

<http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.316>

УДК 821.112.2–313е6.09

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ПОДОЛАННЯ ТРАВМИ В ПРОЗІ В. Г. ЗЕБАЛЬДА: АНАЛІЗ РОМАНУ «АУСТЕРЛІЦ»

Катерина Калинич

orcid.org/0000-0002-8263-6322

k.kalynych@chnu.edu.ua

Докторка філософії (PhD)

Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58002, м. Чернівці, Україна

Анотація. Проаналізовано терапевтичний потенціал інтермедіальних компонентів у художньому тексті, розглядаючи роман В. Г. Зебальда «Аустерліц» як приклад літературної репрезентації процесу подолання травматичного досвіду. На основі означеного тексту простежено поступову реконструкцію особистісної пам'яті героя, навмисне витісненої травми голокосту та фрагментів власної ідентичності завдяки інтермедіальним маркерам – архітектурі, фотографіям, фільмам, документам. У романі саме ці візуальні та матеріальні компоненти виконують терапевтичну функцію: вони слугують тригерами пригадування і запускають процес реконструкції заблокованих спогадів. Увагу зосереджено на образах батька і матері, довгий час витіснених із пам'яті Аустерліца. Наголошено, що через фотографії, наративи чеської подружки матері Вери, архітектурні деталі місць, пов'язаних із родиною, герой віднаходить забуті постаті зниклої через депортацію сім'ї, поступово приймає втрату та інтегрує події минулого в лакуни власної свідомості. Головно, що саме Вера виступає живим носієм колективної та родинної пам'яті, створюючи умови для катарсичного досвіду Жака. Перехід між вербальними та візуальними структурами тексту зумовлює ефект «діалогічної пам'яті», у якій інтермедіальні об'єкти слугують своєрідними «психоаналітичними артефактами» і поєднують індивідуальний досвід героя з колективною історичною травмою. Показано, як топоси пам'яті (від приватних локусів дитинства – Прага, до історично маркованих місць, пов'язаних із Голокостом –

Терезін, Париж) функціонують у тексті «терапевтичними провідниками» між теперішнім і минулим, уможливлуючи афективне переосмислення трагічних подій. Роман аналізується як своєрідна форма ретравматизації та екзистенційного пошуку, у якій мистецтво слова стає дієвим інструментом повернення до витісненого досвіду, формування цілісної ідентичності й посттравматичного відновлення.

Ключові слова: інтермедіальність; терапевтична функція; колективна пам'ять; травма; топоси пам'яті; В. Г. Зебальд; «Аустерліц».

У контексті сучасних соціокультурних викликів літературознавчі студії дедалі частіше зосереджуються на дослідженні терапевтичного потенціалу художнього тексту, розглядаючи літературу не лише як об'єкт інтерпретаційного й естетичного аналізу, але й як дієвий засіб подолання набутого травматичного досвіду особистості. У цьому контексті мистецтво слова слугує міждисциплінарним конструктом, що інтегрує здобутки психології, психотерапії та, власне, філології і продукує ідеї, пов'язані зі зціленням особистості за допомогою художнього тексту. Така ідея сягає своїм коренням епохи античності, коли вже Аристотель у «Поетиці» (335–323 рр. до н. е.) розробив концепцію катарсису – через споглядання трагедії емоційно очищуватися завдяки співчуттю та страху. У такий спосіб, як зауважує Й. Кобів, «художній твір, <...> викликаючи в душі етичні відчуття і переживання, справляє на людей виховний вплив» (Кобів 1967: с. 23). Крім того, про терапевтичну функцію літератури свідчають написи на давньоєгипетських і давньогрецьких бібліотеках (див.: Горностай), традицію яких підхопили середньовічні монахи та отці церкви, надаючи Святому Письму цілющих властивостей.

Орієнтуючись на концепцію Аристотеля, на початку ХХ ст. формується феномен бібліотерапії (термін С. М. Кротерса) (Заїчко 2016: с. 124) – психологічний вплив мистецтва на людину. Початки такої арт-терапії спостерігаються ще з VІІІ ст.: французькі та англійські лікарі часто використовували читання для відновлення психічного здоров'я своїх пацієнтів. Активне застосування бібліотерапії простежується також в американських військових шпиталях періоду Першої світової війни, а відтак використовується

в деяких країнах і до сьогодні (Горностай 2023). Схожі напрямки, як-от бібілопсихологія (вплив на людську психіку механізмів створення і читання текстів, концентруючись на концепті «читач↔текст↔автор» (див.: Соколов 2019)), поетотерапія (поезія виступає своєрідним інструментом для лікування психологічних травм), казкотерапія (вплив на свідомість та психіку індивіда за допомогою народного епосу), дають змогу аналізувати прочитане, ототожнювати себе з персонажами, проживати складні емоції в безпечному текстологічному просторі, слугуючи дієвим інструментом у подоланні посттравматичних наслідків пережитого деструктивного минулого.

Теоретичне вивчення контамінації літератури та психології (психіки) здійснювалося такими видатними науковцями, як З. Фройд (резонування із психікою читача несвідомих мотивів і конфліктів, витіснення негативних спогадів задля власного психологічного захисту), К. Юнг та Н. Фрай (через архетипи та колективне несвідоме досягати універсальні психологічні процеси самопізнання та зцілення). Натомість рецептивна естетика (Г. Р. Яусс, В. Ізер) і герменевтика (Г.-Г. Гадамер) відводять реципієнту активну роль у творенні сенсу тексту (заповнення порожніх місць унаслідок активізації когнітивних функцій) і збігові горизонтів між авторським та читацьким світоглядами, що приводить до трансформації смислів і перепрочитання тексту крізь призму набутого досвіду та історичних реалій. Важливою у цьому контексті постає парадигма феноменологічної критики (Ж. Пуле), де реципієнт, втрачаючи особисту суб'єктивність, входить у свідомість автора, занурюється в ментальну парадигму епохи й переживає екзистенційні прояви задля реконструкції світосприйняття і власного «Я».

Відповідно до цього роман В. Г. Зебальда «Аустерліц» (2001) теж акумулює важливий арт-терапевтичний контекст. В. Г. Зебальд (1944–2001), також відомий як Макс, часто присвячував свої тексти незагоєним ранам післявоєнної Німеччини, зокрема жахливій темі Голокосту, про яку він дізнався через історії своєї родини та шкільну програму (див.: Аустерліц). Діалогічний характер тексту (апеляція на психоаналітичні бесіди), акцент на історичній національній травмі (Голокост) та особливостях людської пам'яті, зокрема її втрата, надають цьому твору

терапевтичний потенціал для пропрацювання болю, емоційного розвантаження та віднайдення себе. Хоча роман відтворює реальні історичні події, сам автор підкреслює автофікціональний характер «Аустерліца» і називає його «прозовою книжкою невизначеного жанру» (Осадчук 2020: с. 321), позаяк йому вдається вдало поєднувати документальність із вимислом через «гідростатичні переходи» (Осадчук 2020: с. 323).

Сюжет твору, ускладнений оповідною структурою потоків свідомості через фрагментовані метанаративи різноманітних очевидців подій (Калинич 2025: с. 87), оповідає про історію Жака Аустерліца – дорослого чоловіка, талановитого науковця, викладача історії архітектури. Герой, завдяки болісній реконструкції свого минулого, намагається повернути навмисне витіснені свідомістю спогади про подвійно втрачену юність: забуте празьке дитинство чотирирічної дитини та щасливе дитинство, непрожите через відірваність від батьків і рідної домівки. Автор демонструє реципієнтам різноманітний топос Антверпена, Лондона, Парижа, Марієнбада, Праги (так звані «місця пам'яті»), які допомагають герою крізь призму інтермедіальних маркерів здійснити пошук власної ідентичності та створити цілісний образ пережитого трагічного минулого.

Першорядним елементом у формуванні забутого «Я» протагоніста постає його незвичайне прізвище – Аустерліц, яке було вдало приховане після прибуття хлопчика до Англії у віці чотирьох із половиною років. Як зауважує О. Кавун, прізвище несе в собі закодовану інформацію роду й транслює офіційне спадкове найменування із вкоріненою приналежністю певного індивіда до відповідної сім'ї (Кавун 1999: с. 130). Позаяк герой втрачає зв'язок із рідними через вимушену депортацію, таке рішення автора видається цілком логічним. Однак згодом Жаку відкривається правда і йому пояснюють, що його прізвище конотує з відомою географічною назвою невеликого містечка в Моравії – топосом знаменитої битви. Саме про неї Аустерліц розповідає наратору в одному зі своїх спогадів від імені його вчителя історії Андре Гіларі з Оріел-коледжу. Такий історичний факт відсилання до битви є вагомим інтертекстуальним зв'язком. Учитель, відтворюючи перед класом події 2 грудня 1805 року, детально описує перебіг бойових

дій, які вдало закарбовуються у пам'яті протагоніста, і внаслідок систематичного акцентування на самому локусі (Аустерліц), як зауважує сам Жак, призводило до його самототожності: «більше ставало воно моїм іменем, і все більше мені здавалося, що те, що я спершу сприйняв як порочну пляму на мені, перетворюється на сяючий знак» (Зебальд 2020: с. 83).

Саме це відчуття, як зазначає автор, надавало герою «вагомості та обраності» (Зебальд 2020: с. 83). Однак така топонімічна гра набуває метафоричного характеру, де власне прізвище інтегрує ознаки символу історичної травми та колективної пам'яті, і робить образ головного героя узагальнюючим, перетворює його на своєрідного історично-просторового вказівника, локалізуючи в ньому досвід війни та руйнації.

Згодом під час діалогів із наратором, на станції Ліверпуль, до Жака повертаються забуті спогади покинутої дитини, яка у 1939 році прибула із Праги до Англії на потязі, організованому для порятунку єврейських дітей із невеликою шкіряною валізкою та маленьким наплічником. На думку І. Мегели, саме там герой «ніби віднаходить свій втрачений час» (Мегела 2021: с. 28). На новому місці в Аустерліца з'являються інші, прийомні батьки – пастор Еліас та його дружина. Однак «нове» життя хлопчика через його походження було позначене актом витіснення та самоцензури: безслідно зникали речі – нагадування про празьке життя, новий одяг робив нещасним, і, як констатує протагоніст, його було позбавлено найважливішої ознаки національної ідентичності:

вмирала моя рідна мова <....> із кожним місяцем її шемрання ставало дедалі тихішим, і я думаю, що вона принаймні якийсь час ще була в мені, ніби якесь шкрябання чи стукіт когось, посадженого під замок! (Зебальд 2020: с. 151).

Така примусова амнезія призвела до травматичного розладу героя, він «поступово зрозумів, який я ізольований і яким я ізольованим був завжди» (Зебальд 2020: с. 138). Натомість бажання з'ясувати своє походження, як і близькість чи приналежність до будь-якої когорти людей, лякали Аустерліца й зумовили вимушену самоізоляцію: «щойно я з кимось знайомився, як починав

боятись, що надто наблизився до цієї людини, щойно хтось виявляв до мене прихильність, я починав триматися від нього на відстані» (Зебальд 2020: с. 139).

Автор демонструє, як герой поступово відмовляється від будь-якої інформації: уникає читання газет, не слухає радіо, остерігаючись можливих несподіваних відкриттів, які могли б активувати травматичну пам'ять героя, приховану у глибинах несвідомого. Така поведінка, за словами самого Жака, свідчить про «карантинну чи імунну систему» (Зебальд 2020: с. 153) психіки від репресованого минулого. Однак ця психологічна блокада вкрай важлива для героя і слугувала своєрідним механізмом виживання, позаяк дозволяла уникати болісного контакту із власною історією, витісненою з дитячої свідомості після розриву з батьками та депортації. Із часом через потребу самоідентифікації та пошуку свого «Я» Аустерліц починає реконструювати фрагменти автобіографії і визнає, що:

ця самоцензура власних думок, це постійне відкидання будь-якого спогаду, готового виринути на поверхню, вимагали від мене <....> щораз більших зусиль і врешті призвели до майже повного паралічу моєї здатності говорити, до знищення всіх моїх записів і нотаток, до безкінечних блукань нічним Лондоном і до галюцинацій, що навідували мене дедалі частіше, аж поки влітку 1992 року все це закінчилося нервовим зривом (Зебальд 2020: с. 153–154).

Саме болісний акт повернення до витоків дозволяє йому відчути втрачений батьківсько-материнський зв'язок не лише як бажаний спогад, а й як екзистенційну потребу в підтримці та турботі. На цьому шляху важливу роль відіграють інтермедіальні аспекти тексту – фільм, фотографії, архітектурні образи, історичні документи, які слугують медіаторами пам'яті та сприяють поступовому самопізнанню героя.

У фокусі пошуків Аустерліца опиняється фігура матері – Агати, актриси, яка після депортації сина залишилась у Празі та згодом була вивезена до концентраційного табору в Терезіні. Повернення Аустерліца до міста свого дитинства (Праги) й інстинктивне віднайдення будинку на Шпорковій, де він виріс, приводять його до Вери Ришанової – няньки Жакко, сусідки

й подруги його матері, що зберегла пам'ять про батьків Аустерліца і вдало реконструювала їхні родинні зв'язки. Саме вона в романі «Аустерліц» виступає своєрідним медіатором теперішнього та минулого. Ретроспективні історії жінки, сповнені фактичної точності, допомагають протагоністу відтворювати зовнішні події та внутрішні психоемоційні стани батьків. Як вдало підкреслює А. Киридон, «для відтворення минулого людина часто вдається до “чужих” спогадів, ґрунтуючись на “кодових сигналах” (“опорних точках”), встановлених суспільством» (Киридон 2018: с. 47). У цьому випадку Вера постає носієм пам'яті, своєрідним архіваріусом приватної історії однієї сім'ї, на прикладі якої відтворює жахливі події Голокосту.

Так, реципієнт разом із головним героєм дізнаються про те, як матір після від'їзду сина намагається витримати цей розрив і пережити тогочасні утиски: вона не виходила з дому, боялася відкривати вікна, час від часу перебувала у стані заціпеніння, очікуючи листів від чоловіка із Франції. Такий тривожний стан і передчуття скорої загибелі передають травматизацію людини, яка втрачає змогу нормально існувати. Після депортації до Терезіна слід матері зникає – Агата гине в таборі, залишаючи по собі спорадичні згадки й інтермедіальні сліди (фотографії, кінострічка). Саме їх Аустерліц збирає з напруженою одержимістю.

Для героя головне було відвідати Терезін – топос колективної та особистої травми, де кожна архітектурна деталь відгукувалася голосом витісненої правди й бажанням наблизитися до втраченого дитинства. Позаяк Жак Аустерліц був істориком архітектури, за твердженням І. Мегели, «з його погляду архітектурні будівлі – це те, що залишається надовго, в чому живе пам'ять про людей» (Мегела 2021: с. 28). Тому перше знайомство протагоніста з простором табору відбувається через вхід до музею гетто, навколо якого іронічно функціонує повсякденне життя. Такий дисонанс двояко впливає як на героя, так і на читача, позаяк історична інституція репрезентує жахливі події через музейний контекст, водночас намагаючись приглушити тодішню скоєну трагедію. Через це музей майже непомітний іззовні – свідчення про тенденцію щодо маргіналізації пам'яті, витіснення спогадів про гетто із сучасного міського ландшафту. Слова жінки на прохідній: «місцеві мешканці

все одно не ходять сюди» (Зебальд 2020: с. 212) – постають симптоматичним вираженням соціального небажання мати справу із травматичною для колективної ідентичності історією. Це також може свідчити й про спробу уникнення колективної відповідальності, (не)свідому співучасть у витісненні жахливих наслідків Голокосту задля позбавлення пам'яті живого зв'язку з теперішнім. Саме так відбувається і з протагоністом, який заявляє, що

стояв перед таблицями з наочною інформацією, читав супровідні тексти, часом із поспіхом, а часом вчитувався в кожну літеру, пильно вдивлявся в репродукції фотографій, не вірив своїм очам, не раз відвертався й мусив дивитися крізь вікно в садок на задньому дворі, вперше склавши собі уявлення про історію переслідувань, від якої моя система уникання так довго мене оберігала і яка оточувала мене тут зусібіч (Зебальд 2020: с. 212–213).

Отже, кожен елемент експозиції активує внутрішню опірність Аустерліца – травма не дозволяє повністю зануритися в рефлексію, захищаючи психіку від чергового нападу, підтверджуючи тезу А. Ассман, що «травма світової війни підриває структуру дійсного досвіду й стандарти нормальності; для того, щоб жити далі, потрібно наново знаходити орієнтири» (Ассман 2012: с. 305). Особливо значущими видаються для нього матеріальні артефакти:

багаж, із яким інтерновані з Праги й Пільзена, Вюрцбурга й Відня, Куфштайна й Карлсбада, і тисячі інших місць прибували до Терезина, такі предмети, як дамські сумочки, ремінні пряжки, щітки для одягу, гребінці, які вони виготовляли на різних мануфактурах, розроблені до найменших деталей. Виробничі плани й плани сільськогосподарського використання відкритої місцевості (Зебальд 2020: с. 213).

Ці предмети набувають подвійної семантики: з одного боку, вони є свідченням знищеного приватного світу репресованих людей, з іншого – постають метоніміями втраченої ідентичності, через які Аустерліц намагається відновити уявлення про власну історію, побачити себе крізь призму множинних облич, речей і доль.

Особливе значення в процесі відновлення минулого відіграє й інтертекстуальний контекст, зокрема праця Г. Г. Адлера про Терезієнштадт, написана складною німецькою бюрократичною мовою, де йшлося «про заснування, розвиток і внутрішню організацію гето» (Зебальд 2020: с. 249). Звідси герой відкриває для себе документальну правду про реалії табору й осмислює долю Агати в межах ширшого історичного контексту геноциду. Ця праця виконує функцію реконструкції не лише історії матері, а й механізмів нацистського стирання людських долі, слугує джерелом колективної пам'яті єврейського народу (за П. Нора, це те, що залишається від минулого в пережитому досвіді груп (Нора 2014: с. 188)). Автор наголошує, що для самого Аустерліца «система гето в її, так би мовити, футуристичному переформуванні суспільного життя мала риси чогось цілком ірреального» (Зебальд 2020: с. 253). Насамперед це пов'язано з парадоксом самого простору Терезієнштата: раніше це була фортеця, яка історично повинна була виконувати функцію оборони, і з часом перетворилася на зону тотальної ізоляції, контролю та насильства. Саме тут, на одному квадратному кілометрі, було втиснуто понад шістдесят тисяч осіб – представників різних національностей, професій і соціальних верств. До остаточного етапу депортації на схід ув'язнені змушені були виконувати примусову працю в мануфактурах різного профілю: «від використання цілих робітничих бригад на будівництві залізничної гілки між Богусевіце й фортецею аж до призначення окремого відповідального за хід годинника на вежі зачиненої католицької церкви» (Зебальд 2020: с. 258).

Однак найбільш цинічно виглядає стратегія нацистської дезінформації: людям говорили, що вони їдуть на «приємний богемський курорт» (Зебальд 2020: с. 256), створюючи в такий спосіб ілюзію благополуччя, яку згодом зафіксували у квазідокументальному фільмі, знятому спеціально для візиту представників Червоного Хреста. У рамках цієї пропагандистської кампанії було запущено широку програму «благоустрою», охопивши зовнішні фасади, гігієнічні установки, дитячий садок, озеленення, магазини і навіть музичні виступи – усе це існувало лише на час зйомок, приховуючи реальні умови існування в'язнів, які,

прибувши в Терезієнштадт, часто ставали фізично й духовно цілковито спустошеними, не контролювали власні почуття, марили, нерідко навіть не пам'ятали свого імені й до так званої процедури «проходження шлюзів» або взагалі не доживали, або переживали її всього на декілька днів (Зебальд 2020: с. 257).

Це, як описує автор, призводило до того, що «кількість померлих, що <...> цілком влаштовувало керівників гетто – тільки за десять місяців з серпня 1942 року до травня 1943 року перевищила двадцять тисяч» (Зебальд 2020: с. 257).

У цьому контексті важливим для Аустерліца був документально-пропагандистський фільм із цинічною назвою «Фюрер дарує євреям місто», де він уперше ідентифікує постать своєї матері серед інтернованих. Чотирнадцятихвилинна плівка, супроводжена фонограмою єврейської народної музики, мала на меті створити ілюзію «гідного» та «культурного» життя в гетто. На екрані було представлено постановочну версію таборового життя: ідеалізовані побутові сцени, усміхнені мешканці, концерти – все це замилювало очі спостерігачам і приховувало геноцидну реальність. Однак найбільшим парадоксом було те, що більшість людей, знятих на цій плівці, «ще в березні 1945 року були вже мертві» (Зебальд 2020: с. 261). Тому він набуває особливого значення як артефакт останніх образів назавжди зниклих людей.

Натомість для Жака важливо не лише розкрити історичну правду, а й через уявне наближення до матері Агати зцілити та віднайти себе. З тремтливими руками герой вставляє касету, переживаючи напругу між ілюзорною постановкою життя й реальним знанням про смерть, яка стоїть за кожним кадром. Такий досвід візуального сприйняття стає моментом кульмінаційного прориву пам'яті героя. Після численних перемотувань стрічки в уповільненому кадрі Аустерліц впізнає свою матір, яка лише миттєво з'являється серед натовпу:

на шиї у неї <...> було намисто, три разки якого заледве можна було вирізнити на темній закритій сукні, а збоку у волоссі в неї була біла квітка. Саме такою, спираючись на свої розпливчасті спогади

та нечисленні деталі, які я маю сьогодні, я уявляв актрису Агату, саме так, гадаю, вона й виглядала, знову й знов заглядаю я в це водночас чуже і знайоме обличчя (Зебальд 2020: с. 265–266).

Цей кінематографічний образ стає для протагоніста каналом повернення до фрагментів втраченого життя. У такий спосіб, через зустріч із матеріальними й візуальними залишками травми, Аустерліц отримує змогу пройти процес ретравматизації, який, попри свою болісність, відкриває можливість для внутрішнього відродження. А сам Терезієнштадт стає не лише місцем смерті та страждання, а й топосом, де пам'ять перестає бути віддаленим концептом і перетворюється на особистий афективний досвід.

Після наближення до образу матері Аустерліц намагається реконструювати спогади про батька – Максиміліана Айхенвальда. Цей новий пошук стає черговим етапом морального й ідентифікаційного відновлення героя. Однак фігура батька не лише окреслює його приватну біографію, а й проектує ідеологічний контекст тогочасної доби. Так, як зауважує автор, він «був одним із найактивніших діячів чехословацької соціал-демократичної партії» (Зебальд 2020: с. 168) і вірив у майбутнє Чехословаччини як відкритого демократичного суспільства. Його мрія про створення «острова свободи, на кшталт другої Швейцарії» (Зебальд 2020: с. 168) різко контрастує з тоталітарними тенденціями 1930-х років. Відкидаючи націонал-соціалістичну ідеологію, Максиміліан з осудом ставиться до суспільства, що породило гітлеризм, позаяк він:

зовсім не вірив, ніби німецький народ, сприймаючи на індивідуальному рівні бажане за дійсне й спираючись на фальшиві почуття, що плекалися в родинях, самотійно в такій збоченій формі винайшов себе знову й породив нацистських лідерів, яких усіх без винятку Максиміліан вважав йолопами й лайдаками і які були символічним втіленням цього народного збурення (Зебальд 2020: с. 182).

За словами Вери, батько Аустерліца часто серед усього прихильного німецького натовпу «відчував себе чужорідним тілом, яке от-от буде розчавлене й відкинуте» (Зебальд 2020: с. 183),

пророкуючи, таким чином, власну подальшу трагічну загибель і демонструючи категоричне неприйняття німецького як культурного коду, що несе у собі розруху, насилля та геноцид.

Після вимушеної депортації і втрати зв'язку з батьком останнім слідом у їхніх відносинах для Аустерліца залишається адреса в Парижі, де Максиміліан переховувався до кінця 1942 року, перш ніж був інтернований до табору Грюс. Його подальша доля – безслідне зникнення – постає для героя черговою травматичною лакуною, яку він прагне заповнити через подорож до паризької вулиці Барро (остання адреса батька) та внаслідок інтерпретації фрагментів матеріальної культури. Париж, як і Прага, видається героєві палімпсестом пам'яті, де під сучасною текстурою мегаполіса приховані шари насильства, витіснення й забуття. Аустерліц, блукаючи вулицями французької столиці, переживає візіонерський досвід занурення в історичну пам'ять, конкретно втілену у просторах, архітектурі, деталях міського ландшафту. Згідно з А. Денисенко, «насильство травми руйнує континуум часу» і травма призводить до стирання кордонів між спогадами та свідомістю, розширюючи сприйняття дійсності (Денисенко 2023: с. 193). Тому уява Аустерліца відтворює для себе жахливі картини минулого: він бачить натовпи людей, зігнаних на Зимовому велодромі (символ французької колаборації з нацистами), товарні потяги, якими депортованих вивозили до таборів смерті. У такій моторошній обстановці протагоніст вимальовує і образ власного батька: «ще досі в своєму гарному костюмі та в чорному оксамитовому капелюсі на голові, бачу, як він сидить із прямою спиною, такий спокійний серед усіх цих наляканих людей» (Зебальд 2020: с. 274). Аустерліц реконструює історичну правду і водночас генерує афективну присутність близької людини задля вивільнення придушених емоцій і віднайдень втраченого себе.

В. Г. Зебальд навмисно змальовує міський простір, щоб не лише нагадати про жахи минулого, а й транслювати терапевтичну функцію архітектурних споруд: Аустерліц, занурюючись у кожну деталь топосу, починає відчувати належність до історії свого народу і позбавляє себе відчуття чужості. Таке відбувається з героєм під

час відвідування цвинтаря Монпарнас, заснованого ще у XVII ст. Письменник зображує цей некрополь сучасною локацією, оточеною високими офісними будівлями, а самі поховання – відтісненими на окремо відведену ділянку, що вже одразу налаштовує реципієнта на маргіналізацію минулого в урбаністичному топосі сучасного міста. Саме тут Аустерліц виявляє могили єврейських родин, депортованих під час Другої світової війни, й по-справжньому усвідомлює свою приналежність до них. Герой переживає аспекти постмеморіальної ідентифікації і зауважує: «мені здавалося, що я той, хто так довго нічого не знав про своє походження, завжди був разом із ними або ж вони мене завжди супроводжували» (Зебальд 2020: с. 275). Це відчуття згенероване в Жака внаслідок концепції постпам'яті (термін М. Хірш) – своєрідна реакція нащадків другого покоління на травматичні події, що відбулися до їхнього народження (Горностаї 2021: с. 117). Жак фіксує різноманітні прізвища на надгробках (Вельфліни, Вормсери, Меєрберги, Гінзберги, Франки) та відзначає їхні «гарні німецькі імена» (Зебальд 2020: с. 275), які констатують належність до асимільованої німецько-єврейської культури й водночас трагічно контрастують із долею цих людей. Так, під час подальшого вивчення історій похованих родин протагоніст знаходить записи, що свідчать про смерть одного подружжя (останнє трагічно втрачене молодше покоління родини) під час депортації 1924 року (Зебальд 2020: с. 275). Письменник свідомо акцентує на розриві між цивілізованою культурою та варварською реальністю нацистського терору й відтак демонструє етичне переусвідомлення власного «Я» Аустерліца у зв'язку з концептуалізованим сприйняттям колективної історії (демонстрація морального відродження героя).

Іншою, не менш значною локацією пам'яті, в романі виступає склад Аустерліц-Тольбіак – місце, де зберігалися конфісковані речі заможних єврейських родин, «починаючи з комодів часів Людовіка XVI, майсенської порцеляни, перських килимів і цілих бібліотек, і аж до останньої сільнички та перчанки» (Зебальд 2020: с. 306). Зебальд підкреслює, що будь-які речі зберігають сакральну інформації своїх власників, проте нацисти піддають її системному знеціненню. Промовистим доказом цього слугує факт, що

понад п'ятсот мистецтвознавців, торговців антикваріатом, реставраторів, столярів, годинників, кушнірів і кравців <...> 3 дня у день по чотирнадцять годин займалися тим, що приймали на зберігання речі, які постійно сюди надходили, і сортували їх за вартістю та типом (Зебальд 2020: с. 306).

Самі ж власники цих матеріальних предметів, інтерновані у Дрансі, звідки, як підкреслюється, «навіть чи хтось повернеться назад» (Зебальд 2020: с. 306), були викреслені з контексту тодішньої історії та позбавлені не лише майна, а й права на пам'ять. Натомість більшість коштів і цінностей залишилися у розпорядженні держави та міських інституцій, що свідчить про викривлену гуманність: речі переживають своїх власників, а людська гідність виявляється менш значущою, ніж антикварна вартість.

Іронічним парадоксом постпам'яті постає той факт, що на місці колишніх складів конфіскованого майна понад сорока тисяч паризьких євреїв сьогодні височіє Національна бібліотека Франції, зведена за ініціативи президента Міттерана, – монументальний комплекс із чотирьох скляних веж, названих у «стилі фантастичних романів» (Зебальд 2020: с. 295) – вежа законів, вежа часів, вежа чисел і вежа літер. Архітектурна особливість цієї будівлі на честь «президента-фараона» (Зебальд 2020: с. 307) відзначається демонстративною непривітністю, стерильністю та холодною надмірністю, що символічно втілює втрату емоційного зв'язку сучасного світу з історичною травмою. Простір, де колись накопичувалися матеріальні свідчення знищеного єврейського життя, перетворено на інституцію знання. Автор наголошує на когнітивній суперечності нового топосу, позаяк там не збереглося будь-якої згадки про особисту історію героя – зокрема, жодних відомостей про перебування його батька Максиміліана Ахейнвальда в Парижі. Така інформаційна відсутність змушує Аустерліца звернутися до інтертекстуального контексту – він читає роман О. Бальзака «Полковник Шабер», який резонує з його власною ситуацією повернення з небуття, втрати особистісної цілісності та пошуку втраченого «Я». У цьому випадку літературний інтертекст виконує для героя терапевтичну дію:

мистецтво стає засобом самовідновлення, інтегрує чужий досвід у власний травматичний і допомагає переосмислити переживання втрати та свого місця в сучасній історичній парадигмі.

Окрім інтертекстуального пласту, надзвичайно важливим у процесі самопізнання Аустерліца стає звернення до інших форм мистецтва, передусім – візуального: фотографія, архітектура, музейні експозиції. Саме архітектура (згадані вище Терезін і Національна бібліотека Франції) функціонує як матеріалізований слід в історії, одночасно нагадуючи, пригнічуючи пам'ять героя і формуючи його психологічне тло. Знаковим для Аустерліца стає й відвідування Музею Фрагонара в Мезон-Альфор – анатомічного театру жаху, де на межі науки та мистецтва зреалізовано експозицію різноманітних тіл, подекуди позбавлених шкіри та тканин. Тут герой візуалізує жахливі картини:

гіпсові відбитки щелеп різних жуйних тварин і гризунів <....> поросля в розрізі, якому було всього кілька годин від народження, його органи під дією хімічного процесу діафанізації стали прозорими <....> і воно плавало, занурене в рідину; блідувато-синій зародок коня, під тонкою шкірою якого для більшої контрастності в мережу кровоносних судин була вприснута ртуть <....> черепи й кістяки найрізноманітніших створінь, цілі системи травлення у формальдегіді, патологічно спотворені органи, зморщені серця й роздуті печінки, цілі дерева бронхових трубок, деякі з яких були заввишки три фути й нагадували закам'янілі, розгалужені нарости рудих коралів, а в тератологічному відділі найрізноманітніші патологічні відхилення будь-якого виду, янусоподібні та двоголові телята, кіклопи з непропорційно великими лобними пазухами, а також людська істота <....>, яка через свої зрослі до купи ноги скидалася на русалку, десятиного вівця та інші жахливі покручі (Зебальд 2020: с. 283).

Однак центральним експонатом вважається фігура вершника Апокаліпсису – екорше, створене видатним анатомом XVIII ст. Оноре Фрагонаром, який препарував справжнє тіло людини і коня, розкриваючи кожен їхній м'яз. Простір музею, позбавлений відвідувачів і занурений у мовчазну мертвість, що відповідало й самій ідейній сутності цього приміщення, справив на протагоніста травматичне враження. Вітрини з ембріонами, паталогічні викривлення спричинили в нього не просто психологічний злам, а напад «істеричної епілепсії» (Зебальд 2020: с. 285).

Така підсвідома реакція Аустерліца на побачене в музеї корелює з прихованими травмами колективної історичної пам'яті. В анатомічному просторі музею експонати перетворені на безмовні об'єкти, позбавлені суб'єктивності – подібні до нацистської ідеології, яка розглядала євреїв як біологічний матеріал, що підлягав «очищенню» та «утилізації». Препарування людського тіла й експонування його в позі вершника Апокаліпсису паралельно активізує у свідомості Аустерліца пам'ять про знищення людей у таборах, про індустріалізацію смерті, що була основою Голокосту. Цей фізичний зрив також можна тлумачити в контексті трансгенераційної травми (несвідома передача психологічного болю від одного покоління до іншого (Сівчук 2022: с. 176). В. Г. Зебальд майстерно демонструє, як навіть відчужений від свого коріння протагоніст не здатен втекти від спадкової пам'яті про жахи, скоєні нацистами, що переслідують його в образах, тілах, структурах, просторах. А сама реакція Аустерліца свідчить про те, що досвід репресій відкладається у психофізіологічній тканині нащадків як генетичний код болю.

Натомість фотографія в романі «Аустерліц» постає не просто зображенням чи репрезентацією дійсності, а як вдало підкреслює Х. Рутар, «набуває рис імплантанта, стає знаряддям доступу до пам'яті» (Рутар 2018: с. 165). Реципієнт знаходить на сторінках роману застигли образи невідомих (залишені без підпису і авторського коментаря) людей, речей, місць і в такий спосіб відновлює втрачені зв'язки героя з минулим, нагадуючи про зниклі локуси, обличчя та речі. Інтегровані у текст реальні знімки створюють парадоксальний ефект автентичності, посилюючи довіру до оповіді та розмежовуючи дійсні факти з художнім вимислом. У цьому контексті особливо значущим постає епізод із виявленням фотокартки 1939 року з підписом «Жако Аустерліц, паж королеви троянд» (Зебальд 2020: с. 197). Саме вона функціонує для героя своєрідним тригером у процесі поступового повернення пам'яті: він намагається пригадати події із балу-маскараду в домі одного із впливових шанувальників своєї матері. Аустерліц, до того відчужений від власної біографії, починає усвідомлювати свою ідентичність, реконструювати фрагменти дитячого досвіду

та розпізнає себе носієм єврейської етнічної спільноти. Однак це прийняття відбувається досить поступово через створену героєм психологічну блокаду, спричинену травматичним розривом між дитинством і зрілим «Я». Щоденний перегляд і детальне вивчення цієї світлини дозволяє Жаку Аустерліцу трансформувати розпорошене минуле у відчуття приналежності до втраченої колективної історії. Як слушно зауважує Вера, фотографії не є ні нейтральними, ні безмовними – вони зберігають емоційний відбиток і долають часову дистанцію: «в них щось ворухиться, ніби від них долинає тихеньке зітхання безнадії» (Зебальд 2020: с. 197). Фотографії, на її думку, функціонують як візуальний слід, здатний промовляти за відсутніх та пригадувати тих, кого вже нема: «світлини самі мають пам'ять і пригадують нас, пригадують те, якими були ми, ті, хто вижив, а також ті, кого вже з нами немає» (Зебальд 2020: с. 197). Через цей досвід Аустерліц наближається до концепції хоронотопної пористості, де

ніякого часу взагалі не існує, а є лише різні простори, які входять один в одного за принципами якоїсь вищої стереометрії і між якими живі й мертві, відповідно до свого внутрішнього стану, можуть переходити туди й сюди (Зебальд 2020: с. 199).

У цьому сенсі фотографія стає інтермедіальною точкою дотику між теперішнім і давно забутим минулим, допомагаючи реконструювати втрачені спогади.

Сама ж постать Жака Аустерліца транслює не лише уособлення постпам'яті свого покоління, а й внаслідок ретроспективного осмислення крізь призму власного травматичного досвіду і співпереживання до культури «іншого» (яке згодом виявляється «своїм») функціонує як своєрідний інклюзивний герой. Його чутливість до матеріального сліду минулого трансформується в особливу форму екзистенційного пізнання, досягнутого за допомогою інтермедіальних аспектів. Саме вони (форми архітектури, музейні експонати, фотографії, документальні свідчення) сприяють поступовому подоланню посттравматичного розладу героя і допомагають йому набутти особистісної цілісності. Усе це формує унікальне терапевтичне середовище, у якому травма

не знищується, а поступово переосмислюється й приймається. Споглядання речей, вивчення зображень, читання текстів і перебування у просторах пам'яті дозволяє герою віднайти себе і заповнити лакуни власної історії.

Роман «Аустерліц» – це не лише художнє осмислення болісного минулого, а й приклад того, як через інтермедіальну взаємодію мистецтв, реконструкцію пам'яті й історії відбувається формування цілісного особистісного конструкту. Аустерліц, який на початку тексту перебуває у стані втрати себе, наприкінці постає як персонаж, що переживає внутрішнє потрясіння, яке умовно можна порівняти з аристотелівським катарсисом. Однак ідеться про інший тип очищення – посттравматичну афективну трансформацію, де суб'єкт через глибоке емоційне переживання і прийняття витісненого травматичного досвіду духовно очищується, поступово віднаходячи власну ідентичність.

Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічевої, О. Юдіна. Київ : Ніка-Центр, 440 с.

Аустерліц. В. Г. Зебальд. Komubook. URL: https://komubook.com.ua/projects/austerlits?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 3.06.2025).

Горностаї, П. (2021). Травма жертви і травма агресора у міжгрупових конфліктах. *Проблеми політичної психології*, вип. 10 (24), с. 114–133. <https://doi.org/10.33120/popp-Vol24-Year2021-68>

Горностаї, П. (2023). Бібліотерапія. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Бібліотерапія> (дата звернення: 2.06.2025).

Денисенко, А. (2023). Поняття «травми» і «пам'яті» в роботі В. Г. Зебальда «Повітряна війна і література». *Богословські роздуми*, т. 21, № 2, с. 183–194. <https://doi.org/10.29357/2789-1577.2023.21.2.10>

Заїчко, А. (2016). Підготовка майбутніх учителів початкової освіти до використання бібліотерапевтичних технік у професійній діяльності. *Витоки педагогічної майстерності. Серія: Педагогічні науки*, вип. 18, с. 123–130.

Зебальд, В. Г. (2020). *Аустерліц*. Пер. з нім. Р. Осадчука. Київ : Комубук, 336 с.

Кавун, О. (1999). Семантико-структурна типологія англійських та українських прізвищ. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, № 3, с. 130–139.

- Калинич, К. (2025) Мнемонічні стратегії роману В. Г. Зебальда «Аустерліц»: взаємодія культурної та індивідуальної пам'яті. *«Платон мені друг, але істина дорожча»: між вірністю пам'яті та пошуком істини*. Зб. матеріалів III Міжнародної молодіжної конференції (3–4 березня 2025 року, м. Чернівці). Чернівці: Чернівець. нац. ун-т. ім. Ю. Федьковича, с. 87–89.
- Киридон, А. (2018). «Історична пам'ять» у просторі політики пам'яті. *Історичні і політологічні дослідження*. Спеціальний випуск: доповіді на міжнародній науково-практичній конференції «Трансформації історичної пам'яті», с. 45–53.
- Кобів, Й. (1967). «Поетика» Арістотеля – нев'януча пам'ятка естетичної думки. В: Арістотель. *Поетика*. Київ: Мистецтво, с. 7–36.
- Мегела, І. (2021). Архітектоніка роману В. Зебальда «Аустерліц». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, № 40, с. 21–32. <http://doi.org/10.17721/2663-6530.2021.40.03>
- Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять*. Пер. з фр. А. Рєпи. Київ: Кліо, 272 с.
- Осадчук, Р. (2020). У пошуках втраченого дитинства. Рефлексії над романом «Аустерліц». В: Зебальд, В. Г. *Аустерліц*. Київ: Комубук, с. 321–335.
- Полковенко, Т. Казкотерапія. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Казкотерапія> (дата звернення: 2.06.2025).
- Рутар, Х. (2018). Фотографія в історичному романі: пам'ять та доказ (на матеріалі «Музею покинутих секретів» Оксани Забужко і «Танго смерті» Юрія Винничука). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*, № XV, с. 163–171. <https://doi.org/10.31494/2412-933X-2018-1-5-163-171>
- Сівчук, П. (2022). Психологічна травма війни та її соціально-культурні наслідки. *ICBuTS*, 23–24 листопада 2022 року. Тернопіль: ФОП Паляниця В. А., с. 175–177.
- Соколов, В. (2019). Бібліопсихологія. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Бібліопсихологія> (дата звернення: 2.06.2025).

INTERMEDIAL STRATEGIES OF OVERCOMING TRAUMA IN W. G. SEBALD'S PROSE: AN ANALYSIS OF THE NOVEL “AUSTERLITZ”

Kateryna Kalynych
orcid.org/0000-0002-8263-6322
k.kalynych@chnu.edu.ua

*Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynsky Street, 58002, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The article analyzes the therapeutic potential of interlude components in a literary text, considering W. G. Sebald's novel "Austerlitz" as an example of a literary representation of the process of overcoming traumatic experience. On the basis of this text, the author traces the gradual reconstruction of the protagonist's personal memory, the deliberately displaced trauma of the Holocaust, and fragments of his own identity through intermediate markers such as architecture, photographs, films, and documents. In the novel, these visual and material components perform a therapeutic function: they serve as triggers of recollection and trigger the process of reconstructing blocked memories. Attention is focused on the images of the father and mother, who had long been pushed out of Austerlitz's memory. It is emphasized that through photographs, narratives of the mother's Czech friend Vera, and architectural details of places associated with the family, the protagonist finds the forgotten figures of the family that disappeared due to deportation, gradually accepts the loss and integrates the events of the past into the gaps of his own consciousness. The main thing is that it is Vera who acts as a living carrier of collective and family memory and creates the conditions for Jacques's cathartic experience. The transition between the verbal and visual structures of the text creates the effect of "dialogic memory," in which intermediate objects serve as a kind of "psychoanalytic artifacts" and combine the individual experience of the hero with the collective historical trauma. It is shown how the topoi of memory (from private childhood loci – Prague, to historically marked places associated with the Holocaust – Terezin, Paris) function in the text as "therapeutic guides" between the present and the past and open up the possibility of affective rethinking of tragic events. The novel is analyzed as a peculiar form of retraumatization and existential search, in which the art of words becomes an effective tool for returning to the displaced experience, forming a holistic identity and post-traumatic recovery.

Keywords: intermediality; therapeutic function; collective memory; trauma; topoi of memory; W. G. Sebald; "Austerlitz".

References

- Assmann, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kul'turnoi pamiaty* [Spaces of remembrance. Forms and transformations of cultural memory]. Translated from German by K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 440 p. (in Ukrainian).
- Austerlitz. V. G. Sebald. [Austerlitz. W. G. Sebald]. *Komubook*. (in Ukrainian). URL: https://komubook.com.ua/projects/austerlitz?utm_source=chatgpt.com (accessed: 3.06.2025).
- Hornostai, P. (2021). Travma zhertvy i travma ahresora u mizhhrupovykh konfliktakh [Victim trauma and aggressor trauma in intergroup conflicts]. *Problemy politychnoi psykholohii*, no. 10 (24), pp. 114–133. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.33120/popp-Vol24-Year2021-68>

- Hornostai, P. (2023). Biblioterapiia [Bibliotherapy]. *Velyka ukrains'ka entsyklopediia* (in Ukrainian). URL: <https://vue.gov.ua/Бібліотерапія> (accessed: 2.06.2025).
- Denysenko, A. (2023). Poniattia "travmy" i "pamiaty" v roboti V. G. Zebalda "Povitriana viina i literature" [The Concepts of "Trauma" and "Memory" in W. G. Sebald's "Air War and Literature"]. *Bohoslovski rozdumy*, vol. 21, no. 2, pp. 183–194. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.29357/2789-1577.2023.21.2.10>
- Zaichko, A. (2016). Pidhotovka maibutnikh uchyteliv pochatkovoï osvity do vykorystannia biblioterapevtychnykh tekhnik u profesiinii diial'nosti [Preparing future primary school teachers to use bibliotherapeutic techniques in their professional activities]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti. Seriia: Pedahohichni nauky*, no. 18, pp. 123–130. (in Ukrainian).
- Sebald, W. G. (2020). *Austerlits* [Austerlitz]. Translated from German by R. Osadchuk. Kyiv : Komubuk, 336 p. (in Ukrainian).
- Kavun, O. (1999). Semantyko-strukturna typolohiia anhliis'kykh ta ukrains'kykh prizvyshch [Semantic and structural typology of English and Ukrainian surnames]. *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, no. 3, pp. 130–139. (in Ukrainian).
- Kalynych, K. (2025) Mnemonichni stratehii romanu V. G. Zebal'da "Austerlits": vzaïemodiia kul'turnoi ta indyvidual'noi pamiaty [Mnemonic strategies of the novel by W. G. Sebald's novel "Austerlitz": the interaction of cultural and individual memory]. *"Platon meni druh, ale istyna dorozhcha": mizh virnistiu pamiaty ta poshukom istyny*. Chernivtsi : Chernivets. nats. un-t. im. Y. Fed'kovycha, pp. 87–89. (in Ukrainian).
- Kyrydon, A. (2018). "Istorychna pamiat'" u prostori polityky pamiaty. *Istorychni i politolohichni doslidzhennia*, pp. 45–53. (in Ukrainian).
- Kobiv, Y. (1967). "Poetyka" Aristotelia – nevianucha pamiatka estetychnoi dumky [Aristotle's "Poetics" – an unfading monument of aesthetic thought]. In: Aristotle. *Poetyka*. Kyiv : Mystetstvo, pp. 7–36. (in Ukrainian).
- Mehela, I. (2021). Arkhitektonika romanu V. Zebal'da "Austerlits" [The architectonics of W. Sebald's novel "Austerlitz"]. *Problemy semantyky, prahmatyky ta kohnityvnoi linhvistyky*, no. 40, pp. 21–32. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.17721/2663-6530.2021.40.03>
- Nora, P. (2014). Teperishnie, natsiia, pamiat' [The present, the nation, the memory]. Translated from French by A. Riepa. Kyiv : Klio, 272 p. (in Ukrainian).
- Osadchuk, R. (2020). U poshukakh vtrachenoho dytynstva. Refleksii nad romanom V. G. Zebal'da "Austerlits" [In search of a lost childhood. Reflections on the novel "Austerlitz" by W. G. Sebald]. In: Sebald, W. G. *Austerlits*. Kyiv : Komubuk, pp. 321–335. (in Ukrainian).
- Polkovenko, T. Kazkoterapiia [Fairy tale therapy]. *Velyka ukrains'ka entsyklopediia* (in Ukrainian). URL: <https://vue.gov.ua/Казкотерапія> (accessed: 2.06.2025).

- Rutar, K. (2018). Fotohrafiiia v istorychnomu romani: pamiat' ta dokaz (na materialy "Muzeiu pokynutykh sekretiv" Oksany Zabuzhko i "Tango smerti" Yurii Vynnychuka) [Photography in a historical novel: memory and evidence (based on the material of Oksana Zabuzhko's "Museum of Abandoned Secrets" and Yuriy Vynnychuk's "Tango of Death")]. *Naukovi zapysky Berdians'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Filolohichni nauky*, no. XV, pp. 163–171. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.31494/2412-933X-2018-1-5-163-171>
- Sivchuk, P. (2022). Psykholohichna travma viiny ta її sotsial'no-kul'turni naslidky [Psychological trauma of war and its socio-cultural consequences]. *ICBuTS*, November 23–24, 2022, pp. 175–177. (in Ukrainian)
- Sokolov, V. (2019). Bibliopsykholohiia [Bibliopsychology]. *Velyka ukraïns'ka entsyklopediia* (in Ukrainian). URL: <https://vue.gov.ua/Бібліопсихологія> (accessed: 2.06.2025).

Suggested citation

Kalynych, K. (2025). Intermedial'ni stratehii podolannia travmy v prozi V. G. Zebal'da: analiz romanu "Austerlits" [Intermedial Strategies of Overcoming Trauma in W. G. Sebald's Prose: An Analysis of the Novel "Austerlitz"]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 111, pp. 316–337. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.316>

Стаття надійшла до редакції 2.06.2025 р.
Стаття прийнята до друку 25.06.2025 р.