

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Факультет української філології, культури і мистецтва

Кафедра світової літератури

ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ
В РОМАНІ ДОННИ ТАРТТ «ЩИГОЛЬ» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ

Магістерська робота
студентки ЗЛм-1-24-1.4д
Журби Крістини Михайлівни
спеціальність 035 Філологія

«Цим підписом засвідчую, що подані на захист рукопис та електронний документ
є ідентичні»,

Дата 15.12.2025 р.

(підпис)

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри світової
літератури,

доктор філологічних наук,

доцент

Бітківська Г.В.

Протокол засідання кафедри

№12 від «14» листопада 2025 р.

Науковий керівник:

завідувач кафедри світової
літератури,

доктор філологічних наук,

доцент

Бітківська Галина Володимирівна

Захищено: 18.12.2025 р.

Оцінка:

85 B

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Магістерська робота присвячена дослідженню особливостей нарації в романі Донни Тартт «Щиголь» та його екранізації. Метою магістерської роботи є виявлення й систематизація наративних стратегій та прийомів, застосованих авторкою, а також з'ясування їхнього впливу на інтерпретацію тексту та його екранізацію.

Поставлена мета конкретизується через вирішення таких завдань:

- з'ясувати стан дослідження поняття нарації в сучасному зарубіжному та українському літературознавстві;
- проаналізувати рецепцію творчості Донни Тартт в українському та зарубіжному літературознавстві;
- дослідити роль засобів інтертекстуальності в наративі роману «Щиголь»;
- з'ясувати роль наративних стратегій у зображенні мотивів травми, дорослішання та пошуку ідентичності;
- проаналізувати наративні особливості екранізації роману (реж. Джон Кроулі, 2019).

Матеріалом дослідження є роман Донни Тартт «Щиголь» та його екранізація 2019 року. У роботі перевіряється вірогідність такої гіпотези:

1. Нарація в романі Донни Тартт є ключовим чинником художнього моделювання світу та формування психологізму персонажів.
2. Аналіз наративних стратегій уможливорює розкриття глибинних смислів літературного тексту і його екранізації.

Методологія дослідження зумовлює використання таких методів: загальнонаукових – індукції, дедукції, аналізу, синтезу; а також літературознавчих – структурно-семантичного, герменевтичного, інтертекстуального аналізу, наратологічного методу, контекстуального та порівняльного аналізу.

Завдання, поставлені в роботі, розв'язано, гіпотеза підтверджується результатами дослідження. Водночас творчість Донни Тартт залишається

перспективною для подальших наукових студій, зокрема потребують глибшого аналізу культурологічні коди її прози, мотивний комплекс символіки мистецтва та інтерпретація архетипів у романах письменниці.

Ключові слова: нарація, наративні стратегії, інтертекстуальність, символіка, «Щиголь», Донна Тартт, екранізація.

SUMMARY

The master's thesis is devoted to the study of narrative features in Donna Tartt's novel *The Goldfinch*. The purpose of the research is to identify and systematize the narrative strategies and techniques employed by the author, as well as to determine their impact on the interpretation of the text and its film adaptation.

The goal of the research is specified by solving the following tasks:

- to study the concept of narration in modern literary theory;
- to analyze the reception of Donna Tartt's works in Ukrainian and international literary criticism;
- to examine the intertextual codes, images, and symbolism of *The Goldfinch*;
- to determine the role of narrative strategies in representing trauma, coming-of-age, and the search for identity;
- to analyze the specifics of the film adaptation (directed by John Crowley, 2019);
- to explore how the narrative features of the novel are reproduced or transformed in the film.

The material of the study is Donna Tartt's novel *The Goldfinch* and its 2019 film adaptation. The work tests the validity of the following hypothesis:

1. Narration in Donna Tartt's novel is a key factor in shaping the fictional world and the psychological dimension of the characters.

2. The analysis of intertextual codes and narrative strategies allows the decoding of deeper meanings of the novel and highlights the specifics of their transformation in the adaptation.

The methodology of the study involves the use of general scientific methods – induction, deduction, analysis, synthesis – and literary approaches: structural-semantic, hermeneutic, intertextual, narratological, contextual, and comparative analysis.

The research tasks have been fulfilled, and the hypothesis is confirmed by the results of the study. At the same time, Donna Tartt's prose remains a promising field for further academic exploration, in particular regarding cultural codes, symbolic representations of art, and interpretations of archetypes in her novels.

Keywords: *narration, narrative strategies, intertextuality, symbolism, The Goldfinch, Donna Tartt, film adaptation.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ДОННИ ТАРТТ.....	9
1.1. Стан дослідження нарації в сучасному зарубіжному літературознавстві.....	9
1.2. Рецепція творчості Донни Тартт у наукових дослідженнях.....	17
Висновки до першого розділу.....	24
РОЗДІЛ II СКЛАДНИКИ ТА ПРИРОДА НАРАТИВУ В РОМАНІ ДОННИ ТАРТТ «ЩИГОЛЬ».....	30
2.1. Оповідач в системі образів роману.....	30
2.2. Інтертекстуальні коди роману.....	36
2.3. Роль наративних стратегій у зображенні мотивів травми, дорослішання та ідентичності	43
Висновки до другого розділу.....	52
РОЗДІЛ III НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В ЕКРАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «ЩИГОЛЬ».....	55
3.1. Кіноадаптація літературного тексту як спосіб його інтерпретації.....	55
3.2. Екранізація роману «Щиголь» (реж. Джон Кроулі, 2019): концепція та рецепція.....	61
3.3. Особливості трансформації вербального наративу роману в невербальний (мультимедійний) наратив кінофільму.....	69
Висновки до третього розділу.....	75
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

Актуальність обраної теми. Тема дослідження «Особливості нарації в романі Донни Тартт «Щиголь» є надзвичайно актуальною в контексті сучасного літературознавства, адже вона охоплює важливі питання літературного наративу, зокрема маніпулювання часом і простором, роль наратора, а також вплив наративних технік на розвиток сюжетних і психологічних аспектів твору. Вивчення нарації в літературі є важливим напрямом сучасних досліджень, що пов'язано з пошуками нових шляхів для розуміння механізмів створення літературної реальності, інтеграцією психологічних, філософських та культурологічних підходів у текстуальний аналіз. Донна Тартт, одна з найвизначніших сучасних авторок, використовує складні наративні техніки, що є важливими для формування багатопланових і глибоких персонажів, чим виводить її твори на новий рівень літературного аналізу.

Тематика дослідження безпосередньо пов'язана з проблемами, що виникають у межах сучасних літературних теорій, зокрема вивчення нарації через призму постмодернізму, психоаналізу, а також через розгляд культурних і соціальних змін. Цей напрям є одним із перспективних у науковій роботі кафедри світової літератури, адже він дозволяє поєднувати різноманітні літературні та культурні теорії для вивчення важливих аспектів наративу в творах, що здобули визнання в міжнародному літературному середовищі.

Стан наукового вивчення теми. Рецепція творчості Донни Тартт в наукових дослідженнях є доволі багатогранною. Перші дослідження її творчості виникли з моменту публікації дебютного роману «Таємна історія», зокрема з аналізу його наративних технік, психологічної складової і класичних елементів трагедії. Сьогодні існує велика кількість літературних робіт, що досліджують її творчість, і в основному вони зосереджуються на використанні постмодерністських і психоаналітичних

підходів до аналізу її текстів. Велику увагу вчені приділяють і проблемам часу, простору, а також взаємодії наратора та читача в контексті кожного роману.

Попри численні дослідження, тематика нарації в романі «Щиголь» не була розглянута в контексті інтертекстуального аналізу та психоаналітичного підходу на достатньому рівні. Таким чином, однією з основних цілей цього дослідження є уточнення та розширення існуючих наукових підходів до вивчення нарації в творчості Тартт, зокрема в романі «Щиголь», а також аналіз її наративних технік, що розкривають глибину персонажів та їхніх внутрішніх конфліктів.

Метою дослідження є всебічний аналіз художніх особливостей нарації в романі Донни Тартт «Щиголь» та його екранізації. Для досягнення цієї мети необхідно розв'язати такі завдання:

- з'ясувати стан дослідження поняття «нарація» в сучасному літературознавстві;
- окреслити напрями науково-критичної рецепції творчості Донни Тартт в українському та зарубіжному літературознавстві;
- дослідити роль засобів інтертекстуальності в наративі роману «Щиголь»;
- з'ясувати роль наративних стратегій у зображенні мотивів травми, дорослішання та пошуку ідентичності;
- проаналізувати наративні особливості екранізації роману.

Об'єктом дослідження є роман Донни Тартт «Щиголь» та його екранізація (режисер Джон Кроулі, 2019).

Предметом дослідження є художні особливості нарації в зазначеному романі та його екранізації.

Методи і методологічне підґрунтя дослідження. У дослідженні використовуються такі методи: загальнонаукові – індукції, дедукції, аналізу, синтезу; а також спеціальні – структурно-семантичного, герменевтичного, інтертекстуального (для розгляду зв'язків із класичними та сучасними текстами) аналізу, наратологічного

(для вивчення технік нарації в романі і його екранізації), інтермедіального (для порівняння тексту роману та екранізації) аналізу.

Теоретичну основу дослідження становлять праці таких учених, як Ж. Женетт, Міке Бал, Дж. Прінс, В. Шмід, В. Бут, І. Бехта, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша – з наратології; М. Гріп, О. Козій, Т. Кушнірова, Л. Радичова, А. Твідді, Ю. Шульженко – про творчість Донни Тартт.

Новизна дослідження. Новизна магістерської роботи полягає у зверненні до мало досліджених аспектів наративу в романі Донни Тартт «Щиголь», таких як мультиперспективність нарації, маніпулювання часом та використання інтертекстуальності. Подальшого розвитку набули аспекти поглибленого аналізу нарації крізь призму постмодерністських і психоаналітичних підходів.

Практичне значення дослідження. Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування його результатів у подальшій науковій роботі, зокрема для наративного аналізу творів сучасних авторів. Отримані результати можна використати під час викладання літературознавчих дисциплін, зокрема теорії літератури та історії зарубіжної літератури ХХІ ст.

Апробацію основних положень та результатів дослідження здійснено на Х Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Актуальні проблеми літературознавства і мовознавства» (м.Київ, 12 грудня 2025 р.).

Публікації. За змістом роботи підготовлено статтю «Рецепція творчості Донни Тартт в зарубіжному і українському літературознавстві» в електронне наукове видання факультету української філології, культури і мистецтва «Молодий дослідник» (2025).

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох основних розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Кількість сторінок основного тексту — 76 сторінок, використано — 56 джерел.

РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ДОННИ ТАРТТ

1.1. Стан дослідження нарації в сучасному літературознавстві

З моменту становлення літературознавства як науки, поняття «нарація» стало предметом багатьох теоретичних розробок. Різноманітні підходи до дослідження наративу варіюються від класичних до постмодерністських, що відкриває нові горизонти в розумінні того, як побудована взаємодія між автором, наратором і читачем. За останні десятиліття нарація стала невід'ємною частиною досліджень у рамках літературної теорії, зокрема в аспектах часу, простору, структури тексту, а також суб'єктивності наратора.

Поняття наратології як окремої ділянки знань бере початок від 60-х років 20-го століття, втілюючись здебільшого у працях французьких структуралістів. На шляху до становлення остаточної термінології, наратологія пройшла низку трансформацій, позначаючись у працях літературознавців термінами «наративістика», «наративна теорія», «теорія наратива», «наратологія» та «наративні студії» тощо. Хоч і витоки її ведуть до літератури, ця наука поширилася і на інші галузі знань, серед яких є історія, соціологія, політологія, право, теологія, філософія, психологія.

«Для сучасного наратологічного дискурсу характерна двояка орієнтація на об'єкт дослідження, тому синхронно розвиваються два напрямки аналітичного вивчення літературного твору: «фабульний» та «комунікативний». Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий застановляється безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем» [39, с. 28]

Для першого визначальним є текст як послідовне розгортання подій, як поетапне відтворення певної історії; другий зосереджується на художньому тексті

як на посередників в комунікації між автором і читачем. Ж. Женетт наполягає, що підґрунтям будь-яких теоретичних міркувань щодо функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція "колективної розповіді та суб'єктивного дискурсу" [39, с. 294]. У трактуванні І. Папуші ця диференціація наративу постає як "репрезентація" та демонстрація певного ряду її властивостей - "часових і причинних" [23, с. 31]. Із плином часу й радикальною зміною контекстуального простору не лише літератури, а й культури загалом виникає потреба по-новому, з неочікуваного - як для автора, так і для перших реципієнтів - ракурсу проникнути у гіпотетично первинний смисл твору. Зокрема, за Ж. Женеттом, "структуральний метод як такий виникає у той момент, коли в коді знову виявляється заново відкрите повідомлення - виявлене внаслідок аналізу іманентних структур, а не нав'язане ззовні силою ідеологічних забобонів" [40, с. 164]. Подібна мотивація цілком зумовлює й інші літературознавчі методики. Відтак наратор як суб'єкт, функція і спосіб нового прочитання літературних кодів видається цілком релевантним у системі термінологічних категорій провідних літературознавчих шкіл.

Безпосереднім предметом аналізу в наратології виступають саме наративи. Хоч це твердження видається очевидним, воно потребує певних уточнень. Перш за все, необхідно окреслити, хоча б у загальних рисах, що саме розуміється під наративом. Подамо кілька поширених у світовій гуманітаристиці дефініцій.

Так, відомий американський дослідник Джералд Принс у своєму словнику «A Dictionary of Narratology» визначає наратив як «репрезентація (як результат і процес, об'єкт і акт, структура чи структурування) однієї чи більше дійсних чи вигаданих подій, поданих одним, двома чи кількома (більш чи менш проявленими) нараторами одному, двом чи кільком (більш чи менш проявленим) нарататорам» [47]

Міке Баль визначає наратив як «текст, у якому певний агент повідомляє (розповідає) історію засобами мови, образотворчого мистецтва, архітектури чи їх комбінації» [29]

Термін «наратив» був уведений у науковий обіг Ц. Тодоровим [53, с. 10]. Питаннями наратології займалися багато дослідників, і кожен із них окреслював власний набір іманентних характеристик цього поняття. Як окрема дисципліна наратологія сформувалася наприкінці 60-х років XX століття у межах праць французьких семіотиків (К. Бремона, А. Греймаса). Ці науковці наголошували на хибності традиційної структуралістської моделі світосприйняття та розглядали мистецтво з позицій комунікативних уявлень про природу реальності. Провідні теоретики літератури цього періоду (Р. Барт, Ж. Женетт, Я. Лінтвельт, Дж. Прінс, С. Четмен, В. Шмід та ін.) ґрунтовно опрацьовували питання наратології та побудови наративної структури художнього твору.

Проблеми наративу й наратора активно досліджують також українські науковці - Л. Мацевко-Бекерська, М. Ткачук, Р. Гром'як, І. Папуша, К. Коваленко та інші. Одним із ключових компонентів наративної організації тексту є постать наратора, яку у філології трактують по-різному. Теоретичний і практичний аспекти наратора як центрального суб'єкта літературного переказування докладно розглядаються у роботах Л. Мацевко-Бекерської, М. Легкого, Т. Черкашиної, Г. Максименко, С. Сіверської, І. Бехти та К. Коваленко.

Українські наратологи, спираючись на західноєвропейські теоретичні підходи до тлумачення терміна, розглядають *нарацію* як поняття, співвідносне з *наративом*, розповіддю та дискурсом, що репрезентує одну або кілька подій, а також сукупність ситуацій і подій [27, с. 85]. Ж. Женетт трактує нарацію як «народжуючий розповідний акт», без якого неможливими є як розповідне висловлювання, так і розповідний зміст [41, с. 65]. Нарация зумовлює специфіку образної системи твору, його фабульну організацію, систему персонажів, тло зображення, наративну ситуацію та функціонування ролі наратора, а також безпосередньо пов'язана з формуванням оповіді (розповіді) про низку ситуацій [19, т. 2, с. 96]. У межах наратологічного аналізу виокремлюють такі типи нарації: апостеріорну, зумовлену ситуаціями (класична проза); предикативну, що передую

ситуаціям; симультанну, яка збігається в часі з подіями. Зауважується, що в одному тексті можуть функціонувати дві або навіть три нарації, спрямовані на події, які щойно відбулися або є часово віддаленими [19, т. 2, с. 96].

Грунтовну та цілісну концепцію наратологічного аналізу художнього твору запропонував у своїх працях В. Шмід. Він уточнив дослідницьке поле, поділивши його на два основні вектори: «1) “перспективології” (комунікативна структура наративу, оповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа) і 2) сюжетології (наративні трансформації, роль позачасових зв’язків у наративному тексті)» [50 с. 9]. Такий синтетичний підхід виявляється надзвичайно продуктивним у межах аналізу текстової матерії, адже він дозволяє комплексно впорядкувати основні параметри змістової та формальної організації художнього твору.

За В. Шмідом, «наративність характеризують у літературознавстві два відмінних поняття». Перше сформувалося у класичній німецькій теорії оповіді (Erzählforschung, Erzähltheorie). У цій традиції твір зараховували до оповідного на основі комунікативної структури, тобто через наявність посередника - «оповідача» чи «розповідача», пов’язаного з певним уявленням про природу «героя». Сутність оповіді тут зводилася до «заломлення» художньої реальності крізь призму авторського сприйняття.

Друге розуміння наративності, яке стало підґрунтям для концепції Шміда, сформувалося в руслі структуралістської наратології. Відповідно до цієї позиції, визначальною характеристикою наративу є не комунікативна структура, а структура матеріалу оповіді. «Термін “наративний” вказує не на присутність опосередкованої інстанції викладу, а на певну структуру матеріалу викладу», тобто на темпоральну організацію зображеного світу. Наративним є текст, що «викладає історію», у якій подією постає зміна початкової ситуації - зовнішньої (природні, акціональні чи інтеракціональні події) чи внутрішньої (ментальні події) [50, с. 11-13].

Таким чином, позицію В. Шміда можна розуміти як продовження класичної теорії оповіді, але на новому методологічному рівні. Він не заперечує існування опосередкованої інстанції викладу – наратора, – проте пропонує змістити акцент із пошуку первинної авторської інтенції на аналіз подієвості та форм наративної поведінки у фікційному світі. У цьому контексті важливо розрізняти типи «дійсності» у різних жанрових моделях: «“Дійсною” в драматичному сенсі є подія, що має місце тепер [...] “Дійсною” ж в сенсі епічному є, передусім, не подія, про яку оповідається, а сама оповідь» [50, с. 25].

У структуралістському підході подієвість визначається мінімальною умовою: «наявністю зміни деякої вихідної ситуації», незалежно від того, чи вказує текст на причинні зв'язки цієї зміни (на відміну від Б. Томашевського, який наполягав на причинно-часовій побудові фабули) [50, с. 13].

З одного боку, «нарація, вловлюючи сигнали від усіх попередніх рівнів... постає як складноорганізована, внутрішньо суперечлива сукупність багатоманітністю мовнокомпозиційних утворень». З іншого – «атомарне багатство рівня нарації недосягне для його достатньої деталізації» [16, с. 131]. Отже, до ознак подієвості закономірно додаються додаткові чинники, зумовлені особливостями художнього світу конкретного твору.

Серед цих чинників особливого значення набуває постать героя - у різних формах його присутності в тексті: як носія голосу, як носія індивідуалізованих рис, як інтертекстуального маркера, що відкриває додаткові пласти смислів.

В. Шмід підкреслює, що наратора як «споглядальний розум» не слід ототожнювати з реальною людиною [50, с. 65]. Його ключовими рисами є всезнання, всюдисущість, здатність занурюватися у свідомість персонажів, потенційна можливість асимілюватися з абстрактним автором, але водночас - суб'єктивованість, наявність власної точки зору на події.

Розповідність як стратегія тексту передбачає присутність «голосу Іншого, який знає, бачить, чує і розуміє значно більше, ніж читач...» На основі цього В.

Шмід пропонує більш розгалужену типологію нараторів, ніж Ж. Женетт. До критеріїв він зараховує: «спосіб зображення, дієгетичність, ступінь обрамлення, ступінь виявлення, особистісність, антропоморфність, гомогенність, висловлення оцінки, інформованість, простір, інтроспекція, професійність, надійність» [50, с. 78].

І. Бехта визначає наратора як «суб'єкт свідомості, який безпосередньо втілений у тексті і з яким має справу читач» [2, с. 214]. У художньому творі наратор вибудовує структуру оповіді, забезпечує її сюжетну й композиційну цілісність. Він може бути експліцитним або імпліцитним, всезнаючим чи обмеженим, надійним або ненадійним, а також перебувати на більшій чи меншій дистанції щодо подій, персонажів і/або нарататора: «Наратор буває більш чи менш явним (експліцитним), обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним...» [27, с. 84].

Наратор постає «мовностилістичним епіцентром викладу, постаттю фіктивною, вигаданою автором, похідною від його свідомості» [18, с. 10]. М. Руденко наголошує на тісній взаємодії між усіма суб'єктами наративу й підкреслює, що фактичним оповідачем є саме наратор; відтак взаємини між світом героя та автора зумовлюються передусім «зв'язками на рівні “наратор-персонаж”» [25, с. 7].

У словникових джерелах подається базове визначення: наратор - це той, хто веде розповідь у тексті. У будь-якому наративі існує щонайменше один наратор, що перебуває на тому ж дієгетичному рівні, що і нарататор, до якого він звертається. У тексті може функціонувати і кілька нараторів, які чергують свої голоси [27, с. 83].

Однією з ключових функцій наратора (оповідача, розповідача) є формування та ведення сюжетної лінії, а також вплив на жанрову модифікацію твору. Він здатний «членувати матерію тексту на самостійні смислотворчі фрагменти, а також максимально конденсувати загальне значення твору» [21, с. 49]. Наратор часто постає всевидящою інстанцією, яка може проникати у свідомість героїв, асимілюватися з «абстрактним автором», суб'єктивно спостерігати за перебігом

подій і виражати власну точку зору. В. Шмід підкреслює: «наратор сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, наділений визначеними антропоморфними рисами мислення і мови» [50, с. 38].

Наратор може бути присутнім у тексті безпосередньо, передаючи автобіографічний або біографічний матеріал, або ж виступати оповідачем історичних, фантастичних, авантюрних чи детективних подій. У ролі оповідача може опинитися і автор, і герой, а іноді - декілька суб'єктів мовлення одночасно. Це пов'язано зі стратегічною властивістю тексту до поліфонії: «Сам факт розповідності чи оповідності як стратегії тексту передбачає присутність голосу Іншого...» [21, с. 37].

Позиція наратора визначається його «голосом» і «точкою зору», які реалізуються через фабульний, сюжетний, мовний, образний, просторовий та жанровий рівні тексту. Інколи постать наратора виявляється через специфічний «ракурс бачення», що, за А. Есалнек, складається з трьох компонентів: ракурсу героя, автора та «дійсності».

Одним із основних аспектів дослідження нарації є вивчення типів нараторів, їхньої ролі та функцій в оповіді. Наратор є центральною фігурою у створенні наративу, оскільки саме через нього читач отримує доступ до розуміння подій та психології персонажів. У літературознавстві виділяють кілька основних типів нараторів [26]:

Таблиця 1.1 - Типи нараторів і їх функції (за Ж.Женетт)

Тип наратора	Опис та функція	Приклад
Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації	Оповідач розповідає історію, в якій він не виконує роль персонажа	Г. Флобер «Мадам Боварі»

гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації	Оповідач другого ступеня, котрий розповідає історії, в яких, як правило, відсутній («текст у тексті»)	Емілі Бронте «Грозовий перевал» (містер Локвуд)
тичний наратор в екстрадієгетичній ситуації	Оповідач розповідає власну історію, в який він відіграє роль головного персонажа	Шарлотта Бронте «Джейн Ейр»
гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації	оповідач другого ступеня, що розповідає власну історію	Дж. Конрад «Серце під пільми» (Марлоу)

В. Шмід також розглядає взаємини наратора з дієгезисом, зазначаючи: «дієгетичним будемо називати такого наратора, який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгезисі...» [50, с. 81]

Л. Мацевко-Бекерська підкреслює, що тип наратора визначається «двоєким його поводженням у реальній для фікційного світу події» та способом розповіді про неї [21, с. 39]. І. Бехта виокремлює три основні типи: ауторіального наратора («він»), персонального («я») та персоніфікованого наратора – героя тексту [2, с. 69]. Деякі класифікації ґрунтуються на ступені авторського втручання (Н. Фрізман), де розрізняються: авторське всезнайство, нейтральний оповідач, наратор-очевидець, наратор-персонаж, колективний наратор тощо [2, с. 23].

Цікавою є й концепція В. Бута [32, с. 151], який виділяє драматизованого та недраматизованого наратора. Драматизований – це імпліцитний автор, що веде оповідь від першої особи, тоді як недраматизований – експліцитний, хоч і не завжди наділений персональними рисами. У структурі драматизованих нараторів учений розрізняє «простих спостерігачів» і «нараторів-агентів».

Ці підходи дозволяють осмислити феномен множинного наратора, притаманного сучасній літературі, зокрема романам Дж. Барнса «Talking it Over» (1991) та «Love, etc.» (2000), де історія вибудовується через голоси кількох персонажів-оповідачів, а авторський ракурс майже відсутній. Така стратегія створює ефект комунікативної відкритості, а «множинний наратор» формує багаторівневу систему оцінок і точок зору [15, с.78]

Наратор здатний виконувати контамінативну функцію, поєднуючи різні смислові шари тексту. Це стає можливим завдяки його специфічному «голосу», що може зближуватися з авторським або віддалятися від нього. «Формально-суб'єктна» й «змістовно-суб'єктна» організація тексту [14, с. 42] визначають баланс між автором, персонажем, наратором і «голосом дійсності» – перспективою другорядних персонажів.

У сучасній прозі дедалі частіше актуалізується постать «множинного» дієгетичного або недієгетичного наратора, який поєднує різні ракурси бачення. Голос наратора або нараторів стає комунікативним центром твору, адже «завданням наратора є здатність асимілювати авторську інтенцію в читацьку...» [20, с. 52].

Західноєвропейські літературознавці пов'язують фігуру реципієнта з оповідачем (розповідачем), розглядаючи його як змінну величину, залежну від наративної інстанції. У цьому контексті вони виокремлюють оповідний, розповідний, діалогічний, епістолярний, лірично-експресивний, спонукальний та риторичний типи нарататорів [19, т. 2, с. 88–89].

Важливим є також використання поняття **наратеми**, яку Н. Ізотова трактує як структурно-змістову одиницю художньої біографічної оповіді, що виконує організувальну функцію щодо предметно-тематичного наповнення наративу [9, с. 7]. Саме наратема не лише впорядковує події в чітку послідовність, формуючи наративну стратегію, а й визначає змістове наповнення кожного структурного компонента нарації.

Сучасна наратологія репрезентує низку концепцій наративності, більшість із яких сформувалися в межах західноєвропейської літературознавчої традиції. Першу німецькомовну типологію було розроблено на початку XX століття в працях О. Вельзеля та К. Фрідемана. Подальший розвиток ця теорія отримала в дослідженнях Ф. Штанцеля, який визначає наратора як ключову характеристику розповідної організації художнього твору.

У межах штанцелівської концепції провідне місце належить розповідній ситуації, зокрема таким її складникам, як спосіб, особа та перспектива (праці «Типи розповідних ситуацій в романі», «Теорія нарацій»). Саме в цих трьох категоріях, на нашу думку, Ф. Штанцель окреслює сутність оповідної теорії: спосіб – як сукупність усіх можливих форм ведення оповіді, розташованих між полюсами оповідача та рефлексора; особа – як категорія, що ґрунтується на взаєминах між розповідачем і персонажами; перспектива – як елемент, який спрямовує читача на сприйняття вигаданої реальності [52, с. 48–49]. Дослідник наголошує на визначальній функції наратора як посередника між художнім світом і читачем, а також пропонує розуміння розповідної ситуації через «центр орієнтації читача» [10].

Ф. Штанцель розмежовує такі форми розповіді:

1. оповідну ситуацію від першої особи, за якої сфери наратора й персонажа збігаються;
2. ауторіальну оповідну ситуацію, що характеризується домінуванням зовнішньої позиції;
3. персональну оповідну ситуацію, у якій переважає модус рефлексора.

У нейтральній оповіді, за Ф. Штанцелем, «центр орієнтації знаходиться у сценічному зображенні, у “тут і тепер” моменту дії... у “тут і тепер” уявного очевидця сцени, позицію якого читач начебто приймає» (цит. за [52, с. 62–63]). У сучасному наратологічному дискурсі, спираючись на ці засади, виокремлюють акторіальний, ауторіальний та нейтральний наративні типи. Вважаємо ці типи базовими для запропонованого дослідження. Наратив є акторіальним, коли в розповіді домінують

оцінки й судження оповідача; ауторіальним — коли фікційний світ подано крізь призму персонажа; нейтральний тип характеризується імперсональним, неінтерпретованим зображенням зовнішньої дійсності.

Значний вплив на розвиток наратології справила гносеологічна концепція Ж. Женетта, відома як «лінгвістична метафора розповіді». Учений розглядає наратив як тернарну структуру, що поєднує історію (об'єкт розповіді), нарацію (процес розповіді) та дискурс (результат) [41, с. 60–281], трактуючи наратив у дієслівних категоріях. У праці «Наративний дискурс» Ж. Женетт розрізняє міметичний тип нарації, який передбачає повільне, сценічне розгортання подій, і дієгетичний тип, для якого характерна ущільненість розповіді та ілюзія безпосередньої присутності події [41, с. 60–281]. На практиці обидва типи зазвичай поєднуються, однак їх чітке розмежування є важливим для аналізу конкретних художніх текстів.

У цьому ж контексті продуктивною є концепція фокалізації Ж. Женетта, що передбачає внутрішню, зовнішню та нульову фокалізацію. Фокалізація спрямована на організацію інформації та зорову перспективу: зовнішня фокалізація зосереджується на тому, що персонажі бачать і говорять; внутрішня — на їхніх почуттях і думках; нульова — на «всезнаючому нараторові», який охоплює внутрішні світи всіх героїв. Ця модель особливо ефективна для аналізу новаторських наративних практик.

Вагомою є також теорія розповідних форм Г. Мюллера, що ґрунтується на ідеї темпорального «скелету» нарації. Учений наголошує на визначальній ролі часу як формувального чинника наративу, розрізняючи час розповіді та розповідний час (цит. за [24, с. 36]). Ця концепція є особливо релевантною для ризоматичних, нелінійних форм письма з численними темпоральними модифікаціями.

Не менш впливовою є кодова типологія Р. Барта, який поділяє наративний текст на функції та індекси й пропонує аналіз за акціональним, семічним, герменевтичним, культурним і символічним кодами [31, с. 390]. Крім того, дослідник наголошує на значущості дії персонажа, розрізняючи актора як структуровану дійову особу та

актанта як функціональну позицію в наративній системі. Актуальність «кодової» концепції Р. Барта зумовлена тим, що сучасні тексти постають як складні конфігурації кодів, які взаємодіють і взаємопереплітаються.

Підсумовуючи, зазначимо, що нарація в сучасному літературознавстві постає одним із ключових об'єктів теоретичного осмислення. Для сучасного наратологічного дискурсу визначальною є двовекторність аналізу – **«фабульний»** підхід, зорієнтований на подієвість і темпоральну організацію історії, та **«комунікативний»**, що інтерпретує художній текст як канал взаємодії між автором, наратором і читачем. Розмаїття дефініцій наративу в працях західноєвропейських і американських дослідників засвідчує складність та полівалентність поняття, однак спільним залишається розуміння наративу як репрезентації однієї або кількох подій, що реалізується через систему наративних інстанцій. Українська наратологічна традиція, спираючись на західноєвропейський понятійний апарат, продуктивно адаптує його до аналізу національного матеріалу, зокрема уточнюючи типологію нарації (апостеріорна, предикативна, симультанна) та функції оповідних інстанцій.. Загалом сучасний стан дослідження нарації характеризується методологічною варіативністю й необхідністю поєднання різних аналітичних моделей, що створює теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу конкретних художніх текстів.

1.2. Рецепція творчості Донни Тартт у наукових дослідженнях

Донна Тартт (нар. 1963) – одна з найяскравіших англомовних романісток кінця XX – початку XXI століття; її трилогія («Таємна історія», «Маленький друг», «Щиголь») викликала широкий критичний резонанс і в Україні, і за кордоном. Кожен роман писався близько десяти років; «Щиголь» відзначено кількома престижними відзнаками, зокрема Пулітцерівською премією 2014 року, медаллю Ендрю Карнегі та італійською премією Малапарте. Романи Тартт поєднують сюжетну виразність із постмодерними стратегіями жанрового зсуву,

інтертекстуальності та яскраво вираженим психологізмом. В українському науковому полі осердям уваги став «Щиголь» – як інтермедіальний, інтертекстуальний та психологічно загострений роман (О. Козій; Т. Кушнірова; Я. Білик). Зарубіжні розвідки акцентують увагу на наратології (А. Твідді), тематизації контролю (М. Гріп) та філософсько-естетичному вимірі мистецтва (Л. Радічова; Ю. Рибінська та ін.).

Рецепція Тартт у наукових дослідженнях проходить через кілька етапів і відображає зміни в теоретичних підходах до літератури та культурного контексту, в якому вона була написана. Вивчення її творчості передбачає не лише літературний аналіз текстів, але й вивчення тем, що порушуються в її роботах, таких як моральність, насильство, трагедія та психоаналіз, а також соціальні і культурні трансформації, що відбуваються в Америці та світі.

Перші наукові дослідження творчості Донни Тартт з'явилися незабаром після публікації її дебютного роману «Таємна історія» (1992). Критики відразу зауважили її унікальний стиль, який поєднує класичні традиції з модерністським поглядом на літературну форму. Багато хто порівнював Тартт із Ф. С. Фіцджеральдом, а її твір – з романом «Великий Гетсбі», вказуючи на її здатність поєднувати захоплюючий сюжет із глибоким психологічним аналізом персонажів. Проте крім традиційних порівнянь з класиками, дослідники також звертали увагу на те, як Тартт використовує елементи трагедії в своєму романі, а також на її вміння працювати з універсальними темами, такими як смерть, ідентичність і моральні дилеми.

Літературознавчі дослідження творчості Д.Тартт розгортаються в трьох напрямках:

(а) Візуальні та аудіальні образи («деталь - звук/зір - ретардація») як інструмент розкриття травми та посилення психологізму: «Завдяки художнім деталям - зоровим та слуховим - та особливостям часопростору роману перед читачем розкривається трагедія втрати» [11].

(б) Інтермедіальність як механізм наративної динамізації: «картина... динамізує особистісний хронотоп»; «вербальний чинник заміщує безпосередньо зразок образотворчого мистецтва» [12].

(в) Алюзивність як стильова домінанта: алюзії в романі «Щиголь» багатотематичні й багатофункціональні - «характерологічна, пророча, психологічна» [3] (Шульженко, 2022: 134), що корелює з «багаторівневою» інтертекстуальністю, про яку пише А. Бугрій [5].

Зарубіжні науковці зосереджують увагу на наративних особливостях творчості Д.Тартт. Анна Твідді пропонує концепт *narrative misdirection* - особистих, спотворених оповідей, що їх конструюють герої як реакцію на травму. Дослідниця ставить на меті мету: «вивчити коментар Тартт про наратив, зокрема щодо його невідворотності та остаточної недостатності для осмислення подій», а ключове поняття окреслює так: «я визначаю [омани наративу] як спотворені оповіді, які кожен з її протагоністів конструює: вони можуть вкрай сильно впливати на індивіда, часто є оманливими і відчутно важкими для подолання» [54]. Марія Гріп, спираючись на нову критику й *close reading* (вдумливе читання), утверджує контроль як об'єднувальну тему «Таємної історії» і відповідь на *whydunnit*: «роман вибудовано так, щоб мінімізувати самі вбивства і наголосити на наслідках та почуттях»; ключові символи контролю - «холод, одяг і гроші» [43]. Л. Радичова розгортає екзистенційно-естетичну оптику роману «Щиголь»: їхня мета - «показати, що мистецтво має безмежну цінність... частина буття; сенс життя»; сюжет «побудовано навколо травматичного досвіду героя... Доля героя нерозривно пов'язана з картиною “Щиголь”», тоді як «мистецтво сприяє духовному зростанню та моральному очищенню» і «дотичність до мистецтва дає людям скуштувати безсмертя» [48].

А. Твідді демонструє спільний структурний цикл для трьох романів: травма → конструювання втішеного «власного наративу» («приборкує... страх беззмістовності») → крах і усвідомлення самоомани; попри отверезіння, в фіналах

звучить «сподівана... думка, що люди здатні усвідомити власні самоомани», оскільки «правда і ясність» зрештою «заявляють про себе» [54].

М. Гріп зосереджує аналіз «Таємної історії» довкола тематики контролю, читаючи текст через символи й напругу наслідків («мінімізувати самі вбивства і наголосити на наслідках та почуттях»; «холод, одяг і гроші» як маркери контролю) [43]. У праці Л. Радічової мистецтво стає середовищем буття: «картина... живий свідок трагедії», «мистецтво сприяє духовному зростанню та моральному очищенню», «дає людям скуштувати безсмертя» [48]. Ця оптика відлунує українські інтермедіальні прочитання роману «Щиголь» [12]

Вивчення психоаналітичних аспектів у творчості Донни Тартт стало особливо популярним після публікації її роману «Щиголь» (2013). Це дослідження зосереджене на психологічних травмах персонажів, які стають основою для розвитку сюжету. Дослідники намагаються знайти зв'язок між спогадами героїв, їхнім переживанням трагедії та розвитком їхніх психічних станів.

Психоаналітичний підхід дозволяє заглибитися в складні структури персонажів, вивчаючи їхні внутрішні переживання, що впливають на їхні рішення та дії. Відомі літературознавці, такі як Мелані Кляйн [44] та Жак Лакан [17], застосовують психоаналітичні теорії для розгляду персонажів творів, зокрема Щиголя Донни Тартт, через призму трагічних переживань і втрат. Кляйн акцентує на тому, як ранні переживання та взаємодії з батьками формують подальший розвиток особистості і взаємовідносини в соціумі, що, в свою чергу, можна застосувати до аналізу героїв Тартт. Лакан, з іншого боку, розглядає вплив дитячих травм на формування ідентичності та сприйняття реальності, що особливо важливо для розуміння героїв Щиголя.

У сучасних літературознавчих дослідженнях творчість Донни Тартт також розглядається через призму постмодернізму, де увага приділяється іронії, мультиперспективності та маніпулюванню жанровими формами. Романи Тартт часто аналізуються як твори, що втілюють постмодерні тенденції: вони порушують

канонічні правила оповіді, комбінують різні літературні традиції і переписують історії з новою перспективою.

Наприклад, у дослідженні "Postmodern Irony in The Goldfinch", Джеймс Е. Моррісон [46] вказує, що роман Донни Тартт є прикладом постмодерністського аналізу трагедії, оскільки авторка активно маніпулює жанровими очікуваннями читачів. Тартт поєднує елементи готичного роману, детективу та психологічної драми, створюючи складну багатопланову структуру наративу, яка надає твору нові сенси (Morrison, 2017). Це дозволяє розглядати роман як постмодерністське явище, що виходить за межі традиційних літературних жанрів і розширює їхні можливості.

Ще одним важливим аспектом рецепції творчості Тартт є її використання інтертекстуальності. Тартт часто звертається до класичних літературних традицій, роблячи посилання на твори інших авторів та культурні артефакти, що збагачує її тексти новими сенсами. Особливо в романах «Щиголь» і «Таємна історія» вона активно використовує відсилки до класичної літератури, мистецтва та філософії.

З розвитком нових літературних напрямків і підходів у сучасному літературознавстві, Тартт продовжує залишатися об'єктом активних наукових досліджень. Сучасні роботи часто розглядають її творчість через призму нових культурних і літературних теорій, таких як феміністичний літературознавчий підхід, постколоніалізм, а також через поглиблений аналіз соціальних і політичних контекстів, в яких створені її твори.

Зокрема, феміністичні дослідження творчості Тартт показують, як її твори відображають питання гендерних ролей і жіночої ідентичності, особливо у контексті тих культурних змін, що відбуваються в постмодерністському світі.

Ще одним важливим аспектом, який часто аналізується в контексті рецепції творчості Донни Тартт, є її використання літературних технік. Тартт активно експериментує з різними наративними формами, створюючи багатоаспектні структури, які викликають інтерес у літературознавців. Серед технік, що часто обговорюються в наукових роботах, виділяються [33]:

1. Флешбеки (ретроспективні вставки), які дозволяють відтворювати важливі події з минулого героїв.

2. Метанарація, що розмиває межу між наратором і текстом, роблячи сам процес нарації об'єктом роздумів.

3. Багатоперспективність, що дозволяє розглядати одну подію або явище з кількох різних точок зору.

Такі техніки є важливими інструментами, що допомагають Тартт створювати багатопланові наративи, в яких кожен елемент тексту виконує функцію не тільки сюжетного розвитку, а й підкреслює глибокі психологічні та філософські аспекти.

Тартт часто звертається до класичних мотивів і культурних архетипів, що дозволяє їй поглибити значення своїх творів і встановити зв'язок із великими літературними традиціями. Її творчість часто інтерпретується як спроба адаптувати класичні теми для сучасного контексту, що дає підстави для численних аналізів з боку науковців, які досліджують архетипи та міфологічні структури.

Наприклад, у романі «Таємна історія» можна простежити численні паралелі з класичними трагедіями, зокрема із грецькими міфами про згубну гординю та неминучу кару. Роман Тартт часто порівнюють із трагедією Есхіла або Софокла, де герої, намагаючись перевершити моральні межі, стикаються з катастрофічними наслідками.

У романі «Щиголь» Тартт використовує мотиви художнього світу і його вплив на реальність, що перегукується з архетипами трагедії художника, який живе за межами загальноприйнятих соціальних норм. Вона створює образ героя, що відчуває себе покликаним на особливу місію в житті, але, зрештою, стикається з моральними і психологічними руйнуваннями.

Дослідники, як-от Чарльз Персей Д'Аньєлло [7] та Картері. К [6], вважають, що Тартт активно грає з архетипами трагедії, інтерпретуючи їх у сучасному контексті, і використовує ці мотиви для глибшого вивчення моральних та екзистенційних питань.

Одним із цікавих напрямів дослідження творчості Донни Тартт є її аналіз через соціальні та культурні теорії. Романи Тартт можна розглядати як реакцію на соціальні процеси, що відбуваються у сучасному світі, особливо в контексті зростаючої індивідуалізації та відчуження.

У своїх роботах Тартт детально розглядає вплив середовища, класових і соціальних різниць на розвиток персонажів. Проблема класової ідентичності в «Таємній історії» та в романі «Щиголі» стає важливим елементом її творчості. Вона показує, як соціальні структури, такі як еліта, культура і гроші, впливають на моральні вибори та життєвий шлях героїв.

Упродовж останніх дванадцяти років з моменту публікації роману Д. Тартт «Щиголь» все більше науковців звертають увагу на важливість інтермедіальних зв'язків у його концептуальному просторі [6, с.1]. Так, дослідження М. Petravičiūtė сфокусоване на тому, як у романі поєднуються теми смерті та мистецтва через призму натюрмортів. Наукова розвідка Т. Кушнірової [13] зосереджена на тому, як живописний образ символізує зміни хронотопу й внутрішньої динаміки персонажа. М. Заржицька розглядає, яким чином картина включена в психологічну й емоційну структуру тексту, виступаючи як зв'язок минулого й майбутнього. Проте глибокий комплексний аналіз засобів інтертекстуальності та інтермедіальності у романі Д. Тартт «Щиголь» залишається актуальним [6, с.1].

Отже, дослідження творчості Тартт підкреслює, що її твори активно використовують соціальні конфлікти як інструмент для розкриття психології персонажів. Вайс зазначає, що Тартт, зображуючи соціальні класові відмінності, виводить героїв на межу, де вони змушені робити моральні компроміси, що, в свою чергу, підкреслює вплив соціальних чинників на особистісні рішення.

Рецепція творчості Донни Тартт в наукових дослідженнях розкриває глибокий вплив її робіт на сучасну літературу, відзначаючи як особливості її творчого стилю, так і теми, що порушуються в її творах. Її романи, зокрема «Таємна історія», «Щиголь» і «Щур», стають предметом обговорення через свою здатність

поєднувати класичні літературні елементи з новими наративними техніками, що надає її творам багат шаровість та глибину. Ці твори відображають важливі соціальні та культурні трансформації, які переживає не тільки американське суспільство, але й світ в цілому.

Однією з основних тем, які виникають у літературних дослідженнях творчості Донни Тартт, є її підхід до психологічного аналізу персонажів, особливо в контексті їхніх моральних виборів і внутрішніх конфліктів. Тартт майстерно поєднує психологічну глибину з сюжетною інтригою, що дозволяє читачеві не лише спостерігати за розвитком подій, але й проникати в душевні переживання героїв. Це дозволяє їй створювати багатопланові персонажі, які змагаються з внутрішніми демонами, що часто веде до моральних компромісів і трагічних наслідків.

Тартт також активно використовує інтертекстуальність, створюючи зв'язки між своїми творами і класичними текстами, мистецтвом і філософією. Це дозволяє розглядати її творчість як складний діалог із великими літературними традиціями, в якому вона не тільки піднімає важливі моральні питання, а й дає нове прочитання класичних тем для сучасного читача.

Таким чином, рецепція творчості Донни Тартт розкриває її як авторку, яка майстерно поєднує традиційні літературні мотиви з сучасними наративними та психологічними техніками, створюючи твори, що не лише вражають читача своєю глибиною і інтригою, а й дають можливість для глибоких філософських роздумів. Творчість Тартт має важливе значення для розвитку сучасної літератури, особливо в контексті нових літературних течій і культурних пошуків.

Висновки до першого розділу

Цей розділ присвячений теоретичним засадам дослідження художніх особливостей нарації та рецепції творчості Донни Тартт. Перш за все, було визначено важливість нарації як складного літературного механізму, який не лише передає сюжетні події, але й служить важливим інструментом для формування смислів та символів твору.

Підсумовуючи, можна констатувати, що стан дослідження нарації в сучасному літературознавстві характеризується високим рівнем теоретичної розробленості та водночас відсутністю єдиного універсального підходу до її трактування. Нарація осмислюється як багаторівневе явище, що охоплює як подієву організацію тексту, так і комунікативні механізми його функціонування в системі «автор — наратор — читач». У межах сучасного наратологічного дискурсу співіснують і взаємодіють фабульні та комунікативні моделі аналізу, що зумовлює плюралізм методологій і підходів.

Значний вплив на формування теорії нарації мають праці західноєвропейських дослідників, зокрема Ж. Женетта, В. Шміда, Ф. Штанцеля, Р. Барта, у яких нарація розглядається як процес, структура й результат розповідання, а також як система оповідних інстанцій і точок зору. Українські літературознавці, спираючись на ці концепції, розвивають і конкретизують поняття нарації в аналізі національного художнього матеріалу, що сприяє адаптації та уточненню термінологічного апарату.

Сучасні дослідження нарації зосереджуються на таких проблемах, як типологія нарації, статус і функції наратора, механізми фокалізації, темпоральна організація подій, а також рецептивні аспекти наративу. Особливої уваги набувають ускладнені форми оповіді, зокрема поліфонічні та «множинні» наративи, що відображають тенденції новітньої літератури.

Отже, на сучасному етапі нарація постає не як статична категорія, а як динамічний дослідницький об'єкт, відкритий до подальших теоретичних уточнень і міждисциплінарних інтерпретацій, що зумовлює актуальність її подальшого вивчення в контексті сучасного літературознавства.

Рецепція творчості Донни Тартт в наукових дослідженнях, в свою чергу, показує, як її твори, зокрема «Таємна історія» та «Щиголь», стали важливими об'єктами для аналізу літературознавцями різних шкіл і напрямків. Її творчість не тільки активно використовує традиційні літературні мотиви та архетипи, але й

перетворює їх у нові культурні контексти, що дозволяє розглядати її твори через різні призми: психоаналітичну, постмодерністську та соціокультурну.

Загалом, наукове осмислення творчості Донни Тартт підтверджує її місце в сучасній літературі як автора, що здійснює унікальний підхід до нарації, використовуючи складні наративні стратегії для зображення психологічної та соціальної реальності. Її романи не лише відображають складність внутрішнього світу героїв, але й виступають як поле для широкого дослідження наративних структур, літературних технік і культурних контекстів. Розуміння цих аспектів є важливим для подальшого аналізу наративу в контексті творчості Тартт, а також для розширення меж літературних досліджень, орієнтуючись на нові підходи в аналізі художніх текстів.

РОЗДІЛ II СКЛАДНИКИ ТА ПРИРОДА НАРАТИВУ В РОМАНІ ДОННИ ТАРТТ «ЩИГОЛЬ»

2.1. Оповідач в системі образів роману

Роман Донни Тартт «Щиголь» є складним у наративному плані твором, у якому оповідач відіграє ключову роль у формуванні світогляду читача та психологічних портретів героїв. Оповідання ведеться від імені головного героя Тео, який зізнається в своїх переживаннях і спогадах, що дозволяє дослідити не лише внутрішній світ персонажа, але й погляди на події через призму його особистого досвіду [51].

Тартт обирає для свого роману *Я-нарацію*, де розповідь ведеться від першої особи, що дає змогу читачеві проникнути в саму глибину роздумів і переживань Тео. Однак, цей оповідний підхід не є абсолютно обмеженим внутрішнім монологом, а виступає як суб'єктивне відображення дійсності, що дозволяє надати ілюзію більшої реальності завдяки точному відображенню спогадів та емоцій героя. За класифікацією Ж.Женетт наратор в романі Донни Тартт є гомодієгетичним в екстрадієгетичній ситуації, тобто сам наратор оповідає історію від першої особи в якій він бере безпосередню участь. Цей вибір нарації вмотивований бажанням до точності відворити хворобливу та травмовану свідомість Тео, змусивши читача з головою поринути у вир почуттів та вражень головного персонажа, проявивши до нього співчуття та емпатію, осягнувши непростий світ Тео, що, безумовно, не є чорно-білим.

Головний персонаж роману — Теодор (Тео) Деккер, який одночасно є наратором, переховуючись у готелі в Амстердамі, занурюється у спогади та поступове переосмислення власного життя. Перебуваючи у вкрай скрутному становищі — фізично виснажений, хворий, без документів, не володіючи мовою країни перебування, — герой у стані тривоги переглядає місцеві газети, сподіваючись натрапити на зашифровану або приховану інформацію. Простір готелю стає

своєрідною точкою відліку, з якої у свідомості наратора й читача розгортається життєва історія Теодора Деккера.

Оповідь вибудовується переважно за принципом *ретроспекції (флешбеків)*: наратор-герой постійно повертається до подій минулого, фрагментарно відтворюючи власний досвід «після» травматичного перелому. Саме через систему спогадів теперішній момент у Амстердамі поєднується з різними етапами життя героя, що зумовлює нелінійну організацію наративу та підкреслює психологічну зумовленість оповіді: *«Тоді в Амстердамі мені вперше за багато років наснилася мати. Я понад тиждень не виходив із готелю, боявся навіть комусь зателефонувати, не те що вийти на вулицю....» «Через лихоманку я пережив безліч дивних і надзвичайно яскравих марень, обливаючись потом, не знаючи, котра година, але в останню й найгіршу з тих ночей мені наснилася мати: то було швидко й таємниче сновидіння, схоже на несподіваний візит із потойбіччя. Я був у крамниці Гобі чи, точніше кажучи, у якомусь примарному просторі, радше схематично подібному до тієї крамниці, коли вона раптом зупинилася позаду мене так, що я побачив її віддзеркалення. Помітивши її, я заціпенів від щастя; то була вона, до найдрібніших деталей, з усім своїм ластовинням, мама всміхалася мені, навіть вродливіша, але ще не постаріла, зі своїм чорним волоссям і кумедним вигином рота, не сон, а її присутність заповнювала кімнату: то була її власна сила, жива інакшість» [26].*

Важливим аспектом нарації є психологічна глибина, яку надає оповідь через пори розуміння кожного персонажа через погляд Тео. Його свідомість, перебудовуючи час і простір, стає своєрідним фільтром для всіх подій. Природно, це створює певну обмеженість сприйняття, оскільки впродовж роману спостерігаємо, як Тео змінюється, іноді перебільшуючи чи навіть перекручуючи факти в залежності від емоційного стану [28]. *«Вона загинула з моєї вини. Звісно, мене запевняли, і то аж надто поспішно, що я тут ні при чому: мовляв, ще ж дитина, хто ж міг знати, жахлива аварія, нещасний випадок, це може статися з ким завгодно, і це все було щирою правдою, та я не вірив жодному слову тих утішальників» [26].*

Оповідь ведеться від першої особи, що створює враження безпосереднього контакту між читачем і героєм. Тео не просто розповідає факти, він постійно інтерпретує їх через свій внутрішній досвід і ставлення до світу. Це робить його нарацію суб'єктивною і неповною, оскільки він не завжди здатний об'єктивно оцінити ситуацію, що відбувається, через свою психологічну травму, зокрема втрату матері і руйнацію свого світу в результаті теракту. Тео перебуває під впливом своїх спогадів, і ця внутрішня конфліктність створює багатогранний образ наратора, у якому змішуються реальність і інтерпретація *«Я лежав, дивлячись у стелю, не наважуючись поворухнутися. Слова були такими чіткими, ніби хтось передав їх мені надрукованими на аркуші. І водночас якимсь дивовижним чином весь обсяг забутої пам'яті відкрився й вплив на поверхню разом із ними, наче одна з тих паперових кульок із чайнату, які набирають води й розквітають, коли їх кинець у склянку з водою»* [26].

Наповнену значущістю мить раптом розколов сумнів: чи це справжня пам'ять, чи він справді сказав ці слова, чи вони приснилися мені? Незадовго до смерті матері я прокинувся, переконаний у тому, що шкільна вчителька (якої насправді не було) на ім'я місис Молт поклала мені в їхнє розтоплене скло, бо я порушив дисципліну, — у світі мого сновидіння це був ідеально логічний перебіг подій, — і я лежав, обплутаний тривогою, дві або три хвилини, перш ніж реальні відчуття повернулися до мене». [26]

Оповідач часто сам усвідомлює, що його сприйняття подій не завжди є точним. Це не просто визнання обмеженості його сприйняття, а й глибокий інструмент для створення напруги в романі *«Я не знаю, скільки часу лежав непритомний. Коли повернувся до тями, мені здалося, що лежу на животі в пісочниці на якомусь темному дитячому майданчику — невідома, безлюдна місцина. Оточений бандою малих, але кремезних хуліганів, що били мене ногами по ребрах і потилиці. Моя шия була скручена, дихати важко, але це не найгірше: мій рот був напханий піском, і я дихав піском. Я чув, як пацани вигукували: — Уставай, вилупку! — Гляньте на нього, ви тільки гляньте. — Він ні хріна не знає. Я перевернувся, обхопив голову руками й тоді — відчувши нереальний слабкий поштовх — побачив, що біля мене нікого нема»* [26].

Читач постійно стикається з невизначеністю, адже, хоча нарація Тео і дає багато емоційно насиченої інформації, вона не дає остаточних відповідей. Тартт таким чином використовує непевність як важливу техніку, змушуючи читача сумніватися у правдивості його розповіді, що підсилює загальну атмосферу трагедії і драми.

Важливим елементом нарації Тео є маніпулювання часом. Як наратор, він постійно повертається до минулого, знову і знову переживаючи моменти травми, що відображаються на його психічному стані. Цей ефект частих часових стрибків або переміщень в минуле дозволяє побудувати наратив як своєрідний цикл, де кожен спогад стає частиною його внутрішньої боротьби з самими собою. Тео намагається розібратися в тому, що з ним сталося, через відновлення своїх спогадів. З цієї причини багато подій і переживань не з'являються в романі у строгій хронології, а скоріше в формі емоційного спогаду, що підкріплюється флешбеками та психологічними асоціаціями *«Я впевнений, там страшний рейвах і хтось повинен навести там бодай якийсь лад. «Якби ти не тримала речі в такому жахливому рейваху...» Саме ці слова я почув від батька — він горлав на мою матір, коли десь за два тижні до того, як він зник, вони зчинили найбільшу сварку, яку я будь-коли чув, через те що серезжки з діамантами та смарагдами, які належали моїй матері, зникли з таці на її нічному столику» [26].*

Тео живе в реальності, де час не є лінійним. Тартт створює ефект, коли минуле і теперішнє постійно змішуються, а спогади персонажа інтегруються в оповідь і стають важливим елементом у розкритті його внутрішнього світу. Це дозволяє глибше проаналізувати, як травма і відчуття втрати виливаються на особистість і сприйняття подій, адже час в наративі Тео часто розпадається на шматки, що не відповідають чітким датам чи етапам життя. *«Незабаром між школою і майстернею я поринув у такий собі напівсон-забуття, асиметричну, схожу на марення версію свого колишнього життя, де я ходив знайомими вулицями, проте жив у незнайомих обставинах посеред незнайомих облич; і хоч часто, йдучи до школи, я думав про своє втрачене життя з матір'ю — станцію «Кенел-стріт», освітлені кошики з квітами*

на Корейському ринку, — здавалося, чорна завіса опустилася над моїм життям у Vegasі” [26].

Один із ключових аспектів наративу Тео полягає в тому, що його оповідь глибоко пронизана психоаналітичним підходом. Він описує не лише зовнішні події, а й свої внутрішні переживання, реакції на ці події, страждання та конфлікти. Замість того щоб просто стверджувати факти, Тео постійно аналізує і інтерпретує свої емоції, розбирається в тому, чому він так чи інакше реагує на події навколо нього. Тартт створює психологічний портрет героя, через який виводить цілісну картину світу. Спогади Тео не просто фрагменти з його життя, а частини глибокої емоційної картини, в якій кожен елемент наповнений значенням. У цьому контексті нарація набуває функції своєрідної терапії, у якій сам герой намагається зрозуміти, чому він став таким, яким є, і чому переживає те, що переживає. *«Гірше того, моє кохання до Піппи було перемішане нижче ватерлінії з моєю матір'ю, зі смертю моєї матері, з утратою матері й неможливістю її повернути. Сліпе дитяче бажання врятувати й бути врятованим, повторити минуле й зробити його інакшим жадібно присмокталося до неї. У цьому бажанні була розхитаність, була хвороба. Я бачив речі, яких не існувало»* [26].

Іншою важливою темою є відносини Тео з іншими персонажами, які виступають як своєрідні «дзеркала» його внутрішнього стану. Борис, Пайпер, їхній взаємний вплив на Тео, додають додаткові відтінки у його внутрішній монолог. Взаємодія з ними дає можливість не лише зрозуміти їхні характери, а й глибше проаналізувати розвиток особистості самого Тео. Наприклад, у взаємодії з Борисом, який є своєрідним контрастом для Тео, виявляються приховані риси головного героя — бажання захистити себе за допомогою ідеалізації, прагнення втечі від реальності через надмірну залежність від зовнішніх обставин *«Але я почувався самотнім. Мені бракувало Бориса, цього імпульсивного нехлюя: похмурого, зухвало, палкого, дивовижно безумного... Бориса — завжди п'яного підлітка, який зі смаком мотюкався чотирма мовами й хапав їжу з моєї тарілки, коли йому хотілося, падав п'яний на підлогу й засинав із*

таким червоним обличчям, ніби йому надавали ляпасів. І хоч він часто брав щось у мене без дозволу — дрібні речі, DVD та шкільне приладдя завжди зникали з моєї шафи, не раз я ловив його, коли він нищпорив у моїх кишенях, шукаючи гроші, — його власні речі означали для нього так мало, що його користування чужим майном важко було назвати крадіжкою; коли в нього самого з'являлися гроші, він порівну ділив їх зі мною і з радістю давав мені все, що йому належало, якщо я в нього просив (а іноді й коли я не просив, як було тоді, коли я мимохідь замилувався золотою запальничкою містера Павликовського, а потім знайшов її в зовнішній кишені свого рюкзака)» [26].

Зокрема, центральним моментом є наративна робота з пам'яттю. Тео часто намагається воскресити в пам'яті моменти з минулого, зокрема ті, що стосуються його матері, чи то моменти щастя, чи трагедії. Спогади про її смерть стають для нього своєрідним емоційним тягарем, який він намагається впорядкувати у своїй свідомості. Важливою є також роль «щиголя», картини, що стала символом для Тео, і яка є ниткою, що з'єднує минуле і теперішнє, розрив між якими важко перенести героєві. Картина стає об'єктом його фокусу, не тільки як мистецький твір, але й як предмет, що надає певний сенс його життю [34]. *«Дивився на картину й відчував те саме злиття в одній точці: миготливу, пронизану сонцем мить, яка існує тепер й існувала вічно. І лише зрідка помічав ланцюг у щигля на ніжці й думав про те, яким жорстоким було життя до цього маленького створіння — воно могло злетіти вгору лише на мить і відразу мусило приземлитися на те саме безнадійне місце»*

«Цей малюк, сказав Борис у машині, коли ми їхали до Антверпена. Ти розумієш, художник його бачив — він малював його не з голови, ти згоден? Це справжня крихітка, прикута до стіни. Якби я побачив його в зграї інших щиглів, то відразу впізнав, без проблем.] І він має слухність. Я б його теж упізнав. І якби я міг подорожувати назад у часі, то вмить розірвав би той ланцюг і жодної хвилини б не шкодував, що картина не буде намальована» [26].

Важливою особливістю нарації також є **внутрішня фокалізація** за допомогою якої у питальних реченнях Донна Тартт конструює процес мислення та рефлексій, що

відбуваються в голові Тео, створюючи реальність у свідомості персонажа, переносячи реципієнта твору в самий центр свідомості

Отже, нарація Тео у романі Донни Тартт «Щиголь» — це складний, багат шаровий процес, що включає не тільки опис подій, але й глибоке заглиблення в емоційний і психологічний стан героя. Техніки флешбеків, суб'єктивність розповіді, маніпулювання часом і простором — усе це допомагає створити неповторну атмосферу, яка затягує читача і дозволяє не лише слідкувати за розвитком сюжету, а й проникнути у внутрішній світ героя, відчутти його переживання і роздуми. Така нарація, де кожен момент є відображенням внутрішньої боротьби Тео, допомагає створити складну і емоційно насичену картину світу, що розкривається перед читачем через призму особистого досвіду оповідача.

2.2. Інтертекстуальні коди роману

Роман Донни Тартт «Щиголь» є багат шаровим літературним твором, в якому інтертекстуальність відіграє одну з ключових ролей у формуванні смислових та емоційних площин тексту. У сучасному літературознавстві інтертекстуальність і інтермедіальність розглядаються не лише як художні прийоми, а як універсальні механізми функціонування культури загалом. Вони засвідчують, що художній текст існує в умовах постійної взаємодії з іншими текстами, мистецтвами, культурними кодами, а «чистий» автономний текст практично зникає. Обидва поняття ґрунтуються на принципі діалогу: інтертекстуальність відкриває твір до взаємодії з попередніми літературними, філософськими й культурними традиціями, тоді як інтермедіальність розширює межі тексту, залучаючи невербальні медіа — живопис, музику, архітектуру, простір.

Роман Донни Тартт «Щиголь» у цьому контексті постає як складна поліфонічна структура, у якій літературний наратив поєднується з філософськими цитатами, мистецькими образами та символами. Твір вибудовується як багаторівнева «галерея»,

де інтертекстуальні та інтермедіальні елементи не є другорядними, а безпосередньо формують смислове поле роману. Композиційно «Щиголь» складається з п'яти частин, кожна з яких відкривається епіграфом — паратекстуальною цитатою, що задає ідейний вектор відповідного розділу.

Однією з основних функцій інтертекстуальних кодів у романі є створення зв'язку між текстом Тартт і іншими літературними, культурними та історичними явищами. Ці зв'язки допомагають читачеві не лише краще зрозуміти персонажів та їхні мотивації, а й поглибити сприйняття тем, що лежать в основі роману. Наприклад, образ картини «Щиголь» Фабріціуса не є просто елементом мистецького світу; він стає символом безнадійності, втрати та спасіння, що є центральними темами твору. Через цей інтертекстуальний код Тартт здійснює зв'язок між художнім світом та реальністю, підкреслюючи взаємозв'язок мистецтва і життя, реальності і вигадки [10].

Роман «Щиголь» Донни Тартт можна розглядати як художню реконструкцію досвіду сприйняття мистецтва, здійснену засобами самого мистецтва. Інтертекстуальність у творі має багаторівневий характер і проявляється не лише на рівні прямих текстових відсилань, а й у системі образів, мотивів, художніх прийомів та ідей.

Текст роману насичений згадками про твори класичної літератури («Ідіот» Ф. Достоєвського, «Війна і мир» Л. Толстого, «Олівер Твіст» Ч. Діккенса, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Макбет» В. Шекспіра, поезія Волта Вітмена, «Кельтські сутінки» В. Б. Єйтса) та літератури ХХ століття (Е. Вортон, «Френні і Зуї» Дж. Д. Селінджера). Важливу роль відіграють також інтермедіальні зв'язки з живописом — «Урок анатомії» Рембрандта, натюрморти Адріана Корота, «Хлопчик із черепом» Франса Гальса, пейзажі Егберта ван дер Пула, полотна Вінсента ван Гога — і музикою, зокрема творчістю Бетховена та «Четвертою симфонією» Д. Шостаковича.

Показовими є й назви розділів роману («Хлопчик із черепом», «Вітер, пісок і зірки», «Ідіот» тощо), а також композиційна організація твору. П'ять частин роману, співвіднесені з п'ятьма трагедіями, і дванадцять глав, серед яких «Хлопчик із

черепом», «Урок анатомії», «Льодяник із морфіном», можуть тлумачитися як додаткові семіотичні маркери. Попри зовнішньо оптимістичне вирішення долі головного героя, фінал роману залишає відчуття внутрішньої катастрофи, символізованої образом «келиха» — метафори «життя як катастрофи».

Епіграфи з творів А. Камю, А. Рембо, Ф. Лотреамона, Ф. Шиллера, Ф. Ніцше не лише виконують функцію смислових орієнтирів, а й формують складний авторський культурний код. Епіграф до першої частини — вислів Альбера Камю з «Міфу про Сізіфа»: *«Абсурд не звільняє, він зв'язує»* [1] — окреслює екзистенційний горизонт усього роману. Історія Тео Деккера осмислюється не лише як психологічна драма втрати, а як зіткнення людини з абсурдністю світу, у якому трагедія не супроводжується співчуттям або сенсом. Загибель матері під час теракту стає для героя точкою розриву, після якої життя продовжується механічно, позбавлене внутрішньої опори. Камюсівська ідея абсурду виявляється визначальною для формування світогляду Тео, який, подібно до Сізіфа, змушений нести тягар існування, не маючи відповіді на запитання «навіщо».

У цьому контексті доцільно звернутися до герменевтичного аспекту літературної реконструкції, спрямованого на відтворення смислів реалій минулого й сучасності через моделювання ситуацій їх виникнення. Введення в сучасний художній дискурс елементів попередніх культур формує особливий простір взаємодії, у якому минуле постає не як завершена й застигла даність, а як активний учасник діалогу з теперішнім.

Філософський вимір роману посилюється за допомогою інтермедіальних засобів, зокрема через екфразис живописних творів. Першою картиною, яку бачить Тео в музеї, є натюрморт Адріана Корте *«Три плоди мушмули і метелик» (1705)*. Опис цього полотна актуалізує традицію голландського живопису *vanitas* і вводить мотив тлінності буття. У романі прямо артикулюється семантика деталей натюрморту: *«Коли ти бачиш мух або комах у натюрморті — зів'ялу пелюстку чи темну пляму на яблуці, — художник передає таємне послання. Він повідомляє, що живі речі нетривкі — вони тимчасові. Смерть присутня в житті»* [26].

Цей екфразис функціонує як художній засіб передбачення: за зовнішнім благополуччям дитинства Тео вже проступають ознаки майбутнього занепаду — соціальної нестабільності, провини, моральної вразливості. «Донна Тартт пропонує читачам провести паралель із на перший погляд благополучним життям Тео, яке вже має ознаки занепаду. Його дитинство затьмарене втечею батька, скрутним фінансовим становищем, до якого додається провина за власні вчинки (незначні крадіжки з будинків разом з Томом Кейблом). Смерть чи моральний розпад ще не торкнулися Тео, але вже відчутний їх ледь помітний подих на його житті. Отже, прямий екфразис, використаний письменницею, відіграє важливу роль у персонажотворенні і виконує функцію прогнозування» [6].

Важливу роль у структурі роману відіграє також реальний інтерпретаційний екфразис картини Франса Галса *«Юнак із черепом» (1628)*, до якої відсилає заголовок першого розділу — *Boy with a Skull*. Жартівливе порівняння Тео з персонажем картини, зроблене його матір'ю, набуває трагічного сенсу в контексті подальших подій. Череп як ключовий символ жанру *vanitas* стає знаком неминучої смерті та втрати, а також маркером переходу героя від дитячої невинності до світу хаосу й невизначеності. Таким чином, екфразис виконує не лише описову, а й композиційну та символічно-прогностичну функції.

Мотив **vanitas** зберігається і в подальших частинах роману, зокрема через фіктивний екфразис родинного портрета в будинку Барбурів. Опис цієї уявної картини відтворює композиційні принципи голландського жанрового живопису: згаслі свічки, темне тло, модель корабля, годинник із римськими цифрами, стрілки якого показують «п'ять хвилин до дванадцяти» — *“час минає”* [26]. Усі ці деталі символізують ілюзорність контролю над життям, плин часу й близькість катастрофи. Фіктивний екфразис у цьому випадку виконує функцію узагальненого символу приреченості та екзистенційної тривоги.

Інтертекстуальна мережа роману значно розширюється завдяки епіграфам до наступних розділів. Вірш Артюра Рембо

“Коли ми найсильніші — хто відсахнеться? Коли найвеселіші — хто впаде на землю від сміху? Коли ми найгірші — що вони нам зроблять?” [26].

формує контраст до стриманої філософії Камю, репрезентуючи хаотичний, імпульсивний бунт. У контексті роману цей «крик свободи» трансформується на маркер дезорієнтації й морального падіння підлітка, який змушений виживати в умовах абсурду.

Інтермедіальна антитеза раціонального й емоційного посилюється через звернення до картини Рембрандта **«Урок анатомії доктора Тюльпа»**, що функціонує як інтерпретаційний екфразис психологічного стану Тео. Після трагедії герой постає об’єктом «спостереження» та аналізу, подібно до тіла на анатомічному столі. Цей образ підкреслює безпорадність персонажа та відчуження між внутрішнім болем і зовнішнім раціональним світом.

Центральним інтермедіальним символом роману є картина Карела Фабріціуса **«Щиголь»**, яка виконує багатофункціональну роль. По-перше, вона є матеріальним зв’язком із втраченим минулим і образом матері; по-друге, прикутий ланцюжком птах стає метафорою несвободи самого Тео, прив’язаного до травматичної пам’яті та почуття провини: *«Я думав про те саме; прикута лапка, жахливий ланцюжок; Вона все своє життя мусила сидіти отак?»* [26].

По-третє, історія створення й збереження картини після загибелі художника під час вибуху актуалізує ніцшеанську ідею мистецтва як форми опору руйнівній правді буття: *«Ми маємо мистецтво, щоб не померти від правди»* [26].

Тартт довго вибирала картину, яку можна було б взяти як головний артефакт, але, побачивши полотно Фабріціуса, вона зрозуміла, що на ньому її пошук закінчиться, оскільки картина виявилася досить маленькою, щоб її могла винести дитина, і співзвучною роману за атмосферою і смисловою наповненістю [55]. Саме в цьому романі максимально відбилися риси поетики Донни Тартт та традиції американської літератури. Головний герой, Теодор Декер, – сирота, продавець антикваріату, людина, яка втратила все – сидить у готелі в Амстердамі і під звук

дзвонів із церкви Крейтсберг розповідає історію загибелі своєї матері та свою подальшу долю, намагаючись таким чином відновити та оцінити своє життя [4]

Таким чином, інтертекстуальні та інтермедіальні коди в романі «Щиголь» формують складну смислову систему, у якій філософські ідеї, живописні образи та літературний наратив перебувають у постійному діалозі. Епіграфи, екфразиси та мистецькі алюзії не лише поглиблюють ідейний зміст твору, а й виконують персонажотворчу та композиційну функції, перетворюючи роман Донни Тартт на багатовимірний культурний текст, у якому мистецтво постає як спосіб осмислення травми, збереження пам'яті та пошуку сенсу в хаотичному світі.

Фраза *«Якщо ти зможеш врятувати хоч щось від ходу історії, це вже справжнє диво»* [26]. може бути розцінена як концептуальний ключ до розуміння авторської позиції Донни Тартт. Письменниця вибудовує власну модель історичної реальності, поєднуючи документальну основу з художнім вимислом і створюючи вільний простір історичного осмислення.

Вступаючи в діалог із творчістю Ч. Діккенса, Ф. Достоевського та Дж. Роулінг, Тартт не наслідує їх безпосередньо, а переосмислює усталені художні моделі відповідно до власного світогляду. Вона зберігає впізнавані елементи їхньої поетики, проте трансформує їх у межах сучасного роману. У такий спосіб «Щиголь» постає як різновид роману-есе, в якому події, що мають реально-історичне підґрунтя, осмислюються крізь призму історичної перспективи й особистісного досвіду.

Роман «Щиголь» може сприйматися і як своєрідний «Гаррі Поттер» для більш дорослої аудиторії, стаючи «відповіддю» на відновлені запити читачів, які подорослішали і яким необхідний «позитивний приклад» справжнього героя в реальному, але не чарівному світі. Часто трапляються в тексті покликання на Гаррі Поттера Дж.Роулінг. Паралелей і справді багато: найкращий друг Тео — Борис — називає його Гаррі Поттером через крутий хіпстерський окуляр; ім'я головного ворога Тео — Люциус Ріва — відсилає до імені Люціуса Малфоя; Тео, як і Гаррі, живе у родині Барбурів (Уізлі); пізніше він знаходить заступника Хобі (Хаґріда) та закохується у

чудову рудоволосу дівчину Піппу (Джинні). До того ж, Тео — «хлопчик, що вижив», коли його мати загинула, хоча мало бути навпаки: він був у епіцентрі вибуху, а вона у іншому кінці музею, і в мить її загибелі Тео теж отримує щось на кшталт чарівного дару.

Сучасний роман виховання Донни Тартт справедливо можна назвати діккенсівським не лише з огляду на його обсяг, а й через глибинні змістові перегуки з романами «Олівер Твіст» і «Великі сподівання». Центральним мотивом у цих творах постає формування особистості через сирітство, життєві випробування, нерозділене кохання та складний етичний вибір, що зрештою приводить героя до внутрішньої зрілості.

Літературні алюзії й ремінісценції відкрито вказують на діккенсівський інтертекст. Зокрема, образ Платта Барбура, який постійно знущається з Тео, дозволяє провести паралель із Ноєм Кліпполом з «Олівера Твіста», хоча Донна Тартт свідомо перериває цю сюжетну лінію. Постать Бориса на початку роману нагадує діккенсівського Джека Доукінса, проте у фіналі трансформується в образ Джека Дріца. Аналогічно зустріч Тео з Хорстом викликає асоціації з появою Олівера в лігві Феджіна, хоча у «Щиглі» цей епізод перенесено з початку до завершальної частини роману.

Окрім паралелей з «Олівером Твістом», Донна Тартт активно залучає мотиви «Великих сподівань», адже обидва твори побудовано як ретроспективну оповідь дорослого героя про власне дитинство та юність, що відкриває можливість глибшого психологічного й етичного аналізу становлення особистості.

У своїй статті *«Алюзія як одна з домінант ідіостиллю Донни Тартт у романі «Щиголь» Білик Я.С.* виокремлює такі групи алюзій:

- 1) теологічні : *«Я недовірко водив пучками пальців по краях дошки, як Фома Невіруючий по долонях Христа».*[26]
- 2) міфологічні: *«Там сиділи мій затятий ворог у твідовому кашкеті, тобто містер Бімен, як завжди помпезний у своїй камізельці та з ланцюжком від*

годинника;», «Платт міцно стиснув губи, — жахіття було в тому, що на воді він вважав себе безсмертним. Син Посейдона!» [26]

- 3) літературні: «...але я більше не всміхався, Рін ван Вінкль, який хмурився й хилив голову до землі, запізнившись на сотню років.»
- 4) історично-суспільні: «Його рум'яні щоки й довгий старомодний ніс у поєднанні з рано побілілим волоссям надавали йому приємного вигляду молодика з когорти батьків Конституції, одного з молодших членів Континентального конгресу, телепортованого в двадцять перше століття». [26]
- 5) термінологічні: «намагання навчити Бориса розуміти Білль про права, а також різницю між конституційно закріпленими і неписаними повноваженнями Конгресу» [26]
- 6) географічні: «Безперечно, тут утворилося Саргасове море помешкання, куди перенесли річч, прибрані з ретельно декорованих парадних кімнат»
- 7) світ моди: ««місіс Барбур (уся вдягнена у Валентіно, вона йшла на якусь подію, що відбувалася в музеї Фріка)» [4]

Таким чином, інтертекстуальність в «Щиголі» має багато рівнів, і її застосування в романі Тартт дозволяє читачу зануритися в складну мозаїку культурних, літературних, філософських та історичних посилань. Всі ці кодові зв'язки роблять текст більш багатим і глибоким, даючи можливість не лише краще зрозуміти героїв і їх мотивації, а й критично оцінити соціальні, культурні та моральні аспекти того часу і суспільства, в якому вони живуть.

2.3. Роль наративних стратегій у зображенні мотивів травми, дорослішання та ідентичності

У романі Донни Тартт «Щиголь» наративні стратегії відіграють вирішальну роль у розвитку центральних тем, таких як травма, дорослішання та пошук ідентичності.

Тартт використовує складну структуру нарації для того, щоб показати, як ці мотиви взаємодіють між собою, визначаючи життєвий шлях головного героя Тео. Роман, побудований на рефлексивній оповіді від першої особи, створює багатопланову картину внутрішнього світу героя, в якому наративні стратегії дозволяють розкрити складність травматичних переживань, процес дорослішання та пошук власної ідентичності [8].

Травма, що є центральним мотивом роману, органічно вплетена в саму тканину наративу. Спогади Тео про катастрофу, що сталася в музеї (теракт, в якому він втрачає матір), стають точкою відліку для всього роману. Оповідь, що ведеться від імені Тео, не є лінійною, а передає переплетення минулого і теперішнього. Це частково зумовлено характером травми, яка ніколи не загоюється повністю, і процес її переживання є безперервним. Тео постійно повертається до своїх спогадів, що створює ефект неперервного повернення до болючого досвіду.

Наративна стратегія, в якій використовується багато флешбеків і нелінійне оповідання, дозволяє показати, як травма впливає на життя героя. Спогади стають не лише відображенням фактичних подій, але й емоційним фільтром, через який сприймаються події в його теперішньому житті. Тео постійно намагається дати собі відповіді на питання про смерть матері, про своє місце в цьому світі, про своє відчуття провини. Це використання часу, що не рухається лінійно, дозволяє побудувати травму як постійну частину його внутрішнього світу. Ця стратегія також підкреслює складність процесу психічного відновлення — травма не залишається позаду, вона є частиною того, ким Тео стає з часом.

Таблиця 2.1. Наративні стратегії в зображенні травми в романі «Щиголь» Донни Тартт

Техніка наративу	Опис	Роль у зображенні травми
------------------	------	--------------------------

Нелінійне оповідання	Події не розгортаються у хронологічному порядку, а представлені через спогади та фрагменти минулого.	Підкреслює, як травма перериває час, змушуючи героя переживати одні й ті ж моменти знову і знову.
Флешбеки <i>«Через лихоманку я пережив безліч дивних і надзвичайно яскравих марень, обливаючись потом, не знаючи, котра година, але в останню й найгіршу з тих ночей мені наснилася мати: то було швидке й таємниче сновидіння, схоже на несподіваний візит із потойбіччя. Я був у крамниці Гобі чи, точніше кажучи, у якомусь примарному просторі, радше схематично подібному до тієї крамниці, коли вона раптом зупинилася позаду мене</i>	Раптові повернення до минулих подій, що включають емоційні спогади про втрату.	Створює враження постійного повернення до травмуючих моментів, що є характерним для переживання психологічної травми.

<i>так, що я побачив її віддзеркалення» [26]</i>		
<i>Внутрішні монологи</i> <i>«Про провину часто йшлося в цих розмовах. Чи мої вчителі вважали, як і я вважав, що я винний у смерті матері? Схоже, так.) Містер Боровські почувався таким винним через те, що дозволив братові вести машину п'яним після вечірки, що навіть протягом короткого часу думав накласти на себе руки. Може, і я мав подумати про самогубство. Але самогубство не вирішувало проблеми.» [26]</i>	Реакції героя на навколишній світ через рефлексії про втрату матері.	Глибокий психологічний аналіз переживань Тео, що дозволяє краще зрозуміти його травматичний досвід.

Донна Тартт вдало маніпулює часом, коли зображує стан шоку та розпачу Тео, який опинився у квартирі сам після вибуху в музеї та втрати мами. Для нього час у просторі квартири ніби зупинився. Донна Тартт майстерно застосовує прийом *ретардації*, що може створити у читачів враження невизначеності, розгубленості, ніби «підвішеного стану», в якому опинився головний персонаж.

Ще однією наративною технікою, характерною для ідіостилю Д. Тартт є глибока та надзвичайно точна *деталізація простору*, завдяки якій читач може не лише зрозуміти Тео, а відчувати його стан на собі до найменших дрібниць, ніби побачивши, почувши та відчувши на дотик все, що переживає головний персонаж. Такий прийом допомагає досягти психологічної кульмінації почуттів Тео, проживши травматичний досвід сповна.

Олена Козій вказує на характерні особливості нарації письменниці (а саме щільну наповненість слуховими та зоровими деталями, а також ретардацію художнього часу), аналізуючи роман «Щиголь»: «Тартт Д. градаційно нанизує зорові і слухові деталі, ретардує художній час: коли хлопець заходить до кімнати та застигає там, вона вдається до прийому збільшувального скла: ретельно оглядає усі дрібниці, особливу увагу приділяючи зоровим деталям із часткою «не», які очікувано мали там бути, але їх не було. В цьому і полягала трагічність ситуації: *«На гачку коло дверей не висіли її ключі, на столі не стояла її сумка»*. Охоплений панікою підліток хапається за найменші сліди пам'яті, наприклад, звертає увагу на материну чашку зі слідами помади та залишками уже холодної кави на денці. До зорових не-деталей додаються ще й слухові: на відповідачі не було повідомлень. Емоційна напруга хлопця увиразнюється фізичним болем, бо після вибуху страждає від головного болю. Письменниця вдається до градаційної зміни емоційного стану героя, відзначаючи, що додому він дістався, немов застосовуючи внутрішній резерв надії. Коли ж очікування не справдилися, його охоплює слабкість, підліток ледве пересувається, докладає зусиль, аби сконцентруватися. Авторка передає граничний стан, в якому перебуває хлопець» [26]

Процес дорослішання Тео не є лінійним чи ідеалізованим. Він обумовлений його внутрішніми боротьбами з почуттям провини і самопошуком, що є постійною темою в наративі Тартт. Мистецтво для Тео стає єдиним способом адаптації до світу, що здається йому хаотичним і ворожим.

Пошук ідентичності є основною темою роману, і наративні стратегії, які використовує Тартт, сприяють розкриттю цієї теми. Оповідь через погляд Тео дозволяє глибше зрозуміти, як герой намагається поєднати свою травму з пошуком свого місця в світі. Спогади, внутрішні монологи і діалоги з іншими персонажами виступають як способи саморозуміння, а мистецтво, зокрема картина «Щиголь», стає елементом, через який він намагається віднайти своє місце у світі.

На етапі дорослішання Тео все більше звертається до мистецтва як до способу самовираження і самоідентифікації. Стратегії, які Тартт використовує для показу цієї взаємодії, пов'язані з використанням образів і символів, що відображають його внутрішнє бачення світу. Так, картина «Щиголь» не лише є важливим об'єктом мистецтва, але і своєрідною метафорою душевного стану Тео, символом його травм і спробами знайти відкуплення. Через цей образ Тартт демонструє, як важливо для героя сприймати мистецтво не лише як зовнішній об'єкт, але і як частину його власної ідентичності.

У романі Донни Тартт «*Щиголь*» мистецтво постає не лише елементом художнього тла або інтертекстуальним маркером, а й одним із ключових чинників формування особистісної ідентичності головного героя — Тео Деккера. Знайомство з живописом у ранньому віці, зокрема з полотном Карела Фабріціуса «*Щиголь*», визначає спосіб сприйняття світу персонажем і стає фундаментом його внутрішньої самоідентифікації.

На початку роману Тео разом із матір'ю відвідує виставку, присвячену нідерландському живопису XVII століття. Хоча така виставка є художнім вимислом, саме в цьому епізоді Донна Тартт вводить центральний мистецький образ твору — картину «*Щиголь*» Карела Фабріціуса. Полотно постає не як пасивний предмет, а як

повноправний учасник наративу, що поступово трансформується в емоційний та символічний центр життя героя.

Біографія Фабріціуса тісно перегукується з долею Тео Деккера. Художник загинув унаслідок вибуху порохового складу в Делфті 1654 року, і частина його творчої спадщини була втрачена. Аналогічно Тео втрачає матір під час вибуху в Метрополітен-музеї в Нью-Йорку. У цих паралельних катастрофах гинуть люди й руйнуються витвори мистецтва, однак «Щиголь» виживає, перетворюючись на символ тяглості пам'яті та опору часу. Таким чином, картина функціонує як міст між минулим і сучасністю, між історичною трагедією та індивідуальним травматичним досвідом.

Живопис Фабріціуса, виконаний у жанрі *trompe l'oeil*, створює ілюзію реальності, стираючи межу між зображеним і дійсним. Саме ця особливість зорового обману резонує з внутрішнім станом Тео, для якого реальність після трагедії стає фрагментованою й нестабільною. Під час реставрації полотна були виявлені сліди пошкоджень, імовірно спричинених вибухом, що дозволяє інтерпретувати картину як «носія пам'яті» та свідка історичної травми. У романі це значення переноситься на психологічний рівень: «Щиголь» стає матеріалізованою формою травматичної пам'яті Тео.

Образ птаха, прикутого тонким ланцюжком до жердинки, набуває виразної символічної функції. Щиголь зображений у натуральну величину, він водночас є вільною живою істотою та ув'язненим створінням. Ця подвійність безпосередньо корелює з образом самого Тео, який, з одного боку, продовжує фізичне існування, а з іншого — залишається «прикутий» до травматичного минулого. Таким чином формується метафоричний образ Тео-щигля, де мистецький об'єкт стає дзеркалом внутрішнього стану персонажа.

«Манера письма Фабріціуса не є фотографічною; радше вона наближається до протоімпресіонізму. Під час реставрації дослідники виявили на полотні численні дрібні вм'ятини, «рани», що, ймовірно, свідчить про перебування картини в майстерні художника під час вибуху. Отже, картину можна осмислювати як носія пам'яті:

зображення (і ширше — мистецтво) виступає вцілілим свідком трагедії та, певною мірою, носієм травматичного досвіду [38]

Донна Тартт підсилює цей ефект через внутрішні монологи героя, в яких досвід сприйняття мистецтва переплітається з процесом самопізнання. Картина виконує функцію стабілізатора ідентичності: в умовах втрати родинних зв'язків, дому та соціальної опори саме мистецтво стає для Тео «якорем буття». Воно забезпечує відчуття безперервності власного «я» та дозволяє героєві структурувати свій досвід.

У ширшому контексті мистецтво в романі постає як особливий «медіум буття», що здатен формувати життєву траєкторію персонажа. Для Тео Деккера картина *«Щиголь»* є не лише пам'яткою минулого чи об'єктом естетичного споглядання, а й частиною його особистісної ідентичності, через яку він осмислює втрату, травму та власне місце у світі. Саме через мистецтво герой отримує можливість зберегти цілісність «я» в умовах внутрішнього розламу, що робить художній образ ключовим структуротворчим елементом роману.

Підтекст травми в *«Щиголі»* найвиразніше простежується в прив'язаності Тео до матеріальних речей. Балаєв наголошує, що переживання травми є «повторюваним, позачасовим і невимовним» (“repetitious, timeless and unspeakable”) [30]. Тео намагається розповісти Гобі про вибух, але їхня відверта розмова постійно переривається фокалізованими описами предметного довкілля: *«Мої черевики. Цікаво, що я ніколи не придивлявся до своїх черевиків. Зношені носики. Розсмикані шнурки. Ми підемо в суботу до крамниці «Блумінгдейл» і купимо тобі нові. Але так і не купили.»* [26] Не в змозі проговорити бридкі повтори «розплесканих нутрощів» музею, Тео перемикається на *«Тьмяно освітлені портрети, порцелянові спанієлі на полиці над каміном, позолочений маятник, що гойдався тік-так, тік-так...»* [26]

Предмети стають «буфером», який не дає спогадам надто загостритися. З психоаналітичної перспективи така розірвана оповідність є ще одним маркером патологічної дисоціації [37]

Кільце Велті та картина, що функціонує як епіцентр травми Тео, є структуротворчими об'єктами роману; їх можна тлумачити як психологічні «милиці» для «я» в кризі. Дослідження в галузі психології споживання показують: люди здатні формувати сильні емоційні зв'язки з предметами, а речі можуть виступати продовженням «я» та ідентичності. Дональд Віннікот підкреслює, що прив'язаність до об'єктів, яка виникає в кризі, є типовою. У перехідний період дитинства дитина тримається за «перші “не-я”» речі — ковдру чи іграшку. Хоч з віком ця звичка зазвичай минає, «потреба в конкретному об'єкті або поведінковому патерні може повернутися в пізнішому віці» [56], коли людина переживає психологічну чи емоційну депривацію [37].

Ідентичність Тео формувалася не лише через відображення зовнішнього світу, але й через його відношення до втрати. Втрата матері, неможливість примиритись із своєю долею, емоційне відчуження від людей — все це створює фрагментарне сприйняття себе і свого місця в світі. Наратив Тео в постійній боротьбі з власною пам'яттю і самосприйняттям, дає змогу читачеві побачити, як важко йому прийняти свою ідентичність після травми.

Таблиця 2.3. Наративні стратегії у зображенні ідентичності

Техніка наративу	Опис	Роль у зображенні ідентичності
Мистецтво як інструмент ідентичності	Картина «Щиголь» стає не лише метафорою, а й важливим елементом самовираження.	Мистецтво стає не просто хобі, а способом визначити своє місце в світі, символізуючи пошук ідентичності Тео.
Внутрішній монолог та рефлексії	Часті звернення Тео до самороздумів і рефлексій допомагають глибше	Наратив через внутрішні монологи дозволяє читачеві проникнути у глибини

	пізнати його моральні та психологічні пошуки.	роздумів персонажа, побачити боротьбу з власною ідентичністю.
Алюзії на культурні і моральні уявлення	Тео намагається визначити своє місце в контексті моральних та культурних еталонів.	Пошук ідентичності відображається через алюзії на класичні твори та моральні дилеми, що впливають на вибір Тео.

Таким чином, Тартт використовує інтертекстуальні посилання, психологічну рефлексію та мистецтво як головні інструменти для відображення пошуку ідентичності її персонажами. Тео, втративши свою матір, намагається знайти свою ідентичність через самовираження в мистецтві, яке дає йому можливість не лише пережити травму, але й визначити себе в світі.

Висновки до другого розділу

У другому розділі досліджено складники та природу наративу в романі Донни Тартт «Щиголь», зокрема роль наративних стратегій, що використовуються авторкою для розкриття центральних тем твору, таких як травма, дорослішання та пошук ідентичності. Тартт створює багатошарову наративну структуру, в якій кожен елемент розповіді не лише передає сюжет, а й глибоко досліджує психологічний стан головного героя Тео. Оповідь від першої особи дозволяє читачеві безпосередньо зануритися в свідомість персонажа, розкриваючи його внутрішній світ, переживання та складні емоційні конфлікти.

Однією з головних наративних стратегій, що розкривають внутрішній світ Тео, є використання нелінійного оповідання та флешбеків, що дозволяє авторці створити емоційне напруження та показати, як травма впливає на життя героя. Час у наративі

Тео часто розпадається на шматки, що не відповідають хронології подій, а скоріше є відображенням його емоційного сприйняття реальності, що змінюється в залежності від пережитих травм. Цей технічний прийом підкреслює, що травма не є моментальним явищем, а продовжує жити в свідомості героя, перериваючи звичний плин часу і спотворюючи його сприйняття навколишнього світу. Спогади та внутрішні монологи Тео не тільки розкривають події з минулого, але й створюють глибокий психологічний контекст для розуміння його емоцій та дій у теперішньому часі.

Важливою частиною наративу є також взаємодія Тео з іншими персонажами. Вони виступають як своєрідні дзеркала, відображаючи різні аспекти внутрішнього світу героя. Це дозволяє Тартт створити багатошарову структуру, де кожен персонаж додає свою перспективу до сприйняття світу Тео, що підкреслює глибину його самопошуку і пошуків ідентичності. Особливо важливими є стосунки Тео з Борисом, який стає своєрідним контрпунктом до його характеру. Ці відносини допомагають розкрити внутрішній конфлікт Тео і показати, як він намагається адаптуватися до складних соціальних умов, в яких опинився.

Інтертекстуальність відіграє ключову роль у структурі наративу «Щиголь», оскільки вона дозволяє авторці поглибити сюжет і надавати йому багатошаровість. Посилання на інші літературні твори та культурні кодови дозволяють Тартт не лише розкривати глибину персонажів, а й акцентувати увагу на моральних і культурних питаннях, які постійно ставлять перед собою персонажі. Наприклад, образ картини Фабріціуса «Щиголь» є не просто елементом сюжету, а й метафорою трагедії та пошуку спасіння для Тео. Вона стає символом його боротьби з власною травмою та способом вираження його спроби знайти своє місце в світі через мистецтво.

Мистецтво, зокрема картина «Щиголь», є важливим інструментом самовираження Тео і допомагає йому визначити свою ідентичність у світі, який здається розбитим та втраченим. Через це мистецтво Тартт показує, як герої можуть знайти шлях до відкуплення, переживши трагедію через символи і образи. Це дозволяє

не лише передати глибину персонажів, але й висвітлити важливу тему пошуку себе через мистецтво та культурні коди.

Особливу роль у романі відіграє процес дорослішання Тео, який відбувається через постійну рефлексію та пошуки ідентичності. Тартт використовує наративну стратегію, яка фокусується на етапах дорослішання, де важливі моменти з життя героя — перше кохання, відносини з друзями, взаємодія з іншими людьми — розкривають внутрішні трансформації і відображають складний процес пошуку себе. Кожен новий етап дорослішання Тео не є лінійним, оскільки його внутрішні переживання та травми постійно відкидають його в минуле, змушуючи переживати одну й ту ж біль і невизначеність.

Наративні стратегії, які використовує Тартт, допомагають побудувати образ героя, який знаходиться в постійному пошуку внутрішнього миру і самопізнання. Роман «Щиголь» демонструє складний і непрямий процес дорослішання, який характеризується емоційними травмами, рефлексією і намаганням знайти своє місце в світі. Цей процес досліджується через спогади, внутрішні монологи та інтертекстуальність, що дозволяє читачеві глибше зрозуміти психіку героя і його боротьбу з втратами та ідентичністю.

Таким чином, другий розділ підтверджує, що Тартт вдається до складних наративних стратегій, щоб створити багатошаровий текст, у якому кожен елемент має свою важливу роль у розкритті центральних тем роману. Травма, дорослішання та пошук ідентичності — це не лише сюжетні лінії, але й інструменти для створення глибокої психологічної картини, яка дозволяє читачеві зануритися в світ героя і пережити разом з ним складний процес становлення особистості.

РОЗДІЛ III НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В ЕКРАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «ЩИГОЛЬ»

3.1. Кіноадаптація літературного тексту як спосіб його інтерпретації

Екранізація роману Донни Тартт «*Щиголь*» (2013), здійснена Джоном Кроулі у 2019 році, є прикладом складного і багат шарового процесу перенесення літературного твору на великий екран. Оскільки роман містить глибокі психологічні моменти та багато часу, що проходить між подіями, це вимагає певних змін у структурі, характері персонажів та поданні тем, які авторка розглядає в книзі. Перехід від літератури до кінематографії не є прямолінійним процесом. Кінематографічний формат вимагає підпорядкування літературного тексту іншій логіці: кожен елемент сюжету і його розвитку мусить бути адаптований до швидкої дії, обмеженого часу та візуальних можливостей. У цьому розділі розглянуто, як Джон Кроулі здійснив інтерпретацію роману на екрані, використовуючи різні кінематографічні прийоми, що дозволяють створити нову інтерпретацію літературного тексту [35].

Структурні трансформації та адаптація змісту

Одним із головних викликів екранізації «*Щиголя*» було стиснення величезного літературного обсягу в рамках обмеженого часу, адже роман Тартт складається з понад 700 сторінок, в той час як фільм має тривалість лише 149 хвилин. Це стало необхідним для того, щоб передати основні ідеї твору без втрати його суті. Кроулі змушений був скоротити значну частину тексту, змінити або зовсім усунути деякі сюжетні лінії, що дозволило зосередитись на основних емоційних точках роману, а також адаптувати структуру подій для кінематографічного сприйняття.

Однією з основних структурних трансформацій стало зміщення початку фільму. У книзі дія починається з моменту вибуху в Метрополітен-музеї, який забирає життя матері Тео, однак фільм починається вже з того моменту, коли Тео потрапляє в родину Барбурів, залишаючи за кадром глибоке переживання головного героя з приводу

втрати матері. Такий вибір режисера можна розглядати як спробу зберегти динамічний розвиток сюжету, акцентуючи увагу на адаптації героя до нового середовища, але при цьому було втрачено важливе психологічне введення, яке дозволяло більш глибоко відчувати трагедію героя, перші переживання від втрати.

Іншою важливою зміною є значне скорочення персонажів. У фільмі роль деяких важливих персонажів, зокрема батька Тео, Кармена, або Пайпер, його подруги, зведена до мінімуму, оскільки кінематографічний формат не дозволяє приділяти таку ж увагу їх розвитку [36]. Кроулі змушений був вибирати, яких персонажів важливо зберегти для розвитку головної теми, а яких можна опустити або змінити. Пропущення певних персонажів також дозволило зосередити увагу на відносинах Тео з Борисом, оскільки їхня дружба є центральною в структурі фільму.

Візуальна інтерпретація та кінематографічні прийоми

Однією з найбільших переваг екранізації є її візуальна складова. Оператор Роджер Дікінс, який здобув «Оскар» за свою роботу в *Blade Runner 2049*, продовжує працювати на високому рівні, створюючи візуально розкішну картину, яка намагається передати атмосферу роману. Через використання темних і світлих відтінків кольорів, кадри створюють відчуття депресії, замкненості і трагедії, що властиві емоційному стану Тео, який переживає глибоку травму через втрату матері. Візуальні образи фільму допомагають розкрити психологічний стан героя, підкреслюючи його внутрішній хаос через кольори і композицію кадрів.

Проте є й інша точка зору. Багато критиків зазначають, що фільм має тенденцію виглядати надто декоративно, з екстравагантними, але порівняно поверхневими кадрами. Ці сцени, хоча й візуально красиві, часом не передають того емоційного навантаження, яке закладено в тексті. Наприклад, картина Фабріціуса, яка є символом трагедії Тео, в екранізації здається більше об'єктом для захоплення і аналізу, ніж потужним психологічним символом. Замість того, щоб зосередитися на значенні ідеї «щиголя» як у книзі, у фільмі картина перетворюється на центральний об'єкт, навколо якого рухається сюжет, але без глибокої інтерпретації.

Візуальні стратегії також спрямовані на створення контексту для головних тем роману, таких як травма, самопошук і взаємодія з мистецтвом. Наприклад, сцена в музеї, яка є ключовою для розуміння всього роману, у фільмі виглядає як просто драматичний момент, але в книзі вона є точкою відліку для розвитку внутрішнього світу героя, його зв'язку з мистецтвом і спроби знайти відкуплення [56]. У фільмі акцент робиться більше на динаміці і побудові емоційного ефекту, а не на глибокому психологічному аналізі подій.

Тема мистецтва, втрати та надії

Мистецтво є однією з центральних тем роману Донни Тартт. У книзі картина «Щиголь» не лише є елементом сюжету, але і потужним символом, що відображає глибокі переживання Тео. Це мистецьке полотно в книзі виконує функцію психотерапевтичного механізму, через який Тео намагається впоратися з травмою та знайти сенс у житті. У фільмі картина також має важливу роль, але її місце змінюється — вона більше виступає як символ, що нагадує про втрату, але візуалізація цієї символіки залишається поверхневою.

У фільмі картина виглядає більше як просто річ, яка допомагає глядачеві слідкувати за розвитком подій, але не надається такого психологічного значення, яке Тартт вклала в її образ. Так, картина, яку Тео забирає з музею, ставши об'єктом його прив'язаності і навіть метафорою його власної травми, у фільмі не отримує такого глибокого розгляду.

Персонажі та їх емоційні взаємодії

Фільм робить значний акцент на персонажах і їх взаємодії. Одним із найбільш емоційно насичених моментів фільму є стосунки Тео з Борисом. У книзі їх дружба є важливою частиною розвитку Тео, і вона складається з багатьох нюансів і психоаналітичних моментів. У фільмі, хоча їхня дружба зображена дуже емоційно, фільм не здатний передати всю глибину їх відносин. Однак акторська гра, зокрема з боку Анейріна Барнарда та Фінна Вулфгарда, створює значний емоційний ефект, що дозволяє глядачу відчувати важливість цих взаємодій.

Інші персонажі, зокрема Пайпер, з'являються на екрані більше як додаткові елементи, що допомагають розвинути сюжет, але не мають такої глибини, як у книзі. Відсутність часу для розкриття кожного персонажа обмежує можливості для створення складних психоаналітичних відносин між ними, що, в свою чергу, знижує інтелектуальний потенціал фільму.

Критичний прийом екранізації

Загалом екранізація «Щиголь» отримала змішані відгуки від критиків. Частина критиків похвалили візуальні ефекти фільму, відзначивши чудову операторську роботу та створену атмосферу. Однак, більшість зауважують, що фільм не зміг передати ту глибину емоцій і складність психологічних процесів, які авторка розкриває у своєму романі. Деякі критики наголошують на поверхневому підході до основних тем роману, таких як втрата, пошук ідентичності та зв'язок мистецтва з життям. В цілому, хоча фільм і передає основні події роману, він не в змозі передати всієї глибини і складності психології персонажів, що є суттю твору Тартт.

Символіка та адаптація тем у кінематографії

Однією з основних складностей, з якими зіткнувся Джон Кроулі, була трансформація символів, яка в романі Тартт має велику емоційну та психологічну вагу. Так, картина «Щиголь» – це не просто центральний елемент сюжету, але й важливий символ для Тео, що асоціюється з його травмою, втратами, самопошуком і навіть ідентичністю. У книзі, картина – це об'єкт прив'язаності, через який герой намагається знайти сенс у своєму житті після трагедії. Вона стає важливою метафорою його внутрішнього стану.

У фільмі ж картина виглядає більше як матеріальний об'єкт, що підтримує розвиток сюжету, але позбавлений тієї психологічної глибини, яку він має в літературному варіанті. Візуально вона стає частиною декорації, що відображає ту ж саму тематику мистецтва і втрати, але без настільки чіткого акценту на глибину її впливу на персонажа. Замість того, щоб бути потужним емоційним об'єктом, який би відображав внутрішній світ Тео, картина у фільмі лише служить точкою прив'язки для

подій, що підходить для кінематографічного наративу, але втрачає свою глибину символу.

Вплив часу та скорочення тривалості сюжету

Трансформація часу і його сприйняття також є важливим аспектом адаптації. Роман Тартт охоплює величезний період – від дитинства до дорослого віку Тео, включаючи глибокі моменти переосмислення минулого через спогади та рефлексії. У книзі час не лише лінійно протікає, а й перекривається через флешбеки та внутрішні монологи героя, що дозволяє читачеві глибше розуміти процес його самовизначення та боротьбу з травмою.

В адаптації цей аспект часу значно спрощений. Оскільки фільм обмежений у часі, Кроулі скорочує перехід від дитинства до дорослого віку Тео, зосереджуючи увагу на ключових етапах його життя, а саме на його стосунках з Борисом та переживаннях, пов'язаних з втратою матері. Однак, через скорочення хронології, фільм втрачає деяку глибину у розкритті процесу дорослішання героя, який у книзі розвивається через ретельне відображення минулого через його переживання та внутрішні пошуки.

У той же час, такий підхід до зображення часу дозволяє зберегти динамічність і рух сюжету, а також дає можливість більше зосередитися на зовнішніх подіях, які сприяють розвитку персонажа, а не на його внутрішніх переживаннях. У цьому випадку фільм стає менш рефлексивним і більше орієнтованим на емоційне сприйняття, що може бути успішним для загального глядача, але не здатне передати всю глибину внутрішнього конфлікту героя, яку Тартт вкладає в книгу.

Техніки зображення внутрішнього світу Тео: від монологів до візуальних образів

Використання внутрішніх монологів є важливим інструментом у літературній версії «Щиголя». Це дає можливість читачеві глибше зануритися в психологічний стан Тео, зрозуміти його сумніви, пошуки сенсу та боротьбу з власною провиною. Монологи Тео – це ключ до його переживань, до його боротьби з депресією, болем і самовідчуженням. Проте в екранізації цей елемент спрощено. Місце внутрішніх

монологів вільно заміщають візуальні образи та інші кінематографічні прийоми. Наприклад, сцени з участю картини «Щиголь» виконують роль символічних візуальних монологів, через які персонаж намагається знайти сенс у своїй травмі та розібратися з тим, що сталося в його житті [33].

Однак цей підхід не завжди може повною мірою передати внутрішню боротьбу Тео. Замість глибоких рефлексій на тему мистецтва, втрати та ідентичності, ми бачимо лише зовнішні прояви цих переживань — наприклад, сцена, де Тео вперше забирає картину «Щиголь» з музею, виглядає більш як об'єкт, що служить для розвитку сюжету, а не як спосіб самовираження героя. Таким чином, візуальні образи не завжди здатні повністю передати багатогранність емоцій та внутрішнього світу персонажа.

Пошук ідентичності через взаємодію з іншими персонажами

Заміна психологічних монологів і глибоких внутрішніх діалогів більш динамічними сценами взаємодії між персонажами також є важливою особливістю екранізації. Взаємодія Тео з іншими героями, зокрема з Борисом, стає основною лінією розвитку його персонажа у фільмі. Всі моменти, пов'язані з їхньою дружбою, займають важливе місце в кінематографічній адаптації.

Борис, у виконанні Анейріна Барнарда, постає як центральна фігура, яка впливає на емоційний розвиток Тео. Проте в літературному тексті їхні стосунки набагато багатші і більш складні, наповнені психологічними нюансами. У книзі дружба з Борисом є не лише способом пережити важкий період у житті Тео, але й важливим етапом на шляху до саморозуміння та пошуку ідентичності. В екранізації фільм не так глибоко розглядає ці нюанси, надаючи більшого значення емоційним моментам, що забезпечують динамічний розвиток сюжету.

Екранізація «Щиголя» є складним прикладом літературної адаптації. Незважаючи на чудову операторську роботу і візуальну складову, фільм не зміг повністю відтворити психологічну глибину та емоційні нюанси оригінального роману. Кіноадаптація змушена була скоротити і спростити деякі аспекти, щоб відповідати кінематографічним вимогам. Однак вона не змогла передати всю складність

внутрішніх переживань персонажів, що залишило глядача з певною порожнечою в розумінні головних тем роману, таких як травма, мистецтво, ідентичність та пошук сенсу.

3.2. Екранізація роману «Щиголь» (реж. Джон Кроулі, 2019): концепція та рецепція

Роман Донни Тартт *Щиголь* є одним із найвідоміших творів сучасної американської літератури, що отримав численні нагороди, включаючи Пулітцерівську премію. Водночас, його складна структура і глибокий психологізм роблять його надзвичайно складним для екранізації. Зокрема, великою проблемою є те, як на великий екран перенести не тільки сюжет, але й внутрішній світ головного героя, Тео Деккера, який переживає не лише фізичну, але й психологічну травму після теракту в музеї, що забрав його матір. Задача режисера Джона Кроулі полягала в тому, щоб створити фільм, який не лише передає події роману, але й дозволяє глядачам відчувати емоційну глибину і психологічні переживання персонажів.

Екранізація *Щиголя* була довгоочікуваною подією, і її мета полягала в тому, щоб розкрити внутрішні конфлікти Тео через кінематографічні засоби. При цьому, перед режисером стояло завдання передати відчуття втрати, болю та пошуку ідентичності, що є центральними темами роману. Як на практиці фільм справився з цим завданням, і що стало основними концептуальними рішеннями при адаптації літературного матеріалу? Це й буде основним предметом цього розділу.

Перш за все, варто відзначити, що Кроулі вибрав дуже чітку візуальну стилістику для фільму, яка допомагає створити атмосферу, притаманну світу Тео. Замість того, щоб передати цю атмосферу через внутрішні монологи, як це робить роман, режисер використовує кольорові палітри, освітлення та операторську роботу. Колір у фільмі не лише служить естетичним елементом, а й глибокою метафорою для відображення внутрішнього стану героїв. Наприклад, сцени, що зображують Тео у момент його

психологічного розпаду, зняті в темних, приглушених кольорах, що підкреслює його емоційну ізоляцію та відчуття безвиході. У той же час, у сцени, що зображують його моменти спокою та надії, використовується більш світла палітра, що символізує намагання героя знайти сенс у своєму житті.

Атмосфера екранізації також підтримується через музичний супровід. Композитор створює меланхолійні, але водночас драматичні музичні мотиви, що сприяють глибшому зануренню у психологічний стан героя та підсилюють емоційну насиченість сцени. Музика у фільмі стає не лише фоном, а й важливим елементом для передачі внутрішніх переживань Тео, коли він переживає свою травму та сумніви щодо свого майбутнього.

Одним із головних завдань екранізації було передати психологічний стан Тео без прямого доступу до його думок. У книзі ми бачимо його інтерпретації подій і постійне рефлексування через спогади, внутрішні монологи та спостереження. У фільмі цей процес було передано через використання флешбеків, що дає глядачеві доступ до його минулого, через які він переживає момент втрати матері та зміни в його житті. Однак, це не є прямим відображенням його думок. Замість того, щоб обмежитися однією або двома лініями діалогів, фільм демонструє, як пам'ять Тео змінюється, як він переживає травму через об'єкти та місця, які для нього мають значення.

Один з ключових моментів, який варто згадати, це зображення художнього твору *Щиголь* у фільмі. Оскільки картина є не лише важливим об'єктом для Тео, а й символом його внутрішнього стану, це зображення потрібно було перенести на екран таким чином, щоб воно стало метафорою для всієї трагедії та процесу відновлення героя. Фільм використовує образ *Щиголя* як ключовий елемент для висвітлення психологічної боротьби Тео, але при цьому картина у фільмі має більш реалістичний вигляд, аніж у книзі, де вона могла сприйматися як символ. Цей підхід підсилює реалістичний аспект фільму, але також дозволяє візуалізувати боротьбу героя з самим собою та його спроби віднайти сенс у втраті.

Тео – головний персонаж роману і фільму, і його психологічна трансформація є основним об'єктом дослідження в екранізації. У книзі ми можемо глибоко пірнути в його свідомість і відчувати кожен його спогад і рефлексію. Фільм намагається передати ці переживання через гру актора, але не всі елементи внутрішнього світу Тео можна перенести на екран. Наприклад, фільм скорочує численні роздуми Тео, але їх передають через підвищену емоційну напругу в діалогах, у виразах обличчя та в контексті його відносин з іншими персонажами.

Особливо важливим є момент відновлення Тео після трагедії. Як у книзі, так і у фільмі, він намагається знайти підтримку в інших персонажах, але на екрані ці моменти частіше передаються через зовнішні конфлікти, ніж через глибоку рефлексію. Це дає глядачеві можливість спостерігати за розвитком персонажа, але в деяких випадках втрачається внутрішній монолог, який надає роману особливої глибини.

Борис є ключовим персонажем у житті Тео, але його роль у фільмі спрощена порівняно з книгою. У романі Борис – це не лише друг, але й моральний виклик для Тео, у його образі є багато суперечливих рис, що робить його персонажем складним і неоднозначним. У фільмі його образ здається більш лінійним, і хоча його персонаж має величезне значення для розвитку Тео, його образ у фільмі стає більш однозначним і менш багатогранним. Це, зокрема, зумовлено обмеженнями часу і необхідністю акцентувати увагу на основних подіях.

У фільмі «Щиголь» багато тексту було адаптовано, і це не лише розширення діалогів, а й зменшення деяких сцен. Діалоги у фільмі стають більш функціональними, ніж у книзі, де багато моментів були передані через суб'єктивне сприйняття Тео. У фільмі важливо було знайти баланс між тим, щоб зберегти дух роману, але зробити фільм доступним для глядача. Зокрема, деякі складні діалоги були скорочені, щоб зберегти ритм та динаміку фільму.

Візуальні елементи фільму є важливими для передачі глибоких тем роману, таких як мистецтво, втрати, ідентичність. Картина «Щиголь» у фільмі не просто є об'єктом мистецтва, а символом трагедії і пошуку сенсу. Операторська робота

фокусується на деталях, що допомагають передати атмосферу внутрішнього світу Тео. Наприклад, багато сцен зображуються в затемнених, контрастних кольорах, що підкреслює внутрішнє спустошення героя. Такі моменти не лише забезпечують естетичну привабливість, а й дозволяють глядачеві відчувати всю глибину переживань Тео.

Екранізація режисера Джона Кроулі значно відрізняється від оригінального роману Донни Тартт. Як і в багатьох інших адаптаціях літературних творів, фільм зберігає основний сюжет і ключові моменти з книги, проте деякі зміни були внесені для того, щоб адаптувати твір до кінематографічного формату. У романі Тартт, який займає 784 сторінки, є значно більше внутрішніх монологів, роздумів Тео та його рефлексій щодо подій, а також додаткових персонажів і сюжетних ліній. Оскільки фільм триває близько двох годин, і для нього характерна специфіка вираження через візуальні та діалогічні засоби, багато другорядних елементів були або скорочені, або повністю опущені.

Одним із найбільших відхилень є зменшення кількості персонажів. У книзі важливими є такі другорядні герої, як Пайпер, Гобі, Джеймс та інші, які мають значну роль у розкритті внутрішнього світу Тео та його емоційного розвитку. Вони взаємодіють із ним, впливаючи на його моральні рішення, особистісні конфлікти і погляди на життя. Однак у фільмі багато з цих персонажів або зменшені в своїй значущості, або зовсім не з'являються. Наприклад, роль Пайпер у романі є важливою, оскільки вона символізує для Тео певну «нормальність» і зв'язок з життям, яке він залишив після трагедії. У фільмі її участь значно зменшена, і її образ лише кілька разів згадується в контексті відносин Тео з іншими персонажами, що відображає зменшення її впливу на сюжет.

Ще одним значним змінням є скорочення кількості другорядних сюжетних ліній. У книзі відносини Тео з іншими персонажами, зокрема його стосунки з Борисом, є дуже важливими для розкриття його внутрішнього світу. Відносини між ними складні, суперечливі, і вони допомагають краще зрозуміти основні теми роману —

моральні вибори, пошук ідентичності, боротьба з внутрішніми демонами. У фільмі ці відносини зображені більш спрощено, що може бути результатом необхідності зберігати темп фільму. Наприклад, взаємодія Тео з Борисом у книзі дає глибокий погляд на моральні дилеми та внутрішні конфлікти героя, але в екранізації ця лінія часто зводиться до поверхневих моментів, без глибокої рефлексії.

Також, з огляду на обмеження часу, кілька важливих сцен були скорочені або змінені. Наприклад, сцена, коли Тео перебуває в квартирі в Лондоні, де він потрапляє в глибоке психологічне занурення після втрати матері, в книзі є дуже деталізованою і показує його внутрішній біль через спогади та монологи. У фільмі ця сцена значно зменшена і більше зосереджена на зовнішніх факторах, ніж на глибокому психологічному аналізі, який надає книга.

Деякі сцени також зазнали значних трансформацій. Наприклад, сцена теракту в музеї, яка в книзі описується як складний, емоційно напружений момент з великою кількістю психологічних деталей і рефлексій Тео, в фільмі зображена через швидке монтажне рішення, більше акцентуючи на динаміці, ніж на переживаннях героя.

Основна проблема, яка виникає при порівнянні фільму та книги, — це відсутність доступу до внутрішнього світу героя, який є основною рисою літературної адаптації. У романі ми маємо доступ до думок і переживань Тео через його внутрішні монологи. Це дозволяє детально зрозуміти його мотивацію, сумніви, спогади, біль і боротьбу з власною совістю. Однак у фільмі такі моменти неможливо передати так же детально через обмеження часу і формат, який надає пріоритет візуальним і аудіовізуальним засобам. Важливою частиною екранізації є те, що режисер і сценарист намагаються зберегти основний емоційний заряд роману, але змушені жертвувати деякими більш глибокими моментами. Це означає, що внутрішні переживання Тео часто передаються через його взаємодії з іншими персонажами або через зовнішні обставини, а не через роздуми, як у книзі.

Один із найбільших відмінностей між книгою та фільмом — це спосіб, яким передається сприйняття часу. У романі Тартт час не є лінійним: ми часто повертаємось

до спогадів, переглядаємо минулі події через призму внутрішнього досвіду Тео. Книга дозволяє нам спостерігати за тим, як минуле і теперішнє переплітаються, і як цей процес впливає на психіку героя. У фільмі час значною мірою лінійний, і хоча присутні флешбеки, вони набагато менш часті і детальні. Це дає глядачеві загальне враження про минуле Тео, але не дозволяє так глибоко проникнути в його роздуми і переживання.

Однак, варто зазначити, що фільм виграє в іншому аспекті – через візуальні рішення, які дозволяють передати атмосферу і емоції, що є ключовими в романі. У книзі багато важливих моментів описані через деталі – наприклад, опис картини «Щиголь», яка стає не лише частиною мистецтва, але й метафорою всіх переживань Тео. У фільмі це зображення стало символічним: «Щиголь» не просто картина, а образ, що несе в собі весь біль, втрату і надію героя. Саме через візуальні рішення, де камера зосереджується на картині або на обличчі Тео, фільм може передати ті ж емоційні нюанси, що й книга, хоча й в інший спосіб.

Візуальні рішення також дають можливість передати атмосферу і середовище, що оточує персонажів, що в книзі часто передається лише через опис. У фільмі ці простори отримують нове значення через кольорові відтінки, освітлення, композицію кадрів. Наприклад, сцену, де Тео перебуває у музеї, можна зрозуміти не лише через його слова, а й через те, як цей простір змінюється в залежності від його емоційного стану. Це дозволяє більш ефективно передати ту саму атмосферу, яку Тартт створює через свої детальні описи, але з використанням кінематографічних засобів.

Екранізація зберігає основні моменти і сюжетні лінії роману, але суттєво змінює подачу внутрішнього світу персонажів. Внутрішні монологи Тео, які є основою для розуміння його психології, сильно скорочуються або трансформуються, оскільки кінематограф не може в повній мірі передати глибину думок через текст. Проте, фільм успішно використовує візуальні елементи, кольорові палітри та освітлення, щоб передати емоційний стан героїв. Деякі персонажі і сюжетні лінії були опущені або

спрощені, що дозволяє зберегти динаміку, але при цьому позбавляє фільм тих глибинних психологічних моментів, які були притаманні книзі.

Реакція на фільм режисера Джона Кроулі була змішаною, що, зрештою, є характерним для екранізацій великих літературних творів. Критики відзначали візуальну естетичність фільму та чудову гру акторів, однак з'явилися й зауваження щодо того, що фільм не зміг повністю передати ту глибину та психологічну складність, яка притаманна оригінальному роману Донни Тартт. Відзначаючи ці моменти, багато рецензентів вказували на проблеми, пов'язані з адаптацією — зокрема, через обмежений час, необхідність скорочення та спрощення сюжетних ліній, а також через неможливість передати складну внутрішню динаміку персонажів лише через кінематографічні засоби.

Однією з найбільших переваг фільму, на думку критиків, стала його візуальна естетика. Відомо, що режисер Джон Кроулі зробив акцент на передачі атмосфери через кольорову палітру, кадри та освітлення. Сцени, що відображають внутрішній стан Тео, були зняті в приглушених тонах, що допомогло створити відчуття психологічної ізоляції та трагедії. Зокрема, сцена, в якій Тео перебуває в музеї після теракту, була відзначена за свою майстерну композицію кадрів, що дозволило глядачеві відчути не лише зовнішню ситуацію, але й внутрішній світ героя, з його болем і переживаннями.

Щодо акторської гри, то критики відзначили чудову роботу як молодих акторів, що грають Тео, так і досвідчених акторів, таких як Ніколь Кідман, який грає роль Джеймса, або Енсел Елгорт, що зобразив дорослого Тео. Множинні рецензії акцентували на тому, що персонажі були добре передані через гру акторів, але при цьому багато хто зазначав, що актори не змогли до кінця передати глибину психологічних нюансів, властивих їхнім літературним прототипам.

Основним недоліком, на думку багатьох критиків, було те, що фільм не зміг передати всю психологічну глибину роману. Книга Тартт вражає глибиною внутрішнього світу Тео, його рефлексіями, сумнівами і переживаннями, що формують

його характер і мотивацію. У фільмі багато з цих елементів були або спрощені, або зовсім відсутні.

Фільм здебільшого зосереджений на зовнішніх подіях і на тому, як вони впливають на фізичний стан персонажа, але внутрішня боротьба Тео з його травмою, відчуття самотності та пошуку ідентичності, які займають велику частину роману, не отримують належного розвитку на екрані. Важливою особливістю роману є складні внутрішні діалоги Тео, що дозволяють зрозуміти його боротьбу з собою. У фільмі ці моменти значно скорочуються, і замість того, щоб бачити психологічний процес трансформації героя, ми спостерігаємо лише за його зовнішніми діями.

Рецензенти також зазначали, що деякі сцени були скорочені або значно змінені для адаптації, що позначилося на глибині розвитку персонажів. Наприклад, сцена взаємодії Тео з Борисом, що в романі є складною і багат шаровою, у фільмі зводиться до кількох моментів, що підкреслюють лише зовнішні аспекти їхніх відносин. Ці зміни також негативно позначаються на розкритті мотивів і моральних пошуків героїв, що в книзі мають особливу важливість.

Іншим важливим зауваженням, яке робили критики, було те, що емоційний заряд фільму значно залежить від того, чи знайомий глядач з оригінальним романом. Важливою складовою роману є взаємодія між мистецтвом і життям, зокрема через картину «Щиголь», яка має глибокий символічний зміст у контексті розвитку персонажа. У фільмі цей момент значно спрощений, і, хоча картина присутня, її символізм не розкривається настільки глибоко, як в книзі.

Тому для тих, хто не знайомий з книгою, фільм може здатися поверхневим або недостатньо емоційно насиченим. Відсутність внутрішніх монологів і детального психологічного аналізу, що є основою роману, може призвести до того, що глядач не зможе повністю відчувати емоційну напругу, яка пронизує текст Тартт. У той же час, для тих, хто вже знайомий з книгою, фільм може здатися гарно знятим, але не здатним повністю відтворити всі ті нюанси, які роблять роман таким глибоким і багатограним.

Деякі рецензенти зазначали, що адаптація фільму є дещо поверхневою, оскільки багато глибоких і складних аспектів роману були втрачено або сильно спрощені. Роман Тартт зображує не лише зовнішні події, але й занурює нас у психологічний стан персонажів, що дозволяє зрозуміти їхні мотиви, страхи та бажання. Фільм, у свою чергу, фокусується на подіях і взаємодії персонажів, але часто відсутня глибина, яка дозволяє відчувати всю трагедію і складність персонажів.

Наприклад, відносини Тео з його матерією, з іншими людьми, а також його внутрішній процес змінюються за часом, і це має бути відображено через рефлексії героя. У книзі кожна з цих змін детально описана через внутрішні монологи та спогади, у фільмі ж багато з цих елементів відсутні або значно спрощені, що призводить до зменшення глибини психологічного аналізу.

Підсумовуючи, можна сказати, що рецепція фільму *Щиголь* була змішаною, зокрема через те, що фільм не зміг в повній мірі передати ту психологічну глибину, яку містить роман Донни Тартт. Візуальна естетика і акторська гра були відзначені як сильні сторони фільму, проте багато рецензентів зазначали, що емоційний заряд фільму та його глибина залежать від того, чи знайомий глядач з оригінальним твором. Без глибокого розкриття внутрішнього світу персонажів і зменшення складності сюжетних ліній, фільм здається поверхневим для тих, хто шукає ту ж психологічну глибину, що є основною характеристикою роману.

3.3. Особливості трансформації вербального наративу роману в невербальний (мультимедійний) наратив кінофільму

У романі «Щиголь» Донни Тартт великий акцент зроблений на психологічних станах героя, Тео. Роман глибоко занурюється в його переживання, роздуми та страхи, і ці моменти передаються через внутрішні монологи, спогади і рефлексії. Це дозволяє читачеві практично стати частиною свідомості Тео, зрозуміти його мотивацію і відчувати його емоційний біль. Однак у кінематографі цей внутрішній процес стає

важким для передачі, оскільки кіно не може «заглянути» в свідомість персонажа, як це робить літературний наратив.

Перехід від внутрішніх монологів до зовнішніх проявів емоцій вимагає пошуку нових способів передачі психологічних станів через невербальні засоби. У фільмі важливою частиною цього процесу стають вирази обличчя акторів, якісна робота камери та освітлення, що допомагає передати емоційний стан персонажів без необхідності в деталях тексту. Камера, наприклад, може знімати Тео на тлі темного або змазаного простору, що символізує його ізоляцію або розгубленість, тоді як освітлення може акцентувати моменти надії, де обличчя персонажа залите м'яким світлом, що передає його емоційне відновлення.

Більш того, сцена, коли Тео перебуває в музеї після теракту, у книзі описується через постійний внутрішній голос героя, його переживання болю та збентеження. У фільмі це перетворюється на короткі, але дуже насичені візуальні кадри, де кожен рух камери та деталі, такі як тіні на обличчі Тео або різке освітлення, зливаються з його психологічним станом. Важливою деталлю є також музичне супроводження, яке підсилює ці переживання: зловісні, похмурі ноти музики супроводжують момент глибокого потрясіння персонажа, тоді як м'яка, спокійна музика сигналізує про моменти саморозуміння або надії.

У книзі Тартт внутрішній монолог Тео відіграє вирішальну роль: ми дізнаємося про його страхи, сумніви, роздуми про втрату матері та про моральні дилеми, з якими він стикається. Це надає глибину його образу, створюючи для читача дуже суб'єктивну і психологічно насичену історію. Адаптація цього внутрішнього наративу в кіно вимагала певних змін, оскільки фільм не може дозволити собі тривалі внутрішні монологи персонажа без втрати темпу та динаміки.

Замість того щоб передавати думки Тео через його слова, кіно використовує показ зовнішніх дій персонажа, які стають метафорою для його внутрішнього стану. Наприклад, сцена, де Тео шукає своє місце в світі після трагедії, може бути зображена не через його внутрішні роздуми, а через візуальні ефекти: як він перебуває в просторі,

як він взаємодіє з іншими людьми, як змінюється його міміка і жести. Тривалий план на обличчі персонажа може передавати його глибоке занурення в себе, коли він переживає важкий момент або сумніви. Зміни в положенні камери також можуть допомогти в цьому: наприклад, камера, що наближається до обличчя Тео, може символізувати його внутрішнє збурення, а кадри з великою кількістю порожнього простору навколо нього — його ізоляцію від світу.

Ще один важливий аспект — це голоси за кадром, які в деяких випадках можуть бути використані для передачі думок персонажа. Однак у фільмі *Щиголь* цей метод використовувався дуже обмежено. Наприклад, в одному з епізодів можна почути голос Тео, коли він згадує своє минуле, але ці моменти значно менші, ніж в оригінальному романі. Такий підхід дозволяє фільму зберегти швидкий темп і динаміку, уникнути зайвого пояснення і акцентувати увагу на зовнішніх факторах, які стимулюють внутрішній процес героя.

У романі «Щиголь» Донна Тартт використовує численні символи і метафори, що мають велике значення для розуміння переживань Тео. Одним з найважливіших символів є сама картина «Щиголь», яка в книзі не тільки є фізичним об'єктом, але й символізує для Тео збереження його минулого, його зв'язок із матір'ю та спробу знайти сенс у безнадійній ситуації. Однак в кіно ця картина отримує ще більшу роль, оскільки її значення можна передати через візуальні прийоми.

У книзі картина описується через спостереження Тео, через його роздуми і запитання. У фільмі ж вона стає об'єктом візуального фокусу, через який можна передати його моральний стан. Наприклад, сцена, в якій Тео знову бачить картину, може бути знята таким чином, що зображення картини на стіні буде контрастувати з темним і похмурим фоном, підкреслюючи те, що ця картина стає для героя символом надії і втрати одночасно. У цьому контексті картина стає не просто об'єктом мистецтва, але й візуальним акцентом, через який відображаються його внутрішні переживання.

Крім того, в кіно зазвичай використовуються колірні рішення, щоб підсилити символіку. Так, сцена в музеї, де відбувається трагедія, може бути знята в темних,

холодних кольорах, що підкреслює не тільки фізичну загрозу, але й моральне розчарування Тео. В той же час, сцена, в якій герой переживає моменти надії, може бути знята в теплих, світлих тонах, що підкреслює його бажання знайти світло після темної трагедії.

Структура роману *Щиголь* є складною і нелінійною. Тартт часто використовує флешбеки, де ми повертаємося до важливих моментів з минулого Тео, що дозволяє читачеві краще зрозуміти, як ці спогади формують його теперішнє. В кінофільмі структура змінюється. Через обмеження часу та бажання зберегти динаміку фільму, було прийнято рішення скоротити кількість флешбеків, зробивши наратив більш лінійним. Однак флешбеки все ж присутні, хоча вони використовуються в менших масштабах.

Замість глибоких рефлексій персонажів, фільм робить акцент на взаємодії персонажів між собою, що змінює структуру оповіді. У книзі ми постійно перебуваємо всередині свідомості Тео, а фільм заміщує ці моменти через зовнішні взаємодії: коли він спілкується з іншими персонажами, ми можемо зрозуміти його внутрішній стан через його реакції на їхні слова або дії.

Для кінематографічної адаптації Тартт було необхідно скоротити або трансформувати деякі важливі сцени, які в книзі були довшими та складнішими. У книзі часто використовуються дуже детальні описи місць, що є важливими для розуміння характеру персонажів, їхніх дій і взаємодій з оточенням. У фільмі цей підхід замінено на більш економні, стиснуті сцени, що швидше рухають сюжет і фокусуються на важливих моментах.

Однак, важливою рисою кінематографічної адаптації є те, що вона об'єднує різні медіумні елементи в єдину композицію, де кожен елемент надає нове значення всьому наративу. Це дозволяє фільму передати атмосферу роману, навіть якщо внутрішні монологи і глибокі психологічні моменти були опущені або спрощені.

У книзі «Щиголь» Донна Тартт чудово використовує внутрішні монологи для створення глибокого психологічного портрета Тео, що дозволяє читачеві проникнути

в його свідомість і пережити його страждання. Однак у кіно, з огляду на його медіа-особливості, ці монологи доводиться адаптувати, щоб уникнути насиченості фільму текстом і зберегти динаміку.

Одним із способів передачі внутрішніх переживань персонажа стає символіка. Це можуть бути прості елементи, які сприймаються через образи, а не через пряме слово. Наприклад, в екранізації картина «Щиголь», що в книзі є символом втрати, пам'яті та тяжких переживань, у фільмі стає центральним візуальним об'єктом. Тео постійно знову і знову зустрічається з нею, але значення її не в словах, а в тому, як вона висвітлюється, як змінюється контекст навколо неї. Камера може акцентувати на незначних деталях картини, підкреслюючи символічний зміст цього образу без пояснення.

У літературному тексті спогади Тео про матері, його переживання і флешбеки до моменту трагедії є однією з основних сюжетних ліній. Вони глибоко впливають на розвиток його особистості та допомагають читачеві краще зрозуміти його внутрішні конфлікти. У кіно ж флешбеки необхідно переробляти в кінематографічні прийоми, такі як зміни в освітленні, монтажі та фокусуванні камери.

У фільмі, на відміну від роману, флешбеки здебільшого стають короткими і лаконічними, обмеженими в часі і місці. Це дає можливість швидко переносити глядача в минуле, не витрачаючи багато часу на деталі. Однак через таке спрощення втрачається частина глибини, адже флешбеки в книзі часто супроводжуються роздумами Тео, що допомагає нам краще зрозуміти його емоційний і психологічний стан. В екранізації ж спогади часто подаються як просто зорові образи, без глибоких роздумів про їх значення, що надає фільму більш поверхневого характеру [35].

Технічно це дозволяє динамічніше розвивати сюжет, але також зменшується той рівень інтелектуальної глибини, що був у романі. У книзі спогади не лише пояснюють поведінку Тео, але і демонструють зв'язок між його внутрішнім світом і зовнішнім оточенням, у фільмі ж цей зв'язок передається швидше через зміни в емоційному тлі сцени.

Такі сцени переносять важливі емоційні моменти на візуальний рівень, де дії та реакції персонажів розкривають їхні переживання, що є важливою частиною кінематографічної адаптації.

Трансформація вербального наративу роману «Щиголь» у невербальний мультимедійний наратив кінофільму вимагає значних адаптацій, оскільки кіно не може передавати психологічні процеси через слово так, як це робить література. Внутрішні монологи, флешбеки та глибокі рефлексії персонажів перетворюються на візуальні образи, монтаж і актори, які виражають емоції через міміку, рухи та взаємодії. Це створює новий рівень емоційної виразності, однак вимагає спрощення і втрати частини психологічної глибини оригіналу.

Однак, за допомогою кінематографічних технік, таких як символізм через кольори, освітлення, звук, монтаж, фільм може створити глибокий емоційний відгук, що відповідає наративним темам роману, передаючи складні переживання персонажів через зовнішні прояви. Тому, хоча фільм і втрачає деякі вербальні аспекти, він все ж таки створює новий формат вираження складних тем, які властиві літературній версії «Щиголя».

Трансформація вербального наративу роману *Щиголь* у невербальний мультимедійний наратив фільму є складним і багатогранним процесом, який передбачає зміну не тільки форми наративу, але й змісту, що передається через різні кінематографічні засоби. У фільмі, на відміну від роману, ми маємо справу з зовнішніми проявами емоцій, символами, кольорами, музикою і монтажем, що заміщають вербальні монологи і рефлексії. Цей процес включає перетворення складних психологічних моментів в зображення, що дозволяє глядачеві відчути емоції героїв через акторську гру, музику і візуальні образи. Трансформація наративу вимагає деяких спрощень, але дозволяє створити новий рівень емоційної глибини, характерний для кінематографа.

Висновки до третього розділу

У розділі 3 було детально проаналізовано екранізацію роману Донни Тартт «Щиголь» режисером Джоном Кроулі, яка є прикладом складного процесу адаптації літературного твору у кінематографічну форму. Екранізація цього багатопланового і глибоко психологічного роману продемонструвала як труднощі, так і можливості, що виникають при трансформації вербального наративу в невербальний мультимедійний наратив кінофільму.

Основним завданням режисера стало передати не лише сюжетні лінії роману, але й внутрішній світ головного героя, Тео Деккера, який переживає складну психологічну травму через втрату матері та боротьбу з власною ідентичністю. Оскільки літературний текст Тартт ґрунтується на глибоких внутрішніх монологіях героя, важливим аспектом екранізації було те, як ці монологи трансформуються у кінематографічну мову. Як результат, внутрішні переживання Тео були передані через візуальні образи, кольорові палітри, операторську роботу, музику і акторську гру, що дозволило створити атмосферу, що відповідала емоційному стану героя.

Однак через обмеження часу та формат фільму, екранізація змушена була скоротити багато аспектів роману, зокрема внутрішні монологи і деякі сюжетні лінії. Це призвело до того, що глибина психологічних процесів і моральних дилем, присутніх у книзі, була значно спрощена. Наприклад, персонажі, такі як Пайпер, Гобі і Джеймс, мають значно меншу роль у фільмі, що дозволило зосередити увагу на головних сюжетних елементах і розвитку стосунків між Тео і Борисом. Водночас це рішення дозволило зберегти динамічність фільму і сфокусуватись на найбільш емоційно важливих моментах роману.

Візуальна складова фільму була однією з найбільших переваг екранізації. Робота оператора Роджера Дікінса, відомого своєю майстерністю у створенні атмосферних і емоційно насичених кадрів, допомогла передати глибину психологічного стану персонажів через використання кольору, освітлення та композиції. Темна палітра

кольорів, що домінує у сценах, де Тео переживає глибокий біль та ізоляцію, символізує його внутрішній стан, тоді як світліші кольори, що з'являються у сцени надії, створюють контраст і відображають пошуки героя до відновлення і сенсу.

Одним із важливих символів у романі є картина «Щиголь», яка не лише є центральним об'єктом сюжету, а й має глибоке психологічне значення для Тео. У книзі ця картина є метафорою його травми та пошуків ідентичності, символом надії і втрати. У фільмі картина «Щиголь» зображена більше як об'єкт, який допомагає рухати сюжет, але її глибоке значення та роль у внутрішньому світі Тео втрачаються через недостатню інтерпретацію її символіки.

Адаптація емоційних і психологічних аспектів роману через кінематографічні засоби дозволила зберегти центральні теми твору, зокрема важливість мистецтва у житті Тео, його пошук сенсу після травми, а також проблеми ідентичності та самопошуку. Однак через обмеження кінематографічного формату, фільм не зміг передати всю глибину і складність внутрішніх переживань Тео, які займають значну частину роману. Втрата цих елементів знижує інтелектуальну та емоційну складність екранізації, хоча вона все одно створює емоційний відгук у глядача.

У підсумку, екранізація «Щиголя» є вдалим прикладом того, як можна адаптувати складний літературний твір для кінематографу, зберігаючи основні теми і емоційну атмосферу роману. Однак через необхідність скорочення і спрощення деяких аспектів, екранізація не змогла повністю передати ті глибокі психологічні нюанси, які є характерними для оригіналу. Водночас, кінематографічні прийоми, такі як операторська робота, музика та візуальні символи, дозволяють фільму зберегти емоційну глибину і привабливість, надаючи нову інтерпретацію твору для кіноглядачів.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота, присвячена дослідженню особливостей нарації в романі Донни Тартт «Щиголь». У результаті детального аналізу наративних стратегій і технік, застосованих авторкою, можна стверджувати, що нарація в романі «Щиголь» є засобом розвитку сюжету і основою для зображення психологічної глибини персонажів. Роман Тартт демонструє, як використання різноманітних наративних технік може перетворити текст на багатопланове і емоційно насичене полотно, в якому внутрішній світ героїв постає у всій складності.

Найважливішою у картині світу роману є роль наратора – Тео Деккера. Нарація від першої особи уможливорює глибше занурення у свідомість головного героя, виявляючи його емоційні переживання, відчуття і внутрішні конфлікти крізь призму суб'єктивного сприйняття і одночасної розповіді. Тео не лише розповідає про те, що з ним відбувається, а й активно його інтерпретує, аналізуючи свої власні почуття і реакції. Його психологічна травма, пов'язана з втратою матері та пережитим терактом, стає основою для формування наративу, в якому час є не лінійним, а події часто переживаються через спогади, флешбеки та емоційні асоціації. Це дозволяє створити таку структуру наративу, яка максимально наближена до психологічної реальності персонажа, де час, простір і події постійно змінюються через фільтр спогадів і переживань героя.

Особливу увагу в роботі приділено аналізу взаємодії наратора з іншими персонажами. Оскільки всі події роману розгортаються через сприйняття Тео, його відносини з іншими героями, такими як Борис, Пайпер і інші, допомагають не тільки розкривати їхні характери, а й поглиблюють розуміння внутрішнього світу самого Тео. Взаємодія з Борисом, зокрема, відображає ті аспекти особистості Тео, які він намагається відмовити або заперечити. Взаємодія з цими персонажами дозволяє глядачеві, чи читачу, побачити персонажа в багатьох ракурсах, що додає складності його психологічному портрету.

Ще однією важливою темою, яку розглядається в магістерській роботі, є маніпулювання часом у наративі. У романі «Щиголь» Тартт активно експериментує з хронологією подій, зображує минуле героя через його спогади та переживання. Це не тільки підсилює емоційну насиченість роману, а й створює відчуття нестабільності і неозначеності, характерне для психічного стану головного героя. Завдяки такій структурі, роман стає більш складним і багатошаровим, де кожен фрагмент нарації є не просто частиною сюжетної лінії, а відображенням емоційного стану героя, його особистих пошуків і спроб зрозуміти себе в контексті зовнішнього світу.

Екранізація роману «Щиголь» режисером Джоном Кроулі виявила важливі аспекти трансформації літературного наративу в кінематографічну форму. Аналіз цього процесу показав, що, хоча фільм успішно передає основні емоційні моменти роману і деякі його ключові теми, екранізація значно спрощує деякі психологічні аспекти, які були детально досліджені в оригінальному тексті. Зокрема, емоційна глибина Тео, його внутрішні конфлікти та складні взаємини з іншими персонажами вимагають більш глибокого психологічного аналізу, що є важким для відтворення в межах обмеженого часу фільму. Водночас використання таких кінематографічних технік, як операторська робота, музика і колірна палітра, дозволяє створити візуальний образ, що відображає емоційний стан персонажів і атмосферу, що панує в романі.

Отже, екранізація роману «Щиголь» є цікавою спробою перекодувати літературний текст в кінематографічний, зберігаючи основні теми та емоційну атмосферу, але не здатною повністю відтворити глибину внутрішніх переживань персонажів. Це доводить, що перехід від літературного тексту до кінематографічного формату завжди супроводжується певними втратами, особливо коли йдеться про такі багатошарові і психологічно складні твори, як «Щиголь».

Загалом, робота підтверджує, що нарація є невід'ємною частиною художнього твору, яка виконує не лише функцію передачі подій, але й є основним інструментом для формування психологічного портрету персонажів. У романі Донни Тартт «Щиголь» нарація Тео є не тільки інструментом для створення сюжету, але й способом

для дослідження глибоких психологічних і емоційних аспектів, що лежать в основі розвитку героїв. Цей підхід дозволяє створити текст, що є багатошаровим, глибоким і емоційно насиченим, надаючи читачеві можливість не лише спостерігати за подіями, але й переживати їх разом з героями.

Завдяки такому поєднанню художніх технік, як маніпулювання часом, психологічний аналіз персонажів та використання інтертекстуальності, Донна Тартт створює твір, що продовжує залишатися актуальним для літературознавчих досліджень, вивчаючи механізми нарації, психоаналізу та символізму в сучасній літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Камю А. «Міф про Сізіфа». Харків: Видавництво «Фоліо», 2022.
2. Бехта І.А. Авторське експериментаторство в англomовній прозі ХХ століття. Львів : ПАІС, 2013. 268 с.
3. Білик Я. Алюзія як одна з домінант ідіостилю Донни Тартт у романі «Щиголь».
4. Білик Я.С. Алюзія як одна з домінант ідіостилю Донни Тартт у романі «Щиголь»
5. Бугрій А. Літературна реконструкція як діалог минулого і сучасного у романі «Щиголь» Д. Тартт. *Studia philologica*, № 2, 2019.
6. Голуб Юлія, Гарт Марія. Засоби інтертекстуальності та інтермедіальності у романі Донни Тартт «Щиголь». *Вісник науки та освіти*. 2025.
7. Грейсон, М. (M. Grayson). The Pursuit of Beauty in Donna Tartt's The Secret History [Електронний ресурс] / М. Грейсон. — Режим доступу: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2%3A1561917/FULLTEXT01.pdf>
8. Ємець О. В. Інтертекстуальні тропи як проблема стилістики і перекладу. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2009. Вип. 4. С. 77–79. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2009_4_29.
9. Ізотова Н. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англomовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н. П. Ізотова ; Київ. нац. лінгвіст. ун-т. – К., 2009. 21 с.
10. Кам'янець А. Б., Некряч Т. Є. Інтертекстуальна іронія і переклад. Монографія. Київ: Видавець Карпенко В. М., 2010. 176 с.
11. Козій О. Б. Роль художньої деталі у романі Тартт Д. «Щиголь». *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*, № 8(11), 2015.
12. Кушнірова Т. В. Інтермедіальні тенденції у художній прозі Донни Тартт (на матеріалі роману «Щиголь»). *Young Scientist*, 2019.

13. Кушнірова Т. В. Інтермедіальні тенденції у художній прозі Донни Тартт (на матеріалі роману «Щиголь»). *«Молодий вчений»* № 5.1 (69.1) Травень, 2019, с.138-141
14. Кушнірова Т.В. Наратив як літературознавча категорія: генеза, ознаки, типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* Одеса. 2019. Випуск 39. Том 1. С.130-134.
15. Кушнірова Т.В. Наративні стратегії у романних формах кінця XX – початку XXI століття. Полтава: Видавництво «Сімон», 2018. 121с.
16. Мацевко-Бекерська Л. *Питання літературознавства: Науковий збірник.* Чернівці: Рута, 2009. Вип. 78. С. 278-292.
17. Лакан Ж. Психоаналіз та структура суб'єктивності. К., 1997. 460 с.
18. Легкий М. З. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 – українська література.* Львів, 1997. 17 с.
19. *Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.*
20. Мацевко-Бекерська Л.В. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львів. ун-ту ім. І. Франка.* Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2011. Вип. 18. С. 52–59.
21. Мацевко-Бекерська Л.В. *Українська мала проза кінця XIX-початку XX століть у дзеркалі наратології: [монографія].* Львів: Сплاین, 2008. 408с.
22. Ринк Олена. «Скромна чарівність буржуазії»
<https://vertigo.com.ua/review/goldfinch-review/>
23. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції // *Теорія літератури, компаративістика, україністика: (збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д. ф. н., проф. Р. Гром'яка) / [упор. М. Лановик та ін.] // Studia methodologica.*
24. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // *Studia Methodologica : [наук. зб.] / гол. ред. О. Лещак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О.*

- Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 29–46.
25. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 – українська література. К., 2004. 20 с.
26. Тартт Донна. Щиголь [Пер. з англ. В.Шовкуна]. Харків.: Видавництво "Клуб Сімейного Дозвілля". 2016. 816 с.
27. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173
28. Akman, Beyazıt H., and Akman, Filiz Barin. "The New Criticism: Remembering the Theory That Shaped the Study of Literature for Generations." *Social Sciences Review of the Faculty of Sciences & Letters University of Uludag / Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, vol. 18, no. 33, July 2017, pp. 707–716
29. Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second edition / Mieke Bal. – Toronto: University of Toronto Press, 2002. – P. 5
30. Balaev, Michelle. "Trends in Literary Trauma Theory." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 41, no. 2, 2008, pp. 149-165
31. Barthes, R. and Duisit, L. (1975) *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. *New Literary History*, 6, 237-272. <https://doi.org/10.2307/468419>
32. Booth W.C. *The Theoric of Fiction*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
33. Castle, Gregory. *The Blackwell Guide to Literary Theory*. Oxford, Blackwell, 2007. Print. John Timberman Newcomb. *Rereading the New Criticism* Ed. by Miranda B. Hickman, John D. McIntyre (Review). no. 2, 2016, p. 529.
34. Clough, Edward. "Poisonous Possibilities: Telling Stories and Telling Ruins in Donna Tartt's *The Little Friend*." *Mississippi Quarterly*, vol. 6, iss. 3-4, 2015, p. 319-339. ProQuest, <https://search.proquest.com/docview/2022991126?pq-origsite=summon>
35. Davies, S. (2013). *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 213-222.

36. De Clercq, R. (2019), Aesthetic Pleasure Explained: De Clercq. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77, 2, 121-132, <https://doi.org/10.1111/jaac.12636>
37. Dr. H. Jimsy Asha, Benitta. G *Captive Canaries and Splintered Frames: Unraveling the Tapestry of Trauma in Donna Tartt's the Goldfinch*
38. Gebauer, G., (2020). The Creativity of the Hand, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, <https://doi.org/10.1080/20539320.2019.1672308>
39. Gérard Genette. *Figures II*. Paris (Le Seuil) 1969, 297 pp.
40. Gérard Genette: 'Structuralism and Literary Criticism'. In: Newton, K.M. (eds) *Twentieth-Century Literary Theory*. Palgrave, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_19
41. Genette, G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane Lewin, Ithaca: Cornell University Press, 1980.
42. GENETTE, G., *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
43. Grip M. Aspects of Control in Donna Tartt's *The Secret History*.
44. Klein, M. *The Psychoanalysis of Children*. — London: Hogarth Press, 2013. 340 p.
45. Little, J. R. *Narrative Time and the Pseudoclassical Structure* / J. R. Little. New York: Oxford University Press, 2000. 265 p.
46. Morrison, J. E. *Postmodern Irony in The Goldfinch*. — New York: Oxford University Press, 2017. 245 p.
47. Prince G. *A Dictionary of Narratology* / Gerald Prince. — Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. — 126 p
48. Radičová L. Existence and Experience in the Fiction of Donna Tartt.
49. Rybinska Y., Sarnovska N., Antonivska M., Stebaieva O., Mykolaienko M., Kuznietsova A. The Infinite Value Of Art In The Goldfinch By Donna Tartt. *Journal for Educators*, 2021.
50. Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction*, Berlin, New York: De Gruyter, 2010. <https://doi.org/10.1515/9783110226324>

- 51.Shell, James. “‘A Morbid Longing for the Picturesque’: The Novels of Donna Tartt.”
Hollins Critic, vol. 51, no. 2, Apr. 2014, p. 1. EBSCOhost.
- 52.Stanzel F. Theory of Narrative / F. A. Stanzel // Transl. by Charlotte Goedsche. –
Cambridge : Cambridga University Press, 1982. – 309 p.
- 53.Todorov T. Grammaire du «Décaméron». Frankfurt: Mouton, 1969. 100 p.
- 54.Twiddy A. The Cycle of Narrative Misdirection in the Novels of Donna Tartt.
- 55.Wark K. Donna Tartt discusses The Goldfinch. Waterstones. 2014. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=RPgPixshbXo>
- 56.Winnicott, Donald Woods. “Transitional Objects and Transitional Phenomena-A Study
of the First Not-Me Possession.” International Journal of Psycho-Analysis, vol. 34,
1953, pp. 89-97.