

УДК 821.111-311.6.09“2014”:341.485

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2025.138.5080>

ПОЕТИКА ГОЛОКОСТУ В РОМАНІ МАРТИНА ЕМІСА “ЗОНА ІНТЕРЕСУ”

Андрій Верцімага

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000
andrii.vertsima@lnu.edu.ua*

У статті досліджено поетику художньої репрезентації Голокосту в романі британського письменника Мартіна Еміса “Зона інтересу” (2014). Проаналізовано складну наративну структуру твору, побудовану за принципом внутрішньої множинної фокалізації через три перспективи центральних персонажів. Досліджено реалізацію концепції “банальності зла” Ганни Арендт через зображення повсякденного життя персонажів у просторі концентраційного табору, символічну систему роману, мовностилістичні особливості та інтертекстуальні зв’язки. Розкрито специфіку хронотопної організації твору, проаналізовано лейтмотивну структуру та визначено жанрові особливості роману. Значної ваги надано дослідженню концепції пам’яті та свідчення як форми культурної пам’яті про травматичний історичний досвід. Доведено, що роман Еміса представляє інноваційний постмодерністський підхід до репрезентації Голокосту, поєднуючи історичну достовірність із високохудожньою формою та глибоким філософським змістом.

Ключові слова: Голокост, пам’ять, банальність зла, хронотоп, війна, постмодерністська поетика, Мартін Еміс.

Вступ. Порушуючи питання про доцільність мистецтва після трагедії Голокосту, Теодор Адорно стверджував, що “писати поезію після Аушвіцу є варварством” [8, с. 34]. Проте сучасна література переконливо демонструє, що художнє слово не лише може, а й повинно звертатися до цієї теми, стаючи інструментом критичного усвідомлення минулого та застереженням для майбутнього. Відповідно художня репрезентація Голокосту є однією з найскладніших проблем сучасного літературознавства, оскільки потребує особливої чутливості до етичних, естетичних та історичних аспектів аналізу травматичного досвіду.

У творчості Мартіна Еміса (1949–2023), одного з провідних сучасних британських письменників, тема Голокосту посідає важливе місце. Досліджуючи різноманітні аспекти сучасної цивілізації – від урбаністичних трансформацій до зіткнення Західної і Східної мегацивілізацій, саме Голокост названо письменником “центральною подією двадцятого століття” [13, с. 16]. Темі наймасштабнішого злочину Другої світової війни він присвятив два романи – “Стріла часу, або Природа Злочину” (1991) і “Зона інтересу” (2014). В романі “Стріла часу”, який Джеймс Вуд охарактеризував

як “приголомшливий, небезпечний і сміливий” [22], Еміс радикально підсилює трагізм і жах злочинів проти людяності, вчинених у нацистських концтаборах смерті, застосовуючи прийом інверсії хронології, за якої події розгортаються у зворотньому напрямку – від майбутнього до минулого. Роман “Зона інтересу” також представляє унікальний підхід автора до художнього відображення Голокосту. У творі історичну трагедію подано з різних наративних перспектив, які належать як жертвам, так і катам, що суттєво поглиблює дослідження психології злочину і травми.

Запропонований Емісом ракурс дослідження Голокосту в романі “Зона інтересу” виявляє актуальність цієї теми, яка підтверджується не лише літературознавчим інтересом до неї. Інтермедіальний потенціал твору, з його філософською та естетичною глибиною знайшов втілення у кіноадаптації британського режисера Джонатана Глейзера (2023), яка візуалізувала первинний текст і розширила горизонт його сприйняття, кинувши виклик моральній уяві глядачів. Як влучно зазначив американський кінокритик Оуен Глейberman, ““Зона інтересу” – це не портрет жертв Голокосту. Це портрет тих, хто його здійснював. І все ж над кожною миттю нависає людська монструозність, яка водночас виявляється й витісняється. Моторошною темою фільму є розщеплення зла” [17]. Кінострічка “Зона інтересу” отримала Гран-прі Каннського кінофестивалю (2023), премії BAFTA за найкращий британський фільм і найкращий звук (2024), а також була відзначена “Оскар” за найкращий міжнародний фільм і найкращий звук (2024). Така увага до екранізації засвідчує її мистецьку вагу та важливість теми, що переосмислюється засобами візуального мистецтва.

Отже, мета цієї розвідки – дослідити поетику роману Еміса “Зона інтересу”, проаналізувати механізми літературного відображення автором травматичного досвіду та визначити специфіку постмодерністського підходу до історичної тематики. Проблема художньої репрезентації Голокосту є значущою в контексті сучасних процесів формування колективної пам’яті та протидії історичному ревізійному.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Еміса привертала увагу дослідників як один із найяскравіших прикладів британської постмодерністської літератури. Серед західних науковців, які досліджували творчість письменника, варто відзначити Брайана Фінні та Джеймса Дідріка, що аналізували стилістичні та тематичні особливості прози автора. В українському літературознавстві творчість Еміса досліджують Зоряна Дубравська (наукові публікації здебільшого зосереджені на автобіографічній і мемуарній прозі письменника) та Олена Таукчі (аналіз роману “Стріла часу, або Природа Злочину”), проте їхні розвідки не зосереджувалися спеціально на романі “Зона інтересу”.

Теоретичне підґрунтя для аналізу художньої репрезентації Голокосту сформоване працями дослідників травматичної пам’яті та літератури свідчення. Концепція “банальності зла” Ганни Арендт, розроблена в праці “Айхман в Єрусалимі: розповідь про банальність зла” (1963), стала ключовою для розуміння механізмів функціонування нацистської системи масового знищення. Арендт продемонструвала, що найжахливіші злочини часто чинять не демонічні злодії, а звичайні бюрократи, які сліпо виконують накази системи.

Теорія культурної пам'яті, розроблена Алейдою та Яном Ассман, надає концептуальний апарат для аналізу способів збереження та передачі історичного досвіду через літературні тексти. Як зазначає А. Ассман: “Голокост став парадигмою, відносно якої формуються інші історичні травми” [12, с. 114]. Маріанна Гірш ввела поняття “постпам'ять” для позначення специфічного відношення наступних поколінь до травматичного досвіду попередників. Ці концепції є продуктивними для дослідження роману Еміса, написаного через понад півстоліття після подій Голокосту.

В українському літературознавстві вагомий внесок у дослідження травматичної пам'яті зробила Оксана Пухонська, яка розглядає концепцію “посттоталітарної пам'яті” в українській літературі періоду Незалежності та визначає художню літературу як “один із найпродуктивніших інструментів формування дискурсу пам'яті” [5, с. 9]. Серед українських дослідників літератури про Голокост слід відзначити Ірину Старовойт, яка досліджує травматичну пам'ять у літературі, а також Наталію Горбач, яка аналізує персоналії та простір пам'яті про Голокост у сучасній українській літературі.

Важливим є також внесок Рафаеля Лемкіна та Герша Лаутерпахта, яких Філіп Сендс називає “найвидатнішими юристами-міжнародниками ХХ століття” [6, с. 12], і які пов'язані з Україною та Львовом. Вони відіграли важливу роль у Нюрнберзькому процесі, стали авторами поняття “геноцид”, концепції “злочини проти людяності” та створили низку вагомих праць з прав людини. Зокрема, Рафаель Лемкін був першим, хто у своїй знаменитій доповіді (1953) назвав Голодомор геноцидом української нації, вчиненим комуністичним режимом [3, с. 53]. Отже, український дискурс пам'яті охоплює не лише травму Голокосту, але й теми сибіриади (масових ув'язнень людей у радянських концтаборах), радянського геноциду супроти окремих націй (український Голодомор), народів (примусове виселення лемків, русинів, кримських татар), лінгвоциду і репресій [5, с. 22].

Попри наявність значної кількості досліджень, присвячених літературі про Голокост, роман “Зона інтересу” є недостатньо вивченим у вітчизняному літературознавстві. Потребують детального аналізу поетикальні особливості твору, специфіка художнього відображення травматичного історичного досвіду та інноваційні наративні стратегії автора.

Методологія дослідження. Дослідження здійснене на основі комплексного інтегративного підходу, що поєднує історико-літературний, структурно-семантичний та наратологічний методи аналізу. Використано метод “уважного читання” (close reading) для детального аналізу художніх особливостей тексту, а також порівняльно-історичний метод для зіставлення роману з історичними фактами та іншими творами літератури про Голокост.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять концепція гетеротопії Мішеля Фуко, концепція хронотопу, наратологічний підхід Жерара Женетта та концепція наративних стратегій у літературному творі Лідії Мацевко-Бекерської, що дають змогу розкрити специфіку організації художнього світу твору та особливості наративної структури. Застосовано також елементи постколоніальної критики,

травматичних студій та студій пам'яті для аналізу репрезентації травматичного досвіду.

Матеріалом дослідження слугує роман Еміса “Зона інтересу” в оригінальному англійському тексті, а також авторські коментарі письменника щодо роботи над твором. Для контекстуалізації використано історичні джерела про функціонування концентраційного табору Аушвіц-Біркенау.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Еміс розглядає свій роман лише як невелику частку серед багатьох творів, у яких зображено Голокост. Він називає себе “великим боржником перед *loci classici*” [10, с. 303] (лат. “класичні місця”) і у післямові до роману наводить вичерпний перелік письменників, філософів, істориків, лікарів та їхні праці, що слугували основою для його книги. Це, зокрема, Ганна Арендт, Себастьян Гаффнер, Прімо Леві, Вінфрід Зебальд та Тімоті Снайдер.

У “зоні інтересу” Еміс створює специфічний гетеротопний простір концтабору Аушвіц (у романі – *Kam Zem*), який функціонує як контрмодель реальності. Дія відбувається в Аушвіці в 1942 році, у так званій “зоні інтересу” (нім. *interessengebiet*), яка стала виробничим центром системи таборів. У цей період винищення євреїв, систематизоване та поставлене на промислову основу, набуває рис прибуткового бізнесу. Важливим аспектом роману є зображення буденності зла через повсякденне життя нацистських офіцерів та їхніх сімей. Комендант концтабору з дружиною та дітьми мешкають в гарному будинку, розташованому безпосередньо поруч із крематорієм. У цьому приватному просторі з розкішним садом, що відокремлений лише парканом від масового знищення, німецька родина веде звичне, майже ідилічне життя. Контраст між затишком родинного побуту й організованим терором акцентує глибину моральної деформації та механізми витіснення злочину з поля зору. Як зазначає один із персонажів: “Ти або сходиш з розуму за перші десять хвилин, або звикаєш” [10, с. 85] (тут і далі переклад мій – А. В.).

Роман демонструє складну наративну архітектуру, побудовану за принципом внутрішньої множинної фокалізації (за класифікацією Ж. Женетта). Еміс використовує три наративні перспективи, кожна з яких представляє різний рівень залученості до злочинів нацистського режиму: офіцер СС Ангелюс “Голо” Томсен (племінник Мартіна Бормана), комендант концтабору Пауль Долль та член зондеркоманди Шмуль Захаріас. За типологією наратора, запропонованою Л. Мацевко-Бекерською [4], наративний режим роману можна описати як персонажну нарацію першого рівня – гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, оскільки кожен з трьох нараторів (Томсен, Долль, Шмуль) веде розповідь від першої особи, будучи безпосереднім учасником описуваних подій. Водночас у творі наявні елементи персонажної розповіді другого рівня, коли персонажі занурюються у власні спогади чи розповідають епізоди з минулого, створюючи багаторівневу наративну структуру, яка дає змогу автору створити поліфонічний образ реальності концтабору, де кожен наратор володіє лише частковим знанням про загальну картину подій.

Найбільш складною постаттю роману постає Томсен – персонаж, що зазнає в романі кардинальної моральної еволюції. Спочатку він постає як байдужий спостерігач, зосереджений на власних амурних пригодах, проте поступово приходить

до усвідомлення масштабу зла, частиною якого він є. Його наратив характеризується інтелектуальністю, іронічним дистанціюванням від нацистської ідеології та літературними алюзіями, що підкреслює його освіченість та культурний рівень.

Контрастом до Томсена виступає Долль, в образі якого письменник втілює концепцію “банальності зла” Арендт, що описує феномен звичайності злочинців нацистського режиму. Арендт підкреслює, що зло часто походить не від монструозності його виконавців, а від їхньої бездумності та сліпої відданості режиму. Вона бачить злочинця “страшенно і жахаюче нормальним” [11, с. 276], і нацистські персонажі Еміса зображені саме такими. Комендант концтабору Долль постає не як зловісна фігура абсолютного зла, а як звичайний службовець, поглинений господарськими справами та приватними турботами. Автор застосовує методи іронії та гротеску, щоб висвітлити психологічну подвійність персонажів: Долль механічно виконує обов’язки коменданта табору смерті, відсторонюючись від реальності концтабору, яким він керує. Це створює відчуження, яке є ключовим для розуміння механізмів масової жорстокості та її буденності для виконавців. Внутрішні монологи Долля демонструють псевдобюрократичний стиль мислення, постійні самовиправдання та неспроможність усвідомити моральну жахливість своїх дій. Він постійно наголошує на своїй “пересічності”: “Я цілком нормальний. Ось чого, здається, ніхто не розуміє. Пауль Долль цілком нормальний” [10, с. 41], що створює трагікомічний ефект на тлі його участі в масових вбивствах. Наратив Долля є прикладом ненадійної оповіді, оскільки персонаж не здатен адекватно оцінити власні дії та їхні наслідки.

Шмуль Захаріас представляє перспективу жертви, але жертви особливого типу – примусового співучасника злочинів. Як член зондеркоманди, він змушений брати участь у процесі знищення людей, що створює складну моральну дилему. Його наратив має філософську глибину та зосереджується на проблемах свідчення, пам’яті та збереження людської гідності в нелюдських умовах. Шмуль усвідомлює свою роль як свідка: “*Martyger, mucednik, martelaar, meczonnik, martyr*: у кожній мові, яку я знаю, це слово походить з грецької, *martur*, що означає ‘свідок’” [10, с. 85].

Окрім трьох центральних персонажів, у романі представлена розгалужена система другорядних та епізодичних персонажів. Частина з них так чи інакше виявляє опір системі, інші персонажі беруть участь у масових вбивствах. За задумом Еміса, звичайність та пристосованість багатьох свідків злочинів засвідчують факт, що нормальність зла вкорінюється не лише через садистів, а й через тих, хто, залишаючись мовчазними спостерігачами, свідомо не ставить питань. Серед другорядних персонажів важливу роль відіграє Ганна Долль – дружина Пауля, об’єкт бажання Томсена. Вона поступово стає активним і складним персонажем, розкриваючи свою здатність до опору, вона не боїться вдарити свого чоловіка коменданта: “Її похмура посмішка змінилася – розширилася і стала жорсткішою. ‘Це я поставила йому ці синці’” [10, с. 105]. Ганна виявляє справжню сміливість і відвагу, стаючи одним із небагатьох персонажів, здатних на опір, вона активно протидіє системі та шукає правду про злочини, відкрито зневажає Пауля та ненавидить його: “Ти просто довбаний лох з коричневосорочечників, який, натомившись думати брудні думки та гратися зі своєю гадукою, засинає у своєму ліжку і бачить найгірший з усіх можливих снів. У цьому

сні ніхто нічого не робить з тобою. Ти робиш речі з ними. Жакливі речі. Невимовно жакливі речі. А потім ти прокидаєшся” [10, с. 233]. В епілозі постає як персонаж, чия позиція щодо минулого сформована й категорична. Ганна демонструє трансформацію від жертви обставин до людини, що свідомо формує своє життя, відмежовуючись від минулого.

Важливою відзначити використання зображення персонажів “реалізму презентації” – концепції, яка була введена Клайвом С. Льюїсом у книзі “Експеримент у критиці” (1961) та пізніше розвинена Девідом Лоджем у своїх працях. Еміс використовує художні деталі для досягнення ефекту достовірності, наділяючи персонажів роману різним ступенем подібності і відповідності реальним прототипам. Зокрема, Мартін Борман та його дружина Герда Борман зображені з сильною подібністю до своїх історичних прототипів; Пауль Долль частково подібний до Рудольфа Гюсса – воєнного злочинця, коменданта концентраційного табору Аушвіц (1940–1943); натомість персонаж дружини коменданта діаметрально протилежний: за свідченнями в’язня табору поляка Станіслава Дубеля, який працював у Гюссів садівником, Гедвіг Гюсс казала про віллу в Аушвіці “Тут я хочу жити і померти” [16], у Еміса “Ганна сяє і світиться від кожної поганої новини” (для німців – *А. В.*) [10, с. 241]. Рудольф Гюсс також був в захваті від вілли і називав у своїх спогадах сад дружини “квітковим раєм” [18, с. 156]. Еміс віддає цю фразу про “рай” Томсенів, коли той вихваляє сад у розмові з Ганною: “Я обожнюю квіти. <...> Справжній рай. Такі прекрасні тюльпани” [10, с. 22]. У такий спосіб автор веде постмодерністську метафікційну гру, змішуючи реальні факти і художню вигадку для збагачення загального сприйняття твору. Як зазначає Еміс у післямові до роману, він прагнув дотримуватися історичної достовірності, мінімально використовуючи художній вимисел: “Я твердо тримався того, що сталося, з усім його жахом, безвихідним відчаєм і кровожерливою тупістю” [10, с. 311]. Така авторська позиція узгоджується з тезою О. Бандровської про те, що “створення ілюзії реальності через правдоподібну художню деталь, яка виконує міметичну функцію і примушує читача вірити в правдивість вигаданої історії, є фундаментальною характеристикою художньої літератури” [2, с. 20].

Розглянута наративна архітектура роману пов’язана з особливостями його просторово-часової організації, що формує своєрідний художній світ твору. Основний час дії твору – період з серпня 1942 до квітня 1943 року, час найінтенсивнішого функціонування “фабрики смерті” у концентраційному таборі Аушвіц. Простір табору функціонує як центральний організуючий принцип поетики роману. Це простір, де звичайні моральні та соціальні норми припиняють діяти, створюючи іншу реальність, в якій добро і зло набувають нових значень. Табір постає як межовий топос між життям і смертю, людяністю та нелюдськістю, цивілізацією та варварством.

Важливим елементом просторової організації є хронотоп шляху, який символізує моральну трансформацію персонажів. Переходи між різними локаціями табору стають метафорою внутрішніх змін героїв, найбільше помітних у наративі Томсена, який поступово приходить до усвідомлення власної моральної відповідальності.

Хронотоп природи набуває важливого значення в контексті роману. Еміс майстерно використовує образи зміненої природи – сірого та коричневого снігу – для передачі атмосфери морального забруднення. Ці образи функціонують як символи поступового занепаду та деформації природного порядку під впливом людської жорстокості.

Часова структура роману ускладнюється наявністю ретроспекцій та проспекцій, що дають змогу розширити темпоральні межі твору. Епілог “Наслідки” переносить читача в післявоєнний період, демонструючи довготривалі наслідки травматичного досвіду та неможливість повного забуття або прощення.

Роман Еміса втілює складну систему ідей, що еволюціонують та розкривають різноманітні аспекти природи зла та людської поведінки в екстремальних умовах. Відтак ідейна композиція роману передбачає розгортання кількох змістових рівнів – повсякденного, соціально-політичного, історичного, морального та екзистенційного.

Основна ідея першого розділу полягає в демонстрації банальності зла через його повсякденність, коли жахливі злочини чинять звичайні люди, що створює потужний контраст між романтичним заграванням Томсена до Ганни і реальністю концтабору.

Розвиваючи цю тематику, другий розділ переносить акцент на соціально-політичні механізми злочину проти людяності через бюрократичні процедури: “Годі скаржитися, Прюфере. Скарги нас нікуди не приведуть” [10, с. 70] – думки Долля під час планування спалення тисяч тіл демонструють парадоксальне поєднання раціональності управлінських процесів з ірраціональністю масового вбивства.

Поглиблюючи морально-етичну проблематику, третій розділ висуває ідею необхідності збереження людяності через свідчення, пам’ять та комунікацію навіть у ситуації тотальної дегуманізації: “Я пам’ятаю все, що сталося зі мною відтоді, як я прийшов до табору. Все. Щоб згадати годину, знадобилася б година. Щоб згадати місяць, знадобився б місяць” (роздуми Шмуля) [10, с. 273]. Ця концепція розкривається через протистояння знання і незнання, правди і брехні в умовах табору.

Логічним продовженням стає ідея четвертого розділу про неминучість краху нацистської системи не лише фізично, але й морально, і про спроби людини зберегти гідність навіть в умовах цілковитого морального занепаду: “Досвід підказує мені, що вмирання ніколи не триває менше ніж приблизно шістдесят секунд <...> І я досі боюся тієї хвилини вбивства” (роздуми Шмуля) [10, с. 206]. Ця концепція зображена через протиставлення краху системи і стійкості окремих особистостей.

Наступним етапом розвитку стає ключова ідея п’ятого розділу про взаємопроникнення світів “живих” і “мертвих” у контексті нацистської системи, що стирає межі між життям і смертю як буквально (рахунок мертвих дітей), так і метафорично (моральна смерть нацистських функціонерів). Ця тема досягає кульмінації в шостому розділі з його ідеєю невідворотності розплати за злочини проти людяності через паралельне завершення доль трьох головних нараторів. Тут розкривається концепція “злочинця за письмовим столом”: “мене викрили як *Schreibtischtäter* <...> виконавець за письмовим столом – вбивця з-за письмового стола” (слова Томсена) [10, с. 253].

Завершальна ідея епілогу “Наслідки” підсумовує весь ідейний розвиток роману, стверджуючи неможливість повного подолання наслідків Голокосту. Повернення до “нормальності” неможливе через глибокий розрив у тканині людського буття, проте саме це травматичне знання відкриває шлях до справжнього саморозуміння.

Складна ідейна структура роману втілюється через мережу символічних образів, що формують поліфонічну семантичну структуру твору. Центральним символом є сама “зона інтересу”, яка у художньому контексті набуває множинних значень: топографічного (реальна територія табору), психологічного (зона байдужості до страждання інших) та філософського (простір, де виявляється справжня природа людини). Саме таким чином в епілозі кристалізується образ “зони інтересу” як зони пізнання людської сутності: “Ким кожен був насправді. Це і було зоною інтересу” (виділено автором – *А. В.*) [10, с. 287]. Цей образ підсумовує весь роман, розкриваючи глибинний сенс назви – “зона інтересу” – як метафори простору, де оприявнюється істинна суть людини. Ще одним важливим наскрізним образом є образ “дзеркала”, який стає інструментом самопізнання: “Чи дуже неправильно, як ти думаєш <...> обожнювати дивитися в дзеркало?... Я знаю, що це злочин так говорити, але ми програли, Голо” [10, с. 171]. Дзеркало перетворюється на символ саморефлексії в екстремальних умовах.

Унікальну роль відіграє колористична символіка роману. Назви розділів формують своєрідний хроматичний код: від “Сірого снігу” до “Коричневого снігу”, що символізує поступове моральне забруднення світу. Сірий сніг стає метафорою амбівалентності: “І у сніг. Перший сірий сніг осені, сірий сніг, кольору попелу <...>” [10, с. 110], тоді як коричневий – символом остаточного морального занепаду: “Було мінус чотирнадцять за Цельсієм, і сніг, забарвлений у коричневий колір від багаття та димарів, цілеспрямовано падав” [10, с. 159]. Вульгарно-рожеве небо: “Небо було вульгарно темно-рожевим, кольору кавового бланманже” [10, с. 271] символізує спотворення природної краси, чорний колір пронизує роман як символ смерті, а червоний асоціюється з насильством та кров’ю.

Зооморфна образність створює складну систему метафор. Сцена з котом Максимом та мишею функціонує як алегорія відносин між катами та жертвами: “Макс – Максик – сидів прямо й нерухомо на голих білих дошках. У нього під наглядом, придавлена недбало лапою, була маленька запилюжена сіра мишка. Ще тремтячи від життя, вона дивилася на нього вгору і, здавалося, усміхалася – здавалося, усміхалася вибачливою посмішкою; потім життя випурхнуло з неї, поки Макс дивився вбік” [10, с. 28]. Образ мухи в описі Долля символізує паразитарну природу нацистської системи: “З голим торсом і в протигазі Долль виглядає як товста й волохата стара муха” [10, с. 145]. Хворий птах у наративі Томсена функціонує як метафора моральної хвороби: “Там був великий хворий птах, шуліка, мабуть, там був великий хворий птах, що завис над дубом за ешафотом” [10, с. 149].

Символіка сенсорного сприйняття є важливою у романі. Очі стають символом душі і свідчення: “Очі – це вікна душі, і коли душа зникає, очі також стають порожніми” [10, с. 88]. Запах символізує моральний розклад: “Я пробірався крізь руїни синагоги, йшов звивистими стежками, що спускалися до рівної дороги, і увійшов до Зони

інтересу, наближаючись все ближче і ближче до запаху” [10, с. 264]. Їжа функціонує як символ останнього зв'язку з людяністю: “Їжа. Я думаю, що можу пояснити їжу. З п'яти почуттів смак – єдине, яке ми, зондери, можемо частково контролювати. Інші почуття зруйновані і мертві” [10, с. 142].

Архітектурні символи функціонують як метафори системи. “Весняна галявина” – евфемізм для масового поховання. Піраміда з рейок поєднує сучасне індустриальне вбивство з древніми формами рабства: “Ця сцена, гадаю, знаходиться на самому гребені сучасності, але коли я спостерігаю з пагорба, я постійно думаю про піраміди Єгипту, збудовані рабами” [10, с. 83]. Концертна зала символізує перетворення культури на інструмент нацистської системи.

Символи пам'яті та опору включають термос Шмуля: “Дорогою туди я поховую все, що написав, у термосі під кушем агрусу. І завдяки цьому не все в мені помре” [10, с. 273] – як капсулу часу для збереження свідчень, а також листи: листи жертв зі свідченнями жаклихв тортур, листування Томсена і Ганни як символ опору. Танець ув'язненої дівчини Естер символізує можливість внутрішньої свободи: “Тепер чари взяли гору, <...> похмурий вираз виснаження став свідомою, але все ж блаженною посмішкою, і вона понеслася геть, вона народилася, жила і була вільною” [10, с. 176].

Різноманітні суперлогічні образи (за термінологією О. Галича) з'являються в романі. Образ “медалі за народження дітей” (*Mutterkreuz*) стає символом моральної деформації нацистської системи: “‘Звісно, вони рахуються. Особливо в наш час. Ніхто б ніколи не набрав десяти, якби вони не рахувалися.’ Вона презирливо засміялася. ‘Звісно, мертві рахуються’” [10, с. 212] – слова Герди Борман про зарахування мертвих дітей для отримання медалі. Образ “мертвих, що зараховуються” символізує абсурдність системи, що стирає межі між життям і смертю.

Образ “пріоритетів” символізує абсурдну ієрархію цінностей: “‘Пріоритети, небоже. Найважливіше спочатку. Розумієш,’ сказав він поблажливо, ‘Шеф обожнює свої овочеві супи.’” [10, с. 213] – слова Мартіна Бормана про важливість заміни кухаря Гітлера на тлі масових вбивств.

У післявоєнному контексті з'являється сірий лебідь як символ спотвореного світу: “Я ненавиджу того лебедя. Бачиш? Його шия досить чиста, але подивись на пір'я. Воно брудно-сіре” [10, с. 296], та зламана свастика як символ зруйнованої нацистської системи: “Я придбав машину, брудний старий ‘Торнакс’ (чия почорніла і часто потрібна заводна ручка постійно нагадувала мені зламану свастику)” [10, с. 286].

Еміс створює складну систему лейтмотивів, що пронизують увесь текст і структурують його ідейно-тематичний зміст. Ці лейтмотиви еволюціонують разом із розвитком сюжету та поглибленням моральної проблематики.

Лейтмотив морального розкладу є наскрізним для всього роману, виявляючись через різні форми людської деградації на тлі масового вбивства. У першому розділі він втілюється через мотив споглядання/байдужості: “Це був безпорадний, тремтливий акорд, фугальна гармонія людського жаху і розпачу. Ми стояли нерухомо з очима, що розширювалися в наших головах” [10, с. 24] – здатність персонажів ігнорувати

жахливі події, що відбуваються поруч. Мотив хижака і жертви яскраво представлений у сцені з котом Максиком, що стає метафорою системи таборів смерті.

Контрастом до морального занепаду постає лейтмотив людської гідності, особливо виразно проявлений у третьому розділі через мотив знання/незнання, втілений у пошуках Томсеном правди: “Знати все чи нічого не знати?” “Нічого не знати”, – відгукнувся я. “Тоді ти матимеш задоволення дізнаватися все сам” [10, с. 105]. Цей лейтмотив ставить питання про збереження гідності в нелюдських умовах табору та розкривається через внутрішнє знання Шмуля, яке він прагне зберегти для майбутніх поколінь.

Поступово нарощуючи напругу, роман веде до лейтмотиву стирання межі між живим і мертвим, який домінує в п'ятому розділі. Тут система нацизму буквально та метафорично руйнує кордони між життям і смертю, що проявляється в абсурдних словах Герди Борман про зарахування мертвих дітей і створює жахливий образ тоталітарної машини, що перетворює смерть на статистичну категорію.

Кульмінацією цього розвитку стає лейтмотив неминучої розплати, який пронизує шостий розділ як усвідомлення неминучого краху нацистської системи: “Наша десятирічна Вальпургієва ніч добігає кінця” [10, с. 252]. Цей завершальний лейтмотив розкривається через викривлення всіх людських цінностей, демонструючи, як система, побудована на злі, спотворює все навколо себе.

Лейтмотивна організація твору тісно взаємодіє з системою описових одиниць, формуючи цілісну поетикальну структуру. Еміс створює складну систему образних елементів, що функціонують як носії символічного значення та структурують художній простір роману.

Пейзажні описи демонструють принципове протиставлення консонансних та дисонансних образів природи. Дисонансний пейзаж домінує в романі, де краса навколишнього середовища контрастує з жахами табору: “Попереду, чекаючи прийняти їх, простягалася алея – майже колонада – кленів, їхні гілки та лопатеві листя переплітались угорі. Пізній післяобідній час у розпал літа, з дрібними мошками, що блискітливо мерехтіли” [10, с. 11]. Цей опис створює ілюзію ідилії, що робить наступні жахіття ще більш шокуючими. Консонансний пейзаж з'являється в описах “Весняної галявини”: “Я дивився на величезну поверхню, що хвилювалася, як лагуна під час зміни припливу, поверхню, всіяну гейзерами, що булькали й хлюпали” [10, с. 74] – де природа постає спотвореною людською діяльністю.

Портретна характеристика відіграє ключову роль у створенні психологічних образів персонажів. Опис Томсена підкреслює його фізичну привабливість: “Мої плечі були рівні й широкі, груди плитоподібні, талія струнка <...> Щоб довершити панораму цих своєчасних і слухних принад, мої арктичні очі були кобальтово-блакитними” [10, с. 18], що контрастує з його моральною амбівалентністю. Очі Шмуля стають символом морального спустошення: “Мої очі? Мої очі схожі на очі Златовласки порівняно з очима зондеркомандофюрера Шмуля. Його очі зникли, мертві, згаслі, вимерлі. У нього зондерівські очі.” [10, с. 72]. Синці Долля: “У Пауля Долля було два яскравих синці” [10, с. 52] стають зовнішнім проявом внутрішнього морального розкладу.

Інтер'єрні описи створюють контраст між удаваною нормальністю та реальністю злочинів. Дім Долля: “Тепер ми стояли в рожевому сьвіті головної кімнати, пані Долль спиною до каміна” [10, с. 19] формує простір удаваної цивілізованості. Житлові блоки табору: “сарай розміром з два тенісні корти, що містив сто сорок вісім триярусних нар з двома-трьома особами на кожному ліжку” [10, с. 107] функціонують як метонімія системи концтаборів загалом.

Топос табору є центральним організуючим принципом художнього простору, це специфічний простір насильства та повної відсутності людяності. Топоси концертної зали та театру створюють абсурдний контраст: “Я провів усі 2½ години, напружено оцінюючи, скільки часу знадобилося б (з огляду на високу стелю порівняно з вологими умовами), щоб отруїти газом глядачів” [10, с. 79] і символізують перетворення культури на інструмент нацистської системи.

Еміс демонструє майстерне володіння різними мовними регістрами та стилістичними прийомами. Роман характеризується складною лексичною стратифікацією, що включає кілька основних пластів: німецьку військову та бюрократичну термінологію, евфемізми нацистської мови, полігосію та інтермедіальні вкраплення.

Використання німецьких термінів створює ефект автентичності та підкреслює бюрократичну природу злочинів Голокосту: “Sonderkommando” (зондеркоманда), “Leichenkeller” (мог), “Stammlager” (основний табір). Важливими є евфемізми, що демонструють механізми лінгвістичного маскуваня злочинів: “evacuees” замість “жертви”, “special treatment” замість “вбивство”, “pieces” замість “групи”.

Кожен з трьох нараторів має власну мовленнєву характеристику. Томсен використовує складні синтаксичні конструкції, літературні алюзії та іронічні коментарі. Долль демонструє псевдобюрократичний стиль з постійними самовиправданнями та раціоналізаціями. Шмульт характеризується філософською глибиною висловлювань та здатністю до моральної рефлексії.

Важливим стилістичним прийомом є використання контрасту між високим та низьким мовними регістрами, що створює ефект відчуження та підкреслює абсурдність ситуації: “‘Правильно’ і ‘неправильно’, ‘добро’ і ‘зло’: ці поняття відіграли свою роль; вони зникли. За нового порядку деякі вчинки мають позитивні наслідки, а деякі вчинки мають негативні наслідки. І це все” [10, с. 74] – де урочистий тон Долля контрастує з вульгарним змістом. “Мені довелося каторжно працювати і потом з кров'ю заливатися, мені довелося вбиватися, щоб дістатися туди, де я є. Але деякі люди – деякі люди народжуються із срібною... <...> Так. Ангелос Томсен народився із срібним членом у роті!” [10, с. 81]. Це приклад внутрішнього монологу Долля, що демонструє стрибки від ностальгійного тону до грубої вульгарності – характерний прийом Еміса для показу морального розкладу та роздробленості свідомості персонажа.

Бюрократичний дискурс відтворюється через специфічну термінологію: “Головне управління економічної адміністрації постійно домагається від мене робити все можливе, щоб збільшити робочу силу (для оборонної промисловості); з іншого боку, Центральне управління безпеки Рейху наполягає на ліквідації якнайбільшої кількості

евакуйованих” [10, с. 81]. Еміс відтворює мову звітів та розпоряджень, показуючи, як бюрократична мова маскує злочини.

Ритмічна організація прози створює характерні ефекти. Повтори в мові Долля: “Complain, complain, complain, complain” [10, с. 70] (“скаржитися”) – імітують монотонність бюрократичного мислення. Список у описі табірної життя: “підйом, умивальня, дизентерія, портянка, перекличка, речі, жовта зірка, капо, чорний трикутник, проміненти (привілейовані в’язні – *A. B.*), робочі команди, Arbeit Macht Frei (робота робить вільним – *A. B.*)” [10, с. 265] створює ритм механічного існування.

Еміс майстерно використовує багатомовність як поетикальний прийом, що відображає багатонаціональний контекст Голокосту та створює ефект автентичності. Німецька мова функціонує не лише як засіб стилізації, але й як носій ідеологічних конотацій: “Geheimnistrager” (носії таємниць), “Schreibtischtäter” (злочинець за письмовим столом), “Grofaz” (саркастичний акронім для “найвеличніший фельдмаршал усіх часів”).

Полімовні вкраплення створюють ефект вавилонського змішання мов у таборі: “mucednik, martelaar, meczonnik” (мученик різними мовами) підкреслює універсальність страждання. Французькі фрази: “Monsieur, prenez le garçon et donnez lui à sa grand-mère. S’il vous plaît, Monsieur. Croyez moi” передають відчай матері, що благає за життя дитини. Польські слова “the Szwaby” (погіршувальна назва німців), “the Zabójcy” (вбивці) несуть конотації ворожості та насильства.

Евфемістичний дискурс функціонує як ключовий поетикальний прийом, що розкриває механізми самообману нацистської системи. Еміс систематично відтворює мову нацистської бюрократії: “Транспорт із 150 жінок прибув у доброму стані. Однак ми не змогли отримати переконливих результатів, оскільки всі вони померли під час експериментів” [10, с. 95] – де “добрий стан” та “переконливі результати” маскують вбивство як науковий експеримент. Евфемізм “Auf der Flucht erschossen” (застрелений при спробі втечі) стає формулою приховування злочинів. Така мовна стратегія демонструє, як тоталітарна система деформує саму мову, перетворюючи її на інструмент ідеологічного маскування.

Промовистим художнім засобом в романі є метатекстова функція імен персонажів. “Ім’я, – наголошує О. Бандровська, – будучи вербалізованою сутністю літературного персонажа, смисловим ядром його образу, є одним із шляхів до інтерпретації художнього твору” [1, с. 359]. На думку дослідниці, “виявлення можливих підтекстів імені разом з його реалізацією в тексті художнього твору і рецептивним потенціалом <...> дозволить безпосередньо виявити міру включеності конкретного твору в текст культури” [1, с. 363].

Імена центральних персонажів Еміса мають значний інтелектуальний та інтертекстуальний потенціал, а також несуть значне символічне навантаження, створюючи іронічний контраст між сакральними конотаціями та профанними діями.

Ангелюс “Голо” Томсен (Angelus “Golo” Thomsen) демонструє складну етимологічну гру. “Angelus” (лат. “ангел”) створює потужний іронічний контраст між “ангельським” іменем і роллю персонажа в нацистській системі. Скорочена форма “Golo” відсилає до кількох можливих джерел: Голо з Лорени – середньовічного

історика та агіографа, що підкреслює іронію через протиставлення святості та злочинності; біблійського Голіафа – ворога Ізраїлю, що символічно корелює з роллю Томсена як ворога євреїв; звукову асоціацію з англійським “hollow” (порожній), що може символізувати моральну порожнечу персонажа.

Шмуль Захаріас (Szmulek Zachariasz) поєднує інтимність зменшувальної форми “Szmulek” (від Szmuel – Самуїл) з пророчою величчю “Zachariasz” (Захарія). Біблійний пророк Захарія був свідком відновлення Храму після вавилонського полону, його книга містить есхатологічні візії та пророцтва про суд. Це прямо корелює з роллю Шмуля як свідка злочинів у романі, підкреслюючи його функцію носія пам’яті про трагедію.

Інші персонажі також демонструють значущу антропонімію: Пауль Долль (Paul Doll), де “doll” (лялька) підкреслює його маріонетковість у нацистській системі; Ганна (Hannah) – біблійна мати Самуїла, що створює генеалогічний зв’язок із Шмулем на символічному рівні.

Зауважимо, що Гітлер, жодного разу не названий у романі на ім’я, залишається поза текстом. Як зазначає Еміс: “Ми дуже багато знаємо про ‘як’ – як він робив те, що зробив, – але, схоже, майже нічого не знаємо про ‘чому’” [10, с. 306]. Письменник досліджує феномен “колективного гітлера”, що виростає з народних сподівань.

Роман насичений різноманітними інтертекстуальними відсиланнями, що створюють складну систему культурних конотацій. Епіграф з трагедії Шекспіра “Макбет” задає основну тональність твору та встановлює зв’язок з темою морального падіння та розплати за злочини. Відьомський шабаш у “Макбеті” перегукується з образом “Вальпургієвої ночі” (алюзія на “Фауста” Гете), який неодноразово з’являється в романі як метафора нацистського режиму. Епіграф завершується цитатою з монологу самого Макбета: “Я в крові так глибоко зайшов, що далі йти мені чи повертатись – однаково важко” [10, с. 7].

Важливими є алюзії на “Божественну комедію” Данте в описах пекельного ландшафту табору. Структура концтабору нагадує дантевські кола пекла, де кожен рівень має свою специфіку та призначення. Це порівняння підкреслює космічний масштаб зла, втіленого в нацистській системі.

Біблійні мотиви свідчення та мучеництва виявляються в наративі Шмуля, а також через алюзію на Вільяма Єйтса через цитату з “Озера острова Іннісфрі”: “I will arise and go now” (Я підведуся і піду зараз) [10, с. 301] (відлуння біблійної притчі про блудного сина). Також присутня алюзія на Вістена Одена у цитуванні поезії “Оратори”: “*Till your nerves are numb And your now is a time Too late for love. Saying Alas To less and less.*’ <...> ‘*Grown used at last To having lost*’” (курсив авторський – А. В., “Доки нерви не занімуть і теперішнє не стане часом, що надто пізній для любові”, “Нарешті призвичаївся до втраг”) [10, с. 300].

Класичні літературні алюзії створюють складну систему культурних референцій. Алюзія на “Короля Ліра” Шекспіра проявляється в темі батьків та дітей: образ дітей Бормана, названих на честь нацистських лідерів, відлунює тему спотвореної родинної любові. Відсилання до “Дон Кіхота” Сервантеса виявляється в ілюзорності сприйняття дійсності персонажами: “Я не міг побудувати правдоподібне внутрішнє життя” [10,

с. 286] – Томсен, як Дон Кіхот, не може відрізнити реальність від ілюзії. Алюзія на “Смерть у Венеції” Томаса Манна через образ персонажа Дова як “пикколо”: “У Богдана був Пикколо – таке було позначення Ганни. Це слово було неоднозначним: на відміну від Піпля, що означало хлопчика для задоволення і ніяких сумнівів, Пикколо часто був просто молодим товаришем, підопічним, кимось, про кого дбав старший в’язень” [10, с. 106].

Філософські інтертексти включають алюзії на Ніцше: “яким принизливим, яким псячим було активне членство у панівній расі” [10, с. 262] – іронічне обігрування концепції надлюдини. Референції до Гайдеггера проявляються в роздумах про автентичність існування: “За національного соціалізму ти дивився в дзеркало і бачив свою душу” [10, с. 287].

Музичні алюзії створюють атмосферу епохи. Згадки про популярні пісні: “Who Will Weep, As We Two Sunder?”, “Say So Long Softly When We Part” – сентиментальна музика контрастує з жорстокістю реальності. Згадка про оперу “Коппелія” Лео Деліба: “Це була середня дія балету, який я бачив раніше, Коппелія (музика Деліба)” [10, с. 175] – тема механічної ляльки резонує з образом Долля як маріонетки системи.

Кінематографічні референції включають згадки про німецьке кіно: “Vom Winde Verweht” (німецький переклад “Віднесених вітром”) – голлівудська романтика контрастує з табірною реальністю. Алюзії на експресіоністське кіно виявляються у візуальних образах: “здавалося, що сліпий, спотикаючийся велетень, що перекривав цілі квартали, брів собі шляхом до нас” [10, с. 249].

Наукові дискурси пародіюються через “теорію космічного льоду” [10, с. 220], яка є алюзією на реальну псевдонаукову теорію Ганса Горбігера, яку підтримували деякі нацисти, що символізує ірраціональність режиму.

Важливим аспектом поетики роману є художнє опрацювання проблем пам’яті та свідчення. У межах студій пам’яті (memory studies) існують різні погляди науковців на можливість свідчення про травматичний досвід. Джорджо Агамбен, аналізуючи травматичний досвід жертв Голокосту, відстоює неможливість повноцінного свідчення про пережиту травму: “неможливо свідчити про це зсередини – оскільки ніхто не може свідчити зсередини смерті, і немає голосу для зникнення голосу – і ззовні – оскільки ‘сторонній’ за визначенням виключений з події” [9, с. 35]. Натомість Домінік Ла Капра акцентує увагу на необхідності пропрацювання травми через її літературну інтерпретацію, розрізняючи стратегії “відігрування” (acting out) та “пропрацювання” (working-through) травматичного досвіду [19, с. 48]. У епілозі роману тема травматичної пам’яті виявляється у неможливості забути пережите і повернутися до “нормального життя”: “Коли я бачу тебе, я знову там. Коли я бачу тебе, я відчуваю цей запах. А я не хочу його відчувати” [10, с. 299] (слова Ганни до Томсена); у подоланні травматичного досвіду: “Ти, ти завжди була жертвою свого чоловіка, але ти ніколи не була *жертвою*” (виділено автором – А. В.) [10, с. 300] (слова Томсена до Ганни). Ганна категорично відмовляється від будь-яких спроб примирення: “Уяви, як огидно було б, якби щось хороше вийшло з того місця” [10, с. 301].

Шмуль усвідомлює свою роль як носія пам’яті про злочини: “Ми, зондери, або деякі з нас, будемо свідчити” [10, с. 85], “Я не можу забути, бо я не можу забути.

І тепер, наприкінці, всі ці спогади доведеться розвіяти” [10, с. 273]. Його спроба зберегти письмові свідчення у термосі під кущем агрусу символізує прагнення передати правду майбутнім поколінням. І Старовойт називає такі щоденники “першим етапом пам’ятання, найважливішим свідченням, яке Голокост залишив на землі” [7]. За Девідом Блайтом, “війна і геноцид у минулому столітті (а також у нашому пост-9/11 світі) стали викликом для нас через безліч жертв і свідків, чії історії повинні бути почуті. <...> Як ніколи раніше, свідок або жертва великого насильства стали новим і найвизначальнішим рушієм пам’яті” [15, с. 244].

Роман *Еміса* функціонує як форма культурної пам’яті, що зберігає та передає травматичний досвід через художні засоби. На думку Ренате Лахман, “художнє письмо є водночас актом пам’яті та новою інтерпретацією, завдяки якій кожен новий текст вривається у простір пам’яті” [20, с. 301]. *Еміс* створює нову модель розуміння історичної травми, яка є актуальною для сучасного контексту та сприяє формуванню критичного ставлення до проявів зла в будь-якій формі.

Висновки. Досліджуючи Шоа (івритський термін, що означає “катастрофа”), Майкл Бернштейн наголошує: “<...> усвідомлення того, що теперішнє містить зародки різноманітних і взаємовиключних майбутніх сценаріїв, повинне враховуватися при осмисленні будь-якого окремого моменту” [14, с. 32]. Один із сучасних дослідників Тімоті Снайдер замислюється: “Чи можемо ми бути впевненими, тепер, коли Голокост уже позаду, що попереду на нас чекає передбачуване майбутнє?” [21, с. xiv]. Роман *Еміса* став частиною цивілізаційного полілогу про те, чи можемо ми вважати Голокост закритою сторінкою історії, і чи не загрожують подібні катастрофи людству в майбутньому. Автор демонструє через художні засоби, наскільки є актуальним вивчення механізмів зла, які дозволили звичайним людям стати частиною системи масового знищення. Проведений аналіз постікальних особливостей роману *Еміса* підтверджує цю актуальність і дає підстави зробити кілька важливих висновків щодо специфіки художнього осягнення Голокосту в сучасній літературі.

По-перше, роман “Зона інтересу” демонструє інноваційний підхід до репрезентації травматичного історичного досвіду через використання множинної системи нараторів. Три різні наративні перспективи – злочинця, жертви-співучасника та байдужого спостерігача – створюють поліфонічний образ реальності концтабору, що дає змогу уникнути однозначних моральних оцінок та розкрити складність етичних дилем Голокосту.

Роман поєднує риси кількох літературних жанрів, що відображає складність та багатовимірність аналізованої проблематики. Основу становить історичний роман, що працює з конкретним історичним матеріалом та прагне до фактографічної точності. Психологічний вимір роману проявляється в глибокому дослідженні механізмів, що дозволяють звичайним людям брати участь у масових вбивствах. Філософський аспект твору розкривається через осягнення природи зла, проблем моральної відповідальності та можливості збереження людяності в нелюдських умовах. Елементи роману-антиутопії виявляються в зображенні деформованого, перевернутого світу, де традиційні моральні цінності втрачають своє значення. Присутні також риси чорної

комедії та абсурдистського роману, що дозволяють автору розкрити парадокси та внутрішні суперечності тоталітарної системи.

По-друге, Еміс майстерно реалізує концепцію “банальності зла” Арендт, показуючи, як жахливі злочини чинять не демонічні фігури, а звичайні люди, які продовжують вести буденне життя. На відміну від багатьох романів, які зосереджуються на досвіді жертв (“Щоденник” Анни Франк, “Ніч. Світанок. День” Елі Візеля), або тих, що досліджують опір і виживання (“Крадійка книжок” Маркуса Зузака), роман Еміса передусім зосереджується на виконавцях та співучасниках злочинів у їхньому безпосередньому середовищі. Хоча інші приклади художньої літератури про виконавців злочинів існують, такі як “Благоволительки” Джонатана Літтела, підхід Еміса з поєднанням чорного гумору та ненадійної оповіді вирізняє його.

По-третє, складна символічна система роману, включаючи колористичну метафорику, зооморфні образи та просторові символи, створює багатопланову художню структуру, що дає змогу передати атмосферу морального занепаду та деформації природного порядку під впливом тоталітарної системи.

По-четверте, мовностилістичні особливості роману, зокрема використання німецької термінології, евфемізмів та контрастів між різними мовними регістрами, ефективно відтворюють атмосферу епохи та демонструють механізми лінгвістичного маскування злочинів.

Перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення кінематографічної адаптації роману та аналіз трансмедіальних стратегій репрезентації Голокосту, дослідження впливу роману на формування сучасного дискурсу пам’яті про Голокост, а також порівняльний аналіз підходів до зображення травматичного досвіду в творчості різних сучасних авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : монографія. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 444 с.
2. Бандровська О. Реалізм презентації: художня деталь у літературі. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2024. № 2 (28). С. 9–23.
3. Лемкін Р. Радянський геноцид в Україні (стаття 33 мовами) / ред. Р. Сербин ; упоряд. О. Стасюк. Київ : Видавець Мельник М. Ю., 2020. 256 с.
4. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць*. 2011. № 4. С. 8.
5. Пухонська О. Літературний вимір пам’яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
6. Сендс Ф. Східно-західна вулиця: повернення до Львова / пер. з англ. П. Мигаль. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 704 с.
7. Старовойт І. Вголос, пошепки, мовчки: література і пам’ять про Голокост : лекція. *Chytomo*. 2016. 16 серпня. URL: <https://archive.chytomo.com/news/golokost-i-literatura-teksti-yak-vidchennya-dobi>.
8. Adorno T. *Prisms*. Cambridge : MIT Press, 1981. 272 p.
9. Agamben G. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* / translated by D. Heller-Roazen. New York : Zone Books, 1999. 206 p.

10. Amis M. *The Zone of Interest*. New York : Alfred A. Knopf, 2014. 320 p.
11. Arendt H. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York : Penguin Classics, 2006. 513 p.
12. Assmann A. The Holocaust – a global memory? Extensions and limits of a New Memory Community. *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. London : Palgrave Macmillan UK, 2010. P. 97–117.
13. Bellante C. J. Unlike father, like son. An interview with Martin Amis. *The Bloomsbury Review*. 1992. № 12.2. P. 4–5, 16.
14. Bernstein M. *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley : University of California Press, 1994. 199 p.
15. Blight D. W. *The Memory Boom: Why and Why Now? Memory in Mind and Culture* / ed. by P. Boyer and J. V. Wertsch. New York, 2009. P. 238–251.
16. Dubiel S. Testimony. Oświęcim, 7 August 1946. Regional Investigative Judge Jan Sehn, acting in accordance with the Decree of 10 November 1945 (Journal of Laws of the Republic of Poland No. 51, item 293) on the Main Commission and Regional Commissions for the Investigation of German Crimes in Poland. URL: <https://www.zapisyterroru.pl/dlibra/publication/3797/edition/3778/content>.
17. Gleiberman O. *The Zone of Interest Review: Jonathan Glazer’s Profoundly Chilling Dramatic Portrait of a Nazi Family Living Right Next Door to Auschwitz*. *Variety*. 2023. May 19. URL: <https://variety.com/2023/film/reviews/the-zone-of-interest-review-jonathan-glazer-1235618691/>.
18. Hoess R. *Commandant of Auschwitz: The Autobiography of Rudolf Hoess*. London : Phoenix Press, 2000. 398 p.
19. LaCapra D. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca : Cornell University Press, 1994. 224 p.
20. Lachmann R. Mnemonic and intertextual aspects of literature. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin ; New York, 2008. P. 301–310.
21. Snyder T. *Black Earth: The Holocaust as History and Warning*. Danvers : Tim Duggan Books, 2016. 480 p.
22. Wood J. The literary lip of Ladbroke Grove. *The Guardian*. 1991. September 7. URL: https://martinamisweb.com/reviews_files/Wood_LitLip_Amis.doc.

REFERENCES

1. Bandrovska O. Modernizm mizh mynulym i maibutnim: antropolohichniy diskurs anhliiskoho romanu [Modernism between Past and Future: Anthropological Discourse of the English novel] : monohrafiia. Lviv : LNU im. Ivana Franka, 2014. 444 s.
2. Bandrovska O. Realizm prezentatsii: khudozhnia detal u literaturi [The realism of presentation: the literary detail in fiction]. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2024. № 2 (28). S. 9–23.
3. Lemkin R. Radianskyi henotsyd v Ukraini (stattia 33 movamy) [Soviet Genocide in Ukraine (article in 33 languages)] / red. R. Serbyn ; uporiad. O. Stasiuk. Kyiv : Vydavets Melnyk M. Yu., 2020. 256 s.
4. Matsevko-Bekerska L. Typolohiia narratora: komunikatyvni aspekty khudozhnoho dyskursu [Narrator typology: communicative aspects of artistic discourse]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho: zbirnyk naukovykh prats*. 2011. № 4. S. 8.
5. Pukhonska O. *Literaturnyi vymir pamiaty* [Literary Dimension of Memory] : monohrafiia. Kyiv : Akademydav, 2018. 304 s.

6. Sands F. *Skhidno-zakhidna vulytsia: povnennia do Lvova [East West Street: A Return to Lviv]* / per. z anhl. P. Myhal. Lviv : Vydavnytstvo Staroho Leva, 2017. 704 s.
7. Starovoit I. *Vholos, poshepky, movchky: literatura i pamiat pro Holokost [Aloud, in whispers, silently: literature and memory of the Holocaust]* : leksiia. Chytomo. 2016. 16 serpnia. URL: <https://archive.chytomo.com/news/golokost-i-literatura-teksti-yak-svidchennya-dobi>.
8. Adorno T. *Prisms*. Cambridge : MIT Press, 1981. 272 p.
9. Agamben G. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* / translated by D. Heller-Roazen. New York : Zone Books, 1999. 206 p.
10. Amis M. *The Zone of Interest*. New York : Alfred A. Knopf, 2014. 320 p.
11. Arendt H. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York : Penguin Classics, 2006. 513 p.
12. Assmann A. *The Holocaust – a global memory? Extensions and limits of a New Memory Community. Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. London : Palgrave Macmillan UK, 2010. P. 97–117.
13. Bellante C, J. *Unlike father, like son. An interview with Martin Amis. The Bloomsbury Review*. 1992. № 12.2. P. 4–5, 16.
14. Bernstein M. *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. Berkeley : University of California Press, 1994. 199 p.
15. Blight D. W. *The Memory Boom: Why and Why Now? Memory in Mind and Culture* / ed. by P. Boyer and J. V. Wertsch. New York, 2009. P. 238–251.
16. Dubiel S. *Testimony. Oświęcim, 7 August 1946. Regional Investigative Judge Jan Sehn, acting in accordance with the Decree of 10 November 1945 (Journal of Laws of the Republic of Poland No. 51, item 293) on the Main Commission and Regional Commissions for the Investigation of German Crimes in Poland*. URL: <https://www.zapisyterroru.pl/dlibra/publication/3797/edition/3778/content>.
17. Gleiberman O. *The Zone of Interest Review: Jonathan Glazer’s Profoundly Chilling Dramatic Portrait of a Nazi Family Living Right Next Door to Auschwitz. Variety*. 2023. May 19. URL: <https://variety.com/2023/film/reviews/the-zone-of-interest-review-jonathan-glazer-1235618691/>.
18. Hoess R. *Commandant of Auschwitz: The Autobiography of Rudolf Hoess*. London : Phoenix Press, 2000. 398 p.
19. LaCapra D. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca : Cornell University Press, 1994. 224 p.
20. Lachmann R. *Mnemonic and intertextual aspects of literature. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin ; New York, 2008. P. 301–310.
21. Snyder T. *Black Earth: The Holocaust as History and Warning*. Danvers : Tim Duggan Books, 2016. 480 p.
22. Wood J. *The literary lip of Ladbroke Grove. The Guardian*. 1991. September 7. URL: https://martinamisweb.com/reviews_files/Wood_LitLip_Amis.doc.

Стаття надійшла до редколегії 08.08.2025

Прийнята до друку 22.09.2025

THE POETICS OF THE HOLOCAUST IN MARTIN AMIS'S NOVEL "THE ZONE OF INTEREST"

Andrii Vertsimaha

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000
andrii.vertsimaaha@lnu.edu.ua*

The article examines the poetics of artistic representation of the Holocaust in British writer Martin Amis's novel "The Zone of Interest" (2014). The complex narrative structure of the work, built on the principle of internal multiple focalization through three different perspectives of central characters, is analyzed. Special attention is paid to the implementation of Hannah Arendt's concept of the "banality of evil," the symbolic system of the novel, linguistic and stylistic features, and intertextual connections. The features of the chronotopic organization of the work and the genre characteristics of the novel are revealed. Particular emphasis is placed on the study of the concept of memory and testimony as a form of cultural memory about traumatic historical experience. The research is conducted based on a comprehensive integrative approach that combines historical-literary, structural-semantic, and narratological methods of analysis. The "close reading" method is used for detailed analysis of the artistic features of the text, as well as the comparative-historical method for juxtaposing the novel with other works of Holocaust literature. The theoretical and methodological foundation consists of concept of heterotopia, chronotope theory, and narratological approach. It is proven that Amis's novel represents an innovative postmodernist approach to the representation of the Holocaust, combining historical authenticity with highly artistic form and profound philosophical content. The study reveals that the novel demonstrates an innovative approach to representing traumatic historical experience through the use of multiple narrative structure, and creates a complex symbolic system including coloristic metaphors, zoomorphic images, and spatial symbols that form a multi-layered artistic structure. The linguistic and stylistic analysis demonstrates the author's masterful use of contrasts between high and low language registers, euphemistic discourse, and multilingual elements that effectively reproduce the atmosphere of the era. The findings contribute to understanding the mechanisms of artistic representation of traumatic experience and the role of literature in forming historical memory about the Holocaust, offering new perspectives on postmodernist historical fiction.

Key words: Holocaust, memory, banality of evil, chronotope, war, postmodern poetics, Martin Amis.