

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра зарубіжної літератури

**Художні аспекти літературного конструювання травми війни
(роман В. Г. Зебальда "Аустерліц" в контексті літератури про
Другу світову війну)**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки IV курсу
спеціальності
«Зарубіжна література та англійська мова:
теорія і методика навчання»
Шлепової Ірини Дмитрівни

*галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка
спеціальність – 014.02 Середня освіта*

Науковий керівник:
к. філол. н., доц. Стороха Б.В.
Рецензент:
к. філол. н., доц. Кобчінська О.І.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАВМ ВІЙНИ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	7
1.1. Основні положення Trauma Studies в художній літературі	9
1.2. Німецька література післявоєнного часу	13
1.3. Репрезентація травми в тексті	16
1.3.1. Способи сюжетного висвітлення травми в художньому тексті	17
1.3.2. Художні прийоми зображення посттравматичного стресового розладу	20
Висновки до першого розділу	22
РОЗДІЛ II. ПРИЙОМИ ЛІТЕРАТУРНОГО КОНСТРУЮВАННЯ ТРАВМИ ВІЙНИ В РОМАНІ В. Г. ЗЕБАЛЬДА "АУСТЕРЛІЦ" ...	24
2.1. Наратив та часопросторові відношення як засоби конструювання травми війни у творі	26
2.2. Художні засоби конструювання травми війни у творі	29
2.3. Використання мультимедіа з метою конструювання травми війни у творі	31
Висновки до другого розділу	36
РОЗДІЛ III. МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА УРОКУ НА ОСНОВІ РОМАНУ В. Г. ЗЕБАЛЬДА "АУСТЕРЛІЦ"	37
3.1. Переваги внесення роману у шкільну програму з зарубіжної літератури	37
3.2. Клас, розділ та тема для залучення роману	

В. Г. Зебальда “Аустерліц” у шкільну програму	38
3.3. План-конспект уроку	38
Висновки до третього розділу	44
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47
ДОДАТКИ	52
ABSTRACT	62

ВСТУП

Розвиток вивчення травматичного досвіду війни обумовлений впливом пережитих людьми трагедій на подальший хід історії, важливістю проговорення травматичних подій із терапевтичною метою, а також із метою запобігання їх повторення. Дослідження в галузі Trauma Studies включає в себе цілий комплекс прийомів, підходів, аспектів та сфер, куди, окрім літератури, входять соціологія, історія, психологія. Література є одним із найголовніших способів висвітлення травматичного досвіду війни та її наслідків.

Однією із центральних проблем Trauma Studies - галуззю, що вивчає психологічний, соціологічний і культурний вплив травматичних подій на окремих осіб, спільноти та суспільства, є дослідження колективної травми (особливе місце в цьому дослідженні займає Голокост / Шоа). Кеті Каруз, Роберт Джей Ліфтон розглядали питання можливості (або неможливості) репрезентувати травматичний досвід, завдяки літературному відтворенню історичних подій, з метою вписати його в історичний континуум [12; 163]. Бессел А. Ван дер Кольк і Онно Ван дер Харт у праці “Нав’язливе минуле” [26; 425–454] наголошували, що необхідний простір, де травматична пам’ять, що за своєю природою є негнучкою та незмінною, перетвориться на наративну пам’ять, котрою можна ділитися і розповсюджувати. Ще один із дослідників цієї галузі Домінік Ла Капра підкреслює складність реконструювання та репрезентації травматичних подій такого масштабу [28]. Науковець припускає, що проблему відтворення подій можна вирішити завдяки розгляду цих історичних процесів через свідчення, оскільки вони залучають особистий досвід, а також пам’ять із її прагненням заперечити або примиритися з минулим. Науковцями, що працюють в царині культурної та

історичної пам'яті в літературі є: Алейда Ассман, Маріанна Гірш, Міхаель Ротберг, Шошана Фелман та ін.

Актуальність роботи полягає в аналізі прийомів відображення травми, спричиненої воєнними діями, геноцидом та їхніми наслідками, в художній літературі. У зв'язку з повномасштабною війною в Україні важливість дослідження та прочитання післявоєнної літератури минулого століття беззаперечна: вона дає інструментарій для відтворення особистого досвіду, більш глобального опису подій, що розгорталися під час та після воєнних дій, а також конструювання особистісної або загальної травми в художньому тексті. Актуальною складовою дослідження обраного для аналізу твору – роману “Аустерліц” В. Г. Зебальда – також є спроба віднайдіння свого коріння, власної ідентичності, імені та дому, які були насильницьки відібрані в головного героя після окупації Праги 1939 року фашистською Німеччиною. Аналізуючи твір, не можна і оминати тему впливу побачених жахів війни на психіку дитину та все її подальше життя. Усі з перерахованих тем та проблематик твору, на жаль, тісно корелюють з сучасністю, в якій живуть українці.

Сучасне літературознавство активно досліджує художні прийоми, що використовуються з метою конструювання травми війни. Науковці, що працюють у цій галузі: Роберт Джей Ліфтон, Анджела Браун, Лорен Слейтер, Тоні Моррісон, Лінда Гатчен та ін.

Об'єктом дослідження є роман Вінфріда Георга Зебальда “Аустерліц”.

Предметом аналізу в роботі є художні аспекти конструювання травми війни.

Мета роботи – визначити художні аспекти літературного конструювання травми війни в романі Вінфріда Георга Зебальда “Аустерліц”.

Для досягнення поставленої мети необхідне вирішення наступних завдань:

- з'ясувати основні положення Trauma Studies в художній літературі,
- встановити поняття “літератури післявоєнного часу”, окреслити її визначальні риси,
- відстежити художні прийоми зображення посттравматичного стресового розладу у літературних творах післявоєнного часу,
- визначити роль художніх аспектів в літературному конструюванні травми війни,
- проаналізувати особливості нарації, часопросторових відношень та залучення мультимедіа у творі “Аустерліц” В. Г. Зебальда
- охарактеризувати художні прийоми конструювання травми війни, використані В. Г. Зебальдом в творі “Аустерліц”.

Методи дослідження зумовлені метою та завданнями роботи, а також специфікою об'єкта і предмета дослідження. Роман В. Г. Зебальда як комплексна побудова синкретичного (вербально-іконічного) характеру потребує сполуки історико-поетологічного, структуралістського, компаративного підходів задля комплексності аналізу художнього конструювання травми у творі автора.

Структуру дослідження складають обрамлення (вступ, висновки, список використаних джерел) та основна частина з викладом матеріалу, змістовно поділена на три частини: розділ I із викладом основних теоретичних положень Trauma Studies; розділ II із аналізом об'єкта вивчення з позицій лінгво-стилістичного аналізу, образності та мультимедійності; розділ III із пропонованою дидактизацією задля подальшого використання у практичній діяльності. Загальний обсяг роботи становить 45 сторінок, список використаних джерел нараховує 47 позицій.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАВМ ВІЙНИ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Аналізу поняття “травми” в культурному та літературознавчому контексті має передувати його визначення у психологічно-соціальному вимірі. Кеті Каруз, дослідниця концептів та особливостей індивідуальних і колективних травм, зауважує, що термін “травма” має грецьке походження і означає “рану, що вразила тіло”. Згодом це поняття почало активно вживатися у психіатрії, відповідно, і його значення звузилося до “рана, що вразила розум” [12; 3]. Інша дослідниця, Рут Лейс, зазначає, що вперше увага до вивчення психологічних травм була спричинена подіями Першої світової війни. За свідченнями лікарів, солдати поверталися вельми травмованими – і більшою мірою рани були радше психологічними, ніж фізичними [30; 83].

Дослідження у цій галузі отримали новий виток внаслідок подій Другої світової війни. У цей період, за спостереженнями Ф. Кодда, усі патології, що мали різні назви (“синдром вцілілого”, “повоєнний невроз”, “боротьба зі втомою” та ін.) виявилися проявами стану “травми”, інакше відомою як Посттравматичний Стресовий Розлад (ПТСР), що вимагає комплексного лікування [13; 2].

Філіп Кодд зазначає, що теоретичне обґрунтування захворювання створювалося декількома школами за різними методиками. На думку дослідника, основа була закладена “деконструктивною” теорією Жака Дерріда, що дозволяє розкрити приховані сенси понять. Другою основоположною теорією став “психоаналіз” Зигмунда Фрейда, що

спирається на “лікуванні розмовою” та має на меті сприяти вербалізації думок, переживань, мрій завдяки прийому вільних асоціацій [13; 96].

Варто наголосити на тому, що засвоєння трагедії Голокосту та його наслідків наразі відбувається переважно завдяки літературі (як художній, так і документальній). “Травма” в даному контексті представляє собою психологічні наслідки насильства, з якими стикається людина, що пережила цю катастрофу. Наслідки, спровоковані пережитою трагедією, можна узагальнити як неможливість продовжувати нормальне життя. Реальні масштаби проблеми оприявнюються лише зараз, коли стає зрозуміло, що травма стає психологічним спадком. На думку П. Келлерманна, наступні покоління переймають пережиту їхніми батьками/бабусями/дідусями травму, таким чином вона стає частиною культурної ідентичності: “...members of a society who are overwhelmed by a stressful event form a collectively repressed unconscious shadow of their past, tragic history. This shadow will, in turn, continue to haunt them for generations, demanding a psychosocial treatment approach” [25; 52]. Дослідження науковця доводять, що вагомий процент нащадків жертв Голокосту у снах переживають жахливі події війни, що були досвідом їхніх прабабтьків.

Тож, травма є вагомою частиною історичної та культурної пам’яті не лише окремого індивіда, а і людства загалом. Завдяки вивченню особливостей травматичної пам’яті, можна осягнути закономірності мислення певного періоду, а також механізми роботи з проблемою. Важливо також зацентувати увагу на образах і поняттях, що використовують автори для репрезентації травми. Їх не можна назвати класичними або однозначними, адже висвітлення жаху, загубленості та психологічної травмованості, що були реальним досвідом цілих націй, неможливо описати, послуговуючись лише ними. Власне, такий травматичний досвід Голокосту

з усіма його наслідками, постає центральною темою в досліджуваному нами творі В. Г. Зебальда.

1.1. Основні положення Trauma Studies в художній літературі.

Катастрофи, що відбулися у Європі у ХХ ст. (серед яких Голодомори, Голокост, Перша та Друга світові війни), не могли залишитися лише у пам'яті свідків та жодним чином не вплинути на політичне і соціокультурне життя населення. Вербалізація цих травм спричинила активний розвиток вивчення Trauma Studies. Зокрема в літературознавстві Західної Європи та Північної Америки Trauma Studies стало об'єктом детального дослідження у 90-х роках минулого століття. Науковці окреслили проблематичність проговорення травматичного досвіду та психологічне витіснення подій, що нанесли травму, як основні прояви посттравматичного стресового розладу. Українська літературознавиця О. Пухонська акцентує, що “наприкінці 1980-х років світова спільнота чи не вперше в повному обсязі ознайомилася зі свідченням жертв нацистських концтаборів” [8; 29]. Саме в цей період були оприлюднені факти про старанно приховані злочини, скоєні під час Другої світової війни.

Дослідники сходяться на думці, що травмі необхідно надати розголосу з терапевтичною метою, а також задля переосмислення історичного минулого. Особливістю літератури як одного з найпопулярніших способів вербалізації травми, є певне охудожнення трагічних спогадів. Жанр антиутопії часто використовується письменниками задля зображення наслідків тоталітаризму: жорстокість, тиранія, розв'язування війни неминуче призводить до травматизації суспільства. В антиутопіях травма може також відображати психологічну

руйнацію та деградацію індивіда в умовах, коли людина змушена протистояти системі, що її оточує.

Наприкінці ХХ ст. Кеті Карут, американська літературознавиця та теоретикня посттравматичного стресового розладу, повністю змінює курс вивчення травми в літературознавстві. Дослідниця стверджує, що “травма – це не просто патологія, але й спосіб або спроба вираження істини” [12; 561]. Тож відтоді травма починає розглядатися як концепція та процес, а не лише як психіатричний діагноз. Дорі Лауб та Шошана Фелман у своїх працях розглядаються травму як подію в соціокультурному просторі. Дослідниці поділяють думку, що людина, що не може нарративно виразити власну травму, стикається з труднощами визначення своєї особистісної ідентичності.

Варто зазначити, що на початку дослідження травматичних студій, твори, присвячені цій проблематиці, здобувають найбільшу популярність саме у країнах, де населення постраждало від гніту тоталітарних режимів. На нашу думку, це пояснюється тим, що прочитання літературних творів про травму може надати людям, що пережили емоціональне насильство (переслідування, відчуття несвободи та постійного контролю з боку держави), відчуття, що вони не сам на сам зі своєю проблемою, що є позитивний досвід подолання травми. Суспільна дискусія є невід’ємним наслідком оприлюднення свідчень травматичних подій. Цей процес має на меті рефлексію реципієнта, його повернення до власних травматичних спогадів, що вимагають проговорення та пропрацювання задля подолання страху. Якщо ж мова йде про нащадків безпосередньо постраждалих від подій, то твір сприяє утвердженню національної ідентичності.

Trauma studies також нерозривно пов’язані з постколоніальною критикою. Панування колоніальних режимів супроводжувалося широкомасштабним насильством: війни, нав’язування комплексу

меншовартості, намагання знищення національної ідентичності колонізованих країн, тому травма постає одним із аспектів постколоніальних студій. Літературна критика вивчає твори постколоніальних письменників із урахуванням травматичного досвіду. Досліджується, як постколоніальні письменники використовують мову та літературні засоби для висловлення травматичних подій та роздумів про те, як досвід колоніалізму впливає на психіку та культурну ідентичність постколоніальних народів. Прикладом такого дослідження є збірка критичних есеїв “Postcolonial Trauma Novels” під редакцією Стефа Крепса та Герта Бюленса, де розглядається низка постколоніальних романів із різних регіонів світу та відбувається теоретична дискусія навколо травми, пам’яті та постколоніальних досліджень. Серед тем, що досліджуються в роботі - взаємозв’язок між особистою та колективною травмами, механізми пам’яті та забуття, а також обговорення ролі літератури у процесі колективного зцілення та примирення [35].

Українське літературознавство відіграло вагомий роль у дослідженнях Trauma studies, адже наша національна історія має багато прикладів травматичного досвіду. Робота над дослідженнями в цій галузі розпочинаються зі здобуттям незалежності, адже радянська влада старанно приховувала всі скоєні злочини. Наразі в українському літературознавстві існує галузь Holodomor studies, яка досліджує національну травму спричинену Голодомором 1932-1933 рр. В українському літературознавстві травматичні студії досліджують Оксана Кісь, Тамара Гундорова, Оксана Пухонська та ін. Тамара Гундорова у роботі “Чорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн” перша констатує, що аварія на Чорнобильській АЕС є колективною травмою українців [5]. В іншій своїй праці «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» літературознавиця зауважує, що травма «це не лише жахливе, що вривається

в життя, а й утрата, що має значний емоційно-психологічний ефект, коли фактично сам суб'єкт стає архівом втрати, місцем, де зберігається пам'ять про травму» [4; 15]. Травмована людина буквально стає її носієм, передаючи як спадщину наступним поколінням.

Американський філософ Ла Капра називав описаний Тамарою Гундоровою тип травми фундаментальним [28; 12]. Її характерною рисою є те, що травма стає фундаментом ідентичності колективів. Він вважав, що навіть такі руйнівні явища, як Голокост, можуть піддаватися сакралізації, як наслідок – створення нових колективних міфів, найпопулярнішим серед яких є міф про походження спільноти. Описане науковцем явище у більшості стосується невеликих культурних середовищ із усною традицією збереження та передачі культурного надбання.

У модернізмі автори переважно концентрують увагу на особистості та її сьогоденні, що перебуває в емоційній нестабільності під впливом травми, і лише посилаються на колективне минуле, що стало приводом до відповідного стану. Літературні твори, що описують подолання травми та її наслідків, деякі дослідники відносять до категорії травматичного реалізму [28; 14]. Важливо зазначити, що в цьому випадку вживання терміну “реалізм” є умовним. Воно акцентує увагу на недосконалості та відсутності повноти у передачі індивідуального досвіду. Формальна імітація будь-якого мовленнєвого акту (в т.ч. акту спогадів, згадування, свідчень) в літературі доступна переважно роману, тому абсолютно закономірно, що він стає найбільш вживаним жанром для художнього втілення питання колективної травми [6; 53]. Все ж - наявна варіативність стилів і жанрів літературних творів із досліджуваною нами тематикою, що обумовлено різноманітністю авторської поетики та індивідуального досвіду.

З усім вищезгаданим корелює поняття наративу травми [29]. У цьому ключі воно означає індивідуальні реакції на наслідки катастрофічних подій:

воєн, колонізації, будь-яких форм насильства. У творах із наративом травми оповідається не лише про джерела страждань, а також про подальший життєвий шлях травмованої особистості та вплив пережитого людиною досвіду на її найближче оточення.

Важливим способом реалізації подолання травми в літературному мистецтві є ефект катарсису. Як і за часів Аристотеля, споглядання трагічної ситуації або переживання травматичного досвіду героя літературного твору мають здатність звільняти від психологічного напруження набутого внаслідок особистого досвіду травмування, або принаймні зменшувати його вплив. Тож, локалізація травми, підвищення обізнаності про її причини та наслідки, завдяки її “проговоренню” в творі може сприяти легшому подоланню травми реципієнтом. Звичайно, літературу не можна прирівнювати до терапії – це б обмежило її художньо-естетичні функції, але, на нашу думку, цілком доречно вбачати в ній додатковий ресурс для зцілення. Головне завдання теорії травми, застосованої до літератури, полягає у тому, щоб виявляти травматичні наслідки, які втілені в самому художньому тексті. Вони можуть бути відображені в характерних елементах літературного стилю, у прямому описі конкретних подій як джерела травматичних наслідків, у способах уявлення та опису травмованих особистостей або навіть у повній відсутності згадки про травму.

Тож, застосування концепції Trauma Studies як універсального інструменту для аналізу літератури ХХ століття в контексті сучасного літературознавства відкриває можливість глибоко проаналізувати "травматичні місця" у національній культурі та свідомості. Дослідження травми має в тому числі має і терапевтичну функцію, оскільки, за Ж. Лаканом, воно допомагає у "лікуванні розмовою" [27; 235]. Цей метод дозволяє авторів вербалізувати свої страхи, думки, фантазії та спогади

через вільні асоціації та усю різноманітність художніх прийомів, а читачеві відчувати емпатію та піддати аналізу власний травматичний досвід.

1.2. Німецька література післявоєнного часу.

Після Другої світової війни література повоєнного часу відокремилася від літератури післявоєнної. Важливо зазначити, що напрямки розвитку літератур країн, що брали участь у війні, були зовсім різними. У цьому розділі ми сфокусуємося саме на літературі післявоєнної Німеччини, та зосібна на тій її частині, що стосувалася саморефлексії щодо подій Другої світової.

Післявоєнна література – це літературний напрям, що виник у другій половині ХХ століття після закінчення Другої світової війни та відображає соціальні, політичні та культурні зміни, які відбувалися у світі в цей період. Післявоєнна література відображає складність та суперечливість сучасного світу, де людина постійно шукає свого місця та ідентичності. У творах часто зустрічається моральний деспотизм, критика конформізму, насильства та війни, опис ставлення до смерті та вічності, пошуки нової моралі та духовності. Післявоєнна література Німеччини не є виключенням.

Новий етап розвитку національної німецької літератури настав із формуванням літератури Німецької Демократичної Республіки. Першим етапом було визначено ліквідацію спадщини фашизму з метою прокладання шляху для гуманістичної та демократичної літератури. Серед практично застосованих заходів було видання антифашистської літератури письменників-емігрантів, а також публікація спадщини німецької класики. Важлива роль у цьому процесі належала журналам та видавництвам «Хінсторф ферлаг», «Ауфбау», «Міттельдойчер ферлаг». Були також створені належні умови для розвитку лужицької літератури (література, яка

пишеться лужицькими мовами, що вживаються на території Лужиць – території сучасної Німеччини та Польщі): вона стала невід’ємною частиною літератури НДР. Вже 1946 року була відновлена секція лужицьких письменників, заборонена фашистами. Лужицькі письменники створили свій перший друкований орган - газету “Нова доба”.

Домінуючою темою у творах західнонімецьких письменників було проголошення відповідальності кожного німця за допущення початку війни, адже, на їхню думку, покаяння нації неможливе без саморефлексії і усвідомлення власної провини кожної окремої особистості. Цей період був відомий як «Stunde Null», або «нульовий пункт». Серед письменників, що поділяли описані ідеї, були Вольфганг Кеппен, Ганс Ерік Носсак та Мартін Вальзер.

Важливою характерною ознакою власне німецької літератури повоєнного часу було очищення традиційного матеріалу від фальсифікацій фашистської доби. 1947 року утворилася літературна група "Група 47", в якій провідну роль грали Г. Бьолль, Г. В. Ріхтер, В. Борхерт, пізніше Г. Грасс та інші. Незважаючи на різний життєвий та естетичний досвід учасників, вони мали спільну позицію у безкомпромісному засудженні фашизму та мілітаризму. Група намагалася знайти відповіді на болючі питання, що виникали у їхніх співвітчизників після розгрому Третього райху та початку нової історичної епохи. У часи панування фашистської влади німецька класика була поставлена на службу нацистській ідеології, тому після її падіння традиційні образи та сюжети вимагали перепрочитання. Загальновідомі сюжети у цей період універсалізуються та дають простір для очуження. У цей період уся увага була направлена на глобальні проблеми: життя та смерть, свобода і залежність, вчинок і відповідальність за нього; менш масштабні особистісні проблеми майже не згадуються.

У 70-ті роках минулого століття в німецькій літературі прослідковується інтерес до творчості романтиків, автори починають приділяти увагу долям окремих особистостей, їх взаємодії з суспільством (наприклад, У. Пленцдорф).

Після так званого “Повороту” 1989 року в Німеччині “об’єднання” стало провідним дискурсом. Для літератури цього періоду були характерні:

- тенденція до використання коротких форм оповіді або епізодичного роману з метою відтворення екзистенційної ситуації, яка була типовою для більшості людей;
- вплив англо-американського мінімалізму, який виявляється в зображенні повсякдення;
- використання елементів сатири та гротеску, а також звернення до форми шахрайського роману,
- залучення суб’єкта, що розщеплюється, як результат – ускладнення нарації, використання барокових та експресіоністських практик;
- опис суб’єктивного досвіду багатьох героїв, що допомагає створити зображення колективного світогляду.

Література об’єднання є важливим та актуальним естетичним явищем із соціальною значимістю, що підтверджується популярністю та інтенсивним дослідженням теми вже у XXI ст.: Рейнхард Їргль “Руїни. Роман нервового часу” (2005), Крістофер Гайн “Захоплення землі” (2004), Катя Ланге-Мюллер “Злі вівці” (2007) та ін.

1.3. Репрезентація травми в тексті.

Вербальне втілення травми в тексті має свої особливі риси. Найбільш значущою з них є прагнення замовчування, адже травму за визначеннями

прийнято відносити до сфери табу. Ейль Даніелі ввів поняття *conspiracy of silence*, яке поширювалося на складність вербалізації травми не лише в літературі, а також в повсякденній комунікації між людьми [14]. Цю ідею підтримує і Кеті Карут, яка посилається на дослідження Зигмунда Фрейда і Жака Лакана, але дослідниця припускає, що послуговуючись метафоричними образами можливо зобразити травму в тексті [12]. Натомість Баррі Стampfл не погоджується з теорією про невимовність травми. У його дослідження постає фігура *the unspeakable*, для якої невимовність – це лише фаза травматизації, яку цілком можливо подолати [39; 16]. Вадим Василенко зазначає: «природа психологічного травмування як культурного феномену спричиняє неабиякі труднощі для об'єктивації художньої свідомості» [1; 38]. Тож, важливим аспектом, на який необхідно звертати увагу при аналізі, є суб'єктивним погляд на історичні процеси автора.

Говоріння про травматичні події може допомогти читачеві краще зрозуміти, яким чином травма впливає на життя та психологію героя. Відкритий опис травматичних подій може бути шокуючим для реципієнта, але водночас допомагає збільшити свідомість про наслідки травми. Замовчування сприяє збереженню приватності та інтимності героя, що дозволяє читачеві уявити власну версію подій. Більшість авторів, які наративізують травму, намагаються віднайти баланс між говорінням та замовчуванням.

Способи художньої наративізації факту замовчування будуть розглянуті в першому підпункті; художні засоби, завдяки яким досягається ця мета, а також ті, що покликані сприяти відтворенню посттравматичного стресового розладу в тексті, описані в другому підпункті.

1.3.1. Способи сюжетного висвітлення травми в художньому тексті

У художньому дискурсі сьогодення, через гостроту проблем, що порушуються у творах, та необхідність переконливого висловлювання про травму, з'явилася безліч оригінальних способів її репрезентації, в тому числі замовчування або його поляризація з говорінням. Серед найбільш поширених способів:

1. Використання сюжетних ліній, де персонажі стикаються з втратою пам'яті або забувають про травматичні події, які вони пережили. Забування – захисна реакція психіки. Воно може спіткати як жертву подій, так і співучасника злочинів – і у цьому випадку пов'язується з відчуттям провини. Сюжетні лінії про втрату пам'яті або забуття можуть бути використані для дослідження концепції ідентичності. Персонаж, що забув своє минуле, може почати питати себе, хто він є, і з ким він пов'язаний. Це може привести до глибоких роздумів про те, як ідентичність формується та змінюється протягом життя людини. Пригадування є обов'язковим елементом сюжету, воно у більшості випадків приходить до персонажа поступово. Цей етап уособлює початок процесу пропрацювання травм [28].

2. Деталізований опис процесу формування в героя внутрішнього табу на певні дії та висловлювання. Це може бути поетапним процесом, що розвивається як спосіб захисту для персонажа від негативних емоцій та спогадів про травму. Часто травмована людина у творах повністю уникає згадок про події зі своєї біографії, мінімізує спілкування з людьми в цілому. Важливо, що акцент робиться не тільки на наслідках табу, а також і на процесі його підсвідомого формування. Також характерним є опис дитячого та підліткового віку героя, що зіткнувся з травмуючою подією: або для демонстрації контрастності в поведінці “до” та “після”, якщо травма сталася

в дорослому віці, або - для більш наочного опису формування табу на різних етапах дорослішання дитини, якщо подія відбулася в цей період.

3. Фокусування на долі персонажа, що втратив мовлення внаслідок пережитої трагедії. Цей аспект згадує і Тамара Гундорова у своїй праці: «Травматичний нарратив, здебільшого нелінійний, фрагментарний, проявляється через монструозні характери (образ монструозної жіночності), через тіло (рана або каліцтво) і мову (мовчання)» [5; 33-34]. Герой може страждати як від дефектів мовлення - заїкання, - так і від повної німоти, що ускладнює або зовсім унеможлиблює комунікацію з соціумом. Цей персонаж часто сприймається оточенням як дивакуватий, а його поведінка вважається ексцентричною. Він зазвичай намагається повернути свою здатність до мовлення, а також знаходиться в пошуку альтернативних способів комунікації з навколишнім світом.

4. Типовий персонаж твору може бути соціально активною і комунікабельною людиною, що замовчує досвід пережитої травми. Феномен *conspiracy of silence* відіграє провідну роль в описаному явищі. Важливо, що замовчування не є усвідомленим рішенням, це радше підсвідоме уникнення травматичної теми. Визнання факту попереднього замовчування пережитої травми розцінюється як один з етапів її пропрацювання. Важливо, що це стосується не лише індивідуальної травми, а також і колективної. Поширеним є замовчування трагічних подій, які відбувалися з предками героїв – вони можуть навіть не проговорюватися всередині родини, але імпліцитно ці спогади завжди присутні, саме через це травма передається з покоління в покоління [23].

5. Оповідь про травму, яка “захована” в художньому нарративі. Автор намагається представити травму як несуттєву, не приділяти їй достатньо уваги в тексті твору. Особливістю такої оповіді є відсутність прямого звернення до травматичного досвіду. Автор може намагатися

передати травму через побічні події, які асоціюються з тими, що сталися в минулому. Такий підхід може бути ефективним, оскільки дозволяє читачеві самостійно розгадати, що сталося, і створити власну інтерпретацію подій. Завдання реципієнта – помітити приховане та розкодувати його. Описаний прийом може викликати сумніви уважного читача щодо надійності наратора, читацька рецепція таким чином включає в себе процес верифікації оповідуваних даних, зважування ймовірності тих чи інших подій, а також аналіз особистості наратора.

6. Замовчування травматичного досвіду може виконувати сюжетотвірну функцію. Створення інтриги, пов'язаною з таємницею (травматичною подією) з минулого, використовується як один із прийомів створення “саспенсу” для провокування читацької зацікавленості. Замовчування травматичного досвіду може також допомогти створити більш складних та реалістичних персонажів, оскільки реакція на травму визначає багато рис їх характеру [3; 109].

Тож, було з'ясовано, що замовчування може виконувати важливі сюжетні та естетичні функції в тексті. Завдяки описаним у підрозділі найбільш популярним шляхам репрезентації замовчування та його поляризації з говорінням, автори створюють глибокі цікаві художні тексти, що відображають складність людської психології та способи подолання травматичного досвіду.

1.3.2. Художні прийоми зображення посттравматичного стресового розладу.

У модерністській літературі підхід до зображення травми базується на ілюстрації внутрішньої боротьби суб'єкта з метою подолання внутрішніх захисних механізмів, що були створені для самопротекції від повторного

переживання травматичного досвіду. Усвідомлене бажання зцілення через артикуляцію пережитого досвіду провокує наратора ділитися історією. У тексті це втілено завдяки різноманіттю художніх прийомів та засобів.

Із метою подолання цього бар'єру у твори вводиться безособова оповідь. Її провідне завдання – похитнути вкорінене уявлення про реальність, як це робить травма з життям людини. У читача має виникнути така сама плутанина, яка виникає у травмованого героя.

Іншим поширеним прийомом постає ретроспекція, виникнення флешбеків у персонажа. Флешбеки - це потужні, небезпечні, болісні вторгнення з минулого, які виникають через напругу між бажанням забути та необхідністю згадати. Згідно з Бергсоном [11; 84], "гомогенний час" природно переривається травматичною подією, порушуючи інтеграцію минулого в оповідь, його асиміляцію в системі пам'яті. Це змушує минуле повертатися через спогади у формі різних галюцинацій та снів, іноді чітких та реалістичних, а іноді фрагментованих та нечітких, які супроводжуються різними сенсорними та емоційними асоціаціями.

Із ретроспекцією в оповіді пов'язаний нелінійний сюжет твору. Використання наративної стратегії мовчання може створити "прогалину" в часі, що дає читачеві можливість уявити, що могло статися з головним героєм, тим самим розширюючи значення та наслідки його досвіду. Наративний еліпсис використовується авторами також з метою структурувати оповідь таким чином, щоб вона транслювала вплив травмуючих подій на особистість.

Топос є важливим елементом у літературі про травму, оскільки місце може мати значення не тільки як фізичне оточення, але й як символічний простір, що допомагає відтворити травматичний досвід. За словами одного з основоположників гуманітарної географії Туань Ї-Фу, фізичний простір визначається як «місце», коли він має цінність для суб'єкта [42]. Місце як

феномен - це не лише фізичне розташування, воно допомагає організувати спогади та почуття. Місце є сутністю, де індивідуальна та культурна реальність перетинаються [45]. Письменники використовують фізичний ландшафт як референт для відчуття особистої ідентичності та спогадів про травматичний досвід. Власне через це для твору, де зображується травма, характерний детальний опис місцевості.

Аналізуючи стилістичні прийоми в літературі про травми, Лорі Вікрой наголошує на використанні символів та метафоричної мови. Ретельно підібрані символи стають потужним інструментом для розкриття різних вимірів травми. Вікрой також розділяє рівень символізації в залежності від обраного наратора. Якщо оповідь ведеться від першої особи, зокрема від імені травмованої людини, наративи травми відображають її на символічному рівні. Якщо використовується розповідь від третьої особи, то це привертає увагу читачів іншим способом, ніж автобіографічний голос. Це, однак, не означає, що ці символічні уявлення не є точними чи правдивими [43; 30-32]. Джеффри Хартман наголошує, що у літературі, як і в житті, будь-яка подія може таємниче резонувати і тяжити до символічного. У цьому сенсі символічне – це не заперечення буквального чи референційного, а його посилення. Причиною такої конвертованості буквального та символічного є «травмування», яке постійно руйнує базову довіру, але завжди, у символічній формі, “збирає уламки” [20; 547].

Приєм потіку свідомості використовується як спосіб передачі досвіду персонажа, що пережив травму. Наративна форма потоку свідомості також відповідає сприйняттю часу постраждалого від травми [15; 649]. Цей прийом демонструє внутрішній діалог героя, який зазвичай є хаотичним та фрагментарним, бо спогади про травму переплітаються з поточними думками та емоціями.

Сенсорика може також допомогти передати наслідки травматичної події. Описуючи травматичну подію, автор може використовувати зорові, слухові, тактильні, смакові та нюхові враження, що включають кольори, форми та рухи, які оточували героя під час травматичної події. Крім того, для зображення травми в літературі поширене використання контрасту між насиченістю та яскравістю відчуттів до травматичної події та їхнім послабленням після неї. Загалом, використання сенсорики в літературі про травму допомагає підвищити емоційний зв'язок між читачем та персонажем.

Висновки до першого розділу

Отже, у першому розділі були розглянуті теоретичні засади дослідження феномену травми війни в художній літературі. Покликаючись на роботи дослідників Trauma Studies, викладено історію розвитку студій травми, підходи різних літературознавців до аналізу відображення травми в художніх творах, а також роль Trauma Studies в українському літературознавстві. У другому підрозділі викладено основні напрямки розвитку літератури післявоєнного часу в Німеччині для розуміння контексту та передумов розвитку сучасної німецької літератури про травму Другої світової війни. Способи висвітлення травми війни є об'єктом дослідження у третьому підрозділі. Виокремлено шість поширених сюжетних особливостей, що мають на меті репрезентацію замовчування травми. Серед них: фрагментарна або повна втрата пам'яті персонажем, деталізований опис формування внутрішнього табу, втрата мовлення травмованої особи, контраст між замовчуванням та говорінням, приховування травми в художньому наративі твору, а також використання замовчування про травму як прийом створення саспенсу в творі. Були сформульовані основні художні прийоми зображення травми війни: безособова оповідь, ретроспекція, нелінійний сюжет, детально прописаний топос, символи та метафори, сенсорика.

Розділ II. ПРИЙОМИ ЛІТЕРАТУРНОГО КОНСТРУЮВАННЯ ТРАВМИ ВІЙНИ В РОМАНІ В. Г. ЗЕБАЛЬДА "АУСТЕРЛІЦ"

Для повноти сприйняття і розуміння роману В. Г. Зебальда "Аустерліц" необхідно заглибитися у контекст та передумови створення твору. Зебальд народився у 1944 році в маленькому містечку в Німеччині неподалік від Швейцарських Альп. Війна торкнулася письменника опосередковано: його батько служив у німецькій армії та був у полоні у Франції до 1947 року. У 17 років Зебальд переглянув у школі фільм про Берген-Бельзен, що стало однією з кількох подій, які призвели до його самовигнання з рідної країни. Письменник відчував відповідальність та прагнув дізнатися про злочини свого батька: "It's difficult to say you haven't anything to do with it. I've always felt I had to know what happened in detail, and to try to understand why" [36]. Важливим фактом із біографії Зебальда, що свідчить про його складні відносини з Батьківщиною та її історією, є відкидання імен, даних йому при народженні: Вінфрід і Георг для нього були надто "нацистськими", натомість він представлявся іменем Макс [16; 8]. Більшу частину свого дорослого життя автор провів у Східній Англії, викладаючи європейську літературу та творче письмо. Пізніше його академічна увага перейшла з аналізу творів інших авторів на написання художньої літератури, зосередженої навколо теми Голокосту. Його особливо цікавило те, як вага спогадів може вплинути на тих, хто пережив травму.

У романі "Аустерліц" Зебальд поєднує документальні свідчення з вигадкою і презентує його як твір, що "is plainly to be read first and foremost as a novel" [37; 54]. Персонаж Аустерліц, за словами самого Зебальда, заснований на "two or three, or perhaps three-and a-half, real persons", чії історії були об'єднані, а потім перетворені у вигаданого персонажа [24]. Мартін Свейлз зазначає: "narrating persona clearly overlaps with the author",

“details of the narrated life often tally with the note on the author” в англійському виданні Аустерліца [41; 82]. Однак сам Зебальд наголошує в інтерв'ю: “the similarities between myself and the narrator are by no means one-to-one” [10].

Віланд Фройнд наголошує, що Аустерліц – це найменш автобіографічний твір автора. Крім цього Фройнд зазначає: “the writing is closest to a 'novel,' even if Sebald refuses to use this etiquette”, а головний герой, Жак Аустерліц, “more clearly a fictional figure” порівняно з протагоністами попередніх робіт Зебальда. Критики сходяться на думці, що “Аустерліц” вирізняється від ранніх творів автора, які перебували на межі між подорожніми щоденниками, мемуарами і коллажами, більш традиційною новелістичною структурою [47; 684-685].

«Аустерліц» став останньою книгою В. Г. Зебальда перед його передчасною смертю в 2001 році. У романі "Аустерліц" сюжет розгортається через зустрічі головного оповідача (у багатьох джерелах його називають власне Зебальдом) та Жака Аустерліца, вторинного оповідача, - зустрічі, що відбуваються у різних частинах Європи. Аустерліц поступово розповідає свою історію, де часто цитує інших людей - далеких оповідачів, із метою передачі основному оповідачеві та далі – читачеві [19; 33]. Оповідач бере на себе етичне завдання запам'ятовувати та передавати особисту історію Аустерліца – вести хроніку подолання травми: “Austerlitz also reminds us that the ethics of memory requires the necessity not of the silence Wittgenstein invokes at the end of the Tractatus (...), but of an ongoing journeying into new literary genres” [40; 43].

Таким чином, сюжетна лінія роману розгортається через поєднання історій та думок різних персонажів, що створює складну та цікаву мозаїку подій. Мета детального зображення травмованої війною людини та спроб

подолання цієї травми завдяки віднайденню свого коріння і історії досягається завдяки художнім прийомам використаним Зебальдом.

2.1. Наратив та часопросторові відношення як засоби конструювання травми війни у творі.

Нарація має вагомe значення у конструюванні травми війни в романі В. Г. Зебальда “Аустерліц”. Її особливість полягає у множинності: у творі можна часто зустріти подібні фрази: “said Vera, Austerlitz added” [44; 112] – це вбудовані оповідні голоси, що опосередковують та “віддаляють” протагоніста історії від читача. Оповідь головного наратора не обмежується прослуховуванням та конспектуванням розповідей Аустерліца, натомість він також досліджує теми, які згадує Жак. Прикладом є відвідування форту Бріндонк: “If the name of Breendonk had not come up in my conversation with Austerlitz the previous evening, this mention of it in the paper, even supposing I had noticed it at all, would hardly have made me go to see the fort that very day.” [45; 11]. Окрім цього головний неназваний оповідач також ділиться подіями з власного життя: “I went to London just before Christmas to see a Czech ophthalmologist who had been recommended to me” [45; 23]. Це можна класифікувати як спробу заховати травму в наративі твору, адже створюється плутанина, де реципієнт може загубитися.

Вторинна нарація, власне Аустерліца, імплементується у текст твору завдяки цитатам. Важливою деталлю є відсутність лапок при їх вживанні задля відокремлення оповідей двох нараторів. По-перше, цей прийом скорочує дистанцію між оповідачем та його співрозмовником, а, отже, із читачем. По-друге, це зменшує часовий проміжок між подією, про яку оповідається, та теперішнім часом – ніби ми разом із головним наратором слухаємо розповідь Аустерліца. По-третє, це відкидає головну мету цитати – навмисно репрезентувати обраний матеріал для досягнення певної мети.

Головний наратор також є частково травмованою особистістю, що стикається зі внутрішніми конфліктами [34; 47]. Це прочитується ще на початку твору до знайомства з Аустерліцем: “I came on a glorious early summer’s day to the city of Antwerp, known to me previously only by name... I had begun to feel unwell, and this sense of indisposition persisted for the whole of my visit to Belgium on that occasion” [45; 1]. При першій зустрічі з Аустерліцем, що відбулася в напівтемряві вечірнього вокзалу, він одразу звертає увагу на його заклопотаність та дивний образ. Жак ніби чекав на нього – людину, що може вислухати: “When I finally went over to Austerlitz with a question about his obvious interest in the waiting room, he was not at all surprised by my direct approach but answered me at once, without the slightest hesitation” [45; 4]. Наратор зчитує ту нищівну травму, що була нанесена цій людині. Слухач-оповідач історії постає перед читачем уважним до деталей, невербально співчутливим, але стриманим у своїх коментарях. Ці факти свідчать про умовну роль психоаналітика, втілену в особі головного наратора твору. Аустерліц перебуває в іпостасі пацієнта, що намагається вербалізувати пережиту їм травму з метою її “пропрацювання”.

Структурна особливість роману Зебальда полягає в тому, що твір складається з однієї неперервної оповіді, яка не містить розділів, епізодів або абзаців у традиційному розумінні. Роман також вирізняється складними і довгими реченнями: одне з них займає сім з половиною сторінок і містить історію та опис Терезієнштадта. У романі можна умовно виділити приблизно сім тематичних частин – це сім зустрічей двох головних героїв, саме вони становлять основу розповіді. Оповідь охоплює період з 1967 до 1997 року, зустрічі персонажів створюють лінійну часову шкалу. Перша серія зустрічей (з першої по четверту) відбувається в 1967 році, герої зустрічають раз на декілька місяців; друга серія (з п’ятої по сьому) відбувається у 1996-1997 роках. Тож, між першою і другою серією (із

часовою дистанцією майже у 30 років) відбувається важлива внутрішня трансформація Аустерліца, що оприявнюється у змісті їхніх розмов. Важливо зазначити, що шоста та частково п'ята зустрічі порушують лінійність оповіді, адже Аустерліц описує події свого дитинства та юнацтва. Це флешбеки, що свідчать про початок процесу пропрацювання травми. Цю тезу доводить і розповідь Аустерліца про недавнє минуле, коли він їде у Прагу з метою пошуку інформацію про власне походження та раннє дитинство. Енн Пірсон зазначає, що читач дезорієнтується в тексті твору, адже змушений читати історію “задом наперед”. [33; 264]. Цю особливість можна трактувати як замовчування травматичного досвіду, що виконує сюжетотвірну функцію, адже у першій серії зустрічей читач навіть не здогадується про причини усамітненості та закритості Жака Аустерліца.

Топос, безперечно, відіграє надважливу роль у конструюванні травми в романі. Зебальд надає головному герою твору прізвище, що має просторове посилення на важливе місто в Європейській історії. Битва під Аустерліцем, також відома як Битва трьох імператорів (1805), була однією з найбільших перемог Наполеона, а також подією, що призвела до величезної трагедії – близько 50-ти тисяч поранених та загиблих. Зебальд, використовуючи назву цього міста як прізвище протагоніста та назву твору, розкриває концепцію, згідно з якою існує глибокий взаємозв'язок між особою та просторовою детермінацією. Важливим для розуміння травми Жака є факт його незнання свого справжнього імені до підліткового віку: “it was his duty to tell me that I must put not Dafydd Elias but Jacques Austerlitz on my exam papers. It appears, said Penrith-Smith, that this is your real name” [45; 42]. Ім'я, що походить від місця-символа людських страждань та смертей, також є метафоричним втіленням травми у творі.

У творі згадується велика кількість міст Європи. Зв'язок Аустерліца з цими топосами можна умовно поділити на чотири категорії: міста

вимушеної міграції (Бала), міста посттравматичних страждань (Прага), міста дослідницьких подорожей (Брюссель) та міста терапевтичних подорожей (Бармот). Травма асоціюється в романі з певними топосами.

Подорож, з одного боку, – це психологічний рух протагоніста, а з іншого – вона постає постійною втечею від стабільності, людей та власної спустошеності, спричиненою травмою. Аустерліц здійснює тривалу складну моральну та культурну подорож, що спонукає на роздуми про роль місця та часу у відновленні ідентичності. Беручи до уваги професійну діяльність Жака – дослідження історії архітектури, – його пошук ідентичності розгортається на широкому полотні широкомасштабних воєн і руйнувань.

2.2. Художні засоби конструювання травми війни у творі.

У романі “Аустерліц” Зебальд активно використовує художні засоби задля повноти зображення травми протагоніста. Одним із них постає антиципація, що втілена в символічному образі вокзальної станції. Аустерліц відвідує станції не тільки з метою подорожей або дослідження архітектури, Жак має особливий зв’язок з ними: “Whenever I got out at Liverpool Street Station ... I would stay there at least a couple of hours, ... feeling that constant wrenching inside me, a kind of heartache which, as I was beginning to sense, was caused by the vortex of past time” [45; 83]. Це натякає нам на приховане минуле головного героя, на травматичну подію, що пов’язана з місцем. Пізніше ми дізнаємося, що в 1939 році Жак у чотирирічному віці був пасажиром дитячого потягу, що евакуював дітей із контрольованої нацистами території. Це був останній раз, коли він бачив свою матір.

Для дискурсу травми також характерне використання метафор. Наприклад, образ “замурованого вікна”, що мав Жак у своїй кімнаті у прийомній родині в місті Бала: “one of the two windows of my bedroom was

walled up on the inside while it remained unchanged on the outside, a circumstance which, as one is never both outside and inside a house at the same time, I did not register until I was thirteen or fourteen” [45; 30]. Цей опис внутрішньої несвободи, неможливості вдихнути свіже повітря репрезентує внутрішній стан протагоніста. Травма постає як “замурованість” особистості – зовні її можна і не помітити, але зсередини вона сковує, обмежує та змушує впадати у відчай. Ця метафора дуже влучно характеризує вплив травматичного досвіду на життя героя – все змінилося миттєво, і вже неможливо повернутися до стану “до” навіть “розмурувавши вікна”.

Порівняння міста з лабіринтом є ознакою прагнення подолання травми. Це пошук свого Мінотавра, з яким необхідно зіткнутися та перемогти. “We reached the suburbs of Prague and it seemed as if we were descending a kind of ramp into a labyrinth through which we moved very slowly, now this way and now that, until I had lost all sense of direction” [45; 133], – Прага – це місто, звідки Аустерліц вдало розпочав пошук власної ідентичності, тому дуже символічно використання зазначеного порівняння саме з цим топосом.

Приєм перерахування починає активно з’являтися у творі під час подорожі Жака по місцях, пов’язаних з долею його батьків. Одне з таких перерахувань спостерігаємо в Місті Терезін, де мати протагоніста перебувала з 1942 року у єврейському гетто: “What secret lay behind the three brass mortars of different sizes, which had about them the suggestion of an oracular utterance, or the cut-glass bowls, ceramic vases, and earthenware jugs, the tin advertising sign bearing the words Theresienstädter Wasser...” [45; 129], – Аустерліц намагається зрозуміти сенс асортименту єдиного магазину в Терезині, який до того ж, як йому здається, ніколи навіть не відчиняється.

Використання прийому потоку свідомості є досить поширеним для викладу травматичного досвіду, адже це повторне переживання почуттів та

емоцій постраждалого. Джудіт Льюїс Герман у своїй праці стверджує: “Traumatic memories are preserved in an abnormal state, set apart from ordinary consciousness” [22; 34]. Саме тому потік свідомості травмованої особистості має значні відмінності від використання того ж прийому людиною, що не мала такого досвіду. Аустерліц відчуває, що його спогади прориваються із забуття, і коли він готовий поділитися ними із головним наратором, використовує саме цей прийом. У тексті твору це оприявнюється через довгі абзаци, що досягають десяти сторінок. Для потоку свідомості Аустерліца характерні неупорядкованість, фрагментарність та сильна емоційна напруга, що підкреслюють тяжкість “проговорення” та подолання травми.

2.3. Використання мультимедіа з метою конструювання травми війни у творі.

У романі “Аустерліц” візуальна компонента складається з фотографічних репродукцій, картин, книжних сторінок, листівок та креслень – загалом їх налічується вісімдесят сім. Спільною рисою більшості візуальних елементів, що вбудовані в текст твору, є авторство протагоніста. Як зазначає Каролін Даттлінгер: “the discourse on photography in Austerlitz ... figures as a symptom of the protagonist’s traumatized psychological disposition” [17; 156]. Умовним виправданням присутності фотографій у романі є професійна діяльність Жака, який працює над своєю дисертацією в царині історії мистецтва. Набагато важливішою є інша функція залучення фотографій: документування травматичних спогадів. Тісний зв’язок Аустерліца з фотографією оприявнюється навіть у тому як він дивиться на світ – ніби через призму камери: “leaden gray roofs” [45; 19], “gray or plaster-colored” cities [45; 65], “silvery willows” [45; 35], – увесь світ у чорно-білих відтінках. Таке світосприйняття свідчить про прагнення Жака

відсторонитися від реальності, споглядати її через об'єктив, уникати безпосередньої участі в ній. Також воно додає бачення естетизації через конотації чорно-білої фотографії та дозволяє глибше зануритися у зіставлення категорій добра-зла.

У романі зображені переважно старі будинки, спустошені пейзажі, портрети забутих людей і загадкові предмети. Щодо походження цих знімків, Зебальд у своєму інтерв'ю з Таллером Фуентетаха, опублікованому на YouTube, пояснює, що деякі з фотографій були зроблені ним особисто за допомогою його дешевої камери, а інші були зібрані з різних сімейних альбомів, архівів та опублікованих робіт, або просто з будь-яких джерел, що потрапляли йому під руку протягом років [18]. Наприклад, фото офісу Аустерліца, що за сюжетом знаходиться поряд із Британським музеєм у Блумсбері, представляє кімнату повністю заповнену книгами та паперами, через що у ній фізично не вистачає місця не те що для студентів, а й для самого Жака (Додаток А). У відео-розслідуванні Джонатана Лонга, присвяченому дослідженню описаних у романі місць та співставлення залучених у текст фотографій із реальними об'єктами, колишній колега Зебальда Майкл Брендон-Джеймс свідчить: “This is one of my photographs and it is actually an office where I worked. I produced the photograph for Max.” [9]

Переважна більшість фотографій, що містяться в романі, не є прямим або буквальним зображенням жорстокості Голокосту, адже вони не є архівними. Вони демонструють місця історичної травми, але зроблені в сучасності – таким чином саме прив'язка цих місць до особистої історії Аустерліца відіграє надважливу роль у репрезентації травматичного досвіду героя. Фотографії створюють враження достовірності, підсилюють емоційну залученість читача, носієм же травми постає протагоніст твору. Лонг припускає, що фотографію можна розглядати як запізнілий симптом

сімейної або колективної історії, але вона завжди має бути опосередкована через нарацію, аби завдяки контексту стати впізнаваною та зрозумілою [31; 126]. З іншого боку, мова часто розглядається як перешкода для створення об'єктивної історії, а візуальні елементи вважаються вирішальними через їхню здатність репрезентувати достовірну реальність. Якщо відкинути поширене уявлення про фотографію як спосіб візуалізації тексту, або тексту як коментування, підпису зображення, то стає очевидним їх органічне поєднання для повноти репрезентації травматичного досвіду. Більше того, на перетині між цими двома видами наративів ретельно досліджується та деконструюється поняття історичної пам'яті, що постає однією з центральних тем роману.

Розглянемо декілька прикладів використання фотографії на сторінках роману та функцій, які вони виконують. Важливою є фотографія, що винесена і на обкладинку книги, і фігурує в тексті твору, де зображений сам Аустерліц у чотирирічному віці (Додаток Б). Вона з'являється під час однієї з розмов протагоніста з Верою, яка спромоглася зберегти це фото. Воно зроблено за кілька місяців до відправки Жака дитячим транспортом до Уельсу. Ендрю Генліх так описує зовнішність дитини: “dressed in a dramatic snow-white gown and knee length trousers The young boy clutching a hat with a matching fur edged cape peers out into the distance of a flat landscape towards his mother just before she is to take him to a costume ball” [21; 5]. Дослідник також описує це фото як зображення відсутності, пережитого під час Голокосту, що втілено через неприсутність фігури матері на фотокартці. Мати обрала роль фотографа, тому для читача стають важливими не лише костюм, постава, поза хлопця, зображеного на фото, але й також очі, якими він дивиться на свою маму. Для самого Аустерліца ця фотографія стає дзеркалом для спогадів про його вкрадене дитинство, про забуту історію

його походження, а також в більш широкому сенсі про жахи Голокосту, що відчули на собі його батьки.

Окрім функцій збереження пам'яті та візуального свідчення, фотографія маленького Аустерліца підкреслює глибокий вплив травми війни на найбільш вразливих членів суспільства. Відбувається зіставлення його дитячої невинності зі звірствами Голокосту, яких вдалося уникнути герою, але не пережили його батьки. Завдяки цій фотографії підкреслюється тривалість травматичних наслідків війни, створюється місток між минулим і сьогоденням протагоніста, демонструючи вагомість травматичного досвіду війни та розлуки з батьками на життя Жака Аустерліца.

Великий відсоток фотографій залучених у текст складають архітектурні пам'ятки. Центральний вокзал Антверпена, як місце першої зустрічі наратора і протагоніста, виходить на перший план (Додаток В). Це не єдина залізнична станція, що фігурує в романі, але саме її, а також історію її створення Аустерліц описує найбільш детально. Серед усіх подробиць також підкреслюється значення куполів у цій споруді: “ ... in such stupendous fashion that even today, said Austerlitz, exactly as the architect intended, when we step into the entrance hall we are seized by a sense of being beyond the profane, in a cathedral consecrated to international traffic and trade.” [45; 5], – станція була відкрита, за свідченнями протагоніста, у 1905 році після десятирічного процесу планування та будівництва. Натхненний залізничним вокзалом у Люцерні (1856) та зацікавлений концепцією купола, що перевищував звичайну скромну висоту залізничних споруд, король використав Швейцарський вокзал як референс. Таким чином, купол став визначальним елементом у дизайні Центрального вокзалу у місті Антверпен, і з подальшим посиленням на Пантеон у Римі. Відчуття “святості” цього місця акцентує доленосність зустрічі героїв, додає їй певного пафосу [38; 105].

Оповідач також додає власний коментар, згадуючи про пожежу, що відбулася в будівлі в лютому 1971 року. Хоча немає свідчень, які доводять, що пожежа, зображена на фото, відбулася саме в Люцерні, картинка оживає в уяві читача, викликаючи бажання підтвердити її автентичність.

Увага читача також повертається до годинника: “placed above the only baroque element in the entire ensemble, the cruciform stairway which leads from the foyer to the platforms” [45; 6]. Годинник є фізичним втіленням часу, що визначає нові взаємозв’язки між минулим, теперішнім і майбутнім. Власне, так і сприймає час Аустерліц: минуле йому невідомо, теперішнє – затьмарене, майбутнє – невизначене.

Відеозапис відомий під назвою “Фюрер дарує євреям місто” - пропагандистський фільм нацистської Німеччини, знятий задля демонстрації псевдощасливого життя євреїв в Терезієнштадті, - залучений у текст твору у формі скріншотів із його епізодів (Додаток Г). Аустерліц намагається знайти в ньому свою мати Агату, тим самим, імовірно, підтвердити для себе її існування та історію, що розповіла Вера. Неодноразовий перегляд цього фільму, його дослідження у найменших деталях, буквально розглядання кадрів під мікроскопом Аустерліцем – це також спроба встановити хоч якийсь зв’язок із своєю давно втраченою матір’ю. Мартін Модлінгер визначає функцію цього пошуку наступним чином: “Even if the space of the ghetto today holds nothing of her, no physical proof of her fate then at least the space of photography and film might contain trace of her life.” [32; 346].

Під час сповільненого перегляду фільму Аустерліц вловлює багато непомічених до того деталей – актори, в’язні концтабору, рухаються та діють як примари, живі мерці. Таке спостереження можна порівняти з тим, як сприймається сам Жак Аустерліц читачем. Він ніби фантом, що стежить за життям навколо, але уникає будь-якої залученості в нього. Протагоніст

уникнув долі перебування в концтаборі, але він впізнає себе у тих повільних, сумних та втомлених образах, що з'являються в відео. Це свідчення колективної травми, яку починає усвідомлювати герой.

Аустерліц впізнає, або переконує себе, що впізнає, в образі однієї з глядачок вистави свою матір: “Set a little way back and close to the upper edge of the frame, the face of a young woman appears barely emerging from the black shadows around it, which is why I did not notice it at all at first.” [45; 165].

Висновки до другого розділу

Підсумовуючи, варто зазначити, що наративні стратегії, часопросторові відношення, художні засоби та візуальна компонента роману “Аустерліц” у поєднанні працюють на найбільш точну репрезентацію травми війни. Вбудовані оповідні голоси, одним із яких постає Аустерліц - вторинний оповідач, відсутність чітко визначеної структури роману, а також різноманіття топосів, що об'єднані мотивом подорожі, створюють ефект загадковості та заплутаності; завдяки ним відтворюється стан свідомості, у якому перебуває травмована особистість. Художні засоби, серед яких особливо важливу роль відіграють антиципація, метафори, порівняння, перерахування та прийом потоку свідомості, повною мірою розкривають особистість протагоніста, допомагають йому подолати бар'єр внутрішнього табу на вербалізацію пережитої травми [46; 4]. На проаналізованих прикладах залучення візуальних елементів у текст твору продемонстровано багатофункціональність використання цього методу автором, а саме функцію візуальної документації подій, емоційного впливу на читача, відображення руйнування та втрат, контекстуалізації та сприяння синтезування тексту.

РОЗДІЛ III. МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА УРОКУ НА ОСНОВІ РОМАНУ В. Г. ЗЕБАЛЬДА «АУСТЕРЛІЦ»

3.1. Переваги внесення роману у шкільну програму з зарубіжної літератури.

Внесення роману "Аустерліц" В. Г. Зебальда у шкільну програму з зарубіжної літератури має велику кількість переваг, які сприяють розвитку навички критичного мислення, викликають цікавість до літературного пошуку та знайомлять із концепцією Trauma Studies, що є надзвичайно актуальною для учнів українських навчальних закладів. У цьому розділі висвітлюються деякі ключові переваги включення «Аустерліца» в навчальну програму.

По-перше, «Аустерліц» заглиблюється в вагомій історичній та культурній темі, зокрема пов'язані з колективною пам'яттю, травмою та ідентичністю, сформованими Другою світовою війною та Голокостом. Вивчення цього роману дозволяє учням отримати глибше розуміння цих тем, заохочуючи їх до роздумів над природою насильства, значенням збереження історичної пам'яті та довготривалим впливом війни на суспільство. Вивчення роману сприяє формуванню толерантного та гуманістичного світогляду.

По-друге, роман Зебальда відомий своїм унікальним літературним стилем і поєднанням різноманітних літературних прийомів. Вивчення «Аустерліца» дає змогу учням вдосконалити свої навички літературного аналізу, такі як тлумачення символів і метафор, розуміння художнього стилю та структури роману.

По-третє, «Аустерліц» – інтермедіальний твір, що поєднує літературу, архітектуру, фотографію. Вивчення цього твору дозволяє учням

розширити свій культурний кругозір, ознайомитися з різноманітними формами художнього вираження, дослідити вплив історичних подій на розвиток мистецтва. Вивчення роману розширює міжпредметні зв'язки.

Отже, внесення роману "Аустерліц" В. Г. Зебальда (чи його фрагментів) до шкільної програми з зарубіжної літератури має значний потенціал для розвитку великої кількості ключових та предметних компетенцій у школярів.

3.2. Клас, розділ та тема для залучення роману В. Г. Зебальда "Аустерліц" у шкільну програму.

На нашу думку, роман "Аустерліц" В. Г. Зебальда має вивчатися учнями 11 класів, адже вік цих учнів найбільш відповідає для осягнення теми та дискусій щодо складної проблематики твору, а також обсяг вивченої матеріальної бази є достатнім для літературознавчого аналізу тексту. Навчальна програма для закладів загальної середньої освіти рівня стандарту, затверджена наказом Міністерства освіти і науки України від 03 серпня 2022, в курсі 11 класу має розділ "Проблема війни і миру в літературі ХХ ст", на вивчення якого виділено 4 академічні години [7; 37]. У розділі вивчаються твори: Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти», Генріха Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», Пауля Целана «Фуга смерті». Ми вважаємо, що залучення роману "Аустерліц" органічно саме в цьому розділі під темою: «Художні прийоми відображення травми війни в романі Вінфріда Георга Зебальда "Аустерліц". Інтермедіальні аспекти в творі».

3.3. План-конспект уроку

Тема: «Художні прийоми відображення травми війни в романі Вінфріда Георга Зебальда “Аустерліц”. Інтермедіальні аспекти в творі»

11 клас

Ключові компетентності (наскрізні лінії): спілкування державною мовою (пояснення значення назви твору у зв'язку з його ідейно-художнім змістом); математична компетентність (створення таблиць, схем); інформаційно-цифрова компетентність (використання Інтернету для втілення сюжетів творів митців в інших видах мистецтва); ініціативність і підприємливість (розпізнавання уявних і справжніх життєвих цінностей, висловлювання власних суджень щодо цього); соціальна та громадянська компетентності (визначення історичної основи творів, їхньої актуальності для сьогодення); обізнаність та самовираження у сфері культури (виявлення засобів художнього відображення трагедії Другої світової війни).

Предметні компетентності: знанневий компонент (виразне читання, коментування, аналіз літературного твору); діяльнісний компонент (розкриття особливостей художньої побудови творів, характеризування ідейно-тематичного змісту, сюжету, проблематики творів, художніх образів); ціннісний компонент (аналіз теми та актуальних проблем твору, висловлення власних суджень щодо питань, порушених у творі митця, прийняття участі в обговоренні проблематики прочитаного тексту);

Попереднє домашнє завдання: прочитання роману “Аустерліц” В. Г. Зебальда

Обладнання: роздруковані таблички з подіями з твору (2 екземпляри), магнітна дошка, магніти, роздруковані фрагменти твору (по 1 екзмпляру на пару), ноутбук з доступом до Інтернету, проектор.

Тип уроку: урок застосування знань, навичок й умінь.

Хід уроку

I. Вступ (3 хвилини)

1. Організаційний момент:

- привітання;
- перевірка присутності;
- створення сприятливої психологічної атмосфери в класі.

2. Вступне слово вчителя :

- Вдома ви ознайомилися із романом Зебальда “Аустерліц”, він достатньо об’ємний, тож ви вже проробили велику роботу! Сьогоднішнє заняття ми присвятимо пошуку в тексті твору художніх елементів, які були використані автором для зображення травмованого стану головного героя. Це буде нелегке завдання, адже ми маємо піднятися на сходинок вище за звичайного читача, щоб побачити те, що в творах зазвичай аналізують літературознавці. Чи готові ви випробувати свої знання та навички? Тоді нам час розпочинати занурення у світ Аустерліца!

II. Основна частина (40 хвилин)

3. Пригадування хронології подій в творі - вправа Timeline (8 хвилин).

- Для початку нам треба пригадати послідовність подій в творі. Для цього я вас об’єднаю в дві команди. Завдання першої групи буде розставити події, що написані на картках, у тій послідовності, як вони відбуваються в тексті роману, завдання ж іншої – розташувати ті самі події у тій хронології, в якій вони відбулися в житті Аустерліца. Для цього вам знадобляться магніти та дошка. Обов’язкова умова – радитися з усіма учасниками та приймати рішення спільно. Ви матимете 5 хвилин на це завдання.

Клас ділиться на дві групи. Кожна з груп розташовує події на картках (Додаток Г) у хронологічній послідовності відповідно до їх завдання. По завершенню виділеного часу, вчитель перевіряє правильність відповідей.

Правильні відповіді. (Додаток Є)

Відбувається обговорення питань:

1) Завдяки чому хронологія подій в романі не відповідає тому, як вони розгорталися в житті Жака?

2) Як ви гадаєте, порушення хронології відіграє роль у конструюванні травми війни в романі? Яку саме?

4. Обговорення назви твору та імені протагоніста (5 хвилин)

- *Одним із епізодів, що фігурував в попередньому завданні, був “Жак дізнається своє справжнє ім’я”. Хто пам’ятає під яким іменем жив Аустерлиц в уельській родині? Так, його називали Давид Еліас. Давайте пригадаємо разом той момент, коли Жаку повідомляють його ім’я дане при народженні.*

Вчитель зачитує цитату з твору. (Додаток Ж)

- *Використовуючи свої мобільні телефони, знайдіть інформацію про битву під Аустерлицом, що здається вам цікавою. Ви маєте 3 хвилини на пошуки.*

Учні презентують цікаві факти про битву, що їм вдалося знайти. Після презентування відбувається обговорення питання: “Чому, на вашу думку, автор обрав місце такої кривавої битви як прізвище головного героя?”

5. Пошук художніх засобів, що відображають травму війни, в тексті твору (12 хвилин)

- *А зараз час для роботи в парах. Кожна з пар отримує невеликі фрагменти з тексту роману, а на дошці ви можете побачити назви художніх засобів, які вам треба буде в них знайти. Ваше завдання – підкреслити художні засоби та обговорити їх функцію зі своїм партнером/партнеркою. Ви матимете 8 хвилин на роботу з фрагментами тексту.*

Учні працюють в парах: читають фрагменти твору (Додаток Д), знаходять у них художні засоби, перераховані на дошці (антиципація, метафора, потік свідомості, перерахування, порівняння), обговорюють їх функцію у цьому романі.

Правильні відповіді (Додаток Є). Після перевірки відповідей учнів, відбувається обговорення функцій, які ці художні засоби виконують в тексті твору.

6. Аналіз візуальних елементів в романі (15 хвилин)

*- Під час прочитання роману ви, ймовірно, звернули увагу на велику кількість схем, картин та фотографій, залучених у текст. Більшість із них – це фото архітектурних споруд, адже Аустерліц займався їх вивченням. Зараз ми разом зробимо невеличке дослідження: бажачий зможе з дошки вголос зачитати епізод, що описує будівлю Національної бібліотеки Франції, ми подивимося на фото цього місця, що Зебальд розмістив у своєму творі, а потім завдяки сучасним технологіям, а саме сайтам *geoestimation* та *Google maps*, зможемо знайти локацію, де було зроблено фото та побачимо, як воно виглядає зараз.*

Бажаючий зачитує з дошки фрагмент тексту, учні роздивляються фото, що розміщено в романі. Після цього вчитель завантажує фото з роману на сайт *geoestimation*, що підтверджує, що фотокартка була зроблена саме в Парижі. Знайдену локацію треба скопіювати та вставити в пошуковому полі *Google maps* та увімкнути режим перегляду з супутника (або можна відразу продемонструвати готові слайди (Додаток Е) з метою економії часу). Учні обговорюють питання:

1) Уявіть, що ви опинилися в цьому місці з *Google maps*. Чи буде ваше враження подібне до того, що описав Аустерліц в прочитаному нами фрагменті?

2) Чому, на вашу думку, Аустерліц так захоплюється архітектурою? Чому саме вона в ньому пробуджує такі сильні почуття?

- *Тільки-но ми з вами довели автентичність однієї з фотографій в романі, а дослідник творчості Зебальда Джонатан Лонг проробив фундаментальну роботу – він відвідав місця, описані в книзі з метою визначити, чи відповідають фотографії реальності або ж приховують її. Зараз ми переглянемо епізод із цього фільму, а ті, кого він зацікавить, зможуть подивитися його вдома повністю – я надам посилання.*

Перегляд фрагменту (11:00-14:40) фільму “Austerlitz” (сценарист і режисер Річард Вест, опублікований SOURCE Photographic Review) [9; 11:00-14:40].

- *У переглянутому епізоді Майклом Брендон-Джонсом розповідалося про те, як була впорядкована книга та про джерела візуального матеріалу, які вона містить. Як ви гадаєте, чи вдалося Зебальду створити відчуття документальності твору? І яку роль в цьому відіграли фотографії?*

- *Чи впливають фотографії у цьому романі на те, як читач сприймає травму головного героя?*

III. Підсумки уроку та повідомлення домашнього завдання (2 хвилини)

7. Творче домашнє завдання

- *Дякую за ваші глибокі думки! Сьогодні ми багато сказали про те, як війна вплинула на життя Аустерліца та про те, як майстерно цю травму висвітлив Зебальд у романі. Війна залишає свій відбиток на кожному, кого вона торкнулася. Жак Аустерліц є прикладом того, що незважаючи на те, скільки часу пройшло, боротися з травмою, шукати свою ідентичність, прагнути відкритися світу ніколи не пізно. В мене сьогодні для вас особливе домашнє завдання! В українському перекладі*

Романа Осадчука твору “Аустерліц” видавництва Клубук, 2020 р. на обкладинці використано фото маленького Жака в білому костюмі (Додаток Б). Так само і в перекладі Антеї Белл англійською видавництва Random House, 2001 р. та німецькому видавництві Hanser, 2001 р. Подумайте над тим, яку б фотографію з тих, що Зебальд використав в творі, ви б винесли на обкладинку. Спробуйте вдома створити власний дизайн в застосунку Canva, де ви можете цікаво обіграти обране фото, щоб передати те, як саме ви бачите цю книгу. Бажаю натхнення! Побачимось на наступному занятті!

Домашнє завдання: створити власний дизайн обкладинки з використанням обраного фото з роману “Аустерліц” в застосунку Canva.

Висновки до третього розділу

У поданому методичному розділі була викладена детальна розробка уроку, що базується на романі В. Г. Зебальда "Аустерліц". Використання цієї розробки у педагогічній практиці сприятиме розвитку критичного мислення учнів, покращить їх аналітичні здібності та навички творчої інтерпретації літературних творів. При цьому основний акцент робиться на розуміння учнями того, як тема травми війни представлена у творчості Зебальда, та її значення у контексті більш широкого дискурсу про Другу світову війну в літературі. Впровадження даної методичної розробки в навчальний процес сприятиме більш глибокому розумінню учнями теми травми війни, формуванню емпатії і гуманістичного погляду на світ у школярів.

Таким чином, запропонована методична розробка уроку на основі роману В. Г. Зебальда "Аустерліц" є важливим інструментом для вивчення і аналізу теми травми війни в контексті літератури.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було охарактеризовано основні положення Trauma Studies, а також історію розвитку цієї галузі в художній літературі. Зміна погляду на травму як виключно на психіатричний діагноз окремої особистості, на сприйняття її як концепції та процесу наприкінці ХХ ст. призвело до поширення використання Trauma Studies в якості ефективного інструменту для аналізу художніх творів у контексті сучасного літературознавства. Зокрема це стосується і німецької літератури післявоєнного часу, що стала підґрунтям для формування творчості Вінфріда Георга Зебальда – автора досліджуваного нами твору. Окреслено визначальні її риси: усунення наслідків фашизму задля створення підґрунтя для літератури, що пройнята гуманістичними і демократичними ідеями; відновлення видавництва творів авторів-представників національних меншин, заборонених фашистською владою (зокрема лужицької літератури); популярність теми проголошення особистої відповідальності кожного німця за допущення початку війни; переосмислення класичної літератури з метою очищення її від фальсифікацій фашистської доби.

Також були відстежені художні прийоми зображення ПТСР та визначена їхня роль у літературних творах. Conspiracy of silence постає центральним аспектом, що обумовлює використання таких художніх засобів як ретроспекція, символи, метафори та сенсорика. Особливості нарації, зображення топосів, нелінійність сюжетів також використовуються авторами для репрезентації травматичного досвіду персонажів.

У ході детального вивчення роману "Аустерліц" В. Г. Зебальда було зроблено акцент на аналізі особливостей нарації, часопросторових відношень та залучення мультимедіа, а також на характеристиці художніх прийомів конструювання травми війни, використаних автором. Залучення

непрямої нарації, вкладеної в голос іншого персонажа, створює глибокий психологічний портрет Аустерліца та підсилює ефект присутності. Часопросторові відношення у творі постають складними та багатоплановими, що відбиває пам'ять героя, яка трансформується та спотворюється в часі. Зебальд завдяки художнім засобам зображує фрагментовану пам'ять, де травма постійно відтворюється. Через внутрішню боротьбу Аустерліца зі своїм минулим читач стає свідком руйнівних наслідків війни. Особливу увагу в роботі було приділено аналізу використання мультимедіа, зокрема, вставок з фотографіями та ілюстраціями. Такий художній прийом створює відчуття реальності та надає тексту атмосфери автентичності.

У методичному розділі роботи були наведені аргументи для включення роману “Аустерліц” В. Г. Зебальда в шкільну програму для 11 класів. Створений план-конспект уроку може бути використаний для проведення заняття з застосуванням новітніх технологій з метою використання накопичених знань учнів для дослідження способів оприявлення травми в тексті твору.

Тож, аналіз твору В. Г. Зебальда верифікував майстерність автора у використанні як традиційних, так і інноваційних художніх технік з метою літературного конструювання травми війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Василенко В. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття (Дис. ... канд. філол. наук, Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка), 2016.
2. В. Г. Зебальд. Аустерліц. Пер. з німецької Роман Осадчук. — Київ: Клубук, 2020. 336 с.
3. Гребенюк, Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності. Синопис: текст, контекст, медіа, 28(3), 2022. 104–112 с. Доступ за посиланням: <http://dspace.zsmu.edu.ua/bitstream/123456789/17717/1/537-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-2014-1-10-20221020.pdf>
4. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
5. Гундорова, Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. // Постколоніалізм. Генерації. Культура. Т. Гундорова, А. Матусяк (ред.). К. : Лаурис, 2014. С. 26–44.
6. Маркович М. Моделі нарративного уявлення про травму. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2021. №18, С. 48–56.
7. Навчальна програма з зарубіжної літератури (рівень стандарту) для 10-11 класів загальноосвітніх шкіл, затверджена наказом Міністерства освіти і науки № 698 від 03.08.2022 року: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2022/08/15/navchalna.programa-2022.zarubizhna.literatura-10-11-standart.pdf>
8. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті: монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.

9. Austerlitz (SOURCE Photographic Review). Электронный ресурс: <https://youtu.be/9m00MoJecKg>
10. Baker, K. Q & A W.G. Sebald Up Against Historical Amnesia. // San Francisco Chronicle. 7 October 2001. Web. 1 Apr. 2015. Available from: <https://www.sfgate.com/books/article/Q-A-W-G-Sebald-Up-against-historical-2871201.php>
11. Bergson H. Matter and Memory. New York, NY: Dover publications, Inc. Printed in paperback, 2004. 101 p.
12. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p.
13. Codde Ph. Postmemory, Afterimages, Transferred Loss: First and Third Generation HolocaustTrauma in American Literature and Film. // The Holocaust, Art, and Taboo: Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation. Heidelberg : Winter, 2010. P. 61–72.
14. Danieli Y. Introduction: History and conceptual foundations. // International handbook of multigenerational legacies of trauma. Y. Danieli (ed.), 1998. Pp. 1–17.
15. DeMeester K. Trauma, Post-Traumatic Stress Disorder, and Obstacles To Post-War Recovery in Mrs. Dalloway. // Virginia Woolf and Trauma, London : Pace UP, 2007. Pp. 77-93.
16. Dunthorne J. Five Dials (n.5). On Translation and Sebald. Austerlitz, 2009. Available from: <https://dokumen.tips/documents/five-dials-joe-dunthorne-7-on-austerlitz-wg-sebald-8-the-maxims-roger-deakin-14.html?page=1>
17. Duttlinger C. Traumatic Photographs: Remembrance and the technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz. // W. G. Sebald – A Critical Companion. J.J. Long and Anne Whitehead (eds.). Edinburgh : Edinburgh UP, 2004. Pp. 155-171.

18. Fuentetaja T. Sebald y la fotografía. Online video clip. YouTube, 3 Apr. 2014. Web. 9 Feb. 2015. Available from: <https://youtu.be/PYolbYgcADw>
19. Germeshuys C. Towards a “living connection with the past” : Ludwig Wittgenstein and the representation of history in W.G. Sebald's Austerlitz. Cape Town, 2009. Available from: https://www.academia.edu/98012917/Towards_a_living_connection_with_the_past_Ludwig_Wittgenstein_and_the_representation_of_history_in_W_G_Sebalds_Austerlitz
20. Hartman G. H. New Literary History. 1995. Vol. 26, No. 3. Higher Education. On Traumatic Knowledge and Literary Studies, Pp. 537-563.
21. Hennlich A. J. Narrating the German loss: small histories and the historiography of Fascist violence. Місто : видавництво, 2007. 36 p.
22. Herman J. L. Trauma and Recovery. Basic Books, 1992. 304 p.
23. Hirsch M. Family frames: Photography, narrative, and postmemory. Harvard University Press, 1997. 304 p.
24. Jaggi M. The Last Word. // The Guardian. 21 December 2001. Available from: <http://www.guardian.co.uk/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>
25. Kellermann P. Sociodrama and Collective Trauma / Peter Felix Kellermann. Philadelphia : Jessica Kingsley Publishers London and Philadelphia, 2007. 191 p.
26. Kolk B. A. van der, Hart O. van der. The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma. American Imago. 1991. № 48(4). Pp. 425–454.
27. Lacan J. The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis: [translated with notes and commentary by Antony Wilden] / Jacques Lacan. – Baltimore : John Hopkins Press, 1981. – 235 p.

28. LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Maryland: Johns Hopkins UP, 2001. 226 p.
29. Laurie V. *Reading Trauma Narratives: The Contemporary Novel and the Psychology of Oppression*. The University of Virginia Press, Charlottesville, London, 2015. 216 p.
30. Leys R. *Trauma: a Genealogy* / R. Leys. Chicago : University of Chicago Press, 2000. 312 p.
31. Long J.J. History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* // *Modern Language Review*, 98.1. 2003. Pp. 117-137
32. Modlinger M. 'Mein Wahrer Arbeitsplatz': The Role of Theresienstadt in W.G. Sebald's *Austerlitz*. // *German Life and Letters* 65.3. 2012. Pp. 344-362
33. Pearson A. 'Remembrance... is Nothing Other Than a Quotation': The Intertextual Fictions of W.G. Sebald. // *Comparative Literature*, 60.3. 2008. Pp. 261-278.
34. Pieldner J. The Topography of Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz* // *University of Bucharest Review*, 2013, Vol. III (2). Pp.45-52. Available from: https://www.academia.edu/29557196/THE_TOPOGRAPHY_OF_MEMORY_IN_W_G_SEBALDS_AUSTERLITZ
35. *Postcolonial Trauma Novels*. Craps S., Buelens G. (eds.). Spec.double issue of *Studies in the Novel* 40.1-2 (2008).
36. *Recovered Memories: Interview with Maya Jaggi*. // *The Guardian*. 21 September 2001. Web. 19 Oct. 2019.
37. Schlesinger P. W.G. Sebald and the Condition of Exile. // *Theory, Culture and Society*. 2004. Vol. 21 (2): 43-67.
38. Sokullu S. *Word, image & architectural historiography in W.G. Sebald's Austerlitz (2001)* // Middle East Technical University Press, 2015. Available from: <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12619501/index.pdf>

39. Stampfl B. Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. //, Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory M. Balaev (ed.). Palgrave Macmillan, 2014. Pp. 15–41.

40. Straus N. Sebald, Wittgenstein, and the Ethics of Memory, 2009. Vol. 61 (1), pp. 43-53. Available from: https://www.researchgate.net/publication/279677877_Sebald_Wittgenstein_and_the_Ethics_of_Memory

41. Swales M. Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W.G. Sebald. // The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of WG. Sebald. Edited by Gomer, R. Munich : Iudicium, 2005. Pp. 81-87.

42. Tuan Yi-Fu. Space and Place: The Perspective of Experience. Minneapolis: University of Minnesota, 1977. 496 p.

43. Vickroy L. Trauma and Survival in Contemporary Fiction. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002. 272 p.

44. W. G. Sebald. Austerlitz. Translated by Anthea Bell. New York: Random House, 2001. 304 p.

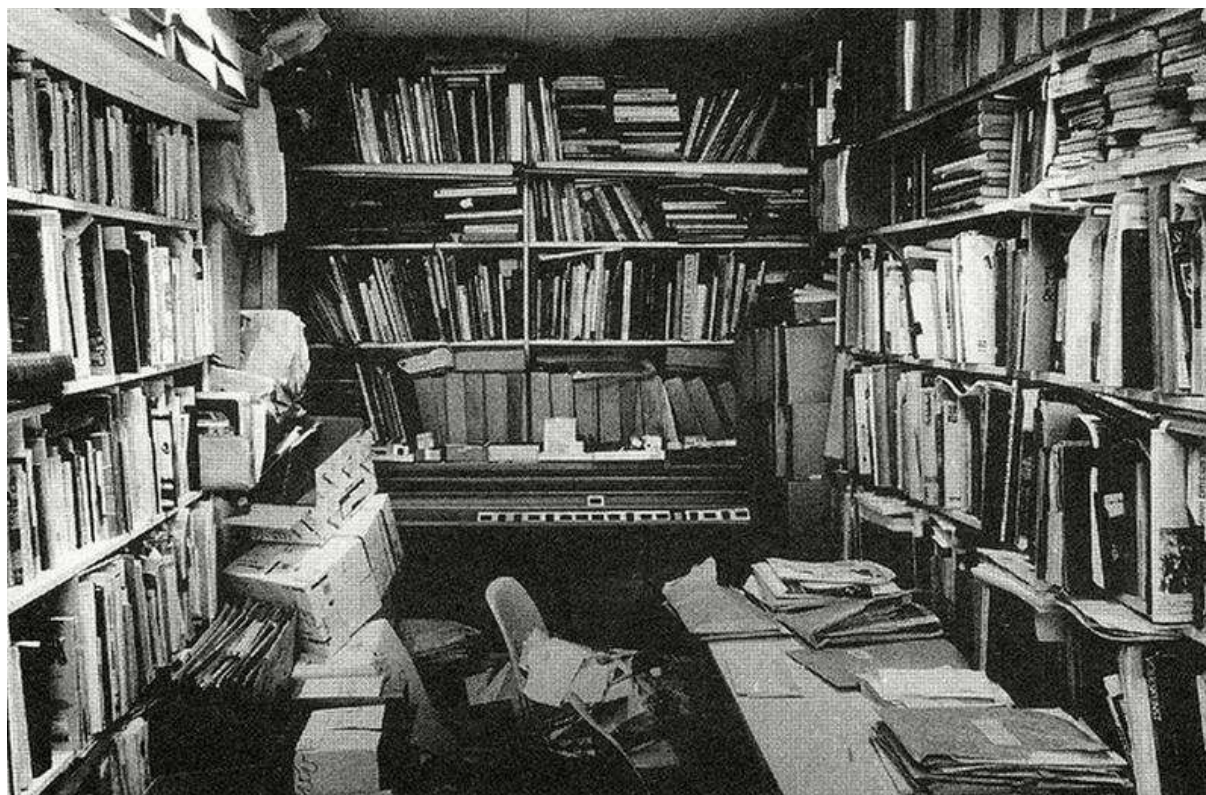
45. Walter E.V. Placeways: A Theory of the Human Environment. Chapel Hill: University of North Carolina P, 1988. 270 p.

46. White J. Mental Travel and Memory Mapping in Sebald' Work, Volume 14 (5). Purdue University Press, 2012. Available from: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2152&context=clweb>

47. Zilcosky J. Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's "Austerlitz" // The Johns Hopkins University Press. 2014. Available from: https://www.academia.edu/30592723/Lost_and_Found_Disorientation_Nostalgia_and_Holocaust_Melodrama_in_Sebalds_Austerlitz_2006

ДОДАТКИ

Додаток А





Додаток В





**ЖАК ЗУСТРІЧАЄТЬСЯ З ВЕРОЮ –
СВОЄЮ НЯНЕЮ ПІСЛЯ ДОВГИХ
ДЕСЯТИЛІТЬ РОЗЛУКИ**

**ЖАК ВІДВІДУЄ РЕПЕТИЦІЮ
СВОЄЇ МАТЕРІ АГАТИ В ТЕАТР**

**ЖАК ВИРУШАЄ В
ТЕРЕЗІЕНШТАДТ**

**ЖАК ПРИГАДУЄ СЛОВА
РІДНОЮ ЧЕСЬКОЮ МОВОЮ**

**ЗНАЙОМСТВО РОЗПОВІДАЧА З
АУСТЕРЛІЦЕМ НА ВОКЗАЛІ В
АНТВЕРПЕНІ**

**ДИТИНСТВО ЖАКА, ПРОВЕДЕНЕ
В УЕЛЬСІ**

**ЖАК ДІЗНАЄТЬСЯ СВОЄ
СПРАВЖНЕ ІМ'Я**

**АУСТЕРЛІЦ ВПЕРШЕ ВІДВІДУЄ
НІМЕЧЧИНУ**

**АУСТЕРЛІЦ НАМАГАЄТЬСЯ
ЗНАЙТИ СВОЮ МАТІР У ФІЛЬМІ
«ФЮРЕР ДАРУЄ ЄВРЕЯМ
МІСТО»**

**В ЖАКА ПОЧАЛИСЯ НАПАДИ
«ІСТЕРИЧНОЇ ЕПІЛЕПСІЇ»**

Всередині музею, так розповідав Аустерліц далі, я не зустрів жодної живої душі, ні в пропорційному вестибюлі зі сходами, що вели нагору, ні в трьох музейних залах, розташованих на другому поверсі, і від цього ще більш лячною видавалася мені тиша, яку тільки посилювало рипіння паркету в мене під ногами, коли я проходив попри високі, аж до стелі, скляні шафи, заповнені препаратами, що були датовані переважно XVIII століттям або початком XIX-го: гіпсові відбитки щелеп різних жуйних тварин і гризунів, ниркові камені, що їх знайшли в ціркових верблюдів, такі великі й ідеальної сферичної форми, як більярдні кулі; поросля в розрізі, якому було всього кілька годин від народження, його органи під дією хімічного процесу діафанізації стали прозорими, і тепер, ніби глибоководна риба, що ніколи не бачила денного світла, воно плавало, занурене в рідину; блідувато-синій зародок коня, під тонкою шкірою якого для більшої контрастності в мережу кровоносних судин була вприснута ртуть, у тих місцях, де вона трохи повитікала, утворилися візерунки, подібні до морозяних квітів на склі; черепи й кістяки найрізноманітніших створінь, цілі системи травлення у формальдегіді, патологічно спотворені органи, зморщені серця й роздуті печінки, цілі дерева бронхових трубок, деякі з яких були заввишки три фути й нагадували закам'янілі, розгалужені нарости рудих коралів, а в тератологічному¹⁰⁵ відділі — найрізноманітніші патологічні відхилення будь-якого виду, янусоподібні та двоголові телята, кіклопи з непропорційно великими лобними пазухами, а також людська істота, що народилася в Мезон-Альфор у день заслання Наполеона на острів Святої Гелени і яка через свої зростлі докупі ноги скидалася на русалку, десятиного віщя та інші жакливі покручі, які склалися лише з якогось обривка хутра, скрюченого крила та половини кігтя.

¹⁰⁵ Тератологія — розділ медицини, який досліджує патології та патологічні утворення.

Цілу ніч я то лежав без сну, то поринав у недобрі сновидіння, у яких підіймався й спускався сходами і весь час даремно дзвонив у сотні різних дверей, аж поки в якомусь віддаленому передмісті, яке вже не належало до самого міста, з одного підземного склепіння до мене вийшов брамник на ім'я Бартоломеї Сметка, вбраний у старий, пом'ятий королівський мундир із квітчастою фантазійною камізьелькою та золотим годинниковим ланцюжком, що визирав з кишеньки. Роздивившись цидулку, яку я йому вручив, він із жалем знизав плечима й сказав, що плем'я ацтеків було винищене вже багато років тому і що в кращому разі з того племені вижили лише поодинокі папути, які ще розуміють деякі слова їхньої мови.

Виявилось, що за одну ніч оце величне місто можна перейти з кінця в кінець, сказав Аустерліц, і коли при звичаї до самотніх прогулянок, під час яких зустрічаєш на своєму шляху лише поодиноких нічних примар, то дуже скоро починаєш дивуватися з того, що скрізь у цих незлічених будинках, як у Гринвичі, так і в Бейсвотері або Кеїнгтоні, лондонці будь-якого віку, очевидно, внаслідок колись давно укладеної угоди, лежать по своїх ліжках укриті ковдрою і, як їм здається, під надійним дахом, тоді як насправді вони просто прилягли, повернувшись від страху обличчям до землі, як під час привалу на шляху через пустелю. Мої мандрівки заводили мене в найвіддаленіші райони, у зовнішні двори метрополії, у які за інших обставин я ніколи би не зайшов, і коли починало розвиднюватися, я повертався до Вайтчепела на метро разом з усіма іншими бідними душами, які о цій порі стікалися з периферії до центру.

Можливо, саме тому в напівтемряві зали я угледів двох осіб середнього віку, вбраних у стилі тридцятих років, жінку в габардиновому пальті та капелюшку набакир, а поряд з нею худорлявого чоловіка в темному костюмі та з комірцем священика. І не тільки священика та його дружину я побачив тоді, сказав Аустерліц, а й хлопчика, якого вони прийшли зустрічати. Він сидів самотою збоку на лавці. Його ноги в білих гольфах ще не сягали до землі, і якби не маленький наплічник, що він його тримав, обхопивши руками, у себе на колінах, то гадаю, сказав Аустерліц, я би його не впізнав. Але я таки впізнав його, саме через отой маленький рюкзачок, і, наскільки я міг пам'ятати, вперше за все своє життя згадав себе самого якраз у ту мить, коли збагнув, що вже був у цьому залі чекання тоді, коли понад півстоліття тому приїхав до Англії. Той стан, який охопив мене тоді, сказав Аустерліц, мені, як і багато чого ще, важко описати, бо для цього бракує слів, так само, як бракувало мені слів тоді, коли до мене підійшли ті двоє незнайомих людей, мову яких я не розумів. Пригадую лише, що коли я побачив того хлопчика на лавці, то крізь глухе заціпеніння до мене проникло усвідомлення того, якого руйнівного впливу протягом багатьох минулих років завдала мені покинутість, пригадую також неймовірну втому, що зійшла на мене від думки про те, що я ніколи по-справжньому і не жив або лише зараз народився, так би мовити, на порозі власної смерті.

Щоправда, з Аустерліцом, який і під час наступних наших зустрічей майже нічого не розповідав про своє походження та життєвий шлях, тоді, у *salle des pas perdus*, було інакше. Наші антверпенські бесіди, як він пізніше їх принагідно називав, оберталися, відповідно до його дивовижних фахових знань, насамперед навколо історико-архітектурних тем, починаючи вже з того вечора, коли ми просиділи з ним до півночі в ресторані, розташованому прямо навпроти зали чекання, з іншого боку великої зали з куполом.

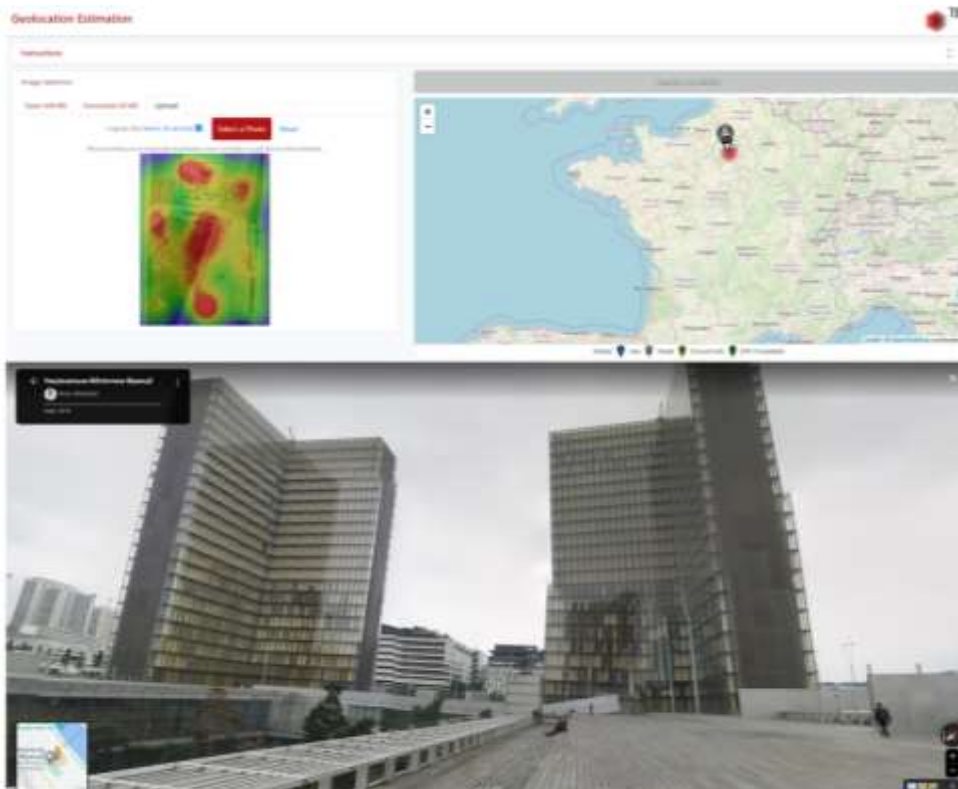
враження, ніби ти потрапив на палубу *Berenaria* чи на борт якогось іншого океанського велетня, тож не було би нічого дивного, якби раптом загудів резун у тумані, а горизонти міста Парижа почали здійматися й опускатися відносно рівня веж разом із пароплавом, що пробивається через велетенські хвилі, чи якби одну з тих крихітних постатей, які через недоумство наважилися піднятися на палубу, здуло б за борт ураганим поривом вітру й занесло в атлантичні далі морської пустелі. А чотири скляні вежі, яким, за словами Аустерліца, було дано назви в стилі фантастичних романів *La tour des lois*, *La tour des temps*, *La tour des nombres* і *La tour des lettres*¹⁰⁴, справляли на тих, хто зловні дивився на їхні фасади і вгадував за цими вікнами, що були переважно закриті маркізами, ще якийсь порожній приміщення, воістину вагальницьке враження. Коли я вперше опинився на прогулянковій палубі нової національної бібліотеки, сказав Аустерліц, мені знадобився якийсь час, щоб знайти те місце, звідки відвідувачі ескалатором могли потрапити на нижній рівень, який насправді був першим поверхом. Цей механізований спуск униз — після того, як ти з великими труднощами відерся на плато — здався мені відразу доволі безглуздом, вигаданим, очевидно — іншого пояснення тут гіді знайти — з єдиною метою: спантеличити й принизити читача, до того ж спуск униз закінчувався перед розсувними дверима, що справляли враження тимчасових і в день мого першого візиту були зачинені на ланцюжок. Біля дверей стояли представники служби безпеки, і кожен відвідувач мав пройти через процедуру огляду. Підлога великого вестибюля, у якій потраплявши після

¹⁰⁴ Вежа законів, вежа часу, вежа чисел і вежа літер (20).

» 295 «



» 296 «



Правильні відповіді

Вправа 3. Пригадування хронології подій в творі - вправа Timeline

Для 1 групи: знайомство розповідача з Аустерліцем на вокзалі в Антверпені → дитинство Жака, проведене в Уельсі → Жак дізнається своє справжнє ім'я → Жак зустрічається з Верою – своєю нянею після довгих десятиліть розлуки → Жак відвідує репетицію своєї матері Агати в театрі → Жак вирушає в Терезієнштадт → Жак пригадує слова рідною чеською мовою → Аустерліц вперше відвідує Німеччину → Аустерліц намагається знайти свою матір у фільмі «Фюрер дарує євреям місто» → в Жака почалися напади «істеричної епілепсії»

для 2 групи: Жак відвідує репетицію своєї матері Агати в театрі → дитинство Жака, проведене в Уельсі → Жак дізнається своє справжнє ім'я → Знайомство розповідача з Аустерліцем на вокзалі в Антверпені → Жак зустрічається з Верою – своєю нянею після довгих десятиліть розлуки → Жак вирушає в Терезієнштадт → Жак пригадує слова рідною чеською мовою → Аустерліц вперше відвідує Німеччину → Аустерліц намагається знайти свою матір у фільмі «Фюрер дарує євреям місто» → У Жака почалися напади «істеричної епілепсії»

Вправа 5. Пошук художніх засобів, що відображають травму війни, в тексті твору

Порівняння: “вони просто прилягли, ..., як під час привалу на шляху через пустелю” [2; 139-140]; метафора: “поодинокі папуги, які ще розуміють деякі слова їхньої мови” [2; 162] - метафоричне втілення образу Аустерліца, якому пощастило уникнути геноциду; перерахування: “гіпсові відбитки щелеп різних жуйних тварин і гризунів, ниркові камені, ...” [2; 283]; антиципація: “під час наступних наших зустрічей... як він пізніше їх принагідно називав” [2; 12]; потік свідомості: “Можливо саме тому у напівтемряві зали я угледів... ” (до кінця фрагменту) [2; 150-151].

Цитата з роману

“Що ж стосується моєї власної історії, то, як я вже казав, до того квітневого дня 1949 року, коли Пенрит-Сміт вручив мені написану ним самим записку, імені Аустерліц я ще ніколи не чув.

Я навіть не уявляв, як його правильно написати, тож три чи чотири рази по складах прочитав це дивне, як мені здавалося, подібне до таємного заклинання слово, а потім відірвав від нього погляд і запитав: *Excuse me, Sir, but what does it mean?*, на що Пенрит-Сміт мені відповів: *I think you will find it is a small place in Moravia, site of a famous battle, you know.* І справді, наступного шкільного року ми надзвичайно детально вели мову про моравське село Аустерліц” [2; 78-79].

ABSTRACT

The thesis explores the representation of trauma caused by war, genocide, and their aftermath in literary art, with a particular focus on W.G. Sebald's novel "Austerlitz." The contemporary relevance of this study is underscored by the ongoing war in Ukraine and the importance of understanding post-war literature from the past century.

This research explores the central tenets of Trauma Studies and its historical development within the realm of literature. Moreover, artistic techniques of depicting trauma in the text were identified and described.

A detailed study of Sebald's novel "Austerlitz" includes the analysis of narrative peculiarities, spatiotemporal relations, the integration of multimedia, and the characterization of the author's artistic techniques of war trauma construction.

This work presents a methodological approach to integrating W.G. Sebald's novel "Austerlitz" into the curriculum for 11th-grade students. The thesis culminates in the development of a comprehensive lesson plan designed. The plan harnesses students' accumulated knowledge, aiming to facilitate a deeper investigation into the techniques of personifying trauma within literary texts. This pedagogical tool encourages critical engagement with the text and provides a structure for exploring the complex themes of trauma, memory, and history within Sebald's "Austerlitz".

Keywords: Trauma Studies, Sebald, Austerlitz, post-war trauma, figures of speech, narrative techniques, postwar German literature, multimedia integration.