

ЖАНРОВА ДИФУЗИЯ В РОМАНІ ІЕНА МАК'ЮЕНА «ЛАСУНКА»

Кеба Олександр Володимирович,

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри германських мов і зарубіжної літератури

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

keba9591@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2372-0425

Творча еволюція видатного британського прозаїка Ієна Мак'юєна демонструє послідовний та органічний перехід від похмурого фізіологізму й епатажу раннього «макабричного» періоду до вишуканої інтелектуальної, психологічної та глибоко метатекстуальної прози. Роман «Ласунка» («Sweet Tooth», 2012) став закономірною кульмінацією цього тривалого розвитку. У ньому письменник майстерно синтезує свій давній інтерес до девіацій людської психіки з тонкою автобіографічною рефлексією та постмодерною наративною грою, остаточно розмиваючи жорсткі межі між художньою фікцією, великою історією та «приватним мемуаром».

Метою пропонованої розвідки є виявлення механізмів, художніх форм та функцій жанрового синкретизму у структурі роману І. Мак'юєна «Ласунка». Дослідження спрямоване на розкриття когнітивно-наративних стратегій автора та з'ясування специфіки деконструкції канонічних оповідних моделей.

У розвідці застосовано **інтегрований методологічний підхід**, що поєднує інструментарій генологічного аналізу (для вивчення взаємопроникнення жанрових систем), наратологічного методу (для експлікації фокалізації та структури оповідних інстанцій), феміністичної критики (для інтерпретації гендерної перформативності), а також історико-літературного та біографічного методів.

Основним результатом дослідження став висновок про те, що аналізований твір є складною поліжанровою структурою, яка інтегрує елементи конспіративного трилера, класичної моделі виховання особистості (Bildungsroman), мемуарно-автобіографічної прози та метатексту. Обґрунтовано, що використання «квазіжіночого» наративу є формою інтелектуальної містифікації, яка трансформує патріархальні канони шпигунської літератури. З'ясовано роль історико-політичного тла Великої Британії 1970-х років як динамічного чинника сюжету та дзеркальної метафори художньої творчості. Розкрито метатекстуальну роль вставних новел (прийом *mise en abyme*), які слугують простором для теоретичних дискусій про природу реалізму, співвідношення між фактом і вигадкою, а також межі авторського диктату.

Висновки. Жанрова дифузія у творі виконує інтегруючу роль, гармонійно поєднуючи гостросюжетну оповідну інтригу з рефлексіями про природу письма, відносність історичної істини та етичну відповідальність творця. Твір функціонує як художній автобіографічний підсумок і ностальгійна сповідь про початок власного творчого шляху автора, стираючи жорсткі межі між реальністю та фікцією.

Ключові слова: жанр, метафікційність, автоінтертекстуальність, автобіографічні елементи, «роман про літературу», поетика.

GENRE DIFFUSION IN IAN MCEWAN'S NOVEL *SWEET TOOTH*

Keba Oleksandr Volodymyrovych,
*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Department of German Languages and
Foreign Literature
Kamianets-Podilkyi Ivan Ohienko National University
keba9591@gmail.com
orcid.org/0000-0003-2372-0425*

The creative evolution of the prominent British novelist Ian McEwan demonstrates a consistent and organic transition from the dark physiological focus and shock value of his early “macabre” period to a highly refined intellectual, psychological, and deeply metatextual prose style. The novel *Sweet Tooth* (2012) became a natural culmination of this long-term development. In it, the author masterfully synthesizes his long-standing interest in the intricacies of the human psyche with subtle autobiographical reflection and postmodern narrative play, ultimately blurring the rigid boundaries between artistic fiction, grand history, and private memoir.

The purpose of the study is to investigate the mechanisms, artistic forms, and functions of genre syncretism in contemporary British metafiction based on the analysis of the book «*Sweet Tooth*» (2012). The study is aimed at revealing the author’s cognitive-narrative strategies and clarifying the specifics of deconstructing canonical narrative models.

Research methodology. The study employs an integrated methodological approach combining the tools of genealogical analysis (to study the interpenetration of genre systems), narrative method (to explicate focalization and the structure of narrative agencies), feminist criticism (to interpret gender performativity), as well as historical-literary and biographical methods.

Results. It is proved that the analyzed work is a complex polygenre structure integrating elements of a conspiracy thriller, a classical model of personal development (*Bildungsroman*), memoir-autobiographical prose, and metatext. It is substantiated that the use of a «quasi-female» narrative is a form of intellectual mystification transforming the patriarchal canons of spy literature. The role of the historical and political background of Great Britain in the 1970s as a dynamic plot factor and a mirror metaphor for artistic creation is clarified. The metatextual role of embedded novellas (the *mise en abyme* technique) is revealed, serving as a space for theoretical discussions on the nature of realism, the relation between fact and fiction, and the limits of authorial dictate.

Conclusions. Genre diffusion in the work plays an integrating role, harmoniously combining an exciting narrative intrigue with philosophical reflections on the nature of writing, the relativity of historical truth, and the ethical responsibility of the creator. The work functions as an artistic autobiographical summary and a nostalgic confession of the beginning of the author’s own creative path, blurring the strict boundaries between reality and fiction.

Keywords: genre, metafictionality, auto-intertextuality, autobiographical elements, «novel about literature», poetics.

1. Вступ

Актуальність теми та наукові рішення. Роман Ієна Мак’юєна «Ласунка» («*Sweet Tooth*», 2012) репрезентує ускладнену модель сучасної метапрози, де художня умовність тісно переплітається з історичним документом та жанровим експериментом. Попри посилену увагу західного академічного середовища до цього твору, в українському літературознавстві роман досі не ставав об’єктом цілісного аналізу. Це зумовлює актуальність пропонованої розвідки, спрямованої на подолання цієї наукової лакуни та розкриття специфіки поезики Мак’юєна крізь призму жанрової дифузії.

Наукова новизна дослідження полягає у першій в українській науці спробі системного аналізу жанрового синкретизму «Ласунки», де в межах одного текстового простору взаємодіють

шпигунський трилер, роман виховання (Bildungsroman), автобіографічна проза та метафікція з елементами гендерної перформативності.

Метою статті є дослідження механізмів, форм та функцій жанрової дифузії в романі Ієна Мак'юена «Ласунка», що уможливають створення складної когнітивно-нарративної структури твору.

Для досягнення цієї мети поставлено такі **науково-дослідницькі завдання**:

1. Окреслити вектори науково-критичної рецепції роману.
2. Експлікувати особливості «квазіжіночого» нарративу та специфіку гендерної гри голосів у тексті.
3. З'ясувати роль історико-політичного контексту як чинника трансформації жанрової структури.
4. Проаналізувати прийоми деконструкції канону шпигунського роману.
5. Розкрити метатекстуальну та мемуарно-автобіографічну природу твору як «роману про літературу».

Методологічну основу розвідки становить комплексний підхід, що поєднує інструментарій рецептивної естетики, наратології (зокрема теорії фокалізації), феміністичної критики (концепт гендерного перформансу), інтертекстуального аналізу та жанрової теорії (генології).

Логіка представлення матеріалу підпорядкована поставленим завданням: дослідження розгортається від аналізу критичної рецепції роману до послідовного висвітлення його жанрових складників – гендерно-нарративного («квазіжіночого»), історико-політичного, пародійно-шпигунського та власне метафікційного, що підсумовується аналізом автобіографічних та мемуарних пластів твору.

2. Науково-критична рецепція роману «Ласунка»

Рецепція роману «Ласунка» відразу після його публікації у 2012-му році виявилася не менш парадоксальною, ніж сам роман. Критики розділилися на два табори: частина вбачала в книзі одну з вершину мак'юєнівської інтелектуальної гри, інша – витончений, але холодний розрахунок і схематизм. Прихильники (наприклад, Люсі Келовеї (Kellaway, 2012) хвалили Мак'юена за те, що він наситив шпигунський трилер дослідженням природи авторства, літературної творчості й естетичного сприйняття. Дж. Ласдун, оглядач газети *The Guardian*, стверджував, що Мак'юен створив особливий тип персонажа-читача, який завжди віддавав перевагу реалістичному типу оповіді і живим характеристам, але стикається з химерною прозою і символічними образами. Критик відзначав, що політична складова і «шпигунство» в романі проникають у приватне життя, часто змінюючи «теоретичні» уявлення. Наприклад, коли Серіна з її антитоталітарним баченням повоєнної доби, потрапивши до МІ-5, сама починає проявляти схильність до тоталітарності: «begins to demonstrate some totalitarian instincts of her own» (Lasdun, 2012). Якщо Л. Келовеї побачила у несподіваному фінальному повороті привід до перечитання роману: «a good excuse to go back to the beginning and read this rich and enjoyable novel all over again» (Kellaway, 2012), то Дж Ласдун сумнівався в ефективності нараційних трюків і поворотів, переносячи їх у сферу читацького сприйняття: «Depending on your tastes, you may find these recursive twists and turns delicious» (Lasdun, 2012).

Майже всі критики проводили паралелі до роману «Спокута», але оцінювали її по-різному. Так, Мічіко Какутані, автритетний оглядач «The New York Times», назвала «Ласунку» «розумним, але дратівливим романом» («a clever but annoying novel» (Kakutani, 2012)). Її рецензія містить порівняння роману з попередніми вершинами автора – романами «Спокута» і «Амстердам» не на користь «Ласунки». На її думку, «Ласунці» бракує або глибокого емоційного катарсису першого, або «крижаної точності» другого. Найістотніший закид критиці стосується фінального метафікційного твісту. М. Какутані побачила у фіналі штучність, надмірну

самовпевненість автора та «прорахованість» (*self-conscious contrivance*). Водночас Какутані визнає значущість головного метатекстуального нерву роману: і шпигун, відзначаючи, що автор, граючи у «дзеркальні ігри», проводить паралелі між життям і мистецтвом, встановлює подібності між шпигунством і письменництвом («the lines between life and art, and the similarities between spying and writing») (Kakutani, 2012).

Представники академічного літературознавства, які швидко підхопили хвилі літературної критики роману, були більш виваженими у своїх характеристиках, спираючись на новітні досягнення літературної науки. Так, Лаура Вокер у розлогіму аналізі роману (Walker, 2015) переводить роман Ієна Мак'юєна з суто метафікційного виміру у площину гострої соціально-політичної критики, застосовуючи елементи феміністичного та неомарксистського аналізу. За допомогою інтерсекційної інтерпретації (поєднання гендерного та класового аспектів) Л. Вокер інтерпретує «Ласунку» як політичний роман про те, як пригнічені суб'єкти намагаються повернути собі право на власну історію.

Можливості й загалом позитивні результати наративних експериментів Мак'юєна відзначають у своїх дослідженнях Роберт Снайдер (Snyder, 2022), Ірена Кшешопольська (Ksiezopolska, 2015), Наомі Адам (Adam, 2021), Крістіна Арбуєс (Arbués, 2023), Петр Халупські (Chalupský, 2015). Останній, зокрема, на основі різноманітних джерел, включаючи численні інтерв'ю з Ієном Мак'юєном, встановлює подібність описаного в романі літературного життя Лондона початку 1970-х років з реальними фактами творчої біографії Мак'юєна (Chalupský, 2015: 111-112).

В поле зору українських літературознавців роман «Ласунка» поки не потрапив. І сам цей факт, і, звісно, складна жанрова природа роману, потребує подальшого вивчення, засвідчує актуальність пропонованої розвідки.

3. «Квасіжіночий роман»: наративні голоси і перспективи

Перша фраза роману – «My name is Serena Frome (rhymes with plume) and almost forty years ago I was sent on a secret mission for the British security service (McEwan, 2013: 1) – і подальше розгортання нарації аж до останнього, 22-го розділу, так чи так викликає інерцію прочитання твору в контексті «жіночої прози». Але знаючи фінальний «наративний трюк», коли читачеві відкривається «справжній» наратор – письменник Том Гейлі, він же коханець Серіни і він же об'єкт її шпигунської гри, неважко зрозуміти, що перед нами своєрідна гра в гендерні голоси. Складність цієї гри робить «Ласунку» чимось значно більшим, ніж просто стилізацією під жіночі мемуари. Співвідношення «чоловічого» та «жіночого» в романі виходить на рівень психологічних і стилістичних віддзеркалень. З одного боку, те, що Том Гейлі (а через нього і Мак'юєн) пише від імені Серіни, можна сприймати як акт глибокої любові та спробу зрозуміти іншого – «наративну емпатію». З іншого боку, це можна трактувати як інтелектуальну апропріацію: чоловік-автор «захоплює» жіночий голос, щоб розповісти свою версію подій, де він є головним об'єктом кохання. Це створює напругу між щирістю почуттів і холодним розрахунком майстра.

Оскільки Серіна виконує поставлене перед нею як агенткою MI-5 завдання і загалом через неї читач проникає у сферу діяльності цієї специфічної організації, роман неминуче виходить на територію «шпигунського» роману. Традиційно такий тип роману сприймається як «чоловічий» жанр (інтриги, державні таємниці, геополітика). Натомість лінія Серіни — це класичний роман виховання (*Bildungsroman*), що межує з романтичною прозою (історія інтимних стосунків Серіни з чоловіками займає в романі значне місце). Мак'юєн майстерно переплітає ці площини. Суттєво також, що «жіноче» в образі протагоністки від самого початку подається через призму ставлення до літератури. Читацькі смаки героїні, її емоції щодо конкретних творів є важливим засобом «жіночої» репрезентації героїні, але при цьому не менш важливим є те, що вона стає інструментом у «чоловічій» грі спецслужб.

У своїх літературних пріоритетах Серіна (як персонаж) обстоює традиційний реалізм, де автор не має права на «фокуси»: «I didn't like tricks, I liked life as I knew it recreated on the page...» (McEwan, 2013: 214). Том (як автор тексту) порушує всі її правила, створюючи текст-пастку. Це конфлікт не просто гендерів, а типів світосприйняття: прямолінійного, «чесного» (яке ми помилково можемо маркувати як «жіноче» в цьому контексті) та ігрового, рефлексивного (метафікційного). У розмові з Серіною про «літературні трюки» Том чітко проголошує свою позицію (і, вочевидь, позицію автора): «it wasn't possible to recreate life on the page without tricks» (McEwan, 2013: 214).

Конструюючи роман як розповідь від першої особи жіночої статі, Мак'юен побіжно деконструює концепт «жіночого письма». Достеменно важко сказати, чи спирається він при цьому на сучасні літературознавчі теорії, які все частіше розглядають гендер у письмі як перформанс, а не як біологічну даність (Butler, 2002), чи тут спрацьовує письменницька інтуїція. Однак текст роману для уважного читача (особливо ж при потворному читанні, з урахуванням ретроспективної детермінації або «інерції фінального знання»), дає можливість відчутти радше чоловічу письменницьку руку, а не жіночу. Вже на перших сторінках роману чоловіче виказує себе саме через надмірну раціональність та специфічну технічність. Крім того, автор насичує текст деталями, які виконують функцію самовикриття нараторки. Наприклад, з огляду на літературні симпатії Серіни видається дивною її оцінка творчих спроможностей такого автора, як Вільям Голдінг. «Змушуючи» Серіну під час співбесіди сказати про автора «Володаря мух» «*Golding is harder to define, probably a genius...*» (McEwan, 2013: 104), автор допомагає читачеві зрозуміти, хто є справжнім наратором, адже Голдінг зовсім не відповідає читацьким уподобанням Серіни. Вона шукає в книжках лише відображення власного досвіду, натомість у висловлюванні про «генія» вчувається вердикт професійного літератора. Голдінг – автор глибоко алегоричний, «темний», подекуди сюрреалістичний, і визнання його «генієм» вимагає здатності цінувати абстракцію та символ, що прямо суперечить бажанню Серіни бачити «реальність без прикрас». Романи Голдінга у чомусь суголосять творчості Тома Гейлі, і саме він міг би дати таку характеристику цьому авторові.

У романі «жіноча» ширість і безпосередність Серіни виявляється продуктом «чоловічої» літературної гри. Мак'юен ніби каже: у тексті немає статі, є лише майстерність маніпуляції. Фінальний лист Тома Серіні можна трактувати як акт «літературного транссексуалізму»: коли він і зізнається у деконструкції, і пропонує їй співавторство: «I'll add nothing without your say-so. We won't be rushing into print» (McEwan, 2013: 370). Мак'юен через цю деконструкцію намагається довести, що будь-який автор (незалежно від статі) є «подвійним агентом», який завжди зраджує реальність заради художньої мети.

Інтерпретуючи фінал, варто зважати й на те, що Том Гейлі виявляє тут справжню ширість і виняткову довіру до своєї гіпотетично колишньої коханки й респондентки. Його пропозиція, адресована Серіні – вирішити долю рукопису – це найвищий прояв людської й авторської відкритості. Письменник, для якого текст є способом існування, пропонує «кинути його у вогонь» («throw it to the flames»), якщо вона не зможе його пробачити. Це акт наративного самозречення і заклик до «співпраці»: «our collaboration begins» (McEwan, 2013: 370). Том віддає Серіні право бути остаточним «цензором» та «редактором» не лише книги, а й самої їхньої історії. Таким чином, він виправляє ту несправедливість, яку вчинив, пишучи від її імені без її відома.

4. Соціально-політичний вимір роману

Соціально-політична проблематика в «Ласунці» є тим надважливим фундаментом, на якому Мак'юен зводить свою метафікційну конструкцію. Якщо прибрати контекст Британії 1970-х років, роман втратить свою гостроту, адже саме політичне протистояння холодної війни диктує логіку маніпуляцій, якими займаються і шпигуни, і письменники.

Центральна ідея операції «Ласунка», як її задумали в MI-5, ґрунтується на переконанні, що література може бути ефективною зброєю в ідеологічній війні. Мак'юен звертається до реальної історичної практики (фінансування ЦРУ журналу *Encounter*), переосмислюючи її через британський досвід. MI-5 обирає саме Тома Гейлі тому, що жанрово-стильова палітра його прози (антиутопійні елементи, гротеск, жорсткий психологічний реалізм) ідеально підходять для дискредитації соціалістичного ідеалу.

Мак'юен майстерно відтворює стан «зими невдоволення» (*Winter of Discontent*). Це Британія, яка втрачає статус імперії та занурюється в економічний і соціальний хаос. Постійні згадки про страйки, вимкнення електроенергії, перехід на триденний робочий тиждень, погану їжу та холод у квартирах створюють відчуття фізичного занепаду. Це дзеркало внутрішнього стану Серіни, яка відчуває, що старий світ руйнується. У суспільстві й державній політиці панує інституційний сексизм та сегрегаційна гендерна політика. У цьому зв'язку варто наголосити, що соціальна проблематика в романі невіддільна від феміністичного дискурсу. MI-5 у Мак'юена – це «чоловічий клуб», де жінка є або допоміжним персоналом, або інструментом зваблення. Незважаючи на Кембриджську освіту та аналітичні здібності, Серіна отримує роль «поштової скриньки». Її кар'єра залежить від протекції чоловіків (Тоні Каннінга чи Максиміліана Грейторекса).

Фінал роману (лист-пропозиція Тома) нібито виводить сюжет до «щасливого кінця», однак у ньому більше важить те, що особиста історія (кохання) поглинає політичну (шпигунство). Це можна трактувати як ліберальний маніфест Мак'юена: приватне життя та мистецтво зрештою виявляються сильнішими за державні структури та ідеологічні схеми.

5. Деконструкція шпигунського роману

Соціально-політична проблематика роману щільно вписана в те, що умовно припасовується до «Ласунки» як традиція шпигунського роману. Британська культура глибоко просякнута образом «героїчного шпигуна» (від Джеймса Бонда до персонажів Джона ле Карре). Натомість Мак'юен навмисно робить MI-5 «занадто людською» і навіть «занадто дріб'язковою». Обговорення літератури на засіданнях «контори» виглядає не як інтелектуальний штурм, а як спроба втиснути «невимовне» в прокрустове ложе звітів.

Автор показує, що реальна холодна війна велася не супергероями, а людьми з обмеженим кругозором, які намагалися маніпулювати культурою, навіть не розуміючи її глибини.

Вже перший епізод, в якому фігурують представники спецслужб (співбесіда з Серіною на предмет прийняття її в «контору»), задає іронічну перспективу їхнього зображення. Гарі Тапп, один із керівників майбутнього проекту, звертається до Серіни: «‘So if I said to you the names of Kingsley Amis or David Storey or ...’ he glanced down at a sheet of paper, ‘William Golding, you’d know exactly what I was talking about’» (McEwan, 2013: 103). Деталь підглядання у «шпаргалку» виявляє, по-перше, повну необізнаність керівника в питаннях культури; по-друге, знаковим є сам список. Імена, які звучать на співбесіді, складають дуже репрезентативну палітру тогочасного британської літератури: Кінгслі Еміс, Девід Сторі, Вільям Голдінг. Цікаво, що співбесіда має і гендерний підтекст. В озвученому списку майже немає жінок (хоча згодом згадуються Айріс Мердок та Мюріел Спарк). Для Таппа і його колег література є лише частиною «чоловічої гри» великих ідей, де жінка (Серіна) має виконувати допоміжну роль «офісної дівчини» чи приманки.

Зважаючи на те, що справжнім наратором історії Серіни є Том, і це він так жорстко описує роботу MI-5, його іронію слід розуміти як особисту зброю. Він зображує колег Серіни та представників інших спецвідомств карикатурно, бо це його спосіб принизити систему, яка намагалася його купити. Чим безглуздішими виглядають «експерти», тим інтелектуально вищим виглядає сам письменник. Мак'юен висміює саму ідею того, що державні структури можуть «спланувати» розвиток літератури. Коли представники спецслужб серйозно розмірковують, чи

допоможе грант для письменника-антиутопіста, автора «3 Сомерсетських низовин» підірвати авторитет лівих сил, це виглядає доволі кумедно і вказує на інтелектуальну сліпоту влади перед лицем справжньої художньої свободи. Для самої Серіни (у тому варіанті, як її голос моделює Том Гейлі) іронічне ставлення до колег також є цілком закономірним, адже це спосіб виправдати власну некомпетентність або дискомфорт. Вона відчуває себе «чужою» в цій структурі, тому її погляд робить оточення смішним, щоб воно не здавалося таким страшним.

Для читача, який очікує «серйозного» шпигунського роману, іронічний струмінь може зруйнувати очікуваний саспенс. Але для «досвідченого» читача іронія стає частиною інтелектуальної гри. Особливо наочним у цьому відношенні є епізод, коли офіцерам MI-5 приходиться читати лекцію про загрозу комуністичної ідеології та роль літератури в ідеологічній війні якийсь військовий у званні «бригадира» (the visiting speaker, a brigadier...) (McEwan, 2013: 81). Тут іронія стає настільки густою, що твір набуває ознак комічного роману. Мак'юен працює в цьому епізоді на невідповідності дискурсів (Discourse Clash). «Бригадир» намагається говорити про літературу мовою військової стратегії, він «аналізує» романи так, ніби це плани дислокації ворожих військ. Мак'юен висміює намагання архаїчної мілітарної свідомості досягнути природу творчості. «Бригадир» проголошує загрозу від певних типів письма, що виглядає цілком абсурдно. Для Тома комічне зображення «бригадира» є способом інтелектуальної помсти, адже саме такі люди мали керувати його творчістю.

Некомпетентність сучасних (для початку 1970-х років) спецслужб підкреслюється й опосередковано через включення в роман реальної історії про операцію «Mincemeat» («М'ясний фарш»). На перший погляд, переказ цієї історії видається необов'язковим історичним екскурсом, але насправді він проливає важливе світло на ідеологічну й наративну концепцію усього роману. Мак'юен майстерно використовує цей реальний епізод Другої світової війни, щоб легітимізувати головну тезу твору: вигадка не просто відображає дійсність, вона здатна її конструювати та змінювати. Операція «М'ясний фарш» – це ідеальний приклад того, як британська розвідка виграла битву не за допомогою зброї, а за допомогою сюжету. Щоб обдурити Гітлера щодо місця висадки союзників, розвідникам (серед яких був і Ян Флемінг, майбутній автор Бондіани) довелося створити повноцінного літературного персонажа – «майора Вільяма Мартіна». Йому вигадали не лише ім'я, а й біографію, характер і навіть особисте життя (листи від нареченої, квитанції, ключі). Це доводить, що для того, щоб брехня спрацювала, вона повинна мати «естетичну переконливість». У романі MI-5 1970-х намагається повторити успіх «М'ясного фаршу», але на полі культури. Якщо у Другій світовій «фікцією» був труп офіцера, то в 70-х «фікцією» стає фінансова підтримка письменників. У випадку з майором Мартіном фікція рятувала життя. У випадку з Томом Гейлі фікція (операція «Ласунка») руйнує щирість його творчості та стосунків із Серіною. Мак'юен показує деградацію методу: від стратегічної хитрості під час війни до цинічної маніпуляції в мирний час. Успіх «Mincemeat» виявився можливим завдяки залученню письменників (зокрема Яна Флемінга), чия фантазія дозволила створити переконливу історію. Натомість провал «Sweet Tooth» не в останню чергу спричинений тим, операцію вигадали самі розвідники, яким забракло письменницької уяви для успішної маніпуляції.

6. Метароман чи «роман про літературу»?

Від перших відгуків на роман до пізніших академічних студій майже всі, хто писали про роман, відзначали метафікційність як одну з його найважливіших жанрових і поетико-стильових домінант.

З публікацій останнього часу оригінальний погляд на ці аспекти своєрідності роману пропонується у статті Крістіни Арбуес (Arbués, 2023). Авторка переконує, що «Ласунку» слід читати як наратив травми (trauma narrative) та, що найважливіше, як наратив помсти (revenge narrative). Дослідниця фокусується на постаті Тома Гейлі як «вписаного автора» (inscribed

author) і препарує його творчий акт як радикальний інструмент психотерапії та реваншу. Літературознавиця виділяє в романі три виразні наративні пласти, взаємодія між якими й уможливує складну психологічну гру. Перший рівень: Серіна Фрум як першоособова нараторка, яка домінує впродовж усього тексту до фінального розділу. Другий рівень: Том Гейлі як «вписаний автор» (inscribed author або character-author), який з'являється у коді (фіналі) та миттєво руйнує ілюзію жіночого погляду, заявляючи про своє справжнє авторство. Третій рівень: реальний автор (Ієн Мак'юен), який перебуває на «маргіналіях тексту», маркуючи свою присутність автобіографічними алюзіями (наприклад, приписуванням Тому Гейлі своїх власних ранніх оповідань).

Якщо класичні теоретики постмодернізму і постмодерністської метафікційності (Лінда Гатчен (Hutcheon, 1989; Hutcheon, 2003), Патриція Во (Waugh, 1984) найчастіше розглядали метафікцію як прийом, що розмиває кордони, деконструє авторитаризм автора і передає владу активному читачеві, який сам конструє сенси, то, на думку К. Абуес, Мак'юен через Тома Гейлі здійснює радикальний переворот цього канону. Гейлі використовує метафікційний твіст у фіналі не для того, щоб звільнити читача, а навпаки – щоб позбавити читача влади (disempowering the readers). Завдяки раптовому викриттю у фінальній коді, Том повністю замикає інтерпретаційне поле на собі, підкорює читача своїй волі, ультимативно забираючи право на фінальне формування змісту. Читач виявляється «озброєним» і водночас безпорадним свідком його тріумфальної помсти.

В іншому вимірі сприймає «наративний трюк» автора Наомі Адам (Adam, 2021). Вона описує наративну структуру роману як взаємонакладання чотирьох рівнів: реального автора, імпліцитного автора, передбачуваного наратора і прихованого наратора й демонструє, як у творі моделюється «двоїсто-обманна» точка зору (duplicitous point of view). Читач має вірити, що перебуває на третьому рівні (слухає Серіну), тоді як насправді весь цей час його тонко веде автор четвертого рівня (Том). При цьому читач у фіналі не просто дивується, його змушують виконати колосальну ментальну роботу: ретроспективно перечитати (або згадати) весь роман і повністю переналаштувати фрейми сприйняття. Кожна інтимна сцена, кожна оцінка Серіни тепер мають бути переоцінені через призму того, що це чоловік (Том) уявляє, як жінка (Серіна) думала про нього. Це призводить спочатку до радикальної дезорієнтації, а згодом до переорієнтації всієї історії.

Концепція Наомі Адам створює підстави для перегляду перших критичних оцінок роману. Те, що Какутані представляла як «недолік», який заважає емоційному сприйняттю, Адам описує як складну когнітивну структуру. Мак'юен навмисно створює своєрідний зазор, позбавляє читача контролю («disempowering»), штовхаючи його ментальну систему до максимальної рецептивної активності.

Продуктивним видається порівняння концепції Н. Адам із інтерпретацією К. Арбуес. Якщо остання бачить у фінальному «наративному твісті» етичний та психологічний жест (акт травми та помсти), то Н. Адам виявляє тут складну лінгво-когнітивну структуру (архітектуру обману та переформатування можливих рецепцій).

Виводячи на перший план роману його метафікційну природу, автор цим не обмежується і наповнює свій текст складниками, які створюють у ньому ширшу літературну парадигму, перетворюючи його з метароману у «роман про літературу». На перший погляд, численні «внутрішні тексти» у романі (оповідання Тома Гейлі, які читає Серіна, які вони разом обговорюють), «працюють» на метафікційну поетику, але горизонти насправді розширюються. Перш за все маємо сказати, що оповідання Тома Гейлі виводять текст у простір творчості самого Мак'юена. Оповідання «Pawnoigraphy» явно відсилає до його раннього оповідання «Pornoigraphy» (зі збірки «In Between the Sheets», 1978); оповідання «The Are» до оригінального оповідання «Reflections of a Kept Are» (з тієї ж збірки 1978 року); оповідання про мільонера

Ніла Кардера, який придбав у магазині манекен для інтимного спілкування, – до стилістики самого Мак'юена та роману Джона Фаулза «Колекціонер»; оповідання про вчителя французької мови, якого обманює і обкрадає власна дружина, передрікає розвиток основного сюжету роману.

Коли Серіна читає тексти Тома Гейлі і каже, що вони «неприємні» чи «брудні», Мак'юен фактично цитує реальні відгуки критиків 1970-х років на свої власні твори. Це ускладнений рівень метатекстуальності: автор створює персонажа (Серіну), який критикує його власні ранні твори всередині його ж нового роману.

Якщо інтертекстуальні зв'язки перетворюють роман на своєрідні «літературні мемуари під прикриттям», то безпосередньо в сюжеті твору є низка епізодів, які сприймаються як прямі, майже документальні «літературні мемуари». Мак'юен не просто створює ілюзію 1970-х, він вмонтовує у художню тканину реальні фрагменти власного інтелектуального та соціального життя того часу. Це робить роман свого роду «архівом» британської літературної сцени. «Прямі» мемуарні елементи можна виділити на кількох рівнях твору. По-перше, реальні постаті як «камео». Найяскравіший приклад представляють фігури Крістофера Гітченса та Мартін Еміс. Сцена літературного заходу, де вони присутні, є фактичною реконструкцією того середовища, в якому формувався сам Мак'юен (щоправда, реальний літературний вечір за участю Гітченса, Еміса і Мак'юена відбувався не в Лондоні, а в Нью Йорку) (Chalupský, 2015: 112). Те, що роман присвячений Гітченсу, підкреслює статус книги як особистого пам'ятника тій епосі та дружбі. По-друге, журнал «The New Review», де Том Гейлі публікує свої оповідання, й опис редакції журналу – це прямий «портрет з натури». Ян Гамільтон, який з'являється в романі, був реальним ментором для цілого покоління «нових британців». Мак'юен детально відтворює атмосферу цього журналу: від інтелектуального снобізму до постійної фінансової скрути. Таким чином, у тексті роману є достатньо підстав сприймати Тома Гейлі як «молодого Мак'юена. В одному з інтерв'ю письменник прямо говорить про автобіографічні контексти «Ласунки» (Cooke, 2012).

У романі опосередковано проявилось ставлення Мак'юена до літературних премій. Воно просякнуте глибокою іронією, яка межує із самопародією. Для автора, який сам є ветераном «букерівських» перегонів та володарем численних премій, це була чудова нагода демістифікувати інститут літературного визнання. Опис премії імені Джейн Остін в романі виглядає як сатира на літературну канонізацію. Том Гейлі отримує цю премію за свій антиутопійний роман. Сам вибір назви премії є іронічним, оскільки тут відчутно простежується гендерний дисонанс: Премія названа на честь жінки, яка писала про «домашній» світ і моральний вибір, але вручається вона чоловікові, чий ранні твори сповнені макабричного реалізму та «брудну». Мак'юен показує премію як механізм, що перетворює живий, часто хаотичний творчий процес на «солідний продукт», прийнятний для істеблішменту. Для Тома Гейлі премія є не лише визнанням його таланту, а й моментом втрати творчої невинності. Опис самої процедури вручення нагороди виглядає як «ярмарок марнославства». Підкреслюється штучність атмосфери: Мак'юен фіксує фальш світських розмов, незручність переможця та приховану заздрість колег. На церемонії Том почуватися не як творець, а як експонат, об'єкт спостереження (і не лише для MI-5, а й для преси та критики). Це ще раз підкреслює тему об'єктивації, яка є центральною для всього роману. До того ж, сцену вручення премії Тому Гейлі можна вважати прихованою відповіддю Мак'юена власним критикам, які часто звинувачували його в «надмірній продуманості» текстів з орієнтацією на критерії літературного преміювання.

Жірепарыта:

1. Adam, Naomi. 'Your duplicitous point of view': Delayed revelations of hypothetical focalisation in Ian McEwan's *Atonement* and *Sweet Tooth*. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*. Volume 30, Issue 2. April 2021. <https://doi.org/10.1177/09639470211009734>
2. Arbués, Cristina. The Use of Metafiction to Overcome Trauma: Ian McEwan's *Sweet Tooth* (2012) and the Revenge Narrative. *Odisea* (Almería, Spain), 24, 16–32. <https://doi.org/10.25115/odisea.vi24.9335>
3. Butler Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis e-Library, 2002. xxxiii, 272 p.
4. Chalupský, Petr. Playfulness as apologia for a strong story in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. Online. *Brno Studies in English*. 2015, roč. 41, č. 1, s. [101]-115. <https://doi.org/10.5817/BSE2015-1-6>
5. Cooke, Rachel. Ian McEwan: 'I had the time of my life'. [interview with Ian McEwan]. *The Guardian*. Sun 19 Aug 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview>
6. Hutcheon L. *A Poetics of postmodernism*. London – New-York : Routledge, 2003. 222 p.
7. Hutcheon L. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3–32. URL : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>
8. Jaggi, Maya (2012) "All Novels Are Spy Novels: Ian McEwan Talks *Sweet Tooth* and His Life". *The Daily Beast*. 15 November 2012. 2 February 2015. <https://www.thedailybeast.com/all-novels-are-spy-novels-ian-mcewan-talks-sweet-tooth-and-his-life/>
9. Kakutani, Michiko. The Spy Who Liked It Hot. *The New York Times*. Nov. 4, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/11/05/books/sweet-tooth-by-ian-mcewan.html>
10. Kellaway, Lucy. «The spy who loved me». *Financial Times*. London. 17 August 2012. <https://www.ft.com/content/46b9826e-e23f-11e1-8e9d-00144feab49a>
11. Ksiezopolska, Irena. "Turning Tables: Enchantment, Entrapment, and Empowerment in McEwan's *Sweet Tooth*." *Critique* 56.4 (2015): 415-34. <https://doi.org/10.1080/00111619.2014.959643>
12. Lasdun, James. *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *The Guardian*. Thu 23 Aug 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewan-review>
13. McEwan, Ian. *Sweet Tooth*. London Vintage Books, 2013. 370 p.
14. Snyder, Robert Lance. Self-Consuming Fictions: Narratological Deception in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *South Atlantic Review*. Vol. 87, No. 1 (Spring 2022), pp. 94-113.
15. Walker, Laura Savu. "A Balance of Power": The Covert Authorship of Ian McEwan's Double Agents in *Sweet Tooth*." *Modern Fiction Studies* 61.3 (2015): 493-514.
16. Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984. <https://doi.org/10.4324/9780203131404>

References:

1. Adam, N. (2021). 'Your duplicitous point of view': Delayed revelations of hypothetical focalisation in Ian McEwan's *Atonement* and *Sweet Tooth*. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, 30(2), 118–136. <https://doi.org/10.1177/09639470211009734>
2. Arbués, C. (2023). The use of metafiction to overcome trauma: Ian McEwan's *Sweet Tooth* (2012) and the revenge narrative. *Odisea*, (24), 16–32. <https://doi.org/10.25115/odisea.vi24.9335>
3. Butler, J. (2002). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Taylor & Francis e-Library.
4. Chalupský, P. (2015). Playfulness as apologia for a strong story in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *Brno Studies in English*, 41(1), 101–115. <https://doi.org/10.5817/BSE2015-1-6>
5. Cooke, R. (2012, August 19). Ian McEwan: 'I had the time of my life' [Interview]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview>
6. Hutcheon, L. (1989). *Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history*. In P. O'Donnell & R. C. Davis (Eds.), *Intertextuality and contemporary American fiction* (pp. 3–32). Johns Hopkins University Press. <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>
7. Hutcheon, L. (2003). *A poetics of postmodernism*. Routledge.
8. Jaggi, M. (2012, November 15). All novels are spy novels: Ian McEwan talks *Sweet Tooth* and his life [Interview]. *The Daily Beast*. <https://www.thedailybeast.com/all-novels-are-spy-novels-ian-mcewan-talks-sweet-tooth-and-his-life/>
9. Kakutani, M. (2012, November 4). The spy who liked it hot. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/11/05/books/sweet-tooth-by-ian-mcewan.html>
10. Kellaway, L. (2012, August 17). The spy who loved me. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/46b9826e-e23f-11e1-8e9d-00144feab49a>
11. Ksiezopolska, I. (2015). Turning tables: Enchantment, entrapment, and empowerment in McEwan's *Sweet Tooth*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 56(4), 415–434. <https://doi.org/10.1080/00111619.2014.959643>
12. Lasdun, J. (2012, August 23). *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewan-review>
13. McEwan, I. (2013). *Sweet Tooth*. Vintage Books.

14. Snyder, R. L. (2022). Self-consuming fictions: Narratological deception in Ian McEwan’s *Sweet Tooth*. *South Atlantic Review*, 87(1), 94–113.
15. Walker, L. S. (2015). A balance of power: The covert authorship of Ian McEwan’s double agents in *Sweet Tooth*. *Modern Fiction Studies*, 61(3), 493–514.
16. Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203131404>



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026