ритмічного прийому. У музичному плані це відлунює структуру блюзового куплету, де соліст і хор чи інструмент відповідають один одному. На рівні ж сенсу, це знову ж підкреслює розколотість Генрі: він веде діалог із собою. Але важливо,

що форма цього діалогу – культурно маркована, вона впізнавана як форма зі світів афроамериканської пісенної традиції. Ця традиція історично була голосом скривджених, сумних, але мужніх духом – голосом рабів, що співали блюзи про своє горе. Накладаючи блюзову форму на сповідь білого інтелектуала Генрі, Беррімен досягає глибокого ефекту: ламає межі між індивідуальним горем і колективним плачем культури. Мова героя більше не належить лише йому – через ритм і фонетику вона зливається з величезним хором blue devils (духів блюзу), які завжди були приховані в американській душі (Kleinzahler, 2015).

Розглянувши стилістику “*The Dream Songs*”, ми бачимо, що на мовному рівні реалізується той самий принцип, що й на екстралінгвістичному: polyphony – багатоголосся. Генрі як окремий поетичний суб’єкт розчиняється у множині мовних стилів і голосів, запозичених з культури. Його особистісна ідентичність виражена нестабільною, *divided soul* на рівні граматики і лексики. З іншого боку, всі ці відхилення від норми не хаотичні – вони підпорядковані логіці вищого порядку, логіці авторського задуму. Беррімен створює цілісність із уламків, своєрідний «дияволів сонет» – як називає К.Янг форму з трьох шестирядкових строф (6-6-6 – число звіра). Цей дотепний образ *devil’s sonnet* натякає, що поетична структура ніби віддзеркалює переінакшений, еретичний варіант класичного сонета (який теж виражав колись цілісний «мікросвіт»). Тож, хоч мова «*The Dream Songs*» на перший погляд розірвана і «неправильна», у ній є свій порядок у хаосі. Цей порядок – народження нового мовного стандарту, вже змішаного й гібридного, який відповідає гібридній національній культурі (Kleinzahler, 2015).

З позицій лінгвокультурології можна сказати, що Беррімен у цій збірці переосмислює сам феномен мовної норми. Американська англійська після Беррімана вже не зобов’язана копіювати британський еталон чи дотримуватися пуристських правил – вона отримує право на самобутність, навіть якщо та проявляється в fearless and liberating використанні просторіччя. У “*The Dream Songs*” літературна мова зближується з усною, книжна культура

– з масовою, і таким чином демонструється, що колективна американська ідентичність формується через синтез різнорідних елементів. Генрі переживає свою кризу саме на мовному рівні теж: його нездатність дотримуватись однієї особи чи одного стилю – це і є симптом його *identity crisis*. Але водночас, у цій кризі він знаходить новий голос. Не випадково в фінальних піснях збірки відчувається певне просвітлення: ритм стає спокійнішим, фрази – простішими. У *Dream Song 384* (передостанній) Генрі говорить майже без гротеску: *I spit upon this dreadful bank of sand, / ... / I spill. I spelp. We are alone.* – короткі рубані речення передають момент передстрибкового стану (алюзія до самогубства), і у фінальному *We are alone* голос Генрі зливається з голосом читача чи людства, промовляючи зрозумілу й гірку істину. А в останній *Dream Song 385* Генрі звертається до дочки і мову його простішає ще більше, набуваючи майже дитячої рими. Це свідчить про важливу зміну: від полілогу голосів герої приходять до можливості прямого звернення, до діалогу з конкретним ти (донькою). Його мова очищується від бруду і масок, хоча болі й досі відлунюють. Можна інтерпретувати такий фінал як інтеграцію: Генрі інтегрує різні аспекти свого Я, різні культурні голоси, і знаходить свою власну нову ідентичність – як батько, як той, хто передає досвід наступному поколінню (Kleinzahler, 2015).

Отже, інтралінгвістичні засоби у “*The Dream Songs*” – нестандартний синтаксис, орфографічні та лексичні експерименти, ритміко-фонетична варіативність – тісно пов’язані з темою національно-культурної ідентичності. Джон Беррімен, розхитуючи мовні норми, відбиває у самій формі вірша процес ламання й переформатування ідентичності американця у постмодерну добу. Генрі через мову переживає свою кризу ідентичності: його роздроблений, багатоголосий мовний портрет є образом людини, що втратила колишню цілісність «я» і намагається скласти себе заново з елементів культури. Водночас ця новостворена мова поезії стає відображенням колективної, національної свідомості, яка теж є гібридною і поліфонічною. Інтралінгвістичний аналіз показав, що Беррімен навмисно поєднав «високе» і

«низове», літературне й розмовне, канон і єресь у мовних структурах твору. Це відповідає постмодерним тенденціям до деканонізації, а також принципам когнітивної поетики, де форма вислову передає стан свідомості. Зрештою, індивідуальна ідентичність Генрі виявляється нерозривною від колективної мови, якою він говорить. Його особистий голос – це продукт взаємодії багатьох голосів його культури. Саме тому «*The Dream Songs*» можна розглядати і як особистий щоденник душевного розламу, і як епос про національну душу в період кризи. Беррімен досягнув унікального ефекту: засобами поетичної мови він зобразив те, як американська нація говорить сама з собою, шукаючи нове визначення себе після втрати старих ілюзій.

ВИСНОВКИ

Національно-культурна ідентичність у сучасному гуманітарному знанні постає як складне, багаторівневе утворення, що формується в постійному русі між індивідуальним досвідом і колективними формами самоусвідомлення. Філософські, соціокультурні та лінгвістичні підходи дозволяють трактувати ідентичність не як незмінну сутність, а як процес становлення, у межах якого мова відіграє роль базового медіуму осмислення світу. Наративний вимір ідентичності виявляється особливо продуктивним для літературознавчого аналізу, оскільки саме через художній текст відбувається інтеграція історичної пам'яті, культурних кодів і суб'єктивного досвіду. У такій перспективі національно-культурна ідентичність осмислюється як відкритий проект самоконструювання, що реалізується в мовних і літературних практиках.

Сучасні підходи до вивчення національної ідентичності ґрунтуються на уявленні про її дискурсивну природу та історичну мінливість. Модерністські, етносимволістські, конструктивістські й постколоніальні концепції пропонують різні аналітичні ракурси, однак спільним для них є розуміння культури й літератури як ключових просторів формування уявлень про націю. Художній текст у цьому контексті функціонує не лише як відображення колективних ідентифікаційних моделей, а як активний чинник їх продукування та трансформації. Саме через наративи, образи й стилістичні стратегії література бере участь у формуванні колективної пам'яті та символічних меж спільноти.

Лексико-стилістичні засоби в поетичному тексті виступають важливими носіями етнокультурної специфіки та інструментами вербалізації національно маркованих смислів. Тропи, культурно маркована лексика, символи, алюзії й синтаксичні фігури формують образну систему, у межах якої закріплюються характерні для певної культури способи осмислення світу. Повторювані метафоричні поля та лінгвокультуреми створюють впізнаваний культурний профіль поетичного дискурсу. Це підтверджує доцільність лексико-

стилістичного аналізу як засобу дослідження механізмів художньої репрезентації національно-культурної ідентичності.

Американська поезія другої половини ХХ століття формується в умовах інтенсивних естетичних і світоглядних зрушень, пов'язаних із кризою традиційних наративів і переосмисленням ролі поетичного суб'єкта. Творчість Джона Беррімена вписується в цей контекст як приклад поєднання модерністських пошуків із сповідальною поетикою, зорієнтованою на внутрішній досвід і травматичну пам'ять. Поетичний дискурс Беррімена демонструє, як особистісна криза співвідноситься з ширшими культурними та національними смислами, що надає його творчості репрезентативного значення для аналізу американської ідентичності.

Архітектоніка збірки «*The Dream Songs*» визначає специфіку її смислової організації та художньої динаміки. Фрагментарна композиція, циклічність і наявність ліричного «альтер его» формують складну наративну структуру, у якій індивідуальне переживання постійно співвідноситься з культурним і історичним контекстом. Система образів функціонує як простір художнього осмислення ідентичності, що перебуває у стані напруження між особистим досвідом і колективною пам'яттю. У такий спосіб композиційні рішення постають важливим чинником репрезентації національно-культурних смислів.

Екстралінгвістичні маркери культури в «*The Dream Songs*» актуалізують широкий спектр історичних, соціальних і культурних асоціацій, завдяки чому поетичний текст інтегрується в простір колективної пам'яті. Реалії, алюзії та згадки про відомі постаті поєднують приватний досвід ліричного героя з національною історією та культурною традицією. Такі елементи створюють багатопланове смислове поле, у межах якого американська ідентичність постає як результат постійного діалогу між особистим і колективним вимірами.

Інтралінгвістичні засоби поезії Джона Беррімена формують напружену й експресивну мовну тканину, у якій відбивається складність і суперечливість національно-культурного досвіду. Метафорика, символіка, займенникові

стратегії, синтаксична організація та ритміко-фонетичні зсуви створюють ефект фрагментарності та внутрішнього конфлікту. Мовний експеримент у поезії Беррімена поєднується з культурно значущими смислами, завдяки чому індивідуальний ідіостиль набуває функції репрезентації колективної американської ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алієва З. Імагологія в літературі: національні стереотипи та конструювання ідентичності в художній літературі. *InterConf 2023*. № 32(151). С. 262–267. URL:<https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.04.2023.029> (дата звернення: 01.12.2025).
2. Андрухович Ю. (упоряд., перекл.). *День смерті Пані День: американська поезія 1950–60-х років у перекладах Юрія Андруховича*. Харків: Фоліо, 2006. Передмова: Америка. Відкриття №1001. С. 5–15.
3. Газіна І. *Формування першооснов національної самосвідомості у дітей старшого дошкільного віку засобами української народної музики* : дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2008. 197 с.
4. Галета О. Екс-центричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2014. № 60 (2). С. 46–58.
5. Голікова. Н. Лінгвокультурема «пісня» в поетичному дискурсі Лесі Українки. *Культура слова*. 2020. № 93. с. 77–87.
6. Гончарова М. Роль мови у формуванні різновидів ідентичностей. *Мова і суспільство*. 2015. № 6. С. 60–69.
7. Дедуш О. Національна ідентичність крізь призму імагології. *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 1. С. 68–72.
8. Дубенко О. Ю. Внутрішня форма як базисна лінгвопоетична категорія. *Мова і культура*. 2014. Т. 17, № 6. С. 264–270.
9. Козловець М. Ідентичність: поняття, структура і типи. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. № 57. С. 3–9.
10. Кресіна І. *Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси* : етнополітологічний аналіз. Київ : Вища школа, 1998. 392 с.
11. Литвиненко А. Про мовно-культурну самоідентифікацію в молодіжному середовищі зрусифікованого міста. *Урок української*. 2007. № №

7–8. С. 8–11

12. Матвієнко О. Психологічні аспекти взаємодії в мета системі «люди – об'єкти – середовище» при здійсненні інформаційної діяльності. Управління сучасним менеджментом. 2001. № № 4–6 (2). С. 60–66.

13. Огнев'юк В. Освіта в системі цінностей сталого людського розвитку (світоглядно-методологічний аспект) : дис. ... докт. філос. наук. Київ, 2003. 400 с.

14. Підскальна О. Мультикультуралізм: політика визнання чи перерозподілу?. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії*. 2018. № 17. С. 58–65.

15. Потапчук Т. Теоретико-методичні основи формування національно-культурної ідентичності студентів вищих педагогічних навчальних закладів : дис. ... докт. пед. наук. Рівне, 2015. 467 с.

16. Пронкевич О. В., Старшова О. О. (ред.). Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2002. С. 52–60.

17. Романченко А. П., Стрій Л. І. Метафора та порівняння: етнокультурний вимір. *Причорноморські філологічні студії*. 2024. № 6. С. 69–74.

18. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2006.

19. Сорока-Бояджиоглу Л. Т. Сфера лексичних і синтаксичних стилістичних засобів: призначення, вплив і ефекти. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»*. 2024. Вип. 3(210). С. 40–44.

20. Тарасова В. В. Етнокультурні маркери мовної свідомості (на матеріалі лексики на позначення транспорту ...). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2017. Вип. 67. С. 264–268.

21. Тарасова В. Етнокультурні маркери мовної свідомості (на матеріалі лексики на позначення транспорту англійської, німецької, російської та української мов). *Наукові записки Національного університету «Острозька*

академія». Серія «Філологічна», 2017, № 67, с. 264–268.

22. Черниш Н. Мова та ідентичність у сучасному світі. *Мова і суспільство*. 2012. № 3. С. 13–22.

23. Шевченко О. Національна ідентифікація у становленні «Я-образу» особистості : автореф. дис. ... канд. психол. наук. Київ, 2005. 20 с.

24. Шульга Н. Етнічна самоідентифікація особистості. К. : Інститут соціології НАН України, 1996. 199 с.

25. Ясакова Н. Категорія персональності: природа, структура та репрезентація в українській літературній мові. Київ: НАУКМА, 2016.

26. Anderson B. Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. London : Verso, 2006. 256 p. URL: https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/Anderson_B_Imagined_Communities.pdf (date of access: 01.12.2025).

27. Asmussen R. Epical American: John Berryman and his Dream Songs – An Interview with Shane McCrae. *The Chicago Review of Books*. С. 5–7.

28. Auerbach E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Princeton : Princeton UP, 1953. 557 p.

29. Bauman Z. From pilgrim to tourist—or a short history of identity. *Questions of Cultural Identity*. 1996. Vol. 1. P. 18–36.

30. Benfey C. The Genius and Excess of John Berryman. *The Atlantic*. 2015. Vol. 315, no. 2 (March). P. 51–53.

31. Bhabha, H. K. Introduction: Narrating the nation. In: Bhabha H. K. (ed.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1990, pp. 1–7.

32. Crowley P. Paul Ricoeur: The concept of narrative identity, the trace of autobiography. *Paragraph*. 2003. Vol. 26, no. 3. P. 1–12. URL: https://ia600706.us.archive.org/34/items/paulricoeurtheconceptofnarrativeide/Paul_Ricoeur_the_Concept_of_Narrative_Ide.pdf (date of access: 9.12.2025).

33. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. 2015. P. 222–237. URL: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf> (date of access:

5.12.2025).

34. Heidegger M. *Poetry, Language, Thought*. New York : Harper Perennial, 1976. 256 p. URL: <https://doi.org/10.2307/302317> (date of access: 06.12.2025).

35. Humboldt W. *On Language, On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. CUP, 1999. URL: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/vhumboldt-wilhelm.htm> (date of access: 04.12.2025).

36. Hussey I. Note on Stuart Hall's "Cultural Identity and Diaspora". *Socialist Studies/Études Socialistes*. 2014. Vol. 10, no. 1. URL: <https://doi.org/10.18740/s4qp4s> (date of access: 13.12.2025).

37. Iser W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. 316 p.

38. Kleinzahler A. All the girls said so: John Berryman. *London Review of Books*. 2015. Vol. 37, no. 13 (2 July). P. 15–20.

39. Pasichnyk I. D. Національна ідентичність як культурологічна проблема. *Наукові записки. Серія «Культурологія»*, 2010, № 5, с. 18–24.

40. Phillips R. S. *The Confessional Poets*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973. P. 92–94.

41. Ricoeur P. *Oneself as another*. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 363 p. URL: <https://shorturl.at/FHFyJ> (date of access: 11.12.2025).

42. Rosenthal M. L. *Poetry as Confession*. *The Nation*. 1959. 19 September.

43. Shynkaruk V. D., Kharchenko, S. V., & Zavalnyuk, I. Ya. "Language-culture" dichotomy in formation of the mental sphere of ethnic consciousness and specificity of national world perception. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 2019, № 1, pp. 96–102.

44. Smith A. D. *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford Blackwell publishing, 1987. 328 p. URL: <https://smerdaleos.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/198589879-anthony-smith-the-ethnic-origins-of-nations.pdf> (date of access: 14.12.2025).

45. Soroka Boyacioglu, L. T. Stylistics as a branch of linguistics. The notion of stylistic device. *Transcarpathian Philological Studies*, 2023, vol. 29, no. 2, pp. 143–147. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.2.27>

46. Soroka Boyacioglu, L. T. The realm of lexical and syntactical stylistic devices: Purpose, impact and effects. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, 2024, вип. 3 (210), с. 41–44. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-210-5>

47. Swift D. *The Heart Is Strange*. Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/articles/70175/the-heart-is-strange> (date of access: 11.12.2025).

48. Triggs J. A. *Dream Songs and Nightmare Songs: The Balance of Style in the Later Poems of John Berryman*. *South Dakota Review*. 1988. Vol. 15, No. 2. P. 70–74.

49. Using Ricoeur's notions on narrative interpretation as a resource in supporting person-centredness in health and social care / S. Josephsson et al. *Nursing Philosophy*. 2022. URL: <https://doi.org/10.1111/nup.12398> (date of access: 5.12.2025).

50. VanSpanckeren K. *Outline of American Literature*. Washington, D.C.: U.S. Department of State, 2006. С. 70–78, 126–13

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

51. (LDCE) *Longman Dictionary of Contemporary English*, 3rd Edition. Longman, 2000. 1680 p.

52. (OD)Oxford Dictionary. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>. (date of access: 01.12.2025).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

53. Berryman, J. *Dream Songs*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964. 92 p.