

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства
Кафедра зарубіжної літератури

Всеукраїнська наукова конференція

«Дістати звук»:
емоційно-сміслові чинники художнього тексту
XIX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер

МАТЕРІАЛИ

Дніпро
2022

УДК 80
ББК 80/84
М 34

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції ««Дістати звук»: емоційно-сміслові чинники художнього тексту» (XIX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер).

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Потніцева Т. М.
канд. філол. наук, доц. Левченко О. В.
канд. філол. наук, доц. Ватченко С. О.

М 34

«Дістати звук»: емоційно-сміслові чинники художнього тексту.

Всеукраїнська наукова конференція (XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер):
Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. – Дніпро : Тріменс ЛТД, 2022. – 92 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції ««Дістати звук»: емоційно-сміслові чинники художнього тексту» (XIX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії та історії літератури, маловивчені аспекти класичної і сучасної художньої словесності.

Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій. Матеріали друкуються в авторській редакції. За точність викладених фактів відповідальність покладається на авторів.

ББК 80/84

О. А. Бабелюк

доктор філологічних наук, професор,
Львівський державний університет безпеки життєдіяльності

О. В. Коляса

кандидат філологічних наук, доцент,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ІНТЕРЖАНРОВІСТЬ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ЖАНРОВІ УТВОРЕННЯ

Сьогодні під впливом процесів глобалізації, диджиталізації, що спричинені інтенсивним наступом на повсякденне життя високих технологій, ЗМІ та інших форм інтерактивної комунікації, постмодерністська література стає місцем нашаровувань різноманітних соціальних і культурних зрушень. Такий своєрідний тип постмодерної культури, що зорієнтована на масового споживача, з певною прагматикою мови, семантикою «міфології успіху», відповідно віддзеркалюється у нових експериментальних жанрових утвореннях [1].

Створений широкий пласт різноманітних літературних експериментів отримав назву експериментальна література “*experimental literature*” [4], основною ознакою якої було новаторство техніки або стилю письма. Спираючись на плюралістичний постмодерний (постструктуралістський) світогляд, що породжує новий тип художнього сприйняття. За таких умов головним є не «правильне» розуміння твору, а процес експериментування з ним як із «своєрідним столом з тисячами тарілок» (Р. Барт), де читач «прокладає» свій власний інтерпретативний шлях крізь ризоматичне плетиво численних інтертекстів, цитат, алюзій та квазіалюзій, культурних кодів, символів [1]. У результаті з’являються кардинально видозмінені новітні твори, у яких класичні літературні канони порушено, актуалізуються «другорядні» форми малої прози (есе, мемуари, листи, коментарі, трактати), звільнені від будь-яких канонів, обмежень, стереотипів. Іншими словами, відбувається «мутація»/гібридизація жанрів високої і масової літератури.

В постмодерністській прозі сьогодення вільно співіснують різні гібридні літературні форми без чітко визначеної жанрової диференціації. Вони є результатом трансформації чи інтеграції традиційних жанрів, і вирізняються особливою ознакою, «інтержанровістю», яка полягає в запозиченні жанрових кліше минулих епох, їх незвичному поєднанні, модифікації, розчиненні один в одному, у своєрідній грі з читачем – нав’язуванні йому думки про «безжанровість» твору [3].

Так жанр оповідання зазнає змін і стає своєрідною експериментальною «творчою лабораторією», де започатковують нові методи зображення та відшліфовують вже відомі. Завдяки його особливим жанровим ознакам (лаконічності, жанровій рухливості, можливості легкого освоєння нових тем і художніх прийомів) виникла ціла низка його різновидів, серед яких і

започаткована письменником Робертом Свартвудом «проза натяку» (*hint fiction*) [4], яка охоплює оповідання обсягом не більше 25 слів. Відмітною ознакою таких творів є те, що автор і читач перебувають на півдорозі один від одного, а тому читач отримує від автора лише натяк на довшу і складнішу історію [6].

Сучасний постмодерністський детектив теж несе на собі відбиток філософії постструктуралізму. Його сутність, на відміну від детективу модерністського, полягає не в неможливості правильно вибрати адекватну версію трактування подій з декількох можливих, а в абсолютній відсутності так званої «правильної» версії як такої, оскільки детективний сюжет зводиться до пошуків героєм самого себе, реконструкції своєї біографії та власної ідентичності (соціальної, гендерної, національної). Більше того, постмодерністські детективи не завершуються традиційним викриттям таємниці – потрібний об'єкт пошуку виявляється розчиненим у самій процесуальності пошуку. Для постмодерністського детективу ключовою ознакою стає «жанрова гра» – жанрове винахідництво, маскування, гібридизація жанрів, відступ від жорстких жанрових кліше й дифузія різних структурних елементів дії, де убивство або злочин не завжди є стрижневою ознакою такого твору [5, 7].

Цікавим проявом інтержанровості постмодерністської прози є кросовер – повісткування, де зустрічаються герої з різних творів. Згодом виник і особливий маргінальний жанр *мешап* – змішування різних героїв, елементів різних художніх світів доведена до абсурду. У літературній критиці термін «мешап» з'явився порівняно недавно, у 2009 році, коли критик Адам Коен в газеті Нью-Йорк Таймс відгукнувся про шалено популярний роман Сета Грема-Сміта «Гордість і упередження і зомбі». Загалом мешап (від англ. *mash up* – змішування) – це художній твір, у якому класичні твори змішуються з сучасними літературними жанрами (класика і фантастика; класика і пригодницький роман, класика і роман жахів). Відрадно, що читач повинен бути добре обізнаним з оригіналом, оскільки без нього він не зрозуміє у чому суть жарту/висміювання/пародії. Об'єднати непоєднуване в одне художнє смислове ціле і є головним завданням автора-експериментатора [5].

Бібліографічні посилання

1. Бабелюк О. А. Полістилістична практика текстотворення постмодерністського художнього тексту. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць*. Вип. 16. Ужгород, 2011. С. 3–17.
2. Літературознавча енциклопедія : У 2-х томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ “Академія”, 2007. Т. 1. 608 с.
3. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. СПб. : Университетская книга, 2009. 495 с.
4. A Glossary of Contemporary Literary Theory by J. Hawthorn. L. : Arnold, OUP, 2000. 400 p.
5. Babelyuk O., Koliasa O. Genre Diversities in English Postmodern Discourse. *Linguistics, Literature, and Translation Across Time and Space: materials of*

International Conference. Freeside Europe Online Academic Journal, Hungary, 2019. Pp. 134 – 148.

6. Bendixen A. The Emergence and Development of the American Short Story. A companion to the American short story / Eds. A. Bendixen, J. Nagel. John Wiley & Sons Ltd, 2010. P. 3–19.

7. Koliasa, O. V. Detective stories: From classic to postmodern. Definition and history, in *VECTORS OF THE DEVELOPMENT OF PHILOLOGICAL SCIENCES AT THE MODERN STAGE*. Liha-Pres, 2019. pp. 95–113.

Бандровська О. Т.

доктор філологічних наук, професор,

Львівський національний університет імені Івана Франка

«ЕМОЦІЙНИЙ» ПОВОРОТ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ І ГУМАНІТАРНИХ НАУКАХ ХХІ СТОЛІТТЯ: «НОВА ЩИРІСТЬ» ДЕВІДА ФОСТЕРА ВОЛЛЕСА

У ХХ столітті філософська метафора повороту, що веде свою історію від античної філософії, набуває концептуального статусу, конкретизуючи найбільш значимі предметні сфери дослідження гуманітарних наук та відтворюючи дух часу та виклики сучасності. Можна погодитись, що ідея повороту є «реалізацією модерністського, у своїй суті, проекту, орієнтованого на радикальний розрив з панівною традицією думки» [2, с. 108]. На зламі ХХ–ХХІ століть, поряд із онтологічним, лінгвістичним, іконічним, антропологічним та нарративним поворотами, які було достатньо повно проаналізовано, виникає ціла низка нових поворотів, серед яких фундаментального значення набуває медіальний поворот. Останнім часом привертають увагу розвідки, в яких описано «емоційний» поворот: американський історик Барбара Розенвейн вводить та розробляє поняття «емоційні спільноти», наголошуючи, що історія емоцій виявляє новий вимір історичних процесів, включно сучасність; німецький історик Ян Плампер пише «Історію емоцій» (2012), вважаючи, що після засвоєння досягнень лінгвістичного повороту і в період кризи постмодернізму поняття «емоція» набуває значення метакатегорії як для пізнання когнітивно-емоційно-тілесної єдності людини, так і для долання опозиції «природа – культура» [3]; історик науки з Фінляндії Роб Боддіс у книзі «Історія емоцій» (2018) також виходить з тези про емоції як біокультурну сутність людини і підсумовує дослідження аналізом двоєдності «емоція – мораль», вважаючи, що мінливість та історичність емоцій здатна по-новому пояснити процеси формування цінностей в людському суспільстві [4].

Однією з реалізацій «емоційного» повороту в сучасній культурі та художній літературі є ідея «нової щирості», яка є реакцією на постмодерністську іронію, деконструкцію та відмову від поняття «глибини» на користь поняття «поверхні». Тенденцію відродження в художній літературі щирості, емпатії, реконструкції повсякденного життя людини та світу її почуттів найкраще оприявлено в літературних творах, пов'язаних з

метамодернізмом. На нашу думку, «метамодернізм як літературна течія початку XXI століття з естетичними настановами до відтворення атмосфери сучасності і відповідного світовідчуття людини, до повернення реальності в усіх її вимірах, не відкидаючи при цьому естетичних досягнень модернізму і постмодернізму, повною мірою стає одним з центральних гравців сучасного культурного ландшафту» [1, с. 162]. Основоположним принципом метамодернізму, за визначенням теоретиків культури Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера, виступає принцип коливання між модернізмом і постмодернізмом, щирістю та іронією, а його основою є відтворення структури почуттів, чи іншими словами, нового типу чутливості, що ідентифікується в сучасних культурних практиках і художній літературі та іде на зміну постмодерністській чутливості, заснованій на розумінні світу як хаосу. Серед представників метамодернізму називають Джонатана Франзена, Харукі Муракамі, Зеді Сміт та Девіда Фостера Воллеса.

Предметом даного дослідження є естетичні та літературні погляди Д. Ф. Воллеса (1962-2008), американського письменника і автора культового роману «Нескінченний жарт» (1996). Творчі зусилля письменника зорієнтовані на відновлення інтересу до проблем звичайних людей, на пошук нової щирості в літературі та точне відтворення повсякденності, взаємозв'язку розуму та емоцій, невідповідності між соціальною роллю людини та внутрішнім відчуттям себе, відчуженості та залежності сучасної людини.

Об'єктом предметного аналізу обрано окремі розділи 1100-сторінкового роману Д. Ф. Воллеса «Нескінченний жарт». Увагу приділено художнім стратегіям відображення людських емоцій, почуттів та щирості у поєднанні з тотальною іронією, яку письменник вважає одним з ключових елементів літератури та культури, хоча й виступав у 1990-ті проти «епідемії іронії». У «Нескінченному жарті» застосовуються принципи та засоби постмодерністського письма, але з нетрадиційною для постмодернізму метою – глибшого відтворення вічних людських істин та цінностей. Отже, емоція і щирість, з одного боку, та іронія, з іншого – два полюси осмислення реальності, співіснування і конкурування яких формують естетичну рамку роману.

Як підсумок, акцентовано інтерактивний характер роману «Нескінченний жарт», скерованість до читача, його інтелектуального потенціалу та емоційного світу, що також підтверджує тезу про «емоційний» поворот у світі культури після постмодернізму.

Бібліографічні посилання

1. Бандровська, Ольга. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «Метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі / Ольга Бандровська // Іноземна філологія. – Випуск № 134. – С. 152-164.
2. Савчук, Валерій. Феномен поворота в культурі ХХ века / Валерій Савчук // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1. – С. 93-108.
3. Плампер, Ян. История эмоций / Ян Плампер. Пер. с англ. К. Левинсона. – М. : Новое литературное обозрение, 2018. – 568 с.

4. Boddice, Rob. *The History of Emotions* / Rob Boddice. – Manchester : Manchester University Press, 2018. – 264 p.

Безродних І. Г.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

ПРИСВЯТА ЯК ЖАНР У ПОЕЗІЇ «КАВАЛЕРІВ»: ВІД ЕКСПЛІКАЦІЇ НАМІРУ ДО ГРИ РОЗУМУ

Найбільш репрезентативним жанром у творчому доробку англійських поетів-«кавалерів», представників англійської поетичної традиції XVII століття, яких поєднує не лише приналежність до одного соціального кола (придворної еліти), але й спільність потенційного реципієнта, подібність проблемно-тематичного спектру творів, близькість світоглядних стереотипів та принципів художнього осмислення дійсності, можна вважати жанр присвяти.

Як слушно зазначає Ю. Клим'юк: «віршова присвята – це певний спосіб поетичного висловлювання. Воно спрямоване до конкретного адресата, але стосунки між ним і автором можуть мати найрізноманітніше забарвлення: від дружніх – до абсолютно конфронтаційних, від славослов'я на його честь – до розмови на рівні з ним, або абсолютної незгоди, а звідси викриття як людини реакційної, навіть висміювання його поглядів, рис характеру, поведінки» [1, с. 44].

Не зважаючи на те, що сучасна дослідницька традиція виокремлює декілька жанрово-тематичних різновидів жанру присвяти, а саме: послання, присвяту і віршований лист, їм всім, як зауважив В. М. Назарець, у той чи іншій мірі притаманні «підкресленість адресної настанови, наявність внутрішньотекстового адресата, імітація діалогу між автором і адресатом, маркованість адресної настанови заголовком вірша та численними формами введеного до тексту «зверненого слова». [2, с. 163]. Отже, в рамках даного дослідження у науковий фокус потрапили всі жанрово-тематичні різновиди жанру присвяти у творчому доробку «кавалерів».

Слід зазначити, що характерною рисою поетичного дискурсу «кавалерів» є фокусування на житті та культурі вищих верств суспільства свого часу. Їх творчий доробок відзначається витонченістю та наївністю, елегантністю та жартівливістю. До життя як і до поетичної творчості вони ставляться насамперед як «кавалери», тобто ідентифікуючи себе як обраних чи, точніше елітарних. Оскільки для них життя є занадто приємним, аби марнувати його на серйозні заняття поетичними вправами чи відшліфуванням стилю, поезія не виступає як втілення власних інтимних почуттів: цим пояснюється велика кількість творів, присвячених конкретним подіям або людям. Їх поєднує стиль життя, адже всі вони намагалися дотримуватися “spezzatura” – специфічної манери поведінки, що характеризувалася невимушеним ставленням до життя, легкістю сприйняття оточуючого світу, поверхневою рецепцією складних проблем і конфліктів [3].

Не зважаючи на те, що у сучасному науковому просторі поети-

«кавалери» розглядаються як “minor poets”, в придворних колах XVII століття високо поцінювалася поезія легкої дотепності цих авторів, здатних миттєво відреагувати заримованим жартом, колкістю, афоризмом, парадоксом. Дотепність – одна з якостей та достоїнств поезії «кавалерів».

З певною долею умовності в доволі строкатому й неоднорідному поетичному дискурсі «кавалерів» можна виокремити декілька струменів жанру присвяти: глорифікації, життєписний та іронічний.

Щодо першого з даних струменів, всі «кавалери», які також були роялістами за своїми переконаннями, присвячували панегірики королю або іншим визначним особам свого часу. Зокрема, відомі твори Е. Воллера «Upon His Majesty's Happy Return», «To the King on his Navy». Проте, цей поет також є автором двох віршованих послань, що мають діаметрально протилежну аксіологічну семантику. Це – панегірик Кромвелеві та епітафія на його смерть, в який той зображений узурпатором і тираном: «Панегірик моєму Лорду-Протектору» (“Panegyric to My Lord Protector”) і «На смерть покійного узурпатора О. К.» (“Death of the late Usurper, O. C.”). Присвячені одній і тій же відомій історичній особі, ці твори відображають гнучку природу поглядів і життєвої позиції Е. Воллера, який завжди “тримав ніс за вітром” залежно від віянь часу.

Цікавим є твір Т. Кер'ю «Відповідь на елегію Ореліана Тауншенда на смерть короля Швеції...» (“In Answer of an Elegiacall Letter upon the Death of the King of Sweden from Aurelian Townshend, inviting me to write on that Subject”). Цей вірш є своєрідною маніфестацією власної позиції поета-«кавалера» Т. Кер'ю у тогочасних дискусіях стосовно призначення поезії і ролі митця у суспільстві. Якщо за часів Шекспіра поет незрідка опинявся в позиції антагоніста чи опонента влади (згадаймо, приміром, 66 сонет, в якому йдеться про «владу уярмлених митців»), то в часи Карла I англійська поезія, принаймні, ті автори, що ідуть в її авангарді, демонструють своє підкреслено апологетичне ставлення до монархів. Цікаво, що популярні в європейських країнах тогочася поетичні замальовки на злобу дня в Англії не набувають широкого розповсюдження: виняток становить хіба що Ореліан Тауншенд, який і сам відгукується на суспільнозначимі політичні колізії, і закликає до цього своїх колег та співвітчизників. Втім, більшість лояльних до уряду поетів-«кавалерів» практично уникають суспільно-політичних тем, віддаючи перевагу приватно-інтимним мотивам. Тож, цілком закономірною постає в даному контексті позиція Томаса Кер'ю, який категорично відмовляється присвятити поетичні рядки такій знаковій трагічній події як смерть короля Швеції. Т. Кер'ю виправдовується тим, що, на його думку, поезія повинна оспівувати кохання та красу.

Поетичне послання Бену Джонсону Т. Кер'ю під назвою «З приводу Оди на захист його п'єси «Новий заїжджий двір» (“Upon occasion of his Ode of defiance annexed to his play of “The New Inn”) не лише є прикладом життєписного струменя жанру присвят у творчості «кавалерів», а й викликає зацікавленість діалогом автора з його вчителем. Як стає зрозуміло з назви, цей текст став реакцією Т. Кер'ю на поведінку самого Бена Джонсона: коли його п'єса «Новий заїжджий двір» (“The New Inn”) не отримала схвальної оцінки публіки, Бен Джонсон написав «Оду до самого себе», в якій гнівно звинуватив англійську публіку в тому, що вона не має належного художнього смаку. На початку вірша

Т. Кер'ю, звертаючись до Бена Джонсона, називає його "Dear Ben", тим самим підкреслюючи дружній, десь навіть інтимний тон послання, і водночас, демонструючи своє право в завуальованій формі на рівних дати критичну оцінку не тільки даному вчинку поета, але і його творчості в цілому. Апелюючи до того, що в творчості Джонсона-комедіографа з часів «Алхіміка» намітився поступовий спад, Т. Кер'ю дорікає Бену Джонсонові за нестриманість, закликаючи його наслідувати приклад римських авторів, яких він надзвичайно поважав за те, що ті демонстрували стриманість і самовладання. Також до даної групи можна віднести поезії Е. Воллера «Обстріл Південних островів» ("The batter of the Summer islands"), «Про шитво різних кольорів, зітканого чотирма дамами» ("On a Brede of Divers Colours Woven by Four Ladies"), «Про знахідку портрета дами» ("On the Discovery of a Ladie's painting"), «Про голову племені» ("On the Head of a Stag"), «Вельмишановному Джорджу Сендісу з приводу його перекладу декількох частин Біблії» ("To Master George Sandys on his translation of some parts of the Bible"), «Моєму Лорду Нортумбберлендському з приводу смерті його леді» ("To My Lord Northumberland upon the Death of his Lady"), «Ван Дайку» ("To Vandyk"), «Бену Джонсону» ("Upon Ben Jonson").

Іронічний струмінь жанру присвяти у творчості «кавалерів» представлено як еротично забарвленою любовною лірикою, в якій домінують грайливий характер, межуючий з вуайоризмом, зокрема, твори Роберта Герріка "Upon the nipples of Julia's breast", "Upon Julia's breast", "Upon Julia's breath", "Upon Julia's sweat", "To Silvia to bed". У поезіях – присвятах Джулії Р. Геррік розглядає її не тільки як сексуальний об'єкт, але й як витвір мистецтва. Вочевидь, Р. Геррік, так само як і інші представники «кавалерів», естетизує сексуальне начало.

Найбільш яскравим прикладом даного струменя можна вважати поезію Дж. Саклінга "Upon T.C. having the pox", адресовану Т. Кер'ю, в якій головним є ефект гри та знуцання. Поет дотепно глузує над своїм товаришем через «дурну хворобу», використовуючи метафору боротьби двох стихій.

Отже, жанр присвяти у творчому доробку «кавалерів» є напрочуд репрезентативним та різноплановим. Він характеризується як наявністю прямої експлікації у певних творах, так і характеризується ефектом гри, що іноді межує зі знуцанням.

Бібліографічні посилання

1. Клим'юк Ю. Художня семантика віршових присвят І. Франка / Ю. Клим'юк // Вісник Львівського університету. – 2003. – Вип. 32. – С. 44–49. – (Серія філологічна).
2. Назарець В.М. Принципи теоретичної диференціації жанрових форм адресованої лірики / Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2015 - № 19. том 1. С. 163–166.
3. Notes The Seventeenth Century [Електронний ресурс] // Notes and bookmarks for Week Fourteen. – Режим доступу до журн.: <http://www.Eng-201.1/17centuryNotes.htm>

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Звуковий космос поетичного простору Ігоря Калинця – безмежний і різноманітний. Він має шарм гармонійно-злагодженого звукообігу, що поєднує світ митця і довколишній світ буттєвості. Усі мовні засоби плавно підпорядковуються тому, щоб засвідчити єдність усіх складників художнього континууму. Дослідники відзначають, що у поетичному світі письменника засвідчені «ритмічна вивільненість, різноманітне інтонаційне варіювання, складна система ритмічних закінчень, взаємозв'язок і взаємозалежність метрико-ритмічних рядів між собою. Якщо навіть групи віршів, об'єднаних синтаксичним зв'язком, не співвідносяться з римою, то її замінює система анафоричних повторів, використання різноманітних варіантів синтаксичного паралелізму» (Вікторія Плаксіна).

Мета розвідки – з'ясувати специфіку моделювання ключових звукообразів, засвідчених у поетичній мові Ігоря Калинця.

Звуковий образ **осені** – один з найулюбленіших у митця. Художник добирає слова, що асоціативно пов'язані з осінньою порою і разом з тим за звуковим складом тяжіють до ключового слова-образу: о (осінній, прозорий, високий, осколки, жовті, зорі, кришталево), с (*сад, високий, листям, листям-сухозлиттям, осколки*), і (*вночі, осінні, зорі, жовті, небі, віти, вітрами, ніч*), н (осінній, дитинстві, ренетами, небі, ніч). Звукообраз **осінь** поєднується з образом осіннього вітру (*коли у небі раптом віти / засперечаються з вітрами*):

САД

Осінній сад, як у дитинстві,
такий високий і прозорий.
Вночі колишуться між листям
ренетами осінні зорі.
І разом з листям-сухозлиттям
вони впадуть у жовті трави,
коли у небі раптом віти
засперечаються з вітрами.
І кришталево б'ються зорі,
і прищуть в ніч від них осколки.
Осінній сад такий прозорий,
такий високий...

1966

Складно й вишукано вималюваний словесно образ осені в іншому творі. Так само актуалізовані звукоповтори, що корелюють з фонічним складом ключового слова. Сміслові коло вірша обертається навкруги звукових «вершин» - о, с, і, н. Помітною є звукова гра подібних слів: *осінь, осонь і*

сіно,/на острів осоту сонце воском стіка. Симбіоз тексту творять асоновані й алітеровані, анафоричні й епіфоричні повтори, що формують паронімічні, тавтологічні конструкції на тлі метафоричного контексту (*самотність у білій пустелі постелі,/ де понад нами стелою стеляться міражі*). При цьому актуалізується як лінійний, так і вертикальний контекст (*постелі – постельні*):

ОСІНЬ

Така самотність у білій пустелі постелі,
де понад нами стелою стеляться міражі.
Господи, які в тебе очі стали постельні
і пальці ласкаві - такі неживі.

Звідки взяли ми. в якій оселі осіли -
оструб, ослони під стінами, сіті і сак.
У міжвіконні осінь, осонь і сіно,
на острів осоту сонце воском стіка.

Поезіє, спазми екстазу твого зіслабли,
дивний сей світ, остали самі слова.
У пустині світлиці живуть тільки сіті і лави,
а я неживий і ти вже також нежива.

До подібних прийомів у відтворенні осінньої пори вдається Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Богдан-Ігор Антонич, А. Мойсієнко та ін.

Звуковий образ вітру – багатозначний у поетичному світовідтворенні І. Калинця. Енергія вітру як природної стихії пов'язана зі змінами, з новими «віяннями» (пор. у П. Тичини «Вітер з України»). Поет вдається до повтору алітерованого анафоричного звука **в** на тлі всього контексту, що об'єднує у смисловому плані слова навколо ключового поняття **вітер**: *віконницями, видзеленькував, вишарпував, висмоктував, віднаходив, видушував*. Протяжне виття вітру передають слова з у: *знову був, видзеленькував, зубами, вишарпував, зрубів, висмоктував як упир дух; віднаходив усі щілини/ для піску/ що скрипить на зубах; видушував сльози мутні*- відтак створюється враження протяжності, безкінечності завивання вітру. Посилують сприйняття образу звукові слова *тарабанив, видзеленькував*. Отже, вітер вимальовується як жива істота, як потужна природна енергія, що несе зміни, що порушує спокій:

ВІТЕР

знову був вітер
тарабанив віконницями
шибками видзеленькував
як зубами

вишарпував клоччя
з-поміж зрубів
висмоктував як упир

дух із хати
а з нас – затишок

знову був вітер
віднаходив усі щілини
для піску
що скрипить на зубах
і в суглобах
знову був вітер
зносив літери з книжок
хвилі з транзистора
(гей гей вітре з України)

видушував сльози
мутні
як і сонце

У Павла Тичини вітер так само – жива одухотворена стихія, жива потужна сила, скерована на змінність, оновлення, якісне революційне перетворення дійсності:

ВІТЕР З УКРАЇНИ

Нікого так я не люблю,
як вітра вітровіння.

Чортів вітер! Проклятий вітер!

Він замахнеться раз —
рев! свист! кружіння!
і вже в гаю торішній лист —
як чортове насіння...

Або упнеться в грузлу рілью,
піддасть вагонам волі —
ух, як стремлять вони по рельсах,
аж нагинаються тополі!..

Чортів вітер! Проклятий вітер!

Сидить в Бенгалії Рабіндранат:
«Нема бунтарства в нас: людина з глини».
Регоче вітер з України,
вітер з України!

Крізь скельця Захід мов з-за ґрат:

то похід звіра, звіра чи людини? —
Регоче вітер з України,
вітер з України!

Чортів вітер! Проклятий вітер!

Він корчувату голову з Дніпра:
«Не ждїть, пани, добра:
даремна гра!»

Ах,
нікого так я не люблю,
як вітра вітровіння,
його шляхи, його боління
і землю,
землю свою. (18.IV.1923)

Поетичний образ **вітер** в українській поезії засвідчений як традиційний символ змінності, революційності, ознака позитивної енергодії.

Філігранно відточений у словесно-образному, звуко-асоціативному плані образ **сонце** з ключовими енергозвуками **с, о, е**, що перегукуються у словах, споріднених за зоровими сприйняттями (кольором, формою тощо):

СОНЦЕ

Поза ворота
яре золото,
ярії роси,
сонечко босе
колесом, колесом
як гагілочка.

Отже, художник слова доволі виважено, відповідально ставиться до звукового оформлення поетичного тексту. Тонке чуття словесної матерії, її звукового тла передається читачеві. Мова, слово, звук – сакральні для митця, живі і віщі, одухотворені космічною енергією.

Бібліографічні посилання

1. Борисюк Ірина. Лірика Ігоря Калинця: космос, сотворений зі слова. Режим доступу:
http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/19779/Borysiuk_Liryka_Ih
2. Калинець Ігор Миронович// Енциклопедія Сучасної України // Режим доступу: esu.com.ua > [search_articles](http://esu.com.ua/search_articles)
3. Плаксина Вікторія . Строфа у вільному вірші І. Калинця. Режим доступу:
md-eksperiment.org > [post > 20170526-strofa-u-vilnomu-virshi-i-kalincy](http://md-eksperiment.org/post/20170526-strofa-u-vilnomu-virshi-i-kalincy)

Василина К. М.

кандидат філологічних наук, доцент,
Запорізький національний університет

ВІЗУАЛЬНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СЛОВА «CONNY» НА СТОРІНКАХ АНГЛІЙСЬКИХ РЕНЕСАНСНИХ ШАХРАЙСЬКИХ ПАМФЕТІВ

Англійська література доби Відродження була багата на літературні «неологізми», які виникали внаслідок перенесення акценту уваги на зображення земного світу, а, отже, розширення спектру зображуваних тем. До числа таких новотворів належить і англійський шахрайський памфлет, що мав свого літературного «батька» – Роберта Гріна (1558-1592). Цей славнозвісний митець вдавня до опису життя лондонських шахраїв, заклавши основи подальшого розвою кримінальної літератури Англії.

Важливо відзначити, що п'ять памфлетів Р. Гріна отримали назву «коннікетчерівські (conny-catching)», через те, що у заголовках мали саме цей арготизм. Достеменно невідомо, чи письменник вигадав цей термін сам, чи запозичив його з лексику лондонських злодіїв, з якими він очевидно знався (про це митець неодноразово писав у своїх текстах). У першому памфлеті з цього циклу серед інших видів шахрайських практик вперше згадується: “*Conycatching law – cosenage by cards.*” [3]. Надалі Р. Грін концентрується саме на цьому виді злочинної діяльності, і наступні твори представляють різні жанрові варіації опису життя злодіїв (трактат, джест, «зерцало», діалог, роман тощо).

Очевидно, що цей жаргонізм має стосунок до «ловлі кроликів» (“*A conie-catcher, a name given to deceivers, by a metaphor, taken from those that rob warrens, and conie-grounds, using all means, sleights, and cunning to deceive them, as pitching of haies before their holes, fetching them in by tumblers, &c.*” [4, p.101], тож, за аналогією виходить, що “conny” – це зашифрована назва жертв шахраїв. Про це повідомляє автор у першому ж творі: “*The nature of the Setter, is to draw any person familiarly to drinke with him, which person they call the Conie*” [3]. Через несталість тогочасного правопису, в одному тексті можна зустріти декілька варіантів написання слова (“Conny”, “connie”, “conny”), та всі вони позначають «кролика» [2].

Виникає питання, чому саме ця лексема використана на позначення жертв. Нагадаємо, що кролик з давніх-давен вважався символом плодовитості і велелюбності, а також хтивості, слабкості та боягузливості [1]. А саме такими і були жертви коннікетчерів – хтивими, дурнуватими, легковірними, лякливими та ласими до наживи.

Автор, за його власними словами, керувався бажанням попередити недолугих простакуватих потенційних жертв шахраїв – грошовитих джентльменів – про небезпеки спілкування зі злодіями. Тож на сторінках памфлетів він ретельно викривав злочинні виверти. При цьому характеристика “conny” стосувалася переважно їхніх вчинків та особливостей поведінки (бажання швидко розбагатіти, граючи у карти, жага до тілесних насолод із

повійницями, страх перед викриттям тощо), які вели їх до негативних наслідків (втрати грошей та репутації). Зовнішні параметри особистостей простакуватих “conny” залишалися ніби за рамками тексту.

Своєрідним візуальним ключем до розшифрування арготизму стали чорно-білі графічні зображення постатей кроликів на титульних сторінках творів. Схематично зображена тварина сиділа на задніх лапках (імітуючи статуру людини), тримала чи то гральні карти (“A Notable Discovery of Cozenage”), чи то якісь дивні інструменти (“The Second and Last Part of Conny-Catching”). Навколо кролика як правило були розкидані гральні кості, або ж були зображені кубки чи глечики з вином (атрибути розгульного життя). Цікаво, що у третій частині конні-кетчерства на титулі з’являються антропоморфні фігури, одна з яких тримала кролика, що висів догори дригом, це підкреслювало безпорадність “conny” в руках злодіїв. У четвертому памфлеті зображено дві постаті кроликів, які вдягнені як джентльмен та дама, і які є надто схожими на людей. Зміст тексту дозволяє констатувати, що успіх конні-кетчерів у обдуренні пересічних джентльменів визначається їх здатністю маскуватися під простих громадян. Це допомагає пройдисвітам присипляти увагу жертв та досягати своїх цілей. Згодом образи кроликів зустрічаються на титулках творів послідовників Роберта Гріна – зокрема, у анонімному памфлеті “The Defence of Conny catching” (1592), де кролик із щитом кидається на невидимого ворога.

Отже, створивши новий тип літературної продукції, яка набула нечуваної популярності у Англії часів Ренесансу, та впровадивши новий тип героя (такого-собі невдачу та жертву шахрайських махінацій), Роберт Грін став зачинателем моди і у сфері візуалізації нового явища, закріпивши чіткі асоціації образу жертви злодіїв (недолугих, хтивих, жадібних і трусливих “conny”) із іміджем кролика.

Бібліографічні посилання

1. Заяц и кролик. URL : https://sitekid.ru/kultura_i_iskusstvo/znaki_i_simvoly/zayac_i_krolik.html (accessed : 26.12.2021).
2. Coney. URL : https://www.etymonline.com/word/coney#etymonline_v_18176. (accessed : 31.01.2022).
3. Greene Robert. *A Notable Discovery of Coosnage. The Second Part of Conny-catching*. New York: E. P. Dutton and Co. London: John Lane The Bodley Head Ltd. (The Bodley Head Quartos), 1923. URL : <http://www.luminarium.org/renascence-editions/greene3.html> (accessed : 20.01.2022).
4. Nares R. *Glossary or Collection of Words, Phrases, Names and Allusions to Customs, Proverbs etc., Which Have been Thought to Require Illustration in the Works of English Authors, Particularly Shakespeare and His Contemporaries*. London, 1822. 583 p.

Ватченко С. А.

*кандидат филологических наук, доцент,
Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

РОМАН ГЕНРИ ФИЛДИНГА «АМЕЛИЯ». ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦИИ

Последний роман Филдинга «Амелия» (1751/52) не имел широкого успеха у читательской аудитории Англии и континентальной Европы, был сдержанно принят в писательской среде, неоднозначно оценившей опыт Филдинга, деятельно осваивавшего «новую область письма» (“new species of writing”).

Литераторы Граб-стрит и поддержавший их Смоллет разразились недоброжелательными рецензиями в журналах, потоком памфлетов и пародий, где подвергли сомнению союз добродетельной героини Филдинга и ее незадачливого избранника. Не смолчал и Ричардсон, обвинивший Филдинга в странном пристрастии к низким темам и персонажам, появившимся в Ньюгейтском эпизоде истории Амелии. Он также не преминул подчеркнуть неприятие сюжета, передающего злословия семейной пары, погрязшей в обыденных проблемах и заботах, язвительно заметив, что авторы сочиняют подобные книги скорее для заработка, нежели для славы. Однако звучали и голоса одобрения принятого Филдингом решения воссоздать сложные механизмы зависимости институтов брака, религии, государства и процедур исполнения законов. Все же многие сожалели, что Филдинг изменил своему таланту, дару остроумца, юмориста и не вернул читателей в яркий, праздничный мир «старой, доброй Англии» «Тома Джонса», украшенный присутствием художника, щедро делившегося тайнами ремесла с собеседниками-читателями.

Пройдут столетия, и вокруг «Амелии» Филдинга вновь вспыхнет полемика, она не столько заинтересует рядового читателя, сколько специалистов-филологов, которые назовут текст романа экспериментальным, переходным, проблемным, позаимствовав определение, данное критиками «мрачных комедий» Шекспира (Р. Олтер, Кл. Роусон, М. Баттестин, С. Вейри, С. Дики).

Исследователи восхитятся приемами интеллектуализации романного жанра, к которым обратится Филдинг в «Амелии», использованием мифопоэтики – каноничной вергилиевской и ее комической перелицовки, техник автобиографизма, включением аллюзий на реально существовавших прототипов, предпринятой художественной реабилитацией мира обыденности и повседневности, умелым метафорическим решением хронотопа города, уподобленного лабиринту и нескончаемым кружениям в его пространстве персонажей. А также стремлением сочинителя соотнести в романе универсальные понятия Фортуны, «искусства жизни» в мире, исполненном злом, восхождения к пониманию Предопределения как осознания границ, пределов человеческой свободы и настоятельную необходимость увидеть в поступках и деяниях заглавных героев не строгое следование христианской морали, но

проявление природной чистоты чувства и участия к человеку (И. Барроу, кембриджские неоплатоники).

Власенко Н. І.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

ВІДЧУТТЯ ДОРЕЧНОСТІ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬО-СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ: ГРАНІ ОСМИСЛЕННЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТЕОРІЇ ВІДРОДЖЕННЯ

Відповідність словесного оформлення літературно-творчої дії запитам, виголошеним в її суб'єктному плані щодо відтворення і перетворення її об'єктності, досягається як невід'ємна ознака художності і при висхідному для ренесансної літературно-теоретичної думки – здійсненому Данте Аліг'єрі при визначенні шляху авторського саморозкриття, втіленому ним у «Божественній комедії», – зрушенні жанрової ієрархії, ствердженій при узагальненні «теорії трьох стилів» у Середні віки, – естетичному зрівнянні, на теренах митецької практики, канонічних взірців «високих» і «низових» жанрів, і при зведенні, в руслі рецепції поезики Горація, прокладеному літературною рефлексією раннього та «високого» Ренесансу, – від Франческо Петрарки до Марко-Джироламо Віди – способу маніфестації автора до вироблення самобутнього стилю, і при розгортанні модусу авторства до індивідуалізації самої форми жанру на лініях пізньоренесансного переосмислення – від Джироламо Фракасторо до Філіпа Сідні – концепцій поезії, обґрунтованих Платоном та Аристотелем. На всіх цих векторах теоретизування щодо мистецтва слова, окреслених в епоху Відродження, доречне використання складників художньої реальності, усвідомлене в його ірраціональних підвалинах при пізньоантичному обґрунтуванні категорії декоруму, охопленої риторико-поетологічним синтезом середньовіччя, набуває раціоналізації, що надихається ренесансно-гуманістичним співвіднесенням богоподібності людини, передусім, зі здатністю до творчості, керованої її власним розумом, здійснюється в контексті перегляду ключових орієнтирів художньо-словесного самовираження «Я», визначених традиціоналізмом, – спочатку гораціанської матриці наслідування «прикладу» «Іншого», а потім і платонівської та аристотелівської моделей мімесису і спонукає до визнання особистості митця, який прагне наслідувати Творця, досягаючи світ як «прекрасний зразок творіння» (Джорджо Вазарі), деміургічним началом літератури.

У рефлексивному вимірі Дантової творчої діяльності, встановленому самим нововідкривачем концепту *humanitas*, запровадженому на ґрунті риторики пізньої античності Цицероном, щоб визначити людську природу «в її повноті та розділеності», а на зорі Ренесансу переглянутому на засадах християнської антропології і в оновленому розумінні покладеному в основу *Studia Humanitatis*, доречність сполучення історичного, алегоричного,

тропологічного та аналогічного планів смислотворення у побудові *Poeta sacro* вивіряється точністю раціонально-вербального вираження справжньо-особистісного – набутого у комунікативній граничності «видіння» – духовного досвіду Данте-героя. Влучність його висловлення, що засвідчується традиціоналістським сприйняттям нарративу як безумовно-достовірною розкриття особистісності, естетично зрівнює, в авторському баченні, дантівську «Комедію» із канонам трагедії, який все ще залишається ототожненим – відповідно до середньовічної «тематизації» жанрів – із «Енеїдою» Вергілія, й особисто досягається Данте-автором завдяки подоланню – через поетичне вигадкування, наснажене прагненням уявити воз'єднання ідеального і реального, осягне лише у богоспілкуванні, – обмеженості раціонального пізнання, спричиненої гріховним спотворенням досконалості «вінця творіння», первинно наданої йому Творцем.

У ході обґрунтування, в добу Відродження, стильової самобутності як індикатора авторства – її визначення, інспірованого ренесансно-гуманістичними перекладавнями Горацієвих настанов щодо досягнення довершеності стилю, сфокусованих на виявленні поетикальної «зразковості» слова в горизонталі міжособистісних відносин, і вперше сформульованого у Петраркових – зосереджених на поезії самого «співця Лаури» – роздумах про стильову унікальність, не вичерпану в її багатовимірності критеріями «високості», «помірності» чи «простоти», а гранично – щодо простору ренесансної художньої свідомості – узагальненого у нормативних поетиках 1530-тих рр. (Марко Джироламо Віда, Бернардіно Даніелло, Джуліо Камілло Дельмініо) при мета-описі «самобутнього» як маркера довершеного *modus dicendi*, «доречне» як характеристика відбирання і впорядкування вербальних компонентів авторського висловлювання відволікається від ієрархічної класифікації стилів, що відповідає поділу загальної об'єктної сфери літературної творчості, який був запроваджений традиціоналізмом, щоб виразити різномірність співвідношення життєвої дійсності й ідеалу. Натомість цей означник імперативу естетичної цілісності, усталеного в літературно-творчій царині, пов'язується із суб'єктивно-унікальним спрямуванням всього стилетворного інструментарію на самоствердження автора, що мислиться як вироблення і застосування – із залученням раціонально орієнтованої поетичної вигадки, покликаної подолати недосконалість часткового, – консолідованого арсеналу художньо-словесного змалювання складної траєкторії руху людської особи, в часі її земного життя, до повного втілення людяності як відповідності людини Божому задуму щодо неї, яке уможлиблюється розумоосязними дороговказами досягнення «єдності чесноти і вченості».

Поширення раціоналізованого категоріального змісту «декоруму» на звільнену від канонічності – індивідуально визначену як виразник авторства – жанрову організацію відбувається при зсуві, у середині XVI ст., поетологічної домінанти авторського самовизначення із плану стилетворення у жанротворний вимір, що увиразнюється у конститутивній для нього триєдності модальних, тематичних і формальних параметрів, виявленій античною літературно-теоретичною думкою, але прихованій літературною рефлексією середньовіччя,

завдяки нововідкриттю, на злеті Ренесансу, Платонової та Аристотелевої філософсько-естетичних побудов, яке інспірується первинними для пізньотрадиціоналістської літератури – здійсненими Маттео Боярдо та Лудовіко Аріосто як унікальні досвіди романізації героїчного епосу – маніфестаціями наміру індивідуалізувати саму форму жанру як осереддя самореалізації автора. На горизонтах митецького самоусвідомлення, що задаються ренесансними коментарями до «Поетики» Аристотеля (Джироламо Фракасторо, Франческо Робортелло, Лодовіко Кастельветро), в яких його міметична модель поетичного творення осмислюється в контексті ренесансно-неоплатонічних реінтерпретацій відношення умоглядних ідей та чуттєвих речей, обґрунтованого Платоном, доречність співвіднесення, в «індивідуалізованій» жанровій будові, модальності жанротворення – способу мовленнєвого оформлення художньої реальності із тематикою (закріпленою за жанром чи відстороненою від нього) визначається повнотою розкриття, при раціональній скерованості *fictio poetica*, конфігурації одиничного – особистісно здійсненого - виявлення життєвої логіки людського самовдосконалення, осягнутої гуманізмом Відродження як розумна реалізація «універсальної природи» (Марсіліо Фічіно) та «свободи і гідності» (Джованні Піко делла Мірандола) людини, дарованих їй Богом. Така матриця індивідуально-авторського перетворення жанрової впорядкованості набуває граничної – щодо діалогіки Ренесансу – теоретичної обґрунтованості при започаткуванні – у трактатах Чинквеченто, звернених до *romanzi* (Джиральді Чинціо, Джованні Баттіста Пінья), – теорії романного жанру, що означає власний старт ствердженням невідбутності, в історичному часі, тих змін модального, тематичного та формального вимірів роману, якими усталюється діапазон співвідношення реального й ідеального в його просторі, як безнастанності поетикальних виявів – у культуротворчому процесі – «єдності в розмаїтті», проголошеної, в ході ренесансно-гуманістичного перекодування риторичного концепту *varietà*, сформованого в епоху античності при встановленні порядку аргументації, головним естетичним принципом будь-якої творчої діяльності людської особи та мірилом художньо-естетичної довершеності, досяжної в її житті. На обрях саморозкриття автора, що встановлюються при ренесансно-маньєристичному визначенні справжнього поета як наслідувача-деміурга, який здатний, втіливши побудовані ним самим розумові конструкції в художній дійсності, уподібнитися Творцю – Тому, Хто створив світ і людину за першообразами Свого розуму (Філіп Сідні), доречна співвіднесеність жанротворної модальності і тематики, традиційної чи нової для жанру, відволікається – як основна передумова індивідуалізації жанрової форми – від природної логічності людського існування, зведеної до визнання непорушності буттєвих антиномій, і постає осередком самовивірення суб'єктивно-творчого волюнтаризму, де намагання подолати ці суперечності в часопросторі мистецтва слова шляхом відсторонення поетичного вимислу від об'єктивності «правдивого» і «правдоподібного» переростає у митецьке доведення віддаленості життєвої реальності від ідеалу, спонукаючи до проблематизації –

на зламі Відродження – самих умов можливості авторського самовираження, ініційованого ренесансним метадискурсом авторства.

Глінка Н. В.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Національний технічний університет України «Київський політехнічний
інститут імені Ігоря Сікорського»*

ЛЕКСИЧНИЙ ПОВТОР ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОЕТИКИ СПОНТАННОСТІ

Серед стилістичних прийомів і засобів поезики спонтанності визначаємо особливу роль повтору в усіх його типологічних проявах. Оскільки принцип поезики спонтанності полягає в авторській свідомій (або несвідомій) імпровізації пошуку слів та граматичних конструкцій саме різні види повторів часто виконують когезійну функцію в літературному творі і слугують засобом створення емоційно-сміслового плану художнього тексту.

У вираженні емоцій особливу роль відіграють лексичні повтори, оскільки «фіксують увагу слухача на певних / конкретних словах, посилюють їх значення у тому чи іншому контексті та чинять емоційний вплив, утримують у пам'яті читача основне, те, що є найважливішим у сюжеті. Лексичні повтори різних видів широко використовуються для додання експресивності художньому тексту» [2, с. 62].

Послугуючись класифікацією лексичних повторів Ю. Ю. Волянської [1, с. 189] визначаємо чотири основні семантичні групи лексичних повторів, характерних для поезики спонтанності:

1. Повтор, що передає акти мисленнєвої діяльності;
2. Повтор, що інтенсифікує ознаку, дію, емоції;
3. Повтор лейтмотивів та сюжетних елементів;
4. Інтертекстуальний повтор.

Так, у романі Дж. Джойса «Улісс» зустрічаються дистантно розташовані, багаторазово повторювані слова однієї тематичної групи, які відносяться тільки до мікротем окремих фрагментів і не підпорядковані єдиній темі епізоду. Вони існують у тексті як загадки для уважного читача, включені у текст кожної глави як імпліцитний образ-символ. Такі лексичні повтори скріплюють текст на рівні структурно-композиційному. Наприклад, в епізоді «Лотофаги» постійно згадуються різні квіти, що викликає асоціацію з прізвисьмом героя (Блум англійською – «квітка цвітіння»). У свідомості Блума постійно виникають різні асоціації, пов'язані з квітами. Блум також підписує свої любовні листи – «Henry Flower». Також відтворюється ніби звукова гра з елементами його прізвища: **Blew. Blue bloom** is on the Gold pinnacled hair (Епізод «Сирени»).

У романі сучасного ірландського письменника Донала Раяна «Серце на шарнірі» автор за допомогою лексичного повтору відтворює персеверацію як симптом шизофренії персонажа Тревора: «Я скоро помру. **Сподіваюсь**, що не знатиму, коли це почнеться; **сподіваюсь**, це станеться уві сні. **Сподіваюсь**, мої

легені не сплющатся й не пектимуть від браку повітря. **Сподіваюсь**, мій мозок не показуватиме мені страшних картинок перед тим, як відключиться. **Сподіваюсь**, все моє життя не стиснеться в секунди і не промелькне зойком у моїй свідомості. **Сподіваюсь**, я просто перестану бути» [3, с. 77].

У фрагменті представлені анафоричні, дистантні, концентровані повтори.

У потоці свідомості іншого персонажа цього ж роману Ллойда, захопленого нав'язливими маніакальними думками, лексичні повтори попарно представлені у сумісних реченнях, що, у свою чергу, демонструє в'язке мислення героя: «...як небезпечно переходити межі у вимірі **снів**. Це прецедент **снів**; тепер я знаю, що це справжня **можливість**. Це те, що хоче і не **може** зробити мій внутрішній воїн, зв'язаний путами осуджень цієї фальшивої людської реальності. Досі не дозволяю собі повністю зануритись у правду: я сам один у цілому **Всесвіті**, **Всесвіт** творений **мною і для мене**, і ніщо не існує поза межами **моєї** свідомості. **Мені** треба досліджувати свої **грані**. Я маю пізнати себе краще, перш ніж зможу переступити **бар'єр**» [3, с. 134]. У наведеному фрагменті повтори сумісні, синонімічні, частково анадиплозисні.

Таким чином, повтори у поезії спонтанності, зокрема у текстових фрагментах, що представляють потік свідомості, виконують експресивну функцію, реалізують зображально-виражальні можливості представлення кордонних станів свідомості, у тому числі вербальне відтворення ментальних хвороб.

Бібліографічні посилання

1. Волянська Ю.Ю. Типологічні різновиди повтору в сучасній думці // Лінгвістичні студії, 2010. Випуск 21. С. 188–191.
2. Павлюченко К. Р., Котвицька В. А. Функції лексичних повторів у текстах сучасної німецькомовної прози // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2019, № 39, Т. 2, С. 62-66.
3. Раян, Ронал. Серце на шарнірі. Роман / з англ. Переклад Ольга Демиденко. Львів : Вид-во «Астролябія», 2020. 208 с.

Gon O. M.

*Dr. of Philology, Professor,
Institute of International Relations,
National Taras Shevchenko University of Kyiv*

THE VOICE OF THE “OTHER” IN EZRA POUND AND YURII KLEN

Pound and Klen have much in common as poets, prose writers, translators, literary critics, mediaevalists, logophiles, polyglots, and twentieth century *émigrés par excellence*. And of course, the authors of the unfinished, yet colossal modern long poems of unprecedented scope and compelling mastery, *The Cantos* which Pound had been writing until his death in 1972, and *Popil imperii* (The Ashes of Empires, 1943–1947).

Both synchronic and diachronic contexts of their writings suggest the plurality of literary and political backgrounds against which a qualitative research based on, but not restricted to, comparative methodology can reveal significant structural affinity in artistic concepts of the Ukrainian and American modernisms as well as sharp divergence in the post-Romantic millennial and teleological as opposed to ouroboric and mythologic ideologies in their long poems. A comparative approach to Pound and Klen can lead to identifying the specifics of national poetic modernisms as reflected in the relationships between the interiority of the lyrical self and the epic tradition. Their modern epics are indicative of the search for relevant subjective ways to write about the reality that resulted in the narrative technique of a versified history where refrains of *formes fixes* foreground condensation of semantic energy of historic discourse and highlight the continuum of culture against the backdrop of artistic geographical and temporal discretion.

In terms of genres, both Klen and Pound codify cultural and political history in the form of the rondeau, a favorite structure of later Swinburne whose experiments in *formes fixes* had crowned with the eponymous roundel. Such artistic innovations fill the poems with enduring resonance of and continuity with a modernized European versification system. As its versification makeup suggests, the roundel resembles the repeats in the march of time in miniature. Such echoes are extensively represented in the historical discourse of Pound and Klen, creating a collage which returns to the epic generic source due to the aestheticization of such epic formulas as duplication of episodes and *nostos*. Like in poetic refrains, verbal recurrences acquire additional meanings due to secondary semanticization and become markers of new associations and overtones. In his epic, for example, Klen employs Dante's terza rima to inform Ukrainian history with the scale of *Divina Commedia*.

Arguably, modernist poetry popularized *verse libre*. But the fact that Pound and Klen gravitated towards *formes fixes* reflects their historical consciousness which, in Pound's case, vehemently rejects the narrative of progressivism. It gives way to cyclical philosophy of history. In the repetitions and refrains of historical cycles, modernism projects a reality that symbolizes a premonition of the epic human condition, a substantial union of an individual with the ideals of the community, an orderly and harmonious development of society and its institutions.

Chronotopically, Pound and Klen's long poems are united by a syncretic form made up of and guided by the interaction and transfusion of the lyrical and the epic, the autobiographical and the historical, the fictional and the documentary. Ivan Dziuba's Manichaean question whether the author of *The Ashes of Empires* is a neo- or postclassicist [1] is equally pertinent to *Cantos*, as are critic's assessments of the poem, such as pretentious scale, overwhelming singularity, and grandiose poetic concept. Conversely, Pound's shortest modernist manifesto, "Make it new", if explicated as a call to transform and modernize the narrative codes and conventions of the ancient epic, warrant meaningful exegetic strategy to contextualize Klen. As prolegomenon to the innovative facets of the epic introduced by American and Ukrainian modernists, it seems reasonable to suggest that their poetic universe discursively combines modern time in the Hegelian sense with the Bakhtinian epic absolute past.

In modernist long poems, the role of textual reiterations is extended from micro- to macrolevel when the refrains of the fixed strophic forms are expanded into the aesthetic system of quotations, reminiscences, allusions, and voices of the “other.” Both in *Cantos* and in *The Ashes of Empires* the quotation function is related to the shift of focus from the mimetic poetics and language as a means of representation onto the nonmimetic expression with language portrayed as the very object of representation.

Klen’s epic is rich in moving lyrical episodes when the etymological *versus*, implying the end of the furrow, meets its metaphorical doppelgänger and versification of history takes on a new urgency, notably when the poet delivers a touching eulogy for the tragic fate of three members of Kyiv Neoclassicists. *The Ashes of Empires* mourns and celebrates author’s friends who were sent to Soviet concentration camps and perished in the Gulag. In an imagined exchange with one of them, Pavlo Fylypovych talks about his stymied desire to “[...] *stat nad chornoju rillieiu, / Yak nebo, hordyj, sylnyj, iak zemlia*” (tower over the black furrow / proud as the sky, / strong as soil.” Instead, he is sentenced to a never-ending Promethean suffering described in terms of versification: “*Tsej hrunt kopaie vzhe chymalo lit / lopata v iamba takt i v takt khoreia*” (For many a year this spade / digs the soil in sync with iambic and trochaic meters) [3, p. 222]. Anguish, frustrated hopes, barren soil, the Eliotesque *Waste Land* combines both tragic first-hand experience and the loss of the whole historical and cultural era in the Ukrainian history. For Drai-Khmara, Zerov, and Fylypovych, to be quoted in the modern national epic is the only way to transcend death, and it is the epic that memorializes and preserves their legacy to posterity.

The aesthetic space of modern epics resembles a rugged terrain where the reader constantly stumbles upon the clumps of cross-textuality, marking the demiurgic potential of poetry. In Klen’s case, it is the minor, the banned, the purged that is renewed, revoiced, redeemed, and revitalized through the tradition of the epic. The relevance of modern epic is manifested in the cyclic and/or teleological narrative, as well as in the direct sensation of the historical and cultural artifacts fraught with barbarism and tragedy. This receptive palpation of the body of history turns into a pulsation of its fragments, the throbbing ripple-effect of what has been lost, silenced, repressed, and destroyed.

Similar to Klen, Pound celebrates the importance of creative camaraderie in *Pisan Cantos* where he reminisces of his friends and acquaintances, Ford Madox Ford, William Butler Yeats, and James Joyce “who have passed over Lethe,” [5, p. 469] and each is identified by verbatim recitation. Both Klen and Pound interrelate memory and chronicle to bring together the past and the present. The poetics of the *Cantos* and *Ashes of Empires* is based on the similar trope of re-turning and a spinning wheel, the principle of shuttle movement when temporal fluctuations between historical episodes, documents, texts, and memories are connected in lyric consciousness into a total system of return to epic tradition and establish a heteroglossic dialogue between the lyric self and the epic.

Klen and Pound also share self-awareness and uncertainty *vis-à-vis* the authority of grand-scale narrative associated with exclusive aesthetic qualities and implications of exceptional national and universal meaning, as witnessed by Klen's letters: "I am now writing a poem, a long poem, a *Divina Commedia* of sorts that should cover all of modern times, beginning before World War I and ending with the present" [3, p. 19]. Pound expressed serious doubts about the possibility of writing a modernist epic: "The modern mind contains heteroclit elements. The past epos has succeeded when all or a great many of the answers were assumed, at least between author and audience, or a great mass of audience. The attempt in an experimental age is therefore rash" [4, p. 200]. Likewise, in his 1946 *vade mecum* to *The Ashes of Empires*, Klen is both passionate and humble: "A poem that encompasses the life of the whole era or a nation with all its attributes grows into an epic. Not every nation is blessed with an epic <...> The idea of giving Ukrainian literature an epic that it misses is, perhaps, daring and audacious". For Klen, *The Tale of Igor's Campaign*, a XII-century anonymous epic poem, is extant because "such a minor historical event as a military debacle was used by the witness to compose an epic" [2, p. 239]. Klen's reading of minor events corresponds to what Pound's taxonomy enlists as "luminous details", a transcendental interpretation of the latent expressive potentials in the textual specificity of voices of the "other".

References

1. Dziuba, I. Yurii Klen – "neoklasyk" chy "postneoklasyk"? [Yurii Klen: "Neoclassicist" or "postneoclassicist"?]. *Suchasnist*. 2009. № 8. Pp. 79–101.
2. Klen, Y. *Pro genezu poemy "Popil imperij"* [On the Genesis of the Long Poem The Ashes of the Empires]. In L. Stefanovska (Ed.). *MUR i vidrodzhennia ukrains'koho literaturnoho zhyttia u taborakh dlia bizhentsiv na terytorii Nimechchyny (1945–1948)* [Artistic Ukrainian Movement and the Revival of Ukrainian Literary Life in DP Camps in Germany (1945–1948)]. Warszawa: UW, 2014. Pp. 239–241.
3. Klen, Y. *Vybrane* [Selected Writings]. Kyiv : Dnipro, 1991. 461 p.
4. Nadel, I. B. (Ed.) *Ezra Pound in Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 497 p.
5. Pound, E. *The Cantos*. New York : New Directions, 1986. 824 p.

Гусев В. А.

*доктор филологических наук, профессор,
Днепровский национальный университет имени Олеся Гончара*

ОТЗВУК ВЕЧНОСТИ В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА КОНЦА 1880-х – 1890-х гг.

О «музыкальности» прозы А. П. Чехова, её композиционной организации по принципу полифонического музыкального произведения написано немало [см., напр.: 2, 3, 4, 7]. Но, отмечая ритмическую организованность чеховской прозы, необходимо отметить, что в этом плане она разительно отличается от подчёркнуто

ритмически-интонационной заданности в большинстве произведений А. Белого и А. Ремезова. Мы не будем рассматривать здесь стилеобразующую функцию ритма и звука у Чехова, наша задача намного уже. Речь пойдёт о чеховских морских пейзажах, шуме моря как выразительной детали, микроэlemente поэтики Чехова в двух повестях – «Огни» (1888) и «Дуэль» (1891) и двух рассказах – «Гусев» (1890) и «Дама с собачкой» (1899).

Звуки в чеховских зарисовках моря – значимая деталь-штрих, создающая и поддерживающая определённое настроение, которое создаётся описанием пейзажа. Море, его вечный шум и движение побуждает героев Чехова к размышлениям о вечности и краткости человеческой жизни, но это не отвлечённые философские размышления. Это некие настроения, которые вызывает у персонажей чеховской прозы море. В. Страда отметил, что не следует «...искать строгую последовательность в идеях, высказываемых чеховскими героями, так как мы имеем здесь дело не с идеями-понятиями, а с идеями-настроениями...» [5, с. 63]. Нужно добавить: такого рода мысли и настроения в чеховской прозе не находят окончательного решения, не отлиты в чёткую неподвижную форму, возникает аналогия с вечно движущимся морем. «Идеи настроения» всегда субъективны, определяются мировидением персонажа; разумеется, за всем этим стоит определённая авторская интенция, но у Чехова она никогда не проявляется явно, писатель не стремится прямо оценивать изображаемое. О том, что чувства и взгляды персонажей его рассказов ему приписывать не стоит, как и требовать от него окончательных решений кардинальных вопросов бытия, Чехов не раз отмечал в своих письмах, в частности в известном письме А.С. Суворину от 30 мая 1883 года, где речь идёт о повести «Огни»: «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т.п. Дело беллетриста изображать только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге или пессимизме» [6, II, т. 2, с. 280]. В «Огнях» таких определённых ответов на вечные вопросы мы не обнаружим, но найдём морские пейзажи, определяющие психологическое состояние персонажей, которое и формирует «идеи настроения». Пейзаж у Чехова, как правило, изображён так, как видит и чувствует его персонаж, отражает движение его чувств и мыслей. В «Огнях», где преобладает моноцентрическое повествование, картины природы также преломлены в индивидуальном сознании персонажа. Например: «Я только слышу, как шумит сонное море и как бьётся от Сантуринского моё сердце» [6, т. 7, с. 125]. Здесь обнаруживается персональная точка зрения героя, направленная внутрь самого себя. Определённое проявляется она в более обстоятельной зарисовке моря, возникшей рядом, на этой же странице: «Далеко внизу, за густыми потёмками тихо и сердито ворчало море. Помню, я, как слепой, не видел ни моря, ни неба, ни даже беседки, в которой сидел, и мне представлялось уже, что весь этот свет состоит из мыслей, которые бродят в моей охмелевшей от вина голове, и из неведомой силы, монотонно шумящей где-то внизу. А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли и что весь мир состоит из одного только меня» [6, т. 7, с. 125]. Эта пейзажная зарисовка лишена обстоятельной описательности. Герой-рассказчик моря не видит, но шум прибоя

вызывает представление о нём, точнее ощущение его. Ворчание моря отвечает психологическому состоянию персонажа, ещё не ясное ему самому, и настраивает читателя на определённую эмоциональную волну, которую задаёт повествователь.

В «Дуэли» штормящее море помогает Лаевскому выстроить своё отношение к поиску «настоящей правды», а дьякону – ощутить связь современных событий с бесконечной вечностью. «Дьякон шёл по высокому каменистому берегу и не видел моря; оно засыпало внизу, и невидимые волны его лениво и тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф! И как медленно! Ударялась одна волна, дьякон успел сосчитать восемь шагов, тогда ударялась другая, через шесть шагов третья. Так же точно не было ничего видно, и в потёмках слышался ленивый, сонный шум моря, слышалось бесконечно далёкое, невообразимое время, когда Бог носился над хаосом» [6, т. 7, с. 440]. Такое субъективно-непосредственное ощущение моря с его вечным шумом и движением означает вечную жизнь в её бесконечном развитии.

Бесконечное и конечное, вечная природа и смерть – такой круг вопросов осмысливается с помощью «морского комплекса» (В. Н. Топоров) в «Гусеве». Здесь многозначен мотив моря, оно прекрасно и нежно, однако вместе с тем у него «нет ни смысла, ни жалости» [6, т. 7, с. 337]. Океан в рассказе изображён не в предметном тождестве самому себе, а так, как он воспринимается центральным персонажем через призму его сознания и подсознания: в нём живёт огромная, с твёрдой, как у осетра, спиной рыба, по его просторам гуляет ветер, срывающийся с толстых заржавленных цепей. Океан живёт своей собственной жизнью: «На какую волну ни посмотришь, – думает Гусев, – всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на неё с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает такая же свирепая и безобразная» [6, т. 7, с. 337]. Каждая волна проживает свою жизнь среди постоянного шума, она гибнет, на её место приходят другие, всё это хаотичное движение подчинено какой-то таинственной логике, и этот порядок нарушает только судно, но и оно каким-то непостижимым образом включается в жестокую гармонию океана. Гусеву кажется, что пароход – огромное носатое чудовище – безжалостный так же, как и волны, «и если бы у океана были свои люди, то оно, чудовище, давило бы их, не разбирая тоже святых и грешных» [6, т. 7, с. 337]. В этих картинах моря объединяются два сознания, две точки зрения – персонажа и повествователя, реконструируется мифическое мировидение. Здесь возникает нехарактерное для Чехова развёрнутое описание моря, оно необходимо, чтобы читатель представил особенности патриархально-фантастического мировидения персонажа. Ю. Лотман отметил, что в каждом художественном тексте существует структурное напряжение между двумя аспектами рассказа – «мифологизирующим, в свете которого текст является моделью вселенной, и фабульным, который изображает частные эпизоды реальности» [1, с. 258–259]. Если посмотреть на чеховскую прозу с этой точки зрения, то «мифологизирующий» аспект в ней зачастую воплощён в картинах моря, что ясно обнаруживается в рассказе «Гусев».

И в «Даме с собачкой» также говорится о вечно шумящем море, о его «полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас» [6, т. 10, с. 133] и

одновременно о непрерывности жизни на земле. Морской мотив возникает в рассказе в связи с естественным стремлением героев к счастью, мечтами о другой, истинной жизни. Этот мотив чрезвычайно значим в сюжете рассказа, хотя развёрнутых описаний моря в нём мы не встретим. В первой главе есть короткое упоминание о прогулке героев, их разговор об удивительном освещении моря: «...вода была сиреневого цвета, такого мягкого и тёплого, и по ней от луны шла золотая полоса» [6, т. 10, с. 130]. Это описание по-чеховски кратко, выразительно и точно.

Море – не только фон, на котором разворачивается сюжет ялтинских глав рассказа, в нём воплощён «мифологизирующий» аспект рассказа, стихийное, природное начало – живое и вечное. После первой близости Дмитрий Дмитриевич и Анна Сергеевна оказываются на набережной: «Город со своими кипарисами имел совсем мёртвый вид, но море всё ещё шумело и билось о берег...» [6, т. 10, с. 133]. Город спит (здесь, как и в «Гусеве», возникает мотив сна-смерти); движется, шумит, живёт лишь море, оно со-противопоставляется мёртвому спящему городу. Это символическое значение образа развивается в дальнейшем, усиливается ритм повторов, возникает ряд ассоциативных сцепок, и не случайно утром в Ореанде Гуров и Анна Сергеевна слышат шум прибоя. Отметим, что в Ореанде они, конечно, не могли не видеть ночного моря, однако здесь нет даже беглых его зарисовок, только слышен шум. («В Ореанде сидели на скамейке, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака» [6, т. 10, с. 133].) Море, которое шумит и будет шуметь всегда, обретает значение символа вечности, постоянного обновления жизни: «Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, который ожидает нас. Так шумело внизу, когда ещё тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» [6, т. 10, с. 133]. Ещё раз отметим, что вечно шумящее море в рассказах Чехова приобретает символическое значение, оно изображено не только в предметной тождественности себе, а так, как воспринимается героем или автором-повествователем.

В организации тематической структуры рассматриваемых произведений – пейзажные зарисовки моря, и его звучание – немаловажный их элемент. Представления о предназначении человека, смысл бытия даны в чеховской прозе не в форме прямых развёрнутых высказываний персонажей или повествователя, но в целостной системе их впечатлений от жизни природы, контрастных сопоставлений желаемого и сущего, вечного и преходящего. Человек органично включается в жизнь равнодушной и прекрасной природы, в чём проявляется своеобразное трансцендентальное мировидение чеховских персонажей. Шум моря – отзвук вечности, он возвращает чеховских героев к самим себе, к своей истинной сути.

Библиографические ссылки

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
2. Полоцкая Э. О поэтике Чехова. Москва: Наследие, 2001. 240 с.
3. Родионова В.М. Поэтика А.П. Чехова. Живопись и музыкальность прозы. Москва: МГОУ, 2009. 96 с.
4. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. 492 с.
5. Страда В. Антон Чехов. История русской литературы. XX век. Серебряный век. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Литера», 1995. С. 48–72.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Москва: Наука, 1974–1983.
7. Чеховские чтения в Ялте. Ялта, 2007. – Вып. 12: Мир Чехова: Звук, запах, цвет. Сб. науч. тр. Дом-музей А.П.Чехова в Ялте. Симферополь: ДОЛЯ, 2008. 284 с.

Жлуктенко Н. Ю.

*кандидат філологічних наук, професор,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

«ГОЛОСИ ІНШИХ У РОМАНІ КАЗУО ІШІГУРО «КЛАРА І СОНЦЕ»

1. Науково-критичне осмислення роману видатного англійського прозаїка-нобеліата Казуо Ішігуро «Клара і Сонце»(2021), принаймні в українській англістиці, тільки починається. На батьківщині автора відгуки на твір численні й переважно схвальні, хоч нерідко головна увага в них належить зв'язкам у художньому задумі нового твору та популярного роману автора «Не відпускай мене». Втім, коли рецензенти зі сфери медіа вдаються до формульного слогану «від клонів – до роботів», це явно спрощує рецепцію обох текстів.

2. Обраний автором ракурс репрезентації конфлікту в романі «Клара і Сонце» – технологічні успіхи у робототехніці у невизначеному, але вочевидь недалекому від сучасності майбутньому. Місце дії – умовна Америка, скоріше, ніж Англія. Соціальні обертони відтвореної картини світу досить близькі до дистопії – цивілізаційний процес спільноти явно відстає від технологічного. Філософський задум твору продовжує один із аспектів прози Ішігуро останніх десятиліть, – спробу віднайти в цілісності твору кореляти Людини й Людяності, підняти проблему толерування Іншості, зокрема здатність віднаходити в соціальних та поведінкових патернах сучасного буття Інакшість як Особливість, а не як Чужість.

3. Проблема Інакшості - лейтмотив творчості К. Ішігуро, який віддавна прагнув вивести тему Я –Інші за межі звичних для англійського роману генераційного («Митець хиткого світу»,1986) чи соціально-історичного конфліктів («Залишок дня»,1989; «Коли ми були сиротами», 2000). Особливої філософської глибини інтерпретація ідентичності набула в романах

«Невтішні»(1995) та у творах початку ХХІ ст. – «Не відпускай мене» (2005) та «Клара і Сонце» (2021). До цієї групи текстів відносимо також роман «Похований велетень» (2015), у міфологізованій структурі якого, крім жанрових ознак історичного фентезі, так само відчутний мотив Інакшості.

4. В емоційно-смисловому просторі роману «Не відпускай мене» Я-оповідь мала форму сповіді клона Кеті Ш, що містив не лише її особисту історію, а й історії її оточення. У метафізичних параметрах наративу автор моделював історію Іншості передусім на засновках екзистенціальної опозиції свободи і несвободи. Умоглядний досвід персонажів та рецептивна реакція читачів мали точки дотику в царині індивідуальної пам'яті. В спогадах про життя в Хейлшемі і за його межами, магічна інституція поставала перед Кеті то як цитадель духовності, то як місце неповернення; майбутнє герої твору сприймали спершу як перспективу змін, однак змушені були примиритися зі своїм фатальним призначенням. Відповідність досвіду цих Інших власному досвіду читачів – одна із прерогатив масового успіху твору.

5. У романі «Клара і Сонце» монологічний текст належить андроїду Клари, «механічній подрузі» (AF- artificial friend) хворобливої дівчинки Джозі. Утім звичне питання про надійність чи ненадійність такого типу постмодерної нарації спонукає як автора, так і читачів до складніших форм інтерпретації. Тріада «Свій – Чужий – Інший» набирає форм взаємодії і/або відштовхування цих трьох концептів. Клара як суб'єкт/об'єкт оповіді – не всевидяче око і не всезнаючий технологічний пристрій; вона не лише коментує чи реєструє побачене й почуте, а «переживає» події, що відбуваються поряд з нею та навколо інших. Андроїд від початку оповіді наділений емпатією. Кластер емоцій обмежений, але досвід комунікації з Іншими (Джозі, Рік, батько Джозі) мотивує Клару до вчинків, які виявляють сутнісні риси не тільки цього чергового ненадійного наратора у системі персонажів Ішігуро, а й апелюють до вдумливих читачів.

Жужгина-Аллахвердян Т. Н.

доктор филологических наук, профессор,

Горловский институт иностранных языков

«Донбасского государственного педагогического университета,

г. Бахмут, Украина

ФЕНОМЕН ЧУЖОЙ КУЛЬТУРЫ В «КРЫМСКИХ СОНЕТАХ»

А. Б. МИЦКЕВИЧА И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Внимание к «Крымским сонетам» А. Мицкевича, опубликованным в 1826 г. в Москве, коррелировалось с увлечением «восточными» поэмами Т. Мура, Дж. Байрона и французских романтиков. Но если западные романтики представляли Восток главным образом в границах библейских земель и Египта, мавританской Испании, Греции и Албании, то Мицкевич, расширив географию внутрикультурной коммуникации, открыл читателям «другой» мусульманский

Восток и неотъемлемую часть его культуры, формировавшейся вблизи европейской, но под влиянием персидской, проникавшей в течение многих столетий через Кавказ [Мошак 4, с.152].

Первый переводчик «Крымских сонетов» П. А. Вяземский назвал их «поэтическими путевыми записками» и сравнил с «Паломничеством Чайльд Гарольда» [Вяземский, с. 64]. Поэт отнес Мицкевича к немногим «избранным» обладателям «счастливого права» представлять литературную славу своих народов и содействовать их сближению через овладение языками и взаимное знакомство с литературой и культурой. Именно в переводе Вяземского, «очень тщательном и точном», «почти подстрочном», «Крымские сонеты» стали известны А.С. Пушкину, с поэмой которого «Бахчисарайский фонтан» Мицкевич был хорошо знаком [Измайлов, с. 125–174]. Точности ради отметим, что интерес к Крыму, как к экзотическому краю с «чужой» культурой, возник впервые не в поэзии Пушкина, как считается, а раньше, в творчестве В. В. Измайлова, П. И. Шаликова, в книге И. М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде в 1820 году», которую Мицкевич прочитал. Путешествующие писатели, воздав должное «экзотике окраин» и духу «полуденных народов», тем не менее оставались в рамках эстетики XVII–XVIII вв. В творчестве Вяземского, Пушкина, Мицкевича, в переводах поэтов 1820-х гг. (А. Д. Илличевский, И. И. Козлов, В. И. Любич-Романович, В. Я. Щастный, А. А. Совинский, Ю. И. Познанский) концепция Востока обретает иные очертания, заново осмысливаются старые легенды, по-новому прочитываются страницы ханской истории, отчетливее выражены противоречия мусульманского Востока и христианского Запада. В стихах Пушкина и Мицкевича «крымская» тематика преломляется через феномен Бахчисарая, ранее акцентированный В. В. Измайловым в «Путешествии в полуденную Россию», появляются мотивы упадка старой культуры, запустения сада, разрушения архитектуры, фонтанов.

В период цензурного запрета на публикации Мицкевича, в 1830–1840-х гг., в печати встречаются лишь отдельные переводы из Мицкевича, без указания его имени, представленные А. А. Майковым, Н. В. Бергом, М. Ю. Лермонтовым, Д. И. Минаевым, С. Ф. Дуровым и др. К 1839 г. «Крымские сонеты» полностью перевел Л. Боровиковский, но его перевод не был напечатан. Некоторые поэты разместили переводы отдельных крымских сонетов Мицкевича в своих авторских сборниках. Е. Н. Шахова опубликовала «Агюдаг» в книге стихотворений «Мирянка и отшельница (1849)». Г. П. Данилевский включил «Степи Аккермана» (впервые: «Библиотека для чтения», 1851) в свой сборник под названием «Крымские стихотворения» (1851). Перевод «Аккерманских степей» в исполнении А. А. Фета был напечатан под заголовком «Степь» в «Отечественных записках» (1854). После снятия санкций на публикации польского поэта в 1857 г. в печати появляются сборники его стихотворений в новых переводах: «Крымские сонеты Мицкевича» (Одесса, 1858) в версии Н. А. Луговского; «Крымские сонеты» в переложении Н. В. Берга (1860), печатавшего в 1840-х гг. отдельные сонеты в

«Москвитянин»; «Сонеты Адама Мицкевича» в переводе В. Г. Бенедиктова, обратившегося к Мицкевичу, по мнению В. Э. Вацура, еще в 1830-е гг.

В 1870-х гг. особенно привлекательными для переводчиков оказываются главным образом «пейзажные» сонеты Мицкевича. В центре внимания находятся стихотворения, в которых польский поэт запечатлел феномен удивительного, необычного: Аккерманские степи, явление Бахчисарая, горные виды Крыма. Ярким событием в книгоиздании стала книга «Поэзия славян. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей» (1871), в которой ее издатель Н. В. Гербель разместил свои переводы из Мицкевича, а также переводы А. П. Майкова («Аккерманские степи», «Байдарская долина», «Алушта днем», «Алушта ночью»). В 1874 г. В. А. Петров печатает в одной книге свой перевод «Гяура» Байрона и нескольких «крымских» сонетов Мицкевича: «Аккерманские степи», «Алушта днем». «Дорога над пропастью в Чуфут-Кале» (««Гяур» Байрона и «Крымские сонеты» Мицкевича»). В 1880-е–1890-е гг. были обнаружены отдельные стихотворения из Мицкевича в новых переводах: А. Н. Яхонтова, А. А. Коринфского, А. Ф. Мейснера, Л. М. Медведева, А. Я. Колтоновского. Последнее десятилетие XIX в. было ознаменовано появлением цикла «Крымских сонетов» в переводах Н. П. Семенова (Крымские сонеты. Из Мицкевича. 1883); И. Н. Куклина («Мотивы Крыма. Стихотворения и переводы», 1900) со стихотворным посвящением «великому жрецу» Адаму Мицкевичу; Медведева и А. Н. Кугушева (1898, за исключением «Развалин замка в Балаклаве» и «Аюдага») [Ланда, с. 301–338].

Если в XIX в. многочисленные переложения из поэзии Мицкевича были отмечены осознанием этнокультурного родства, близости литературных, исторических и культурных связей, то к концу века и на рубеже веков, на фоне оживления интереса к религиозным традициям Востока, истории восточно-азиатских учений, буддизма, индуизма, характер восприятия творчества Мицкевича и самого феномена «Восток» меняется. Три переводных сонета И. Бунина из Мицкевича, впервые изданные в «Журнале для всех» за 1901 г. (№12), открывают новую веху в истории «Крымских сонетов» [Жужгина, с. 742]. «Забытый храм» К. Бальмонта воспринимается через призму символизма, ментально-духовных исканий. В этом более широком контексте крымская тема, по-прежнему осмысленная в жанре «путевых записок», видна в ином ракурсе, в условиях политико-географической разделенности стран, совершенно нового соотношения «своего» и «другого», как «чужого», неродственного, находящегося по ту сторону границы, но в то же время в чем-то духовно близкого, открытого для изучения и освоения. При незначительных и едва заметных изменениях в подходе к тексту все явственнее изменения в способах отбора материала, в принципах и приемах культурного трансфера и коммуникаций. На этом этапе развития поэзии «Крымские сонеты» рассматриваются уже не в контрастах и антиномиях европейского Запада и удаленного экзотического Востока, а в традиции осознания притягательности его духовных ценностей, особенностей искусства и поэзии, в стремлении к

нахождению точек соприкосновения разных культур – несхожих, но доступных пониманию, ментальному и психологическому принятию отдельных чужеродных аспектов. Вот почему и для романтиков и для поэтов конца XIX в., как и для поэтов XX в. были так важны в сонетах Мицкевича образы Мирзы, «дарящего путнику сокровища восточного края», и паломника, «жаждущего знания о новом для него мире» [Мошик, с. 73–74]. Для большинства переводчиков первой половины и середины XX в. особый интерес представляют «пейзажные» стихотворения Мицкевича, в которых развивалась тема Бахчисарая, Чатырдага и причерноморской степи (А. П. Доброхотов, В. Н. Крачковский, О. Б. Румер, А. Ревич, С. С. Советов, Л. Кондрашенко, С. М. Соловьев, В. Ф. Ходасевич).

Библиографические ссылки

1. Вяземский П. А. Сонеты Мицкевича // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика / сост., вступ. статья и коммент. Л. В. Дерюгиной. М.: Искусство, 1984. С. 65-71.
2. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. И. А. Бунин – переводчик «Крымских сонетов» А. Б. Мицкевича // И. А. Бунин и его время: контексты и судьбы – история творчества / отв. ред.-сост. Т.М. Двинятина, С. Н. Морозов; ред. А. В. Бакунцев, Е. Р. Пономарев. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 742–757.
3. Измайлов Н. В. Мицкевич в стихах Пушкина (к интерпретации стихотворения «В прохладе сладостных фонтанов») // Очерки творчества Пушкина. М.: Наука, 1975. С.125–174.
4. Ланда С. С. Примечания // Мицкевич А. Сонеты. М.: Наука, 1976. С. 301–338. (Лит. памятники).
5. Мошик Ю. А. «Восток в миниатюре» или геопэтика Бахчисарая в «Крымских сонетах» Адама Мицкевича // Культура народов Причерноморья, Симферополь: Межвузовский центр «Крым». 2003, № 38 [51]. С. 163–167.

Каліберда Н. В.

викладач,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

СЕМАНТИКА САДУ В РОМАНІ СЕМЮЕЛА РІЧАРДСОНА «КЛАРИСА ГАРЛОУ»

Дженет Батлер, повертаючись до багатї семантики природного образу в романах Семюела Річардсона, у статті «Сад: про один із символів провини Клариси» (1984) нагадає, що протягом століть ряд читачів і критиків припускали, що в глибині душі Клариса бажала втечі з Лавлейсом з батьківського дому. Інші ж, і вона приймає їхню сторону, – зберігали віру в те, що Кларису змусили покинути сім'ю, і вона, швидше за все, була викрадена проти власної волі [1, с. 528].

Річардсона турбували неоднозначні думки публіки про натуру Клариси і здійснені нею вчинки. У листах, коментарях до другого та третього видань роману він не втомлювався повторювати, що його героїня невинна. Все ж таки, стверджує Батлер, на сторінках тексту Річардсон усвідомлено передає бурю почуттів і гарячковий стан дівчини, яка мріє про кохання, судженого і ховає свої листи до молодого, привабливого Лавлейса в заздалегідь обумовлених місцях, межах тих «природних декорацій», які традиційно були символом непослуху та порушення слова [1, с. 528]. Стан особливої напруги та сплеск емоцій Річардсон співвідносить з тим епізодом, коли героїня відмикає засув садової хвіртки і знищує рятівну дистанцію між собою та Лавлейсом («*I had hitherto... kept him at distance...*») [5, р. 166]. І, ймовірно, багатоскладова метафора/символ саду, переконана Батлер, таїть у собі алюзії на можливість реалізації Кларисою свого права на протест проти деспотії Гарлоу, і, безсумнівно, сам Річардсон стоїть за грою глибинних смислів образу та хвиль його резонансних значень у романі [1, с. 528].

Побіжні замальовки саду з'являються у кількох листах Клариси, адресованих її подрузі. Вперше молодша Гарлоу згадує про нього у лютневому листі, коли рідні, бажаючи покарати у їхньому розумінні непокірну дочку, сестру, племінницю, вибудовують систему заборон, щоб зробити існування дівчини нестерпним («*They have desired that I may be consigned over entirely to their management*») [5, р. 191]. Кларисі не дозволяють покидати будинок, відвідувати недільні служби у церкві, спілкуватися з друзями, улюбленою гувернанткою. Її позбавляють можливості зустрічатися з домочадцями, прирікають на самоту. Вона більше не виходить до столу, не з'являється у центральних кімнатах. Їй не дозволяють брати участь у ритуалах чаювання, затишних сімейних розмовах («*...she, withstanding them all, is actually confined and otherwise maltreated by a father the most gloomy and positive...*») [5, р. 143].

Спочатку, поки душевні сили не витрачені, Клариса сприймає те, що сталося, як безглуздість, примхи і включається в нав'язану їй авантюрну стихію гри: з відданою служницею знаходить місце схованки для листів, яка розташовується серед напівзгнилих дощок дров'яного сараю, сюди, по зелених алеях, що біжать у далечінь, навряд чи хтось заглядає («*The lane is lower than the floor of the wood-house, and in the side of the wood-house the boards are rotted away down to the floor for half an ell together in several places. Hannah can step into the lane and make a mark with chalk where a letter or parcel may be pushed in under some sticks, which may be so managed as to be an unsuspected cover for the written deposits from either*») [5, р. 58]. Пізніше, у березні, героїня повідомить подругу, що Лавлейс ховає свої записки до неї у стіні, яка оточує сад («*...the private place in the garden-wall...*») [5, р. 113]. Але більш ґрунтовно дівчина описує літній будиночок, що нагадує затишну, увиту плющем бесідку, свого роду «салон для візитів», як її іноді називали у родині («*the ivy summer-house, or ivy bower*»), що була швидше притулком для Клариси, де вона відпочиває душею, милується видами струмка, густих заростей, села, розкиданого на далеких пагорбах, і хвилюючих уяву глухих неходжених куточків

нерукотворного гаю («*The ivy summer-house, or ivy bower as it was sometimes called in the family, was a place that from a girl, this young lady delighted in...*») [5, p. 351].

Літературні критики оцінюють пейзажні ескізи Річардсона як важливі грані художньої реальності тексту та водночас відчують присутність у них символічної алегоричності [2; 3; 4]. Вони запевняють, що семантику образу будинку в романі, сімейного гнізда Гарлоу, доповнює річардсонівська версія топосу саду. Рисами, що зближують згадані простори, виявляється мотив межі, ідея порядку, що пронизують устрій існування домочадців, побудований відповідно до норм патріархальної влади та необхідності підпорядкування їй. По ходу розгортання подієвого ряду історії Клариса втрачає статус улюблениці сім'ї, відчуття винятковості власної долі, і дні, наповнені спокоєм та щастям, проведені в ідилічній атмосфері садиби, заповіданої дідом («*my Dairy-house*»), відходять у минуле. Тепер маєток, що розкинувся навколо білостінної будівлі, зведеної главою роду Гарлоу і сусідньої із землями його середнього сина, – предмет заздрощів спадкоємців, які прагнуть своєї частки.

На біду Клариси її краса і чесноти привернуть увагу лондонця Роберта Лавлейса, що нудьгує в провінції. Страх шлюбного союзу молодшої Гарлоу і Лавлейса розтривожить Джеймса та Арабелу Гарлоу, стурбованих можливою втратою права на володіння статком сестри («*This little siren is in a fair way to out-uncle as well as out-grandfather us both!*») [5, p. 73]. Через низку взаємних закидів, сварок, відкритого протистояння раніше близьких один одному людей дні, проведені Кларисою в сім'ї, виявляються болісним випробуванням, її настигнуть незаслужені докори, заборони, милий будинок перетвориться на в'язницю, а двері, що ведуть у численні покої, стануть перешкодою, яка розділяє Кларису та інших Гарлоу («*...a poor prisoner, in her hard confinement*») [5, p. 205]. Мотиви замкнених дверей, відібраних ключів, нагляду тюремників-слуг, близьких будуть знаками неволі, самотності та приниження героїні («*Not a door opens; not a soul stirs... This moment the keys of every thing are taken from me...*») [5, p. 116].

Розлогий сад, що оточує будинок Гарлоу, – вагома характеристика садибного топосу в романі, несе на собі відбиток епохи, світовідчуття Гарлоу, зростаючих соціальних амбіцій, прагматичного ставлення до життя, коли природний ландшафт сприймається утилітарно, виходячи з корисності, практичності. Садибну територію Гарлоу тільки-но освоюють, насаджені дерева і кущі ще молоді, не всі алеї доглянуті, в парку можна побачити і далекі покинуті куточки, що нагадують про колишніх власників залишками будівель, руїнами каплиці і старими стінами огорожі. Коли Лавлейс насмішкливо відгукується про «сад у голландському стилі» в маєтку Гарлоу, він визнає сім'ю такою, якою вона, по суті, і є: недавно забагатілою, яка жадає стабільності та матеріального успіху.

Бібліографічні посилання

1. Butler J. The Garden: Early Symbol of Clarissa's Complicity / J. Butler // Studies in English Literature, 1500-1900. – 1984. – Vol. 24. – No. 3. – P. 527-544.
2. Kinsley J. Garden Doors: Tempting The Virtuous Heroine In Clarissa And Betsy Thoughtless / J. Kinsley: A MA Thesis. – The University of South Florida, 2008. – 52 p.
3. Lipsedge K. «A Place of Refuge, Seduction or Danger?: The Representation of the Ivy Summer-House in Samuel Richardson's Clarissa» / K. Lipsedge // Journal of Design History. – 2006. – Vol. 19. – No. 3. – P. 185-196.
4. Lipsedge K. Garden Rooms / K. Lipsedge // Domestic Space in Eighteenth-Century British Novels / K. Lipsedge. – L.: Palgrave Macmillan, 2012. – P. 129-155.
5. Richardson S. Clarissa, or the History of a Young Lady / S. Richardson. – L.: Penguin Books, 1985. – 1919 p.

Ковальова Я. В.

кандидат філологічних наук, доцент,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ-ЧУЖИЙ» У РЕПОРТАЖАХ ЙОЗЕФА РОТА ПРО ГАЛИЧИНУ

Творчість австрійського письменника Йозефа Рота багаторазово ставала об'єктом дослідження літературознавців як знакова для епохи розпаду Австро-Угорської імперії та глобальних катаклізмів початку ХХ ст. Проте знов опиняється в центрі жвавих дискусій у зв'язку з «парадоксальним» образом Галичини, яка обросла міфологією та стала, на слушну думку Р. Голика, «територією, що генерує національний дух» [1, с. 57].

Письмові пам'ятки регіональних майстрів слова на українській, польській, єврейській мовах слугує для одних символом «майже руссоїстської близькості» до природи, котра робить людину щасливою, для інших, навпаки «дратує й навіть страшить», бо означає упослідженість та нещасливу долю регіону [3, с. 32].

Колишня батьківщина асимільованого у німецькому культурному просторі Йозефа Рота вимальовується на сторінках його репортажів у вкрай амбівалентному ключі, віддзеркалюючи як особисту так і велетенську людську трагедію, глибокий душевний надрив, що по силі не поступається апокаліптичним настроям інтелектуалів – побратимів по перу, початку ХХ ст.

Виконуючи замовлення німецької газети щодо надання інформації про реальний стан речей на території окраїни зниклої австрійської імперії, талановитий публіцист Й. Рот, намагається, з одного боку, утримати об'єктивність погляду журналіста, передати найдрібніші деталі, з іншого боку, експресія від душевного болю пронизує всі рівні текстової тканини.

В контексті сучасних літературознавчих та лінгвістичних імагологічних досліджень вивчення образу Галичини на сторінках репортажів Й. Рота є перспективним, так як розроблені імагологією понятійні категорії «імаготема» (Х. Дизерінк), «імагема» (Й. Леерссен), «стереотип», «образ» уможливають виявлення способів створення образу ((аспектів образу) «Іншого-Чужого», дозволяють намітити методику систематизації та аналізу матеріалу для вивчення перцепції так званого «чужорідного», яке під пером австрійського публіциста перетворюється на художній текст в манері імпресіоністської техніки мазків: «...viele Gesichter, viele Launen, tausend Richtungen, bunte Ziele...» [4].

Лінгвоімагологічний підхід у дослідженні текстів окремих авторів виявляє насамперед індивідуальні враження майстра художнього слова та, на думку вченого В. М. Солнцева, має справу з «варіантами авторського стереотипу-образу щодо інваріанту – національного світобачення» [2, с. 96].

Особливість створення «Чужого» на сторінках репортажів Й. Рота полягає у своєрідному співвідношенні «Чужого» та «Свого». «Чужий» прощтовхується через численні форми заперечення та антитези, імпліцитно показуючи, що спогади Рота про «своє» свіжі та пробуджені.

Проблематика «Чужого» репрезентована імаготемами «велике місто (Лемберг)», «провінція», «війна», «інваліди війни» та виявляє у публіцистичному творі Й. Рота різноманітне заломлення, зафіксована у певних бінарних опозиціях-імагемах: простір, який розширюється та звужується («...das große Schlachtfeld des großen Krieges» – «eine kleine Filiale der großen Welt»); *дім-дорога* («...diesen Zug einmal im Tage, die einzige Verbindung mit der Welt...») – «Die Stadt ist ein bunter Fleck»; час земний та вічність («so banal ist sie heute» – «Die Städte überleben Völker») [4].

Мова Рота відрізняється особливою експресивністю, гіркою іронічністю і тонкістю аналізу, в той час як спосіб відтворення себе через пізнання Чужого в собі, своєрідне взаємопроникнення та взаємодії Свого та Чужого дозволяє проникнути в складний багатоплановий художній світ австрійського письменника, який одним з перших передбачив і висловив умонастрій цілої епохи.

Бібліографічні посилання

1. Голік, Р. Реальна й віртуальна Галичина в літературі та ментальності. *Anima Galiciana i/чи Fata Morgana*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 2014, Випуск 60, Частина 1. – С. 53–61.
2. Солнцев В. М. Абстракции и проблема абстрактных существей в лингвистике // *Энгельс и языкознание: сб. статей*. М. : Наука, 1972. С. 81–106.
3. Cybenko L. *Galicja Miserabilis und / oder Galicja Felix? Ostgalizien in der österreichischen Literatur / Larissa Cybenko*. – Lwiw : Wien : VNTL- Klashka, Praesens Verlag, 2008. – 220 S.
4. Roth, Josef. *Die Reise in die Ukraine und nach Russland / Hrsg Bürger, Jan*.

München : C.H. Beck, 2015. URL: <https://www.facultas.at/item/5285995> (дата звернення: 19.01.2022).

Кондрашова Є. О.

аспірантка,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

БІБЛІЙНА МЕТАФОРА В ПОЕЗІЇ Д. ТОМАСА ЯК СМИСЛОВИЙ КАМЕРТОН (“AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION”)

Поезія Ділана Томаса – валлійського поета та письменника початку ХХ століття – насичена асоціативними образами та сюжетами. Асоціації, як правило, не пов’язані із особистісним життям автора, проте ілюструють глибокий філософський сенс. Майже кожен твір дуже часто позбавлений синтаксичних норм і, на перший погляд, може здатися незрозумілим читачу.

Відомо, що існує два рівні розуміння віршів – безсловесний (підтекстовий) та словесний. На другому рівні вірші Д. Томаса, як правило, дуже складно зрозуміти. Здається, що це окремі фрази-асоціації, які ніяк не пов’язані між собою. Однак на асоціативному рівні вірші автора зрозумілі більшості читачів.

“**And death shall have no dominion**” – це реквієм за усіма померлими та гімн безсмертя, відродження. Назва твору є прямим посиланням до звернення святого Павла до римлян (6:9) [5]. Композиційно твір має три строфи (згідно з історією написання на початку мав чотири) по дев’ять рядків. Кожна строфа починається і закінчується однією фразою «**And death shall have no dominion**». Це як лейтмотив та рефрен до усього твору.

And death shall have no dominion.
Under the windings of the sea
They lying long shall not die windily;
Twisting on racks when sinews give way,
Strapped to a wheel, yet they shall not break;
Faith in their hands shall snap in two,
And the unicorn evils run them through;
Split all ends up they shan't crack;
And death shall have no dominion.

Найяскравішою метафорою можна вважати “**unicorn evils run them through**”. У нашій мові дуже складно знайти достатньо вірний переклад, який би відповідав оригінальній задумці автора та адекватно відображав реалію. Найкращий варіант – перекласти цю метафору дослівно, хоча із декодуванням її значення можуть виникнути деякі труднощі. Взагалі, «єдиноріг», або «індрик-звір» є дуже далеким від звичного нам фантастичного образу. Він символізує цнотливість, а у більш широкому сенсі – духовну чистоту покаяння [3].

У біблійському словнику зазначається: «Єдиноріг (Іов 39:9, Чис 24:8) – тварина, означена цим словом, вочевидь, виділялася своєю лютістю, силою

(Чис 23:22), швидкістю та рухливістю (Пс 28:6), дикістю (Іов 39:9) та видатним на лобі чорним рогом (Пс 91:11)» [2]. У вихідному варіанті Старого Заповіту, написаного на давньоєврейській дев'ять разів на місті вживання слова «єдиноріг» було використано слово “re-em” (рі-ем), яке мало значення «лютий звір» [4]. Справа в тому, що давні греки при перекладі використали слово “monoceros”, що означає «однорогий». Не зрозумілими лишаються лінгвістичні причини такого перекладу, проте за описом у різних джерелах та інтерпретаціях можна побачити дуже велику схожість звіра із носорогом. Ієронім Стридонський (перекладач католицької Біблії) замість слова “monoceros” використовував або латинську кальку цього слова – “unicornis”, або “rhinoceros”, тобто «носоріг».

У книзі Іова є такий уривок: «Чи схоче служити тобі буйвол? Чи заночує він при яслах у тебе? Чи ти прив'яжеш йому до шиї посторонок? Чи боронуватиме він за тобою ниву? Чи покладешся на нього, тим що велика в нього сила, і лишиш на нього твою працю? Чи будеш певний, що він назад прийде і завезе зерно на тік твій?» (39:9-12) [1, с.565-566]. А також рядки з книги Псалмів: «Вирятуй від меча мою душу – із собачий лап мою єдину. Спаси мене із левиної пащі – від рогів буйволових мою убогу» (21:21-22) [1, с.577]. У російському варіанті перекладів також використовується слово «єдинорог». Отже, беручи до уваги усе вищезгадане, можна декодувати появу єдинорога у Д. Томаса, як одного з вісників смерті, а потім – розплати за вчинені гріхи.

Вірш “**And death shall have no dominion**” не тільки розкриває своєрідність художнього світобачення валлійця, але й насичений томасівськими мотивами та ідеями, які пронизують більшість його віршів, такі як складні метафори, насичені асоціативні образи та філософський зміст. Сподіваємося, що дослідження не тільки допоможе відтворити власну версію перекладу рідною мовою, але й заохотить інших авторів та літературознавців до дослідження творчості видатного поета!

Бібліографічні посилання

1. Библия Ветхого и Нового завета – М. : Соваминко, 1991. – 1345 с.
2. Библейская энциклопедия архимандрита Никифора, 1891 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bible.com.ua/slovar/?search=%E5%E4%E8%ED%EE%F0%EE%E3>
3. Единорог [Електронний ресурс]. – 2019. – Friday March 1. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3>
4. Кто он, библейский единорог [Електронний ресурс]. – 2019. – Sunday February 24. – Режим доступу: <http://www.evangelie.ru/forum/t47074.html>.
5. And death shall have no dominion [Електронний ресурс]. – 2018. – Thursday October 25. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/And_death_shall_have_no_dominion

Корнелюк Б. В.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Хортицька національна академія, Запоріжжя*

АВТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОГО ТВОРЕННЯ СМИСЛОВОЇ ПОЛІФОНІЇ В ІСТОРИЧНІЙ ХРОНІЦІ

В. ШЕКСПІРА «РІЧАРД III»

Авторська інтенція, що спрямовується на посилення амбівалентності в образній семантиці протагоніста, дозволила перетворити його на унікальний фікціонально-історичний конструкт, що має потужний іміджетворчий та евристичний потенціал. Динамічна багатогранність шекспірівського Річарда Глостера робить цей образ надзвичайно привабливим для проактивних реципієнтів (театральних та кінематографічних акторів і режисерів). Сценічний резонанс, який проявився у численних постановках «Річарда III», перетворив образи, символи, текстові пасажі цієї хроніки на впізнавані культурні конструкти та зумовив їх входження до інтелектуально-духовного тезаурусу Західної цивілізації.

Фактуальна стихія інспірує художній вимисел: згадка певної історичної події у першоджерелі змушує Великого Барда навести її причини та мотивації, а також стимулює його фантазію. Так, історичні факти одруження герцога Глостера з Анною Невіл та прибуття принца Йоркського до Лондона драматург робить стартовою точкою розгортання фікційної стихії та створює на їх основі драматично напружені сцени спілкування Річарда з леді Анною і юним принцом, у яких повною мірою розкривається лицедійська обдарованість та похмурий гумор головного персонажа п'єси.

Ще одна авторська інтенція полягає у створенні розмаїтої галереї другорядних персонажів. Хроніка «Річард III» тяжіє до монодрами, адже в її центрі постає образ протагоніста, що вступає у комунікацію з численними героями, які формують фон художнього зображення драматичного полотна. Цей фоновий компонент не лише «цементує» п'єсу, забезпечуючи цілісність її сюжету, але і виконує цілий ряд важливих функцій.

По-перше, фон стає в хроніці полем історичних, політичних та морально-етичних рефлексій. Саме другорядні персонажі коментують/оцінюють діяння Річарда, при цьому їхні вердикти суттєво різняться (бекінгемівська апологетика – нейтральні коментарі Брекенбері – критика з вуст Єлизавети). Крім того, дійові особи фону висловлюють міркування щодо сутності історії, її значення для майбутнього (принц Йорк), законності наслідування престолу (королева Маргарита), моралі верховного державця (король Едвард IV), перспектив правління неповнолітнього короля (розмова городян у сцені II, 3), корупції у державі (монолог писаря у сцені III, 6).

По-друге, кожний персонаж хроніки наділений комплексом унікальних індивідуальних рис. Це, з одного боку, змушує протагоніста вдягати різноманітні маски-амплуа, демонструючи весь діапазон його акторського

обдарування. З іншого боку, індивідуалізація сприяє рецептивній емпатії, а тому смерті персонажів в контексті п'єси набувають ореолу гострої трагічності.

По-третє, залучення персонажів, які не мають шляхетного походження (вбивці Кларенса, троє містян, писар, колективний образ «народу, що мовчить»), відчутно розширює тематично-смісловий горизонт п'єси та дозволяє показати простих людей у ролі актантів історичного процесу.

Шекспірівська інтенціональність до певної міри була детермінована і очікуваннями тогочасних реципієнтів. Жанр драматичної історичної хроніки розглядався не лише як джерело інформації про минувшину, але і як «дзеркало» для сучасності, в яке вона мала вдивлятися, аби не збитися зі шляху у майбутньому. Тож у п'єсі присутні апеляції до соціокультурного контексту елизаветинської доби (імплицитний зв'язок діалогу Глостера і Бекінгема про театр, а також образів Кларенса та Єлизавети з впізнаваними реаліями елизаветинської Англії). Підвищена увага до політичного життя була важливою рисою англійського соціуму в часи Великого Барда. Як зазначає Н. Торкут, «усвідомлення залежності долі нації від вчинків, моралі й характеру коронованих осіб стимулювало в елизаветинському суспільстві зростання загального інтересу до питань політичного устрою країни та до широкого кола соціальних і етико-філософських проблем» [1, с. 24]. Тож, цілком вірогідно, що у громадянах на сцені глядачі могли впізнати самих себе – людей, які були політично ангажованими, а тому віднаходили в історичній хроніці паралелі зі своїм сьогоденням. У свідомості реципієнтів – сучасників драматурга, сприйняття інформації про минувшину поєднувалося з аналізом синхронного зрізу політичного життя в країні крізь призму історичного досвіду.

Крім того, образ Річарда Глостера тут маркований рисами відомого персонажу мораліте на ім'я Vice (Гріх). Глядачі, які впізнавали цю образну паралель, реалізовували специфічний рецептивний модус: знаючи про схильність Гріха до двозначності, вони старанно вишукували та ідентифікували у словах Річарда подвійне іронічне кодування.

До інтенцій Шекспіра входило також специфічне родо-жанрове змішування. Так, в рамках Річардових солілоквиїв, що не мають відповідників у першоджерелах хроніки, взаємодіють три струмені: епічний (оповідь про події, планування майбутніх злочинів), ліричний (авторerefлексивні пасажі, інтимні зізнання) та драматичний (монологічна форма проголошення, спрямованість на глядачів у театральній залі). У п'єсі також присутні різноманітні прояви комічної стихії, як-то іронія, чорний гумор (Річард Глостер), пародія (Річард і Бекінгем у III, 7 – висміювання риторики пуритан у дискусіях елизаветинців щодо театру, Стенлі – пародіювання евфуїстичної манери висловлювання), уїдливо-саркастичний гумор (молодший син Едварда IV), міський вуличний гумор (вбивці Кларенса).

Крім того, у хроніці синтезовано дві провідні елизаветинські тенденції історіософського світосприйняття – гуманістичну та провіденціалістську. З одного боку, перебіг подій тут визначається волею протагоніста, який вдало маніпулює іншими персонажами та фактично виступає сценаристом у всіх авантюрих замислах і кривавих злодіяннях, що реалізуються протягом п'єси. З

іншого боку, потужним є вплив провіденціалістського компоненту, що представлений як ірраціонально-містичною стихією (інновації Шекспіра – образ королеви Маргарити, перенесення дії п'єси в оніричний простір), так і Провидінням (тюдорівські міфологеми – Річард III як «бич Божий», посланий на землю, щоб очистити Англію від гріхів братовбивчої війни + богообраність Річмонда як короля-засновника династії Тюдорів).

Бібліографічні посилання

1. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»): монографія. Запоріжжя, 2000. 406 с.

Криворучко С. К.

доктор філологічних наук, професор,

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

«ЗВУК» ПОВТОРІВ В ОПОВІДАННІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «СИНІЙ ЛИСТОПАД»

Творчість Миколи Хвильового (1893-1933) входить у модерністський європейський дискурс. Поетиці Миколи Хвильового на рівні ідей, художніх образів, конфліктів, тропів властива модерністська естетика, якій характерно, передусім, прагнення митця створити «нове». Саме акцентуація на «новому» була домінантою для цього українського письменника першої половини ХХ ст. Серед історико-соціальних подій, які викликали реакцію протесту митців-модерністів є кривавість Першої світової війни та, конкретно в Україні, революція в Російській Імперії 1917 р. Саме розмірковування над комуністичною ідеологією, яка впроваджувалася у 20-ті рр., іронія та неоднозначні алюзії навколо неї, формують ідейний комплекс в оповіданні «Синій листопад» 1923 р., який і є модерністською «тихою» внутрішньою реакцією інтелектуального опору гуманного митця кривавим викликам та аморалізму більшості того часу.

Окрім персоніфікованих метафор та епітетів у оповіданні «Синій листопад» Микола Хвильовий використовує стилістичну фігуру повтор. Повторами письменник робить акценти на певних деталях, думках, щоб зробити міцнішим читацьке переживання, посилити емоційну експресію. Ж. Дельоз зауважив [1], що в повторах втілюється тривала демонстрація одиничних, однак кожного разу нових асоціацій. Я вважаю, що це зумовлюється контекстом, в який включається повтор. Саме тут варто говорити про тотожність відчуттів, що відрізняються нюансами, в яких є «спільне» та «відмінне». Вони схожі та несхожі, і це сприяє загостренню проблеми.

Повтором є назва оповідання «Синій листопад» [2, с. 206]. Цей повтор обрамляється метафорами та епітетами. Після назви у першому контексті «синій листопад» обрамляється сенсом повільної рухливості, змін, які відбуваються у статичному завжди існуючому географічному просторі –

пейзажі : «проходив» «невідомий... мовчазний синій листопад» (епітет персоніфікований) [2, с. 206], «плентався», «заходив», «відходив», «йде».

У четвертому контексті «синій листопад» наділяється запахом, він «пахтить» «сосною» та «гірськими травами» [2, с. 207]. У п'ятому контексті «синій листопад» вказує на рухливість, часовість: «посувався» [2, с. 212]. У шостому контексті Микола Хвильовий відсилає до кольорової назви «Синій», який вводить у дискурс прекрасного, мистецтва: «голубина книга вічної поезії – світової, синьої» [2, с. 214]. Так вибором кольору «синій» він підкреслює своє індивідуальне визначення піднесеного: «синя поезія» / «синій листопад», однак того, що створила людина – виокремила, надала власного звучання на межі з природним посилом, або внаслідок природного поштовху та суголосності з довкіллям. У сьомому контексті вказується на кінцевість «синього листопаду»: «урочисто брів на схід... зникав» [2, с. 218]. А коли поезія «синього листопаду» завершується, «урочисто бродить комуна». «Синя ніч» [2, с. 219]. Марія йде разом із «синім листопадом», разом зі своїм нездійсненим неможливим вмерлим коханням «на схід», разом із поетичним «синім листопадом» йде від комуни [2, с. 219].

Епітет «солоні вітри» [2, с. 206] перший раз вводить у персоніфіковану метафору – «джигітували», та стає повтором. У другому контексті «солоні вітри» долучаються до третього повтору «синій листопад», та наділяються музикальністю, звуком : «будемо слухати солоні вітри» [2, с. 206]. Далі цей повтор стає однією «солоний вітер» [2, с. 207] та включається до контексту діяльності червоноармійців: він споглядає за червоноармійцями по закоулках. У четвертому контексті «солоний вітер» [2, с. 207] наділяється запахом «сосни», «гірських трав» та дорівнюється цим або ідентифікується з «синім листопадом». У п'ятому контексті повтор «солоні вітри» знов у множині вказує на кінцевість «зникали» [2, с. 209].

Повтор метафори «жаба з геологічного руху» [2, с. 208] у другому контексті теж вводить у діалог Марії та Вадима, однак вони міняються, тут Марія так називає Вадима, підкреслюючи, що він теж думає та аналізує, так само як і вона. Метафора «листя спішили, падали» [2, с. 213] стає поетичним повтором – неповним реченням «Падали. Падали» [2, с. 213], що задає ритм та нагнітання ситуації.

У «Синьому листопаді» письменник створив цілісну модель космосу, де герої вписані в природні «екопосили», де загострені проблеми існування людини «тут» і «зараз».

Бібліографічні посилання

1. Делёз Ж. Различие и повторение. *Гармония и симметрия*. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 350-352. Режим доступу: https://ozlib.com/819273/literatura/zhil_delyoz_razlichie_povtorenie
2. Хвильовий М. Синій листопад. *Твори у 2 т.* Т. 1. Київ : Дніпро, 1990. С. 206-219.

ГАНСИК РІЛОВ ТА ВЕНЕРА: РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ДРАМІ Ф. ВЕДЕКІНДА «ПРОБУДЖЕННЯ ВЕСНИ»

Центральним конфліктами драми Франка Ведекінда «Пробудження весни» є конфлікт між сексуальними пориваннями підлітків та світом дорослих, в якому на природні бажання накладається табу, конфлікт батьків та дітей, конфлікт між моральними уявленнями та інстинктами підлітків, які відкривають у собі сексуальність, конфлікт між індивідуальними схильностями й потребами юнаків та шкільною системою, яка придушує будь-які прояви індивідуального. Сцени другого акту були заборонені до постановки в театрі. Тут автор уводить фігуру Гансика Рілова, з появою якого посилюється комічний елемент у драмі. Справді, «Пробудження весни» – це не стільки дитинна трагедія, а скоріше трагікомедія, трагедія з гротескно-комічними елементами. Яскравим прикладом сміливості гротескної образності Ведекінда є третя сцена другого акту, в якій Гансик Рілов викидає в унітаз репродукцію «Венери» Пальми Векчіо.

„Wie auf die schlimmen Folgen des prostitutionellen und überhaupt des wilden Geschlechtsverkehrs, so muss der Zögling auch auf die der Selbstbefleckung aufmerksam gemacht werden. [...] Sicher aber ist freilich, dass die berührten sexuellen Excesse ebenfalls Gehirn und Rückenmark überreizen und diese Organe für schädliche Einwirkungen sehr empfänglich machen“ [1, с.23]. Так написано у підручнику із соціальної педагогіки 1900 року. На думку науковця Пауля Бергманна, учень повинен бути поінформований про наслідки зловживання мастурбації, тому що збудження негативно впливає на головний і спинний мозок і робить їх дуже вразливими. Коли Гансик Рілов замикається у ванній із «Відпочиваючою Венерою» Пальми Векчіо, він знає про ці «небезпеки»: „[...]du saugst mir das Mark aus den Knochen, du krümmst mir den Rücken, du raubst meinen jungen Augen den letzten Glanz [3, с.49]“. Саме за це він дорікає своїй моделі, перш ніж почати довгий монолог, в якому згадує назви еротичних картин.

Цензура також слідувала за живописом і образотворчим мистецтвом часів створення «Пробудження весни». Завдяки фоторепродукції, навіть відверті картини стали доступні широким масам. Деякі картини обговорювалися знову і знову, а саме «Відпочиваюча Венера» Пальми Векчіо та «Юпітер та Іо» Корреджо. Проблема полягала в тому, щоб провести різницю між художнім та непристойним зображенням наготи. Було висловлено побоювання, що подібні зображення можуть наразити молодь на небезпеку і спонукати її до хтивості і розпусних думок. Оскільки деякі витвори мистецтва набули особливої популярності саме завдяки цій публічній полеміці, можна припустити, що сучасні реципієнти розуміли сигнальний характер їхнього іменування [2, с. 445].

Коли Ганс Рілов починає мастурбувати над «Венерою», спочатку здається, що побоювання з приводу того, що подібні художні репродукції наведуть молодих людей на відверті сексуальні думки, підтверджуються. Однак під час монологу його поведінка інтерпретується як результат неправильного виховання. Наприкінці сцени «буржуазне сексуальне табу постає як справжнє збочення» [2, с. 445–446]. Гансик явно кається, він висловлює намір у майбутньому задовольнятися «більш цнотливими» зображеннями дівчат. Однак той факт, що він заявляє про це, насолоджуючись оголеною Венерою, іронічно порушує його твердження і говорить про подвійні стандарти художнього буржуазного смаку.

Ганс Рілов асоціює Венеру з Дездемоною із шекспірівського «Отелло» та вбиває свою обраницю, кинувши її в унітаз. Подібно до Дездемони, Гретхен, Вендлі і образних попередниць Венери, вона повинна померти як об'єкт чоловічого бажання, коли виконає своє призначення: власне, задовольнити це бажання. Прощання з об'єктом пубертатних чуттєвих бажань переростає в великий піднесений монолог, який розпочинається цитатою з «Отелло» Шекспіра: «Чи ви молились на ніч, Дездемоно», – та перетворюється на каталог живопису періоду грюндерства. Туманн (Paul Thumann), Лоссов (Heinrich Lossow), ван Беєрс (Jean Marie Constantin Joseph Van Beers), Макарт (Hans Makart), Боденгаузен (Baron Cuno von Bodenhause), Дефреггер (Franz von Defregger) та інші стають сучасними виробниками сексуально-еротичних образів жінок, спілниками пубертатного ерзацу задоволення. В зародку тут присутня розгорнута в «Скрині Пандори» тема про роль мистецтва у формуванні міфу жінки.

Бібліографічні посилання

1. Bergmann P. Soziale Pädagogik auf erfahrungswissenschaftlicher Grundlage und mit Hilfe der induktiven Methode als universalistische oder Kultur-Pädagogik (Classic Reprint) : Taschenbuch. London : Forgotten Books, 2018. 636 S.
2. Szenische Interpretation von Damentexten. Germanistische Sprachwissenschaft, Didaktik der Deutschen Sprache und Literatur. 1985. S. 442–453. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110861501-036> (дата звернення: 27.01.2022).
3. Wedekind F. Frühlings Erwachen. Patmos, 2001. 203 S.

Максютенко Е. В.

*кандидат филологических наук, доцент,
Днепропетровский национальный университет имени Олеса Гончара*

ОБРАЗ ЙОРИКА В РОМАНАХ СТЕРНА. ГЕНЕАЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ МАСКИ

По воле автора образу Йорика в текстах Лоренса Стерна уготовано особое предназначение. Уверяют, что имя Йорика, вероятно, тезки шекспировского персонажа, критики и читатели соотнесут с самим Стерном,

оценят удачный выбор маски и найдут сходство между Йориком-литературным героем из книг Стерна и персоной самого автора. Биографы Стерна уверяют, что писатель впервые прибегнул к псевдониму, когда вступил в переписку с Кэтрин Фурмантель. В Йорке Стерн не единожды присутствовал на выступлениях Фурмантель в Зале Ассамблей, остался равнодушен к ее таланту певицы, оказывал Кэтрин всяческие знаки внимания. Имевшую французские корни Кэтрин Фурмантель называют прототипом Дженни, возлюбленной Тристрама из «Жизни и мнений...», в 1759–60-х гг. она находилась в Йорке. Кэтрин помогла Стерну встретиться в Лондоне с Дэвидом Гарриком. Однако приятельские отношения Фурмантель и Стерна длились недолго. Вскоре Стерн покидает Йорк и Кэтрин. Следуя одной из легенд, Кэтрин тяжело переживала разрыв, ее отчаяние было подобно страданию безутешной Марии из «Сентиментального путешествия». К времени встречи с молодой актрисой Стерн уже увлеченно работал над романом о Тристрате и, скорее всего, зачитывал подруге отдельные фрагменты рукописи. И она, несомненно, находила сходство между эксцентричным пастором Йориком и викарием Стерном.

Появление Йорика в произведениях Стерна, уверяют критики, предвосхитил персонаж-неудачник Лорри Слим (Lorry Slim) из памфлета «Политический роман» (1759), написанного Стерном годом ранее «Тристрама». Стерн наделил его легким нравом (“light heart”), веселостью, умением особо не печалиться, несмотря на житейские невзгоды.

Исследователи, восстанавливающие генеалогию Йорика-героя, описывают, как изначально шекспировский мотив причудливого соединения шутовства и осознания смерти, соотнесенный с образом персонажа, усложняется чередой аллюзий. А слова Гамлета «Увы, бедный Йорик!» не только усиливают тему бренности бытия, но и несут в себе отсылку к тексту неизвестного автора «Жизнь и мемуары мистера Эфраима Тристрама Бейтса» (“The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates”, 1756)¹, о ком также будут сожалеть друзья, повторяя у его могилы, несколько изменив, фразу Шекспира «Увы! бедный Бейтс».

Критики заинтересованно обсуждают причины появления Йорика-персонажа в романистике Стерна, которому он дает возможность присутствовать в каждом из его произведений, играя либо заметную, но эпизодическую роль насмешливого пастора в «Тристрате Шенди», либо исполняя главную – чувствительного рассказчика-мемуариста, отправляющегося из Англии на континент. С течением времени Йорик покинет границы чистого вымысла и превратится в alter ego Стерна, узнаваемую литературную маску писателя, получившую признание в среде читателей как неотделимое от Стерна имя-двойник. В 1760-е гг. Стерн опубликует четыре книги проповедей и присвоит тексты Йорикю. В 1767 г. некий либо прежний

¹ Обладавшая даром сочинительства, входившая в круг литераторов, близких Сэмюэлу Джонсону, – Эстер Трейл (1740/41–1821) в 1774 г. в одной из книжных лавок Дерби обнаружила текст «Жизни и мемуаров мистера Эфраима Тристрама Бейтса». Она заинтересовалась сходством сюжетных перипетий и образов героев «Эфраима Тристрама Бейтса» и «Тристрама Шенди» Стерна. Спустя столетие в 1918 г. исследователь Хелен Сард Хьюджес подготовила статью, где описала содержательные и формальные сближения романов.

Йорик – об этом спорят – выступит автором «Дневника для Элизы» и писем к ней (“Letters from Yorick to Eliza”).

Еще в 1968 г. литературный критик Кеннет Манкмен, основатель Фонда Лоренса Стерна и куратор дома-музея писателя в Коксволде – знаменитого Шенди Холла (северный Йоркшир), один из организаторов конференции в честь двухсотлетия скорбной даты – ухода из жизни романиста, с известной долей разочарования сетовал, что среди художников, которым Стерн открыто признается в симпатиях (Рабле, Сервантес, Монтень, Свифт), хотя и присутствует имя Уильяма Шекспира, все же по сей день тема «Шекспир и Стерн» исчерпывающе не освоена. Напомним, что именно с XVIII ст. знатоки творчества Шекспира связывают становление культа драматурга, обретение им статуса национального гения. Стерн активно вовлечен в процесс рождения «английского божества», воспринимает тексты Шекспира как мощный креативный ресурс.

Маринчак В. А.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

АКСІОЛОГІЧНА ЗМІСТОВНІСТЬ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОГО СЛОВА В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СТУСА

Термін «інтенціональне слово» в стосунку до літературного твору свого часу ввів М. М. Бахтін, який вважав таке слово предметно спрямованим і безпосередньо виразним. Для понять інтенція й інтенціональність в нього були такі відповідники: спрямованість, значущість, задум, осмисленість, точка зору, ставлення, думка, оцінка, прагнення. Таким чином, в його інтерпретації інтенціональності в єдності постають, з одного боку, спрямованість, з іншого боку, емоція, оцінка, воля, тобто те, що пов'язане з переживанням, ставленням, прагненням, що виявляє аксіологічну позицію інтенціонального суб'єкта.

Зауважмо, що ціннісний аспект інтенціональності враховувався уже Е. Гуссерлем, розроблявся М. Шелером, М. Лосським, французькими феноменологами-екзистенціалістами М. Дюфренном, Е. Левінасом, П. Рікером, Ж.-П. Сартром. В феноменологічній традиції використовується термін аксіологічна інтенціональність

Треба зазначити, що інтенціональну природу в поетичному творі має і слово, і його референт (інтенціональний предмет як предмет споглядання, думки, спогаду, уяви, емоційного ставлення, оцінки, аксіологічної позиції і т.ін.). Річ в тім, що це все: слово, з певним задумом використане автором, предмет, що виникає в його творчій свідомості, тощо, – є або засібом інтенціонального синтезу (слово в широкому розумінні), або наслідком того ж синтезу.

Зміст має природу інтенціонального феномена, конституційованого свідомістю. Але так само конституюється у творі й інтенціональність інтенціонального слова, тобто і сама його спрямованість на предмет

спостереження, сприйняття, досвіду, знань тощо, і виявлені в ньому осмисленість, значущість, точка зору, ставлення, емоція, воля і тому подібне.

Треба розуміти, що інтенціональний суб'єкт в ліричному творі має подвійну природу. Це може бути ліричний герой, суб'єктивність якого в широкому розумінні (а саме його сприйняття, переживання, бажання, думки, розуміння, прагнення, взагалі внутрішній світ, життя душі) становить предмет ліричного зображення. Ліричний герой - це зображена, створена натура, він живе у світі тексту. Поряд із цим існує як інтенціональний суб'єкт власне автор, трансцендентний стосовно світу, явленого в творі. Він власне той, хто творить світ ліричного тексту (разом з тим і ліричного героя з його внутрішнім світом).

Цей трансцендентальний автор має іншу, власне творчу інтенціональність, яка реалізує себе в творчому інтенціональному синтезі, наслідком якого є твір, в котрому пластично втілений задум автора. Наведені думки виникають як підсумок міркувань раннього М. М. Бахтіна, наратолога В. Шміда і сучасного українського теоретика літератури О. Юдіна. І коли Бахтін говорить про виразне інтенціональне слово або про інтенціональність як задум, це, безумовно, стосується трансцендентального автора. Іntenція до виразного втілення суб'єктивності в її невимовності є фундаментальною властивістю трансцендентального автора. Ціннісним моментом тут є сама виразність, конституювання невимовного, здобування нового змісту. Це є питання естетичної аксіології або ж аксіології в поезії.

Змістовна ж аксіологія внутрішнього світу, духовного життя суб'єкта в його суб'єктивності і суб'єктивній взаємодії із світом (в інтенціональному слові явленім) виявляється в першу чергу, коли йдеться про ліричного героя. Трансцендентальний автор являє саме його інтенціональне слово як аксіологічно значуще, емоційно напружене, як таке, що спрямовує на інтенціональний предмет волю і почуття, інтенцію осмислення й позицію, ставлення, точку зору, оцінку. Перефразовуючи Е.Левінаса, можна сказати, що таке інтенціональне слово відкриває читачеві, чим живе ліричний герой поетичного твору.

Пропонується розглянути аксіологічну інтенціональність ліричного героя поезії В. Стуса і відповідно втілює її інтенціональне слово як явища ціннісного синтезу кількох різновидів. В першу чергу позитивне ставлення викликає все, що має стосунок до особистісної сфери суб'єкта – ліричного героя. Тут у ліричного героя навіть не виникає потреби вживати оціночні слова або слова, що передають ціннісне ставлення чи емоцію, втім з'являється особлива вагомість кожного слова, що змальовує те, що наповнює світ особи, власне - те, чим вона живе. Подібне спостерігаємо у віршах «Лісова ідилія», «Осліпле листя відчувало яр», «Запахло сонцем, воском і зелом» і под.

Дещо по-іншому здійснюється ціннісний синтез, коли передається глибоке ціннісне ставлення до того, що є особливо значущим, близьким, дорогим для ліричного героя. Згадаймо вірші «Коли б ти знала, як ми є удвох», «Це ти, це ти, вся біла, як свіча». Особливого розгляду потребують випадки, коли само по собі таке ставлення не позначається, проте природно впливає з

викладеного, при чому знов зростає вагомість і значущість кожного слова, як от у вірші «На Лисій горі догоряє багаття нічне».

Суттєвими є такі варіанти, коли ціннісний синтез пов'язаний із здобуванням ідентичності ліричним героєм («Оце твоє народження нове») або з передбаченим ще Е. Гуссерлем явищем розширення інтенціонального горизонту (згадаймо рядок «Як серце зростає просторе», або ж показовий вірш «Мені зоря сіяла нині вранці»).

Зовсім інший різновид ціннісного синтезу виникає, коли гранично зростає значущість того, про що йдеться. А вона зростає, коли наближається катастрофа. Уже сама по собі фіксація її так само ціннісно значуща і здатна вражати («По чорних водах човен мій поплив», «Попереду нарешті порожнеча», «Така незбутня туга навкруги», «Немов нурець, що цілив прямо в смерть» тощо). Ціннісна змістовність тут виникає через глибоке осягнення сутності катастрофи. Таке розуміння й є той позитивний сенс, який тут синтезується. Бо іншого годі здобути. Втім, ще можливо шукати і знаходити інтенціональне слово, що стає відповіддю на виклик катастрофи, як, наприклад, у вірші «Іду за край».

В цілому можна зазначити, що інтенціональне слово в ліриці В. Стуса стає аксіологічно змістовним, коли реалізується ціннісна інтенціональність, а саме коли здійснюється ціннісний синтез того чи іншого різновиду. Зрозуміло, що в ліриці В. Стуса найчастіше цей синтез здійснюється у варіанті осягнення катастроф і формулювання за допомогою інтенціонального слова відповіді на виклик катастрофи.

І тут ми повертаємося до трансцендентального автора. Є присутньою спрямованість його інтенціональності (як його уваги, спостережень, зацікавлень) на певне коло тем і проблем. Має місце мотивована спрямованість його творчої інтенціональності на конституювання певних обставин і ситуацій, певних реакцій на них. Потреба у конституюванні катастрофічних викликів і відповідей на них мотивується граничною значущістю їх для трансцендентального автора, його творчою волею здійснити ціннісний синтез в катастрофічному контексті.

Михед Т. В.

*доктор філологічних наук, професор,
Інститут філології Київського національного університету
імені Тараса Шевченка*

АВАТАРИ ГЕМІНГВЕЯ: ФЛУКТУАЦІЯ «АЙСБЕРГУ» У ТОПОСІ НОВЕЛИ «ПАГОРБИ ЯК БІЛІ СЛОНИ»

Ернест Гемінгвей, селебриті світового рівня, має, як не дивно доволі обмежений набір аватарів, візуальних образів, зафіксованих у популярних фотографіях, тематику яких однією фразою точно визначив український *Vogue* (вересень 2020): «Життя й робота Гемінгвея визначалися подорожами, пригодами, слабкістю, шляхетністю й любов'ю». Тому звичний для американського митця аватар напівоголеного мачо, який займається суто

чоловічими справами (війна, мандрування, полювання, кохання, писання), уособлюючи істинного «героя кодексу», у масовій свідомості, та й в літературознавстві, часто асоціюється з мізогінією. Натяки на неї чи примарні початки знаходять уже в збірці «Чоловіки без жінок» (*Men Without Women*, 1927), до якої увійшло й оповідання «Пагорби як білі слони» (*Hills Like White Elephants*), вперше надруковане 1927 року в журналі *Transitions*.

Це оповідання – справжній взірець мінімалізму: за статистикою в оригіналі 1489 слів. Стил ь викладу телеграфний, емоції настільки редуковані, що їх наче бракує, мова проста, хіба що 4 рази пагорби порівнюються з білими слонами. Та за цією скупю, мінімалістичною недорікуватістю «айсберга» ховається надзвичайна складність смислів – речення ретельно обрізані, залишені в тексті слова утримують кілька смислових навантажень, відкриваючи простір для множинних інтерпретацій, уможливлених алузіями, що ними ледь помітно пронизаний текст. Якщо не брати до уваги культурний контекст, що інформаційно насичує славнозвісні 7/8 тексту, а головне є частиною діалогу митця з сучасним йому суспільно-культурним оточенням, то ми отримаємо усталене в літературознавстві трактування 4 сторінок «Пагорбів». А це банальна історія про чоловіка (*the American*) і дівчину (*the girl*), які, десь у Іспанії чекаючи на потяг, п'ють у пристанційному барі пиво і розмовляють про якусь операцію, що її дівчина робитиме чи ні. Чоловік заохочує дівчину до рішучих дій, вона вагається. І хоч саме слово так і не прозвучало, але більшість і читачів, і критиків вважають, що йдеться про аборт, про що персонажі уникають говорити. Тому це оповідання і вважають хрестоматійним прикладом прийому змістовно наснаженого, динамічного субтексту, коли неказане має таке ж значення, чи навіть ще більше, як і сказане.

Але треба повернутися в 1920-ті, щоби зрозуміти, яким травматичним і небезпечним для життя жінки тоді був аборт, який для Американця – проста операція, і він заспокійливо каже, що особисто знайомий з багатьма, хто через це пройшов.

Неповнота прочитання сюжету може викликати емпатію до Американця, який спостерігає за іншими відвідувачами бару, котрі «розсудливо / *reasonably*», очікують потяга, тоді як його подруга (імпліцитно нерозсудлива) відмовляється пристати на його (імпліцитно розсудливе) прохання. Алузіями повниться діалог Американця і дівчини, і на поверхні впадають в око такі промовисті й вагомні соціальні підтексти, як, наприклад, «біла маскулінність і домінантність». Але флуктуація «айсбергу» увиразнює інші топоси: 1) відсутність власних імен і раптове, 1 раз ужите звертання до дівчини – Джиг, термін, який мав специфічне расове забарвлення в 1920-х, а сьогодні фігурує в ідіомі “*the jig is up*”; 2) символічна колористика, що міниться барвами, кожна з яких має потужне і водночас неоднозначне семантичне наповнення: білий, коричневий, чорний, зелений; 3) використання, за термінологією Т. С. Еліота, об'єктивних корелятивів, якими постають пагорби і дорога, світло і темрява, ефект кьяроскуро, бамбукова завіса, ретельно дібрані напої, але головний з-поміж них – корелят білого слона, що, як стає зрозуміло з контексту, імплікує міжрасовий аспект стосунків пари. Відома ідіома – «слон у кімнаті / *the elephant in the room*» –

позначає проблему, яка очевидна, але яку не хочуть відкрито визнавати. «Білий слон» громадиться між вагітною, певніше за все, на що прозоро натякає номен Джиг, чорношкірою дівчиною і Американцем, це проблема кольору шкіри, яка й робить слона і пагорби білими. Тому розмова про «операцію» плюс расовий контекст і призвела до використання техніки замовчування, практичного застосування теорії айсберга як свідомої авторської стратегії.

Білий слон, той, кого не можна називати, нині функціонує як промовиста метафора – корелят не лише проблеми, яку вирішує в оповіданні Гемінгвея фікційна пара американців-експатів початку 1920-х, але актуального соціально-політичного контексту 2020-х, де Black Lives Matter.

Нікітіна Г. Є.

викладач,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ФУНКЦІЇ ПОЛІФОНІЇ В КАЗКАХ МАРІ-КАТРИН Д'ОНУА «ЗОЛОТА ГІЛКА» І «ДЕРЕВО ПОМАРАНЧА ТА БДЖІЛКА»

В казках Марі-Катрін д'Онуа, письменниці, яка перебувала у витоків жанру літературної чарівної казки у Франції на зламі XVII — XVIII ст., і якій він завдячує своїм жанровим визначенням («contes des fées») та напрочуд стрімким розквітом, чарівні метаморфози не обмежуються зовнішнім виглядом героїв, змінюється також і їхнє мовлення.

В казці «Золота Гілка» («Le Rameau d'Or») герої у подобі пастуха і пастушки раптом переходять на вірші, а перетворившись на цвіркуна і цикаду, спілкуються в тій самій манері, що й звірі в байках Лафонтена. «Чужий» голос як засіб артикуляції метаморфози використовується письменницею і в наступній за «Золотою Гілкою» у збірці «Казки фей» («Contes des fées») (1697) казці «Дерево Помаранча та Бджілка» («L'Oranger et l'Abeille») при оборці фольклорного мотиву (що зустрічається зокрема в казці «Птах-знайда» Я. і В. Грімм (КНМ 51; АТ 313 А)) перетворення втікачів, котрі раз у раз постають перед переслідувачем у новій подобі — озеро, човен і човнярка; стовп, карлик і портрет; кадка, помаранчеве дерево і бджілка: мовлення героїні в подобі карлика — це мовлення лицарської літератури («Ors vous le dirai <...> Jaçoient que soyez en quête d'un gentil damoiseil, d'une émerveillable dame & de leur monture, je les avisai hier à cet ére, qui se pavanoient tous coyent & réjouis ; icel gentil chevalier reçut le los & guerdon des joûtes & tournoiemens qui se firent à l'honneur de Merlusine, quillec voyez dépeinte en sa vive ressemblance ; moult hauts prud'hommes & bons chevaliers y dérompoient lances, hauberts, salades & pavois ; le conflict fut rude, & le guerdon un moult beau fermeillet d'or, accoutré de perles & diamans» [1, p. 338]). Контраст стилів, які послідовно приходять на зміну один одному в «Золотій Гілці» (вишукане, наче у світському салоні, мовлення галантного пастуха і пастушки / простонародна, дещо груба манера висловлюватися цвіркуна і цикади), або стилю авторського тексту кінця XVII ст. і стилізації під старовину в казці «Дерево Помаранча та Бджілка»

робить експліцитним цей «чужий» голос, який у казці «Дерево Помаранча та Бджілка» ще й покликаний приховувати і в той же час викривати втікачів, роблячи зрозумілою для читача причину недовіри до побаченого і почутого антагоністами і, відповідно, подальшого переслідування героїв і наступної, третьої (як прийнято у фольклорі, на який М.-К. д'Онуа орієнтується так само, як і Ш. Перро) метаморфози.

В казці «Золота Гілка» штучність мовлення (спілкування віршами; неприродний для комах дар мовлення, що зустрічається тільки у тваринному епосі — байках і анімалістичних казках — та дотичних до них жанрах; награність рим, утворених іменниками зі зменшувальним суфіксом -ette (herbette — amourette — fleurette — seulette [1, р. 276, р. 280, р. 286, р.292]), та запозичених із байок клішованих звернень «commère» (фр. кумонько) і «compère» (фр. куме) [1, р. 297 ; 2, р. 36 ; 2, р. 106]) привертає увагу до книжної, літературної сутності цих «чужих» для героїв голосів, котрі, як і зовнішність героїв чи локуси, до яких переноситься дія казки, зумовлюються тими жанрами (ле, пасторальний роман, казка, байка), до типових ситуацій яких раз у раз поміщаються герої. Поліфонія як специфічна риса мовлення окремого персонажа і як жанрова властивість досліджуваного твору, таким чином, стає одним із засобів художньої репрезентації «книжності» реальності, вторгнення якої у дійсність змальовується в «Золотій Гілці» М.-К. д'Онуа на рівні сюжету — історія, зображена на вітражах у старовинному донжоні, втілюється в життя, щойно герої казки починають діяти як схожі на них зображення, що призводить до низки чарівних метаморфоз [1, р. 256], — і анонсується мотивом книги, зображення в якій оживають, і зі сторінок якої до героя, що стає її читачем, долинають запахи й звуки, в тому числі і безпосереднє звернення до нього одного з персонажів [1, р. 255].

М.-К. д'Онуа буквально «дістає звучання» різних жанрів і, щоб передати вторгнення книжної реальності у дійсність, переносить книжне слово, сфера вживання якого обмежується літературою, до прямої мови персонажів, а отже, до сфери усного мовлення. В цьому плані більш репрезентативним є мовлення героїні у подібі карлика в казці «Дерево Помаранча та Бджілка». Тут нагромаджуються ретельно дібрані з ряду синонімів вишукані форми вираження бажаного автором значення («émerveillable dame» замість стилістично нейтрального «belle dame», «je les avisai» замість «je les vis» чи «je les aperçus», «qui se ravanoient» (від фр. раон — павич) замість «qui avançoient somptueusement»), які в тому числі дозволяють авторці експліціювати те, як художнє слово трансформує, преображає зображуване, зокрема звичайну втечу. Мовлення карлика рясніє старофранцузькими словами, котрі давно вийшли з ужитку («onque», «icel», «quilles», «moult», «ors», «occire» тощо), або позначають реалії, що відійшли у минуле («damoiseil» — юнак, не посвячений у лицарі), чи орфографія яких зазнала змін («conflict»), і котрі на час написання казок М.-К. д'Онуа зустрічалися тільки у старовинній літературі. І, найголовніше, в прямій мові вживається нарративний минулий час Passé Simple («je les avisai», «chevalier reçut le los», «le conflict fut rude»), який

використовується тільки в літературних текстах і не застосовується в усному мовленні, — подолання наявного в граматичній системі французької мови розмежування літературного тексту і розмовного мовлення на стилістичному рівні продовжує, доповнює і артикулює подолання нездоланного, окрім як у жанрі чарівної казки, розмежування між художньою реальністю в літературі і позалітературною дійсністю.

Бібліографічні посилання

1. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 3. – 536 p.
2. La Fontaine J. de Fables choisies mises en vers / J. de La Fontaine [avec la Vie de La Fontaine, par M. de Montenault] / En 4 tomes. – Paris : Desaint & Saillant, Durant, l'Imprimerie de Charles-Antoine Jombert, 1755. – Т. 1. – 126 p.

Novikova O. V.

*Candidate of Philological sciences, associate professor,
Oles Honchar Dnipro national university*

CONCEPT IN ARTISTIC TEXTS

The basic notion of cognitive linguistics is the term «concept». M. Ya. Bloch defines the concept «as the knowledge allocated by consciousness about a certain subject» [1]. Yu. S. Stepanov defines «concept» as a notion of the most general order, which expresses the values of a human culture in general ...unlike mere concepts that are defined in systems of particular sciences and in general in logic, concepts are not only defined, but also experienced – they have an emotional and artistic component» [4].

Concepts in fiction, on the one hand, reflect cognitive, universal, and linguocultural ideas, and on the other hand, generate their own conceptual world, usually emotional, figurative. «In a literary text, – according to N. S. Valgina, – life material is transformed into a kind of «small universe» seen through the eyes of this author. Therefore, in the literary text behind the depicted pictures of life, there is always a subtext, interpretive functional plan, «secondary reality» [3].

In fiction, we meet both the cognitive concepts of various notions, and the global concept of the entire work, which in literary criticism is considered as its main idea. We define the global concept as the predication of the theme of the work to its author's interpretation, and this interpretation has both semantic and aesthetic characteristics. The global theme of a work of art is formed by themes (sub-themes) of a lower level: macro-themes – micro-themes – dictems, where the latter is the minimum unit of the theming of the text, formed by sentences or even one sentence.

L. V. Miller believes that an artistic concept is «a universal artistic experience, fixed in cultural memory» [6]. We can define it as a unique artistic experience that depends on many factors, both objective (cultural and historical paradigm, the

mentality of the era in which this concept is used) and subjective (such as the individual author's picture of the world).

Linguistic research of the concept in national cultures allows to highlight the individual concept, which, in turn, made it possible to talk about the artistic concept. In each of the constituent parts of the chain, the actual society – the author – the text, the concepts differ from each other. A concept becomes artistic when the author, as a creator, puts completely new meanings into it, previously not inherent in it. Artistic concepts form the conceptual sphere of the work, its artistic space. New author's meanings make the concept artistic, while in the text the concept continues to include both general linguistic and personal meanings of the author, as well as those that the reader can put in.

In any work of art, the concept is multi-level, while the change of some of the levels of the concept is beyond the control of the author, since they arise already in the mind of the reader. Thus, the study of an artistic concept becomes a subject of scientific interest not only in literary, but also in linguistic and a number of other aspects.

The study of methods for the analysis of artistic concepts can still be considered open, as unified methodology for analyzing a literary text and the author's style from the point of view of semantic relations has not been developed yet, and this is due to the uniqueness of the author's vision of the world, with a unique perception of the surrounding reality [4].

In addition, if within the framework of the humanities it was required to distinguish between the words "concept" and "notion", then in literary criticism the number of notions that have a meaning close to the meaning of the term «concept» is much higher. These are, first of all, such terms as «image», «symbol», «archetype», «myth», «mythologeme».

The use of the culturological category of the concept for the analysis of literary texts seems to be quite promising, since it allows to expand the field of view of the researcher and draw attention to some factors that are not usually studied by traditional literary criticism.

The notion «concept», originally belonging to cognitive linguistics, today has become widely used in other areas of humanitarian knowledge, in particular in literary criticism. The prospects for using this term in literary studies are wide: this is due to interdisciplinary trends in modern science. The allocation of such a unit of a literary text as a «concept» will make it possible to deepen research in the field of literary criticism by analyzing the linguocultural and psycholinguistic components of a literary work.

References

1. Блох М. Я. Диктема в уровневой системе языка. *Вопросы языкознания*. Москва, 2000. № 4. С. 56–67.
2. Блох М. Я. Проблема понятия концепта и картины мира в философии языка. *Преподаватель: XXI век*. Москва, 2007. № 1. С. 101–105.
3. Валгина Н. С. Теория текста. Москва: Логос, 2003. 173 с.

4. Воркачов С. Г. Лингвокультурная концептология и ее терминосистема. *Политическая лингвистика*. Москва, 2014. № 3. С. 12–20.
5. Карасик В. И. Языковая матрица культуры. Москва: Гнозис, 2013. 320 с.
6. Миллер Л. В. Концепт как смысловая и эстетическая категория. *Мир русского слова*. 2000. № 4. С. 39–45.

Patsan V. O. (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk)
Dnipro

**“THE GRACE AND SWEETNESS, SENSE AND PURE
UNDERSTANDING”: CRITERIA OF TRANSMITTING GOD’S WORD
IN HUMAN LANGUAGES IN THE TRANSLATION PHILOSOPHY
OF WILLIAM TYNDALE**

The unprecedented reconstructive work, performed by Erasmus of Rotterdam to restore the multilingual character of the evangelization as a marker of the initial unity of the Eastern and Western branches of Christianity, and the transformation of the Greek source-text, reconstructed by “the Prince of the Humanists” in the *Novum Testamentum omne* (1516 – 1519), into the German target-text, produced by Martin Luther in 1522 and included in Luther's Bible (1534), inspired William Tyndale to translate the New Testament into English using Erasmus’ reconstruction of the original textuality of the Apostles’ testimonies about the Arrival of Our Saviour. Fulfilled outside England as the first English translation of the New Testament from Greek and made known by publishing this work in the continental Europe (a partial edition – in 1525 in Cologne, the first complete edition – 1526 in Worms), Tyndale's initiative developed in the translator's activity, intended to render the Old Testament from Hebrew to English for the first time and resulting in the versions of the Pentateuch (1530), the Book of Jonah (1531) and the historical books (Joshua – 2 Chronicles) (1536). Having remained incomplete because of the martyrdom of the gifted philologist and reformer, who gave his life to ensure the availability of the Divine Revelation for his compatriots by rendering the Scripture from the languages of prophets and apostles, the biblical text, reproduced by William Tyndale in his native tongue, overpowered the prohibition to translate God-Breathed Book into the vernacular language, which had been imposed by the authority of the Rome Church in England (in *Constitutions of Oxford* issued in 1408 by Thomas Arundel, Archbishop of Canterbury) to bar the spread of Wycliffe's Bible, rendered from Latin to support Englishmen, who could “learn Christ's law best in English” (John Wicliffe). Made on the eve of the Reformation in England, Tyndale's start on translating both the Old Testament and the New Testament from the original languages laid the foundations for all the later Scripture translations, performed to provide the personal access of English-speaking people to God's Word by transmitting the originality of both prophetic and apostolic discourses in English.

William Tyndale substantiated his method of translating God-Breathed Book in the preface (*WT unto the Reader*) to the revised edition (1534) of his version of the

New Testament by specifying the general Humanist framework of the dialogic connection between the “figure-for-figure” transmission model and its “word-for-word” matrix, distinguished as the traditional rationally defined modes of the interlingual communication at the background of manifesting the intention “to interpret the sense of the Scripture and the meaning of the Spirit” (*WT unto the Reader*), as the translator's way of perceiving the spiritual-rational synergy as the founding principle of the Bible translation from the perspective of the Reformist vision of the communion of the created person with Creator. To form the target-text, reproducing “the grace and sweetness, sense and pure understanding” (*WT unto the Reader*), emphasized by translator as the source-text characteristics, predicting the indicators of the adequate translation, Tyndale's thought paved the path towards both the semantic relevance and the formal concordance between the textual originality and the translated text in the course of revealing the correlations between both Hebrew and Greek as the source-languages and English as the target-language compared in this status with Latin. Accentuating the supremacy of “our tongue” (*WT unto the Reader*), realized as the marker of both personal and national identity of the Englishmen, over the language of the *Biblia Sacra Vulgata* translated by St. Jerome of Stridon and canonized by the Catholic Church, in the manner-of-speaking coordination with the languages of prophets and apostles, the initiator of transmitting the Old Testament and the New Testament to the people of England from the original languages argued for the adequacy of the transmission resource of English for applying the “word-for-word” model as the appropriate tool for fulfilling the “figure-for-figure” matrix in the process of translating the biblical narratives from Hebrew and Greek. By such a manifestation of the dialogics of correlating the opposite translation modes William Tyndale denoted the way of reconstructing the Scripture narration in its substantive and formal unity, reproduced neither in St. Jerome's *Vulgata Versio*, based upon the “sentence-for-sentence” matrix preferable in the situation when, in Tyndale's words, “thou must seek a compass in the Latin and yet shalt have much work to translate it well-favouredly...” (*WT unto the Reader*), nor in Wycliffe's Bible version, translated from the *Vulgata* with the use of the same model, marked by the translator in the explanation of his approach: “...to translate after the sentence and not only after the words, so that the sentence be as open or opener in English as in Latin” (*WT unto the Reader*).

Пічугіна Т. Є.

кандидат філологічних наук, доцент,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

МОДЕРНІСТСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КЛАСИКИ В «ЛИСТІ» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

«Лист» (*Ein Brief*, 1902) належить до найвідоміших прозових творів Гуго фон Гофмансталя. Цей невеликий текст є промовистим свідченням численних криз епохи *Fin de siècle* – від кризи ідентичності (Ж. Ле Рідер навіть говорить

про кризи ідентичностей: колективної, індивідуальної, гендерної тощо) до кризи історизму. Сучасники Гофмансталя побачили в «Листі» вираження мовного скепсису, властивого австрійській культурі кінця XIX століття (філософія мови Ф. Маутнера, численні висловлювання Ф. Ніцше щодо релятивності будь-якого судження та здатності суб'єкта опанувати світом за допомогою слова). В такому ключі цей текст інтерпретується і сьогодні (насамперед у підручниках з історії німецькомовної літератури), а проте подібне трактування все частіше викликає сумніви, позаяк не вирішує головне протиріччя твору: декларована героєм «Листа» нездатність «попередньо мислити і зв'язним чином викладати» висловлена бездоганною, прекрасно структурованою прозою. Ж. Ле Рідер, констатує це протиріччя, зауважує, що критика Гофмансталя стосується понятійної, а не літературної мови, адже саме абстрактні слова не здатен вимовити лорд Чендос. Проте не слід забувати, що, по-перше, Філіп Чендос відмовляється не від пізнання світу, а від літературної творчості, про що недвозначно повідомляється на початку фіктивного листа, а по-друге, абстрактні слова, які на початку листа герой називає «трухлявими грибами», буквально заповнюють фінал твору. Слово «дух» тут використовується виключно стосовно адресата листа – Френсіса Бекона, якого Чендос називає своїм духовним наставником. Дослідники давно звернули увагу на те, що в «Листі» міститься багато прихованих і частково змінених цитат із праць англійського раціоналіста, творця індуктивного методу пізнання та блискучої критики мови. Проте мовна критика Ф. Бекона мала на меті очистити мову науки від так званих «ідолів» і в такий спосіб уможливити пізнання світу. «Тому, – констатує Ж. Ле Рідер, – Чендос є поганим учнем Бекона: звертаючись до свого вчителя, він зображає крах мовних ілюзій як катастрофу, у той час як сам Бекон розглядав цю “деконструкцію” як необхідну й благодійну справу» [1, с.106–107]. На нашу думку, «поганим учнем Бекона» Чендос є з іншої причини: його процедура «деконструкції» мови здійснюється не через звернення до практичного досвіду, а через містичне переживання єдності із світом, не через діяльне перетворення світу, а через споглядальне перетворення себе шляхом послідовної відмови від «нормальності».

У фігурі Філіпа Чендоса втілені риси як людини 1603 року, так і самого Гофмансталя – поета епохи *Fin de siècle*. Подібно до протагоніста «Листа», Гофмансталь у свої двадцять шість років відмовляється від поезії, піддавши сумніву пізнавальні й естетичні функції слова, а також – символістсько-декадентський ідеал «чистого мистецтва». Та разом із тим ім'я Філіп Чендос відсилає до двох полюсів англійського Відродження – Філіпа Сідні та Вільяма Шекспіра. Вибір Ф. Бекона адресатом листа, вірогідно, зумовлений як тематикою твору – критикою мови, так і тим, що наприкінці XIX століття саме Ф. Бекон вважався найбільш вірогідним автором творів Шекспіра. 1603 рік, котрим датовано лист, був показовим у багатьох смислах: рік смерті королеви Єлизавети, рік першої публікації «Гамлета» і трактату Бекона «Валеріус Термінус, або Тлумачення природи».

Засобами інтертекстуальності вибудовується діалог-полеміка Гофмансталя з класичними і сучасними концепціями поета і поезії. Лорд

Чендос, успадкувавши мовний скептицизм Бекона, знаходить вихід із кризи не в раціоналістичному пануванні над речами, а в містичному ототожненні з ними. На місце дельфійського оракулу «Nosce te ipsum» приходиться східна формула «Tat twam Asi», а на місце поета-Творця – поет-спостерігач.

Бібліографічні посилання

1. Le Rider J. Das Ende der Illusion : Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität / Jacques Le Rider; Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. – Wien : Österr. Bundesverlag, 1990. – 496 S.

Потніцева Т. М.

доктор філологічних наук, професор,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ВІРШ Е. ПО “THE BELLS”: НЕПОЧУТИЙ ГОЛОС МИНУЛОГО

У фокусі доповіді – один з відомих віршів Е. По «The Bells», який неодноразово привертав увагу дослідників та перекладачів. Але таємниці його сенсу, що вислизає, залишаються ще не розгаданими до кінця. Перепрочитання сьогодні оригіналу є ще однією з спроб уточнити смислові нюанси, які Е. По створює за допомогою фоновимології й акцентування ключових для нього слів-образів, що перекладачі часто-густо оминають у своїх перекладацьких інтерпретаціях. Так сталося і у самому відомому перекладі російською мовою, створеного К. Бальмонтом, як, до речі, і в українських варіантах перекладу Пилипа Загоруйко та Анатолія Онишко . Сюжет у версії російського поета є пов'язаним зі зміною циклічних картин – етапів життя людини, де головним виявляється природний страх перед наближенням неминучого кінця, страх смерті. У американського романтика, як впевнює аналіз його твору, йдеться про характерне для нього відчуття незбагненності, буття, про владу певних сил, перед якими людина завжди виявляється безсилою та безпорадно. Сигналом до сприйняття саме такого смислу віршу є, як здається, ключове згадування рунічної рими (Runic rhyme) вже у першій строфі, що створює інший, ніж у перекладацьких версіях, сюжет твору. Його ефектна кінцівка - торжество темних сил – є логічним розвитком появи з самого початку тривожного знаку – рунічного ритму і рими, сугестії, створеної фоновимологією, що досягає кульмінації в останній строфі. Все це цілком співвідноситься зі світовідчуттям американського романтика та з його філософією творчості.

Розбіжність сенсу оригінального тексту та його перекладу російською відчув С. Рахманінов, створюючи свій вокально-симфонічний твір «Дзвони» спочатку у 1913 році на слова К. Бальмонта, а у 1940 – на їх зворотний переклад англійською, який зробила Фанні Коупленд – лінгвіст, жінка вчителя музики й композиції. У цій суперечці перекладеного тексту – фікції – та музики перемагає музика, яка руйнує фікцію перекладацьких інтерпретацій,

повертаючись к справжності оригіналу, його таємному сенсу з першої частини музикального твору. Музикальна версія віршу заворожує своїх слухачів тим, чим заворожував своїх читачів Е. По – звуком, словом-загадкою (таким було словосполучення *gunic rhyme*, яке вплигло з глибини віків), його геніальною звучністю (*ingenious sonorities*), – не розкриваючи при цьому до кінця той головний смисл, який і невимовний словами, і незбагнений свідомістю.

Прокопець М. С.

викладач,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЛІФОНІЯ ТА ЕСТЕТИКА БУДНІВ В РОМАНІ УВЕ ТІММА «JOHANNISNACHT»

Роман Уве Тімма відомий як берлінський післявоєнний роман, плутанина чи комедія. «*Johannisnacht*» – це прозовий текст, в якому безіменний оповідач від першої особи утворює наративний центр, в якому сходяться найбожевільніші історії. Використовуючи різноманітні події та словесні історії, переважно подані у формі діалогу. Оповідач намагається створити реалістичну картину ситуації у німецькій столиці після возз'єднання шістьма роками раніше. Отже, роман належить до циклу берлінських романів, проте особливим є те, що оповідач приїжджає з Мюнхена до Берліна лише на три дні.

Як зауважує німецький письменник Томас Майнеке: *«Для Уве Тімма процес написання – це що завгодно, але не просто низка слів. Йому важливо підібрати правильний тон. Для нього письмова мова повинна бути такою ж жвавою, як і розмовна, вона повинна мати "індивідуальне дихання"»* [2, с. 20].

Досліди естетики повсякденного життя, проведені в 1992 р. та опубліковані в 1993 р., пов'язані з проблемою оповіді на основі повсякденної реальності. Але що для У. Тімма означає повсякденне? Письменник запропонував таку відповідь: *«Звичайне, звичне. Але про звичне слід говорити як про незвичне, тоді як звичайне повинне бути незвичним. Повсякденне в ньому не зникає, а спочатку усвідомлюється його значення»* [3, с. 119]. Коли Уве Тімм зображує повсякденне, немає нудних історій, навпаки, вони розповідають про надзвичайне, що приховується у повсякденному житті. У цьому контексті автор зазначає суттєву різницю між «звичайними» повсякденними подіями та переказами в усній чи письмовій формі: *«Розповідь розчиняє хронологію, незаперечну у повсякденних подіях. Вона розчиняє їх, щоб знову зібрати минулий час у новий оповіданий час»* [3, с. 102]. У. Дітман з цього приводу зауважує: *«Wie Bedeutung und Neues bei Uwe Timm aus dem Selbstverständlichen kommen, wie die Stereotypie des Alltäglichen gebannt wird, zeigen die Fragen am Ende der ersten seiner Poetik-Vorlesungen: „Was bedeuten(!) die alltäglichen Dinge? Welche Geschichten tragen sie mit sich? Und welche Geschichten sind von ihnen ablesbar?“*» [1, с. 198].

У своїх прозових творах У. Тімм намагається впорядкувати дійсність, яка зумовлена перекриттям подій, таким чином, що в його романах з'являється оповідна структура, принаймні з початком і кінцем; тому що в основному його романи мають структуру слабо пов'язаних між собою незалежних історій.

На тему такого лабіринтного переказу є вдумливий коментар оповідача «Johannisnacht» з приводу того, як персонаж Бухер розповідає уривки з історії свого невдалого шлюбу: *«Ich dachte an Roglers Traum, wie sehr das alles vorerzählt klang, dieser Bucher suchte nicht nach Nebendingen, sondern erzählte seine Geschichte, als hätte er sie für meinen Besuch genau zurechtgelegt – oder aber er hatte sie schon oft erzählt»* [4, с. 154]. Оповідач під час прослуховування вважає, що розповідь Бухера навряд чи могла виникнути як спонтанна реакція, оскільки вона виявляє порядок і структуру з початком і кінцем свідомого чи літературного переказу. Для У. Тімма надзвичайно важливо, щоб прозові твори демонстрували естетичну та предметну альтернативу жорстким, застиглим думкам, упередженням та псевдополітичним розмовам. Цей альтернативний спосіб розповіді Тімм називає політичним.

З цією метою Уве Тімм використовує те, що він називає «мовленневими ситуаціями», які покликані показати актуальність поточної ситуації. *«Ansatzpunkte für die Darstellung sind alltägliche Ereignisse, die oft unscheinbar sind, schmuddelig, schäbig, voller komischer, kurioser, grotesker, tragischer Momente, aber doch von bewegender Kraft»* [3, с. 17].

Безіменний оповідач з Мюнхена – центральна фігура роману «Johannisnacht» – намагається з'ясувати, чи почуваються німці насправді єдиним, справді возз'єднаним народом після падіння Берлінського Муру. Він отримує широкий спектр відповідей від жителів Східного та Західного Берліна, а також німців та іноземців, які там проживають. Стає зрозумілим, що другорядні персонажі роману насамперед зацікавлені в досягненні економічного успіху, завдяки чому вони сподіваються побудувати своє особисте щастя. Голос кожного окремого персонажа, серед іншого, переривається оповідачем у повсякденному діалозі. Відлунюється його особистий досвід щодо німецької історії та німецького сьогодення. Це персонажі з повсякденного життя Берліна, наприклад, таксисти, власники ресторанів, пансіонатів та відвідувачі Берліна, які говорять з оповідачем про свій особистий погляд на Поворот. На Святвечір стає зрозумілим, що ідея «єдиного німецького народу» зустрічається з виправданим опором через шість років після Возз'єднання. З іншого боку, видається сумнівним, чи в часи інтернаціоналізації та глобалізації всіх умов життя проблема об'єднаної Німеччини вже не лишилася в минулому. У романі «Johannisnacht» автору вдається зобразити барвисту, іноді суперечливу картину життя Берліна після падіння Муру завдяки різноманітності голосів героїв.

Бібліографічні посилання

1. Dittmann, Ulrich. "Timm-Rituale." In: Malchow, Helge (Hg.), 2005. *Der schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005. S. 197-200.
2. Meinecke, Thomas. "Ethnologie des Alltags., 2005.>http://www.br-online.de/kultur-szene/thema/ars_poetica/timm.xml< [20.7.05]
3. Timm, Uwe. *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993.
4. Timm, Uwe. *Johannisnacht*. München: dtv, 1993.

Farman J. Ramazan

Postgraduate student,

National Taras Shevchenko University of Kyiv

AGATHA CHRISTIE'S INNOVATIONS IN THE DETECTIVE GENRE

Mysteries and the ways to solve them have attracted people at all times [7]. With the development of progress and science, they provoked more and more discussions and debates, and each, in the end, determined its position in fiction. Echoes of various mysteries have found their place in the pages of unique, special literature, which is called "*detectives*" (from "detego" – reveal, expose).

Detectives – a specific genre of mass literature and cinema of the twentieth century. The founders of this genre are considered to be Edgar Allan Poe and Wilkie Collins, but the true birth of this genre took place in the stories of Agatha Christie.

A detective can be called the most popular genre among all others. Intricate plots, intrigues, investigations and adventures captivate and fascinate readers of all ages: from young to old. In addition, the detective can be chosen for every taste, as it is divided into numerous types and subtypes (*hardboiled, inverted, historical mystery, cozy mystery, serial killer mystery, legal thriller, locked room mystery*).

European critic Regis Messac in his work "*Le "Déetective Novel"*" defines the object of the study as follows: "A narrative devoted to the gradual discovery by the mind of the exact circumstances of a mysterious event" [11]. Writers Pierre Boileau and Thomas Narcejac describe the detective as an investigation and explanation of the mystery achieved through analysis. "There is a hidden connection between mystery and its study. The author creates a secret for the investigation and an investigation for the secret" [3].

The main feature of this genre is the presence of a secret and a detective. Most detective stories revolve around the central crime or string of related crimes. Since the crime is a catalyst of a story or novel, it is interesting, memorable, and seemingly unsolvable. In this way, the reader is tantalized by the mystery of it and he is in need to keep reading as many detective stories include an array of suspects that could have committed the crime. The suspects are a vital part of a detective because they serve as red herrings (or distractions) that will direct readers' attention away from the culprit.

The motivation of the culprit is one of the most crucial and prominent parts of detective work – the readers want to know even more than *who* committed the crime

is *why* they committed it. Nothing spoils a good detective more than an uninteresting or unbelievable motivation or an unmotivated confession. Even more than that, genre peculiarities of detectives attract readers and researchers with the stability of the composition, stereotypes, and the repetition of basic structural actions.

Agatha Christie is known as a representative of authors, who revolutionized detective literature, immortalizing the classic detective. The leitmotif of her work is the rule of law, the triumph of reason, protection of the rights and freedoms of all members of society. The red line through her work is the "idea of the Nemesis", fair justice. The writer also preferred to describe everyday life and traditional English principles. Her works are of piercing simplicity, thus gaining the trust and recognition of readers.

Agatha Christie managed to preserve the rules and norms of the detectives in her books, while at the same time bringing her individuality into them. With the relative simplicity of the plot to the last pages, the reader can not guess the true criminal, his motives and reasons. At the same time, almost all participants and witnesses of the action, as well as petty criminals (thieves or blackmailers) could be under suspicion.

It is worth mentioning that the most important innovation of all Agatha Christie's works is that a detective investigating crimes is an excellent psychologist: he studies people's behaviour, their psychology, draws certain conclusions on the basis of which he solves the mystery of the crime.

Often in her novels the character-detective encounters a serious adversary who is also strong in psychology and has a sharp mind. But that is the whole point of her works: the detective always exposes the criminal, no matter how insidious and cunning the actions of the latter.

The main characters of her works completely differ from each other. The most recognizable Agatha Christie detectives are Hercule Poirot (Belgian citizen, pedant, well versed in human psychology and uses this knowledge to solve crimes, a little man like a penguin with an unusual moustache) and charming Miss Marple. Thanks to the specificity of her writings and imagination, she created images recognizable from the first pages of the novel.

In "*Hercule Poirot's Christmas*" (1938), it is the investigating policeman who blurts out a confession in the penultimate chapter. No character can ever be safely exempted from suspicion and Christie, indeed, is adept at playing on and against the generically conditioned reflexes of even her most hardened readers [5].

In "*Death on the Nile*" (1937), for example, the solution to Linnet Doyle's murder is impossible to guess not only because the method of its commission is so original, but also because the killers are the two people whom our previous experience of Christie's writing would lead us to exclude as possibilities, the prime suspect and a clean-cut English gentleman.

Another genre innovation traced in Agatha Christie works fits perfectly into the accepted canons of a detective — a mystery. Her works are filled with a variety of puzzles, games that make the imagination and logic work. As a rule, the central event

of Christie's novels is murder or several murders (rarely – robbery). However, the crime is often hidden, veiled, and that's why they are called cozy mysteries.

In *“The Murder of Roger Ackroyd”* (1926), Christie introduced a new twist to the mystery genre by making the narrator the murderer. In *“Murder on the Orient Express”* (1934) all of the possible suspects turn out to be equally guilty.

The time frame in the writer's works has no clear boundaries, so it can vary from the events of one day (*“Murder in the Alphabet”*) or even several hours, and stretch for years (*“Five Piglets”*). It is often impossible to determine the time of action, as the time account is lost [5].

The place of action is also variable, that is, events can take place both in the walls of one house, mansion, island (*“Ten Niggers”*) and in the city or village (*“Date of Death”*). Also, Agatha Christie often loved to send her character Hercule Poirot on a journey to different cities and countries. In such works, much attention was paid to the life and traditions of the local citizens (*“Murder on the Eastern Express”*, *“Death on the Nile”*) [5].

But the most important her genre transformation is the invention of two detective moves that violate the rules and regulations of a classic detective: 1) the narrator may be a murderer (*“Death of Lord Edgeworth”*); 2) murderers can be absolutely all actors (*“Murder on the Eastern Express”*). As mentioned above, in the works of Agatha Christie the detective often encounters a worthy adversary — a criminal. In other words, in Agatha Christie novels there are no ordinary murderers and thieves who commit a crime banally, openly, without subtext. More often criminals are smart, but they all have some qualities that ultimately play rough jokes with them — they are selfish, arrogant, conceited. Crimes are not committed for good intentions: often for the sake of inheritance or material gain, the elimination of a competitor, a witness or a bored husband, but sometimes murder is just for fun.

We can sum it up, that every character in Agatha Christie's books, be it a detective, a criminal or a minor character, together with extraordinary plots and subplots, confusing mysteries, unique detective labyrinths makes her literary works unique, original and memorable.

References

1. Babelyuk, Oksana. Decoding Poetic Colouring of Detective Stories: Principles of Reading. In *TRADITIONS AND INNOVATIONS IN TEACHING PHILOLOGICAL DISCIPLINES*, 18–36. Liha-Pres, 2019a.
2. Babelyuk, Oksana. “Structural Peculiarities of Detective Stories.” In *VECTORS OF THE DEVELOPMENT OF PHILOLOGICAL SCIENCES AT THE MODERN STAGE*, 21–38. Liha-Pres, 2019b.
3. Boileau-Narcejac. *Usurpation d'identité* Paris: Hachette, 1980.
4. Christie, Agatha: *The First Lady of Crime*. London: Weinenfeld &. Nicolson, 1977.
5. Christie, Agatha. *Detectives and Young Adventurers: The Complete Short Stories*. London, England: HarperCollins, 2011.
6. Christie, Agatha: Overview. In Dave Mote (eds). *Contemporary Popular Writers*. St. James Press. Available at: <http://galenet.galegroup.com/servlet/BioRC>

7. Geherin, David. Detective story. The World Book Encyclopedia. Chicago, World Book Inc., 1999.
8. Heissenbuttel, Helmut. The Detective Novel as Game. Most, Glenn W. & Stowe, William W., 1983.
9. Koliasa, Olena. Presentation of Images in Detective Stories. In TRADITIONS AND INNOVATIONS IN TEACHING PHILOLOGICAL DISCIPLINES, 142–59. Liha-Pres, 2019.
10. Koliasa, Olena. Detective Stories: From Classic to Postmodern. Definition and History. In VECTORS OF THE DEVELOPMENT OF PHILOLOGICAL SCIENCES AT THE MODERN STAGE, 95–113. Liha-Pres, 2019.
11. Messac, Regis. Le « Détective Novel». Translated by Marie-Helene Depetrini and Antoine Lonnet. Les Belles Lettres, 2011.

Рогожа А. О.

*Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди*

ГОЛОС ЖІНКИ У РОМАНІ Д. Г. ЛОУРЕНСА «ЗГУБЛЕНА ДІВЧИНА»

Проблема місця жінки у спільноті загострюється на межі XIX–XX ст., що віддзеркалюється в літературних творах у зображенні жіночих образів. Це пов'язано з появою нових поглядів на проблеми буття жінок саме в цей проміжок часу, що значною мірою впливає на розвиток світової літератури.

Голос цієї епохи звучить дуже голосно для одного з найяскравіших письменників XX ст., якого також вважають ключовою фігурою британської літератури цього періоду – Девіда Герберта Лоуренса. Він є тим письменником-модерністом, який не боявся вийти за рамки жанрів і виокремлював проблеми, які панували в суспільстві і хвилювали людей.

Д. Г. Лоуренс є одним із тих письменників, які починають вводити до сюжетів своїх творів образи жінок, ставлячи їх в домінуючі позиції. Тобто, патріархальна система переосмислюється, поступово відходить на другий план; головні ідеї, теми і конфлікти тепер пов'язані саме з жінкою, вона є центральним образом твору.

Дослідження жіночих образів у літературному творі є глибоким процесом, основи якого будуються на використанні засад феміністичної критики. Українська професорка С. К. Криворучко у своїй книзі «Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів» залучає цю концепцію при аналізі героїнь, що дозволяє краще зрозуміти ідеї та підтекст: «...екзистенція Лоранс поєднує повсякденний і потойбічний виміри... передається в надто витончених невловимих мотивах самотності, кохання, залежності, духовної спорідненості, байдужості, суму, відчуження, пригнічення, які утворюються психологічними настроями... героїні» [2, с. 256]. Феміністична критика, яка була створена на підставі феміністичного руху, займається саме тим, що виокремлює жінку та її інтереси, досліджує її роль у розвитку суспільства. С.К. Криворучко в аналізі лірики С. Вакарчука наголошує: «Глибоке кохання

до жінки, яке є створювальним для ліричного героя, заторкує проблеми свободи і примушення...»; «Провідна тема ... кохання чоловіка до жінки, його здатність заради жінки вчиняти дії, які б ніколи не відбулись, якби її не було...» [3, с. 164].

На думку П. Баррі: «... основні зусилля феміністичної критики 1970-х рр. були спрямовані на відкриття того, що можна було б назвати механізмами патріархальності, тобто культурної «настанови» чоловіків і жінок, яка узаконювала статево нерівність» [1, с. 145]. Із точки зору феміністичної критики маємо можливість простежити як письменники цієї епохи, зокрема Д. Г. Лоуренс, намагаються вирішити проблему статевої нерівності, звертаючи увагу на те, що жіночий образ, також як і чоловічий, може бути у центрі літературного твору.

Роман «Згублена Дівчина» (“The Lost Girl”, 1920 р.) є тим твором, у центрі сюжету якого – зображено образ молодої дівчини. Автор розповідає історію поступового становлення дівчини Альвіни – сильною та незалежною. Але, не дивлячись на те, що саме Альвіна є головною героїнею роману, автор активно включає до сюжету образи інших жінок.

Із першого розділу роману звертаємо увагу на те, що Д. Г. Лоуренс приділяє значну увагу зображенню жіночого населення у містечку Вудхаус, називаючи їх – ‘oldmaids’, що значить – «старі діви». Письменник детально фіксує їхню ментальність: “In Woodhouse, there was a terrible crop of old maids among the “nobs”, the tradespeople and the clergy. The whole town of women, colliers’ wives and all, held its breath as it was a chance of one of these daughters of comfort and woe getting off. They flocked to the well-to-do weddings with an intoxication of relief. ...They all wanted the middle-class girl to find husbands” [4, с.12]. «Врожай старих дів» – саме таку назву отримали представниці жіночого населення. Метою майже кожної з них було – знайти собі гарного чоловіка; ніяких інших інтересів вони не мали.

Центральним образом роману є молода дівчина Альвіна Хоттон, яку письменник зображує зовсім по-іншому. Читач має можливість простежити становлення красивої, делікатної особи, яка у дитинстві не відрізнялася видатними рисами зовнішності, і можливо могла б стати однією з ‘oldmaids’. Але письменник звертає увагу на формування її характеру і особистості: “She was ladylike, not vehement at all. In the street her walk had a delicate, lingering motion, her face looked still. In conversation she had rather a quick, hurried manner, with intervals of well-bred repose and attention. Her voice was like her father’s, flexible and curiously attractive. Sometimes, however, she would have fits of boisterous hilarity, not quite natural, with a strange note half pathetic, half jeering” [4, с. 34]. Здається, що саме цим зображенням Д. Г. Лоуренс виділяє Альвіну серед усіх інших представниць жіночого населення Вудхауса, серед дів, які мріяли тільки про подружжя, яких більше нічого не цікавило. Альвіна є особливою – письменник зображує її так, щоб читач розумів, що вона не така як всі інші жінки роману. Навіть коли у віці 23 років вона зустрічає хлопця Александра Грехема, вона одразу окреслює рід стосунків між ними: “He went a long walk with her one night, and wanted to make love to her. But her upbringing

was too strong for her. ‘Oh no,’ she said. ‘We are only friends’” [4, с. 36]. Дівчина не втратила голову від кохання, і коли Александр зробив їй пропозицію вийти за нього заміж – вона приймає її, але згодом відправляє обручку і подарунки чоловіка назад і залишається вдома з родиною: “So Alvina packed up his ring and his letters and little presents, and posted them over the seas. She was relieved really: as if she had escaped some very trying ordeal” [4, с. 40]. Д. Г. Лоуренс зображує дівчину, яка не дотримується норм і не поділяє погляди, які домінували в суспільстві. Вона не слідує сліпо моді, якою дотримувались всі інші дівчата, вона має свої наміри і бажання, які нікому не вдається змінити.

Відстоювання власної позиції, орієнтація саме на свої наміри і бажання робить головну героїню сильною та незалежною жінкою. Д. Г. Лоуренс виокремлює її погляди на життя, її бажання, роблячи центром усієї історії.

Бібліографічні посилання

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Переклад з англійської Ольги Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Криворучко С. К. Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів: монографія. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 428 с.
3. Криворучко С. К. Українська тотожність як покликання. Лірика Святослава Вакарчука в сучасному українському національному безсвідомому. Ідентичність.: текстуальні виміри: колективна монографія / за ред. Ольги Бігун. – Івано-Франківськ : видавець Кушнір Г. М., 2021. – С. 154-167.
4. Lawrence D. H. *TheLostGirl* (1920). Middletown, DE, 2021. – 394 p.

Родный О.В.

*доктор философских наук, профессор,
Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

КОНЦЕПЦИЯ ФИКЦИОНАЛИЗМА В СКАЗКАХ Л. КЭРРОЛЛА ОБ АЛИСЕ

В своей монументальной «Критике чистого разума» И. Кант писал о том, что восприятие мира человеком является односторонним. Он утверждал, что человеческие знания ограничены возможностями чувственного опыта. А когда мы пытаемся сформулировать понятия, которые выходят за пределы чувственного опыта, мы создаем идеи того, что непостижимо. Именно эти абстрактные образы несут «регулятивную» роль, дополняя уже существующие отношения человека с миром. В современной интерпретации такая философская позиция носит название «фикционализм». Автором этой концепции является немецкий философ второй половины XIX в. Ганс Файхингер, который выдвинул идею о создаваемых людьми объясняющих фикциях (гипотетические фикции), которые и позволяют человеку воспринимать мир, превращают предметы мира в объекты познания. К

объясняющим фикциям человек относится «как если бы их объекты были реальны». Главная идея этого направления состоит в том, что **все человеческие знания определяются некой системой фикций**, т.е. предположительные знания. Таким образом, для сторонников этой теории наше представление о мире – лишь совокупность иллюзий и вымыслов.

Позитивная теория Файхингера «Философия "как если бы"» затрагивает почти все идеи, которые играют роль в жизни человека. Автор нашел и представил читателю «золотую середину» между двумя противоположными точками зрения: скептицизмом и верификационизмом. Его философия позволяет по-новому взглянуть на истины и понятия, которые относятся ко многим областям знаний, включая мистику, художественную литературу и религию.

Классическое определение фикциональности было предложено неметким филологом В. Шмидом, который называет фикциональностью признак художественного текста, указывающий на онтологический статус изображаемого в тексте мира, который, в свою очередь, представляет собой фикцию или выдумку, сконструированную автором и не содержащую намерение обмануть читателя.

Основной принцип художественной системы сказок Кэрролла — алогизм, абсурдность положений. С редкой изобретательностью воспроизводит он перевернутую логику страны чудес и Зеркалья. У Кэрролла многие абсурдные ситуации, являющиеся чем-то отвлеченным, переводятся в план реального существования. Сказка Кэрролла – сказка-сон: вся история Алисы ей приснилась; своеобразным погружением в сон становится легкая дремота, во время падения Алисы в неизведанную, длинную пустоту – сказку. Сон – отдохновение от здравого смысла жизни: во сне логика перестает вообще играть какую-либо роль, точнее она не входит в число персонажей, ее здесь нет.

Кэрролл соединяет в своих произведениях художественный и научный способы мышления. Его герои разъясняют или критикуют научные теории в области языка, естествознания, физики и других. В сказках Кэрролла, в отличие от народных, большее внимание уделяется абстрактным категориям (время, этикет, правила языка). Важным направлением трансформации фольклорных условностей в творчестве Кэрролла оказывается их последовательное логическое развитие до крайнего предела. Приём *reduction ad absurdum* позволяет ему показать неоднозначность логики здравого смысла, а также возможность существования другого (мира, логики, способа мировидения, формирования смысла и так далее).

В процессе текстовосприятия читатель как активный субъект познает реальный мир через фикциональный, осмысленно разделяя их.

Мир для английских романтиков – это хаос, который в своем движении не имеет никакого направления, никакого доступного пониманию образца либо причины. Вот и Кэрролл в «Алисе в Стране Чудес», в «Алисе в Зазеркалье» рассматривает Вселенную как неконтролируемый хаотический поток и пытается противопоставить этому философско-скептическому видению мира средства романтической иронии. Он превращает все человеческие реалии в

структурную игру и, будучи математиком и лингвистом, сводит запутанные человеческие взаимоотношения к ироничной «логической игре».

Современный американский критик Эрик Раскин говорит о том, что, если реальный мир угнетает читателя, то фантастический мир улаживает его страхи, это мир, предлагающий не бегство, а освобождение. Это временное освобождение от обыденности реального мира оживляет мышление читателя и часто показывает ему, что сама реальность содержит больше фантастических элементов, чем можно было бы ожидать. Сказки Л. Кэрролла доказывают, что качественное знание находится за чертой здравого смысла. Таким образом, фикционализм в творчестве этого писателя систематизирует применяемые в процессе познания понятия, включая и те, которые не имеют прямых подобий в действительности, расширяя тем самым наши представления о действительности.

Руських І. В.

викладач,

Дніпровський державний медичний університет

ГЕРОЙ ТА ЕПОХА В РОМАНІ Т. СМОЛЛЕТА «ПРИГОДИ ФЕРДІНАНДА, ГРАФА ФАТОМА»

У 1753 році, незадовго до свого тридцятиріччя Тобайас Смоллет опублікує роман «Пригоди Фердинанда, графа Фатома» ('The Adventures of Ferdinand, Count Fathom'), який йде слідом за «Родріком Рендомом» ('The Adventures of Roderick Random', 1748) і «Перегрінном Піклем» ('The Adventures of Peregrine Pickle', 1751). Смоллет, що увірвався в літературу «у рік великих романів», за наступні п'ять років стане помітною фігурою інтелектуального життя Лондона, отримає визнання як автор, талановитий перекладач, полеміст і лікар-практик, який підтримував стосунки зі знаменитими представниками професії епохи – Вільямом Смеллі (William Smellie, 1697–1763), братами Вільямом (1718–1783) та Джоном Хантерами (William, John Hunter, 1728–1793). Все ж таки, якщо «Родріка Рендома» очікували захоплені відгуки, читацьке схвалення, «Перегрін Пікл» подобався аудиторії як «історія про пригоди молодості, розчарування та підсумковий тріумф», то «Фердинанд Фатом» був стримано прийнятий сучасниками. Довгий час його розглядали як «слабкий» (Л. Келлі), «невдалий» текст письменника (Р. Гіддінгс), який не мав «ні комерційного, ні художнього успіху» (Р. Спектор) «одне з найменш вагомих досягнень» [1; 3]. Лише нещодавно дослідники оцінили багатозаровий, складний за виконанням задум художника, що відступив від норм життєподібності і побуту своїх перших книг і включив у художній світ історій про молодого героя умовність, алегорію, ігровий початок, відтворивши образ реальності ескізно, без зайвої ретельності.

Замислюючись над причинами холодного ставлення до роману, критики часто вказували на образ Фердинанда Фатома. Фатом – особливий смоллетівський персонаж, його натура різко відрізняється від характерів

Родріка Рендома та Перегріна Пікла. Якщо протагоністи перших смоллетівських текстів – нащадки благополучних сімей, з волі обставин викинуті у жорсткий світ, то Фердінанд Фатом, навпаки, – антигерой, який не має коріння, відкидає добро, ворогує з усім світом. Він син маркітантки, що народилася в Англії та супроводжувала одну з армій, які брали участь у нескінченному ланцюзі європейських воєн XVIII століття. Однак у роки запеклого протистояння та морального спустошення тих, хто десятиліттями не залишав поля битв, дев'ятирічному Фатому усміхнеться фортуна: підданий Австро-Угорщини граф Мелвіл виступить його захисником, пом'якшить долю сироти добротою та сердечністю. Схильний до насильства і нетерпимості, Фатом опанує мистецтво виживання у порочному світі, відкидаючи сирітський жереб, прагне влади, високого становища у суспільстві.

Цікаво, що порівняно з іншими романами Смоллета «Фердінанд Фатом» – найбільш космополітичний: дія починається в серці Європи, потім переміщується до Англії, знову повертається на континент і завершується у північному графстві Англії. Шлях дійових осіб не обмежується однією чи кількома країнами, події відбуваються у багатьох містах Угорщини, Франції, Англії: Празі, Белграді, Пресбурзі, Відні, Брюсселі, Парижі, Кентербері, Лондоні, Брістолі [2]. Таке широке охоплення територій пов'язане з розширенням погляду на світ, прагненням Смоллета показати «кипіння» європейського «котла», де співіснують представники багатьох націй та релігій. Герой спостерігає різні звичаї, хоча, сповнений цинізму, зла, бажання бачити темний бік людських відносин, він далекий від широти погляду на світ. «Гоббсівська людина-вовк, що живе, вивертаючись, в обстановці готелів, заїжджих дворів і в'язниць» (Д. Брюс), він, на відміну від Родріка Рендома і Перегріна Пікла, не має домівки. Його життєва дорога не лише довша, а й небезпечніша.

Атмосфера зла у «Фердінанді Фатомі» з перебігом сюжету стає панівною. Стверджують, що низка сцен «одісеї» героя-іммораліста збудовані на кшталт літературної готики. Уособленням зла, що згущується у творі, виступає не лише Фатом, а й сама епоха, яку трясуть катастрофи, військові битви, де отримують моральні каліцтва учасники нескінченних конфліктів, коли перемогу змінюють поразки, а володарі Європи шалено оспорюють між собою право на трон, могутність, багатство. Теми політичних авантур та амбіцій, гордині та честолюбства проникають у роман, акумулюючись в образі Фердінанда Фатома.

Бібліографічні посилання

1. Giddings R. Tobias George Smollett / R. Giddings. London : Greenwich Exchange, 1995. 76 p.
2. Smollett T. G. The Adventures of Ferdinand Count Fathom. Edited with an introduction and notes by Paul-Gabriel Bouce / T. Smollett. London : Penguin books, 1990. 512 p.
3. Spector R. D. Tobias George Smollett / R. D. Spector. – N.Y.: Long Island University. Twayne Publishers, Inc., 1968. 175 p.

EMOTIONAL SPACE OF SAMUEL BECKETT'S NOVEL "MURPHY"

Like any literary text, Samuel Beckett's novel *Murphy* is "based on, and at the same time triggers, psychophysical as well as epistemologically and poetologically motivated reactions and practices" [4, p. 26], doing it via emotions and feelings, that is, via revealing and interpreting certain physical and cognitive states of his characters. Published in 1938, *Murphy* presents the individual experience of a man who feels the hostility of the world and nurtures "that self-immersed indifference" to it [2, p. 168]. Reflecting the title character's attempts to resist the social order to secure his inner world, the book focuses on his search for tranquillity in the mind, that is, his being directed internally (towards his inner self, "where he could love himself" [2, p. 7]). Murphy consciously distances himself from the external world. And though in the novel he appears as an object or goal of the obsessive quest of other major characters (like Miss Counihan, Neary, Wylie or Cooper), who vitally need him to "move forward" (to go on living), Murphy neglects them and withdraws from the world of others. He cannot bear the idea of coexistence, that is, of life in the presence of the other. Even Celia, a former prostitute he has recently begun a relationship with, cannot prevent Murphy from sinking away from the world, since he is afraid of or rather unable to love her and to accept love from her. This supplies the novel's emotional force with the sense of alienation and absence.

Murphy's whole being manifests no sense of connection to anybody or anything, except to his rocking-chair that "never left him" [2, p. 1]. The chair is not simply a piece of furniture but becomes an essential object of protagonist's anthroposphere. It is "a maternal object, but one infused with an autistic aura", as John R. Keller suggests, since "he is securely held by the chair (as a child would be held by a mother), strapping himself in when the world becomes too overwhelming and frightening" [3, p. 53]. The chair provides Murphy with "a defensive escape": "...he worked up the chair. Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten" [2, p. 9]. In fact, as Eric P. Levy points out, "Every element in the novel either reflects Murphy or reflects other elements, which in turn reflect Murphy <...> who is just a means of reflecting the experience of Nothing" [5, p. 25], the experience of disconnection and fruitless wandering to find home.

Pointing to Murphy's indifference to the world, with its social norms and increasing consumerism, Beckett centres on the processes of visual and auditory perception, selective attention and mental imagery: "Somewhere a cuckoo-clock <...> became the echo of a street cry <...> These were sights and sounds that he did not like. They detained him in the world to which they belonged, but not he, as he fondly hoped" [2, p. 2]. To reveal the subjectivity of his protagonist's existence as well as to enhance communication, particularly communication of emotion, Beckett

appeals to music. In his essay “Proust”, Beckett defines music as an idea beyond rationality. This correlates with Arthur Schopenhauer’s comprehension of music as “an unmediated objectivation and copy of the entire will”, which “speaks of the essence <...> never expresses the phenomenon, but only the inner nature, <...> joy, sorrow, pain, horror, delight, merriment, peace of mind <...> the quintessence of life and of the events taking place in it” [6, p. 285, 289]. For Beckett, music, described as “the language of feeling and of passion”, is synonymous of emotion, thus triumphing over words.

In *Murphy*, Beckett actualizes the suggestive properties of music to create a specific emotional space: through the semantics of musical forms, he reveals a certain mood, feeling or amplitude of passion. For example, Murphy’s nights with Celia are represented through the metaphor of “serenade, nocturne and albada”: “...till it was time to push him out in the morning, serenade, nocturne and albada. Yes, <...> their nights were still that: serenade, nocturne and albada” [2, p. 74]. Used in the literary context, these musical terms (functioning here as signal words) are transformed into emotion or rather passion-related concepts, creating a harmonious unity of image: as *serenade*, a nocturnal song of courtship, flows into *nocturne*, a composition evocative of the night and the intimate, which progresses into *albada*, music that is connected with lovers parting at dawn. Becoming quite meaningful, these musical allusions are simultaneously ironic in their appeal, denoting the scene of sexual interaction.

In music, as many scholars agree, Beckett “was able to hear other potentialities for communication and expression, and his concern with the musicality of language – its rhythmic, sonorous and structural possibilities as composition – suggested a way in which the writer could expand a crucial dimension of writing as a practice made up of words that one ‘hears’, whether they are spoken or read” [1, p. 1]. As in other Beckett’s prose or drama writings, words and phrases in *Murphy* are arranged to manifest specific rhythm and tempo, reflecting the protagonist’s fragmentary experience of the world and the complexity and ambiguity of his vision, which is compared to “difficult music heard for the first time”: “She felt, as she felt so often with Murphy, spattered with words that went dead as soon as they sounded; each word obliterated, before it had time to make sense, by the word that came next; so that in the end she did not know what had been said. It was like difficult music heard for the first time” [2, p. 40]. The novel is concerned with the mental reality, observing Murphy’s inner self as a multistratified complex.

In his novel *Murphy*, Samuel Beckett combines musical and linguistic elements to communicate emotion. He employs the means of musical expressiveness and transforms musical terms and categories into metaphors of feeling. Besides, Beckett emphasises structural and linguistic precision, rhythm and tempo to create the effect of intense movement of the mind that painfully perceives the world.

References

1. Beckett and Musicality / Ed. by Sara Jane Bailes and Nicholas Till. London and New York : Routledge, 2016. 302 p.
2. Beckett, Samuel. *Murphy*. New York : Grove Press, 1957. 282 p.

3. Keller, John Robert. No Endon Sight: Murphy's Misrecognition of Love. *Keller J. R. Samuel Beckett and the Primacy of Love*. Manchester and New York : Manchester University Press, 2002. P. 49-89.
4. Knaller, Susanne. Emotions and the Process of Writing. *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature / Edited by Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner, and Gudrun Tockner*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2017. P. 17-28.
5. Levy, Eric P. Beckett and the Voice of the Species: A Study of the Prose Fiction. Dublin : Gill and MacMillan, 1980. 145 p.
6. Schopenhauer, Arthur. The World as Will and Representation. Vol. I. New York : Cambridge University Press, 2010. 696 p.

Сидоренко О. В.

кандидат філологічних наук, доцент

Запорізький державний медичний університет

СПЕЦИФІКА ЗАГОЛОВКІВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ «НИЗОВИХ» ЖАНРІВ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Найвизначальнішим позатекстовим складником художнього твору є заголовок. Вивчення заголовків середньовічної «низової» літератури може бути предметом окремого наукового дослідження, оскільки вона є відображенням традиціоналістського типу художньої свідомості, коли «домінує поняття канону, який виражає певний літературний ідеал до певної міри адекватний універсаліям, що закладають основу дійсності» [1, с. 101].

Компаративний аналіз заголовків французьких фаблію, німецьких шванків та англійських джестів дозволить узагальнити знання про специфічність побудови заголовків у зазначеному різновиді літератури, прослідкувати їх вплив на реципієнта, виділити та охарактеризувати їх різновиди.

Поетика заголовку французьких фаблію не відзначається варіативністю. Доволі часто у заголовку фаблію фігурує об'єкт, навколо якого розвивається подієвий ряд сюжету, причому ці об'єкти «активують» героїв демонструвати культивовані цією літературою риси характеру.

До окремої групи можна віднести заголовки із вказівкою персонажів фаблію. Варто відзначити, що герої, винесені у назви, не обов'язково є головними персонажами.

Третій тип заголовків типологічно споріднений із заголовками інших жанрових різновидів західноєвропейської «низової» літератури. Вони передають короткий зміст на рівні ключової події («Про бабу, яка змазала рицарю руку», «Про те, як вілан уявив себе мертвим» тощо). Традиційно фаблію починаються з прийменника «про», актуалізуючи увагу реципієнтів уже на рівні заголовку про початок розповіді.

Відповідне структурування заголовків спостерігаємо і в ранніх німецьких шванках, зокрема цикл шванків Штрікера «Піп Аміс» містить твори з назвами

«Невидима картина», «Аміс-чудотворець». Вірогідно це можна пояснити тим, що ранні зразки «низових» жанрів були ще орієнтовані на «високу» літературу, яка послуговувалася канонами нормативної поетики.

Змінюється структура і семантика заголовків у пізніх німецьких шванках. Особливо це стосується шванків об'єднаних у народні книги: у них окрім загальної назви книги кожна історія також має свій заголовок. Простежимо специфіку заголовків прикладі народної книги «Тіль Уленшпигель».

Назва цього твору традиційна: вона коротка, сконцентровує увагу на імені головного героя, кожна окрема історія народної книги теж має свою назву, яка традиційно починається "історія розповідає, як Уленшпигель...", далі йде стислий переказ події оповідки. Прикметно, що заголовок знайомить читачів із персонажами, які фігуруватимуть у шванку, але окрім Тіля Уленшпигеля інші герої позбавлені індивідуальності: їх не названо по імені, не описано їх риси характеру зовнішність, єдиною визначальною характеристикою може слугувати соціальне походження (купець, селянин), національність (француз, данець), професійна приналежність (кравець, пекар) та ін. Наприклад, «Історія розповідає, як Уленшпигель написав усім кравцям в саксонських землях, що навчить їх мистецтву, яке принесе щастя їм та їхнім дітям". Своєрідна нівеляція другорядних персонажів дозволяє реалізувати концептуальну ідею «низової» літератури – показати людину, що є втіленням «невичерпної народної енергії, винахідливості та вільнолюбства» [2, с. 277].

Найбільш відомою збіркою англійських джестів є «Кумедні оповідання майстра Скелтона, поета-лауреата», вона, як і німецька книга шванків про Тіля Уленшпигеля, є зібранням оповідок, кожна з яких має свою назву, які в свою чергу об'єднані спільною назвою. Із назви зрозуміло, що заголовний персонаж майстер Скелтон є головним героєм усіх історій, а сама збірка є своєрідною автобіографією героя. Автобіографічність пояснюється тим, що Скелтон, так само до речі як і Тіль Уленшпигель, є легендарно-історичною особою, прославилася на віки завдяки своїй безтурботності, жартам і джигунству.

Паралель із німецькою народною книгою шванків простежується завдяки використанню в назві означення «кумедні оповідання», нагадаємо, що в заголовку книги про Тіля Уленшпигеля фігурує словосполучення «цікава повість». Безперечно, зазначені епітети прогноують читачам досягнення бажаного результату – розважитися.

Подібність заголовків джестів із шванками спостерігається і на рівні однотипних початків перших: «Розповідь про те, як...». На думку дослідниці англійської літератури пізнього Ренесансу Н.М.Торкут, такий початок ніби концентрує увагу читача на «ключовій події – власне джесті як такому, при цьому сутність самої витівки у більшості випадків не розкривається» [3, с. 116].

Серед заголовків англійських джестів трапляються і такі, суть яких повністю суперечить змісту історій чи дещо змінює його. Це пояснюється, за зауваженням Н. М. Торкут, тим, що в тогочасній англійській літературі не було усталеної традиції називання творів. Дослідниця підкреслює, що така нормативність буде вироблена завдяки появі з континентальної літератури перекладів новелістичних творів. Проте компаративний аналіз

різонаціональних жанрових модифікацій «низової» літератури дозволяє стверджувати інше. Виділені типологічно-подібні групи заголовків, дають підстави говорити про історію становлення традиційної для «низової» літератури схеми структурування заголовків. Так, до першої групи заголовків, можна віднести ті, що вибудовуються відповідно до норм «високої» елітарної літератури, яка пропагувала віршовану форму творів, лаконічні назви, у яких акцентується не подія чи вчинок, а герой подієвих перипетій. Проте активне використання однотипного початку «про...» вказує на становлення власної поетичної традиції.

Схема структурування другого типу заголовків, відповідає традиційним назвам творів малих епічних форм комічного характеру, вірогідно вона пояснюється анекдотичною природою цих творів. Народний жанр анекдоту не має заголовку, але літературний твір мав бути озаглавлений. При з'ясуванні чи відомий той чи інший анекдот іншій особі оповідач має схематично переказати його сюжетну лінію. Тож така своєрідність конструювання заголовків у жанрах «низової» літератури сприяє своєрідному конспектуванню змісту твору. Це дозволяє акцентувати увагу на події, викликати підвищений інтерес до фаблію, шванку чи то джесту та спровокувати адекватну рецепцію твору читацькою аудиторією. Ймовірно, що саме цей принцип ліг в основу заголовків.

Бібліографічні посилання

1. Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика. *Известия АН СССР: Серия литературы и языки*. 1991. Т.49. №2 1991. С.99-107.
2. Пуришев Б. И. Немецкие народные книги. *Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленишгелль*. Москва : Наука, 1986. С. 261-282.
3. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). Запоріжжя, 2000. 406с.

Соболь О. В.

аспірантка,

Запорізький національний університет

СТРАТЕГІЇ СТВОРЕННЯ ЕМОЦІЙНОЇ АУРИ СЛОВА «ЛОНДОН» У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

Термін «емоційна аура слова» було запропоновано Д. С. Лихачовим на позначення здатності будь-якої лексеми, а особливо концепту, мати не тільки смисловий план (план значення), а й емоційний, який може бути іноді різним, а іноді тотожним для різних об'єктів [2, с. 282].

Д. С. Лихачов зазначає, що існує тісний взаємозв'язок між концептосферою національної мови та всією культурою нації: літературою, наукою, образотворчим мистецтвом. Саме цей культурний досвід людини, запас її знань та емоційних переживань, часто пов'язаний із творами мистецтва,

сприяє формуванню емоційної аури слова, точніше, емоційно-асоціативної аури, тобто того комплексу емоцій та асоціацій, пов'язаних зі словом, які зберігаються у свідомості/пам'яті індивіда та актуалізуються при зустрічі з цим словом [1, с. 41].

Тож доцільно наголосити, що потужним інструментом формування емоційної аури слова виступають художні тексти. Вони вбирають у себе не лише смислову інтерпретацію навколишнього світу та зображуваної події, але й цілу гаму почуттів та емоцій, оскільки будь-який художній текст звернений не лише до раціонального мислення, інтелекту адресата, а й до його чуттєвого світу, до його здатності відчувати, співпереживати, співчувати. Іншими словами, текст синтезує у собі сенс та емоційність.

Можна виділити три центральні стратегії створення емоційної аури слова у художньому тексті. Перша стратегія реалізується на рівні пафосу: загальний пафос твору впливає на формування емоційного ставлення реципієнтів до окремих слів. Наприклад, глорифікаційний пафос, націлений на прославлення, викликає позитивні емоції, а пейоративний – здебільшого негативні. Сюжетно-мотивна стратегія створення емоційної аури зумовлюється тим, що перепиті та колізії, які асоціюються з окремим поняттям, накладають відбиток на сприйняття слова читачем. Третя стратегія – використання когнітивного потенціалу метафори зумовлюється тим, що завдяки метафорам, використаним авторами у художніх текстах, виникають додаткові емоційно-асоціативні зв'язки.

Розглядаючи емоційну ауру слова «Лондон» у художніх текстах англійського Відродження, варто зазначити, що ренесансні автори послуговувалися не однією із зазначених стратегій, а використовували їх комплексно, створюючи певний тип пафосу у тому числі за допомогою сюжетів, мотивів та когнітивних метафор.

Однією із найпродуктивніших у творах авторів англійського Ренесансу виступає стратегія на рівні пафосу. Лондон зображується амбівалентно, як простір, в якому є сусідами багатство і злидні, велич і злочинність. Так, Дж. Лілі у романі «Euphues and his England» (1580) звертається до глорифікаційного пафосу, зображуючи Лондон величним принадним містом, у якому панують повага та доброзичливість між людьми, зокрема, повага до чужеземців.

Пейоративний пафос є характерним для памфлетів, що викривають високий рівень злочинності у місті. Зокрема, Т. Декер присвячує свій твір «The Bellman of London» (1608) викриттю «найвідоміших злочинств у Королівстві» детально описує структуру лондонського злочинного світу.

Т. Неш також звертається до зображення процвітаючого лиходійства у Лондоні і критично висвітлює розпусту та надмірну пиху лондонських жінок у памфлеті «Pierce Penniless, His Supplication to the Divell» (1592). Окрім того, у памфлеті «Christ's Tears Over Jerusalem» (1593) Т. Неш викриває релігійні суперечки, характерні для ренесансної Англії, та звертає увагу на те, що у Лондон став прихистком для безбожників, а тому заслуговує покарання.

Сюжетно-мотивна стратегія здебільшого пов'язана із конкретними локаціями у Лондоні. Так, наприклад, лондонський Тауер асоціюється переважно із негативними емоціями (сум, скорбота, розпач, тривога, страх, жаль, розчарування, образа, гнів, обурення, ворожість, злість тощо), які формують сюжети та мотиви зради, ув'язнення, страти, війни та оборони. У кімнаті страт тут відрубали голову Томасу Мору та королеві Катерині Арагонській, дружині Генріха VIII, а також його другій дружині Анні Болейн, матері королеви Єлизавети.

Тауер неодноразово зображується у п'єсах Шекспіра, присвячених історії Англії. Для нього, як і для всього народу, Тауер завжди пов'язаний із спогадами про лиходійства правителів країни. До Тауера Генріх IV планує вислати скинутого з престолу та приреченого на смерть Річарда II, у Тауері за наказом Річарда III було вбито його брата Кларенса і племінників – молодих принців, які мали більші права на престол, ніж сам Річард.

Стратегія використання когнітивного потенціалу метафори реалізується ренесансними авторами переважно через співставлення Лондону та інших видатних міст. Так, зокрема, Гальфрид Монмутський у своїй хроніці «The History of the Kings of Britain» (1136) називає Лондон «другою Троєю». Таким чином актуалізуються асоціації, пов'язані із легендарним містом Троєю, а емоційна аура слова «Троя» частково передається і лексемі «Лондон». Лондон розуміється як неприступне, величне, могутнє місто.

Отже, емоційна аура концепту «Лондон» у художніх текстах англійського Ренесансу є неоднорідною. Лондон розуміється не лише як щось піднесене та величне, як «нова Троя», а й як небезпечне місто, де процвітають різноманітні кримінальні практики і знаходять прихисток злочинці.

Бібліографічні посилання

1. Козлова Л. А. Эмоционально-ассоциативная аура слова и ее учет при переводе. *Филология и человек*. № 3. Барнаул, 2007. С. 39–46.
2. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. *Русская словесность. От теории словесности к культуре текста*. М., 1997. С. 280–288.

Стороха Б. В.

кандидат філологічних наук,

завідувач кафедри романо-германської філології,

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

ЛЮБОВ, СМЕРТЬ І БІОХІМІЯ: СИМВОЛІКА РОЗПАДУ І РОЗКЛАДУ В РОМАНІ Т. ГЕТТХЕ «NOX»»

Починаючи з того часу, коли наука та наукове сприйняття стають невіддільною частиною інтелектуального життя людини, елементи такого знання стають надбанням також літератури. Фізика і хімія в особливій поетизованій формі стали першими дисциплінами, що втілилися в літературі –

в німецькій літературі це стається наприкінці XVIII століття, коли письменники-романтики уводять алхімію та особливі уявлення про можливості протікання фізико-хімічних процесів в літературу.

Періоди політичних струсів, соціальної нестабільності стають виразно сильними поштовхами для розвитку творчої думки. Це відбувається як протягом зламних межових періодів, так і під час політико-культурних трансформацій. Завершення Другої світової війни з викриттям злочинів нацистів стало поштовхом для розвитку інтелектуальної думки, письменницької та – в ширшому значенні – художньої уяви, котра опрацьовувала цей кризовий матеріал, винаходячи нову мову для втілення нових ідей.

Роман Томаса Геттхе «Nox» належить до таких явищ, котрі наприкінці XX століття після відомих подій в Німеччині, пов'язаних із процесом об'єднання ФРН та НДР та руйнуванням Берлінського муру, справили на суспільство максимально сильне враження, змусивши переосмислити сутність життя.

У романі центральним символом, котрий об'єднує усі елементи сюжету, стає тіло вбитого персонажа. Це тіло, котре стає свідченням процесів руйнації і розкладу, описаних детально і уважно, наділяється суб'єктивністю, у чому є глибоке внутрішнє протиріччя: як може виступати суб'єктом той / те, що не є істотою за визначенням. Символіка цього образу коливається між розумінням мертвої тілесності і живої природи. Те, що помирає, не завершується, оскільки відкривається шлях трансформації та перетворення.

Роман описує в категоріях органічного розкладу та хімічних переходів еволюцію дійсності, яка припиняє існувати в певній формі, і це – об'єктивна реальність, а далі вступають в дію невідворотні процеси, об'єктивні закони, котрі змушують «фізику», physis, перетворюватися, народжуючи нове життя. Роман опубліковано 1995 року, і на той час не можна було сказати, куди приведе цей шлях змін, тому фінал книги максимально відкритий.

Ідеологічно насажені тексти XX століття – особливо це важливо для німецької літератури – стали фіксацією такого універсально «здорового» стану цивілізації, за протиставленням до якого оформлюється все «хворобливе», про що говорить література. Нацистська література, під знаком травми від якої розвивається уся повоєнна німецька писемність, увійшла в життя нації через протиставлення «хворобливому» «деградованому мистецтву», яке ідеологія діагностувала у культурі Ваймарської республіки 20-х – початку 30-х років XX століття. Очищення культурного національного простору від таких проявів сприймалося на тілесному рівні, наче очищення крові, котре повинно принести нове здоров'я у хворе національне тіло. Філософія «крові і землі», розповсюджена в нацистські часи, давала цю універсальну спайку тілесності і культури, змушуючи бачити фізіологічність кризь призму інтелектуальних конструкцій.

Нагромадження «здоровості», виключно «нехворобливих» типажів і ситуацій сформувало ту ідеалізовану картину, яку література, живопис, музика, архітектура сприймали у взаємному обміні знаками і темами, щодалі, то більше

підвищуючи градус протистояння всьому «нездоровому». А з часу популяризації виставки «Деградоване мистецтво», котра пересувалася Німеччиною з 1937 року і яку відвідували мільйони глядачів, феномен «хворобливого» став сприйматися як діагноз, при якому лікуванням могла бути тільки найбільш радикальна операція: ампутація. Форми її вираження для інтелектуального життя відомі.

Коливання «хворого» і «здорового», що відоме в літературі тривалий час, для ХХ століття має особливе значення, адже з розвитком та інтенсифікацією інформаційних та політичних процесів зближення і остаточно злиття політики, індивідуального життя та культури пододало відмітку мінімальної відстороненості. Суб'єкт (і його відображення в культурних продуктах, перш за все – літературі) – невід'ємна частина соціально-політичних процесів, а переживання їх – один із ключових способів побутування героя в просторі літературного твору. І якщо ідеологічна література нацизму намагалася цілковито повернути людину в певну ідеологічну «Аркадію», то література іншого спрямування, та, що намагається усіма силами подолати цю політичну ілюзорність, намагається виконати завдання розкриття іншого модусу стосунків людини і світу, відкрити читачеві «матерію» буття, де через заглиблення в «плоть» життя можна побачити, куди рухається «дух».

Смерть як чоловік – це те зерно старої естетики інтерпретації смерті, котру сучасність успадковує в романі Томаса Геттхе. Проте ця спадковість має не алегоричний – можна навіть сказати, емблематичний – характер, а розвивається і вибудовується в контексті символізації епохи як історії і режиму.

«Ще в стані агонії моє тіло намагалося реагувати на рану, з відчуттям помилки та безвиході борсалися дихання, кровообіг і центральна нервова система, безпорадно – безпосередньо уражена периферійна система», так описує автор перші «враження» мертвого тіла, хоча воно ще тільки перебуває в стані вмирання, однак кількома сторінками раніше автор робить зауваження про те, що *«я вже давно був мертвий»*. Погляд на цілісність автоматично в царині тексту розпадається на кілька компонентів, перемішаних і таких, що відображають стан враженості. Окремо існує «тіло», замкнена в ньому свідомість, а паралельно з цим функціонують, не маючи змоги це робити, окремі системи. Суб'єкт розповіді – хоч це і мрець – це тягле усвідомлення власного розпаду та конечності, що настала, проте сам факт цього підштовхується судомними рухами, що проходять тілом.

Геттхе виводить на рівень сюжетотворення хімічні процеси всередині організму людини (живий він чи мертвий – тут є суто опціональним), переступаючи традиційне уявлення про межу суб'єктності. Подібна смислова конструкція стане можливою дещо пізніше, коли постгуманістські концепції поставлять в центр літературних та кінематографічних творів біокомп'ютерні технології, наділивши штучний інтелект аспектом націленості індивідуальністю. Хімічні речовини – це те, що зумовлює незворотні процеси всередині тіла, вони так само символічно впливають на те, що знаходиться за межами тіла, переносячи – з «театру тіла» дію в «театр реальності».

Роман міцно пов'язаний і тематикою пам'яті про трагічне історичне минуле, під знаком якого жила вся німецька нація, котра змогла вступити в нову фазу тільки після того, як отримала досвід смерті – найбільш, з точки зору автора, радикальний порівняно з отриманим протягом Другої світової війни. Всередині роману є численні відсилки до історичних етапів, однак їхній «розсип» відбувається так само, як і розсипи кристалів, хімічних речовин, новоутворень, що трансформують мертве тіло-універсум в очікуванні нового народження.

Власне, таким чином автор досягає максимально ефектної та вражаючої символізації подій: перетворивши державу-конструкт на тіло-труп, він ставить над ним мисленнєвий експеримент, слідує законам фізико-хімічних перетворень та логіці, що народитись до нового життя може тільки те, що вже померло. Паралельно в книзі розгортаються кілька ліній, що ведуть в одному напрямку – до злиття частин в єдине ціле там, де до того були тільки розірвані рештки, пошарпане тіло та розполовинена свідомість. Гниття і розклад – це не лише образ-жах, що переслідує живу свідомість перспективою того, що зазнає мертве тіло, це також і бачення перспективи перетворення, трансмутації.

«NOX» – це не просто політична ніч, коли відбулися найважливіші зміни в житті німецького суспільства наприкінці ХХ століття, але і «ніч» історії та минулого, універсального тиглю, в якому переплавилися і перетрапилися всі компоненти життя, відкривши істину нової перспективи для людської суб'єктності, для «Я», котре отримує нове ім'я.

Suima I. P.

*Candidate of Philological Sciences, associate professor,
Oles Honchar Dnipro National University*

EMOTIVITY IN THE RESPONSIVE SENTENCES (BASED ON ARTISTIC TEXTS)

In dialogical speech the responsive utterances – verbal reaction to the initial, stimulating phrases –, as a rule, are characterized not only with logical and semantic loading, but also the emotional one. Emotivity from the linguistic point of view is studied by a wide range of scientists [1,2,3,4,5,6], but this notion had not been described yet in relation to responsive sentences. The term “responsive” or “responsive sentence” was used by Charles Fries while identifying the following types of sentences according to the aim of communication: “situation utterance” (eliciting a response) and ‘response-utterances’. Situation utterances are subdivided into 3 groups: 1) utterances that are regularly followed by oral responses only. These are greetings, calls, questions. (*Hello, goodbye, see you soon*). 2) Utterances eliciting action responding. These are requests or commands (*come up to me*). 3) utterances regularly eliciting conventional signals of attention to continue discourse. (*I've been taking to him. –Yes.*) [7; c. 116-117] Under the term “responsive” David G. Lockwood, Peter Howard Fries, James E. Copeland identified such structures as “*They are, we are, I am, he\she is*” etc [8; c. 112-116] if they are used as answers to

the question. Jones Bob Morris appealed to the term “responsive” while describing “yes-no words and their equivalents” [9]. We understand the notion of “responsive sentences” as term with broader meaning, identifying any verbal reaction to any type of utterance.

Emotivity is one of the most undefined characteristics of the text, despite the fact that the problem of emotions expression in monological, as well as in dialogical speech, today attracts more and more attention of linguists and is one of the most relevant objects of linguistic research. Nowadays there are many approaches to the identification of the emotivity as a language category. According to lexically-based approach, which is considered as main and the most traditional one, the lexical units are the main means of expressing emotions in language and these means are divided into the following groups: 1) interjections and the adjacent words (swear words, addressing to the God, etc.); 2) the names of the emotions; 3) words with suffixes of subjective evaluation; 4) words containing emotionally-evaluative component; 5) evaluation words etc. At the same time in this approach linguists also highlight some of the most important items: 1) within the conceptual approach the term "emotive lexicon" researchers refer to while speaking about units that reflect sensory phenomena in the form of conceptual characters (love, excitement, passion, anger, etc.); 2) the main criterion for selection of emotive units is their functions in the reflection of the emotional state of the speaker and his\her treatment of the subject of the question; 3) emotivity is interpreted as a part of word's connotation, connected with its subjective-evaluative meaning and expresses a subjective attitude of the speaker to the subject of speech, thereby causing an emotional response from the addressee [1].

The dialogue elements are closely related within the dialogical entity, many of them present a direct response to the preceding remark, and their construction as syntactically complete sentences would lead to a repetition of information and the syntactic structure of the preceding remarks. Therefore, ellipsis, highlighting only the most important thing in a sentence and paying attention only to the most important details, makes the responsive phrase more emotionally-coloured, more expressive, and is one of the basic principles of the spoken text, and especially reactive phrases.

Reacting utterance (response) – is a phrase or sentence, which is the response to the stimulating phrase (question, statements, offers, etc.). Responsives can be expressed in different ways: in the form of interrogative, exclamatory and negative sentences, as interjections, elliptical constructions, phraseological units etc. They are directly dependent on the stimulating or initial phrases. Emotionally-coloured reacting phrases can be not only the reaction to the stimulating phrase, but they can become the stimulating phrases themselves: *Your behavior at the lecture was intolerable! – Look at yourself! You are not better, believe me! – Me? – Don't pretend to be very surprised! – No, you should explain...* etc. As we can see from the example, all utterances are connected semantically and logically and every reacting utterance becomes a stimulating one. Responsive utterances are closely connected with the initial ones within the context [3].

Emotivity in responsive sentences may be expressed in different ways: by using stylistic devices, by peculiar syntactic structure, by intonation etc. The most widespread example of the emotional responsive sentence is the actualization of the whole phrase or its part: *You are always doing nothing! – What?!; What a nuisance you are! – I am...who?; I don't like to work with people like you are! – Like me?! etc.*

The main stylistic mean of expression of the emotivity in the responsive utterances – syntactic repetition – includes: parallel structures, chiasmus, anaphora, anadiplosis etc. For instance: 1) *Why can't you understand! I don't like speak with these pigheaded people! – Then you must speak with our clients and you will speak with our clients because it is part of your work!* In this example, the anadiplosis serves as a stylistic mean of expressing emotion "anger" in reacting utterance; 2) *I will ask Jane to help me with translation! – Help? I hope with her help you will fail you exam!* In the example, the word «help» is repeated in stimulating and in reacting utterances to create a connection between the two phrases. In this case, the anadiplosis serves as a stylistic mean of expressing emotion "anger" in reacting sentence. 3) *They invited you to that party! – They invited me! Did you hear it? They invited me!* In this example, repetition is used to express positive emotions "joy" in reacting utterance. 4) *Kate will be the chairperson at our meeting! – Kate can't do it! Kate doesn't know all details of our project!* In this example the first element of the sentence is repeated, repetition is used to express the emotional state of the speaker and specify the emotive-coloured responsive utterance. It is used to repeat the expression of positive emotions "surprise" and “discontent” in reacting utterance.

Except of different stylistic devices, the emotivity in the responsive sentences can be expressed by means of emotionally-coloured words (wonderful, great, awesome, delighted, horrible, awful etc.): *This year I will finally have a rest from work! We can go abroad! – Wonderful!; What a downpour! It rains cats and dogs! – Terrible!* and interjections (wow, oh, ow, hm, am): *Can you listen to me and then you can speak via your phone for as long time as you can! – Hm...; Just look at this dress! – Wow!*

So, the most common types of stylistic means used to express the emotivity in the responsive sentences are repetitions, ellipsis, and actualization of the whole phrase or part of it; actualization of the whole phrase or part of it is the main stylistic mean of expression of the emotivity in the responsive sentences (43%), and is primarily used to reflect such strong emotions as joy, fear and anger.

The second mean of the expression of the emotivity in the responsive sentences is repetition (27%), but mostly it is used to express emotions such as fear and surprise; the next mean is anadiplosis (15%), which we analyzed in the dialogues, only used to express such emotions as fear and surprise. In addition to stylistic means, the other means of the expression of the emotivity in the responsive sentences are such elements as emotive-coloured vocabulary, interjections etc (15%).

References

1. Джобова И. М. Эмотивность реагирующих реплик // Англистика XXI века: сборник материалов III Всероссийской научной конференции. Санкт-

- Петербург, 24 – 26 января 2006 г. – СПб.: Филологический факультет СпбГУ, 2007. – 730 с. – С. 64 – 73.
2. Колокольцева Т. Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. – Волгоград: Изд-во Волгоградского госуниверситета, 2001. – 260 с.
 3. Меньшиков И.И. Типология респонсивных предложений в современном русском языке // Избранные труды по лингвистике. – Днепропетровск: Новая идеология, 2012. – С. 85-100.
 4. Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте: учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 448 с.
 5. Шаховский В. И. Лингвистика эмоций // Филологические науки. – 2007. – № 5. – С. 7-13
 6. Якубинский Л. П. О диалогической речи // Избранные работы: Язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 17-58. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm>
 7. Fries. Ch.C. The Structure of English: An Introduction to the Construction of English Sentences. – London: Longmans, Green and Co., 1957. – 304 p.
 8. Functional approaches to language culture and cognition / edited by David G. Lockwood, Peter H. Fries, James E. Copeland. – Michigan state university: John Benjamins B.V., 2000. – 656 p.
 9. Jones Bob Morris. The Welsh answering system. – Berlin: Rotaprint Druck

Тупахіна О. В.

*доктор філологічних наук, доцент,
Запорізький національний університет*

ВІКТОРІАНСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У РОМАНІ ДЖОНА ХАРВУДА «THE GHOST WRITER»

Концептуальна метафора голосу (втраченого, віднайденого, набутого, потойбічного, чужого й привласненого тощо) як засобу експліцитної маніфестації зв'язку з вікторіанською спадщиною є визначальною для самоідентифікації неовікторіанського літературного проєкту. Іронічно називаючи один з розділів своєї монографії «The Voices of the Masters», Крістіан Гутлебен підкреслює відчуття «культурної заборгованості» й ностальгії за високим естетичним зразком, якими, на думку дослідника, обумовлене розлоге цитування вікторіанських класиків у сучасній вікторіографії [Gutleben 2001]. Літературознавчий дискурс порубіжжя ХХ-ХХІ століть рясніє образними дефініціями неовіктріани як «ехо-наративу» [Gutleben 2001: 27], «сеансу черевомовлення» [Wyatt 2001: 52] або «спіритичного сеансу» [Kohlke, Gutleben 2012: 7], де автор, наче медіум, позичає власний голос тим, хто був позбавлений його за життя: суб'єктам травматизованим і маргіналізованим за критеріями раси, класу, гендеру тощо.

Щоправда, звернення до метафоричних моделей черевомовлення чи спіритизму із необхідністю актуалізує їх «шахрайське» конотативне поле, провокуючи дискусії щодо самостійності неовікторіанського роману як художнього явища. Цікавим прикладом роздумів щодо оманливості голосів минулого слугує дебютний роман австралійського письменника Джона Харвуда «The Ghost Writer» (2004), відзначений премією Міжнародної гільдії жахів (2005). Написаний професійним літературознавцем, «The Ghost Writer» привернув увагу критиків перш за все майстерністю використання готичних топосів і тропів (як-от сирітства, неповної родини, родинного прокляття [Arias 2011; Gruss 2014; Llewellyn 2009], каліцтва й фізичної неповноцінності [Arias 2011] тощо) та багатством алюзивного коду [Heilmann, Llewellyn 2010].

У рамках запропонованого дослідження ми розглянемо функції інтертекстуального інструментарію роману Харвуда крізь призму концепції криптомімесису, розробленої американською літературознавицею Джоді Кастрікано для пояснення специфіки імплементації готичних конвенцій у постмодерністському текстовому просторі [Castricano 2001]. Спираючись, передусім, на роботи Жака Дерріда, Ніколаса Абрахама та Марії Торок, дослідниця визначає криптомімесис як «a practice of writing that simultaneously encourages and resists transcendent reading and, because it involves the play of phantoms, compels an irreducible plurality» [Castricano 2001: 7]. Ключова особливість криптоміметичної поетики – метасеміозис: «By drawing upon such figures as the crypt, the phantom, and the living-dead, cryptomimesis utilizes and foregrounds the dynamics of haunting and mourning to produce an autobiographical deconstructive writing through the trope of “live burial”» [Castricano 2001: 8].

Заявлена Кастрікано багатозначність являє себе вже на паратекстуальному рівні організації твору. Використовуючи як назву широко відому ідіому «ghost writer» («автор-привид», в україномовному дискурсі – «літературний раб», що створює тексти, авторство яких привласнює інша особа), Харвуд фокусує увагу читача не тільки на наскрізному для роману мотиві визначення авторства (як таємничих оповідань, листів, щоденників, записок, що їх раз за разом знаходить наратор, так і покладеної в основу сюжету грандіозної містифікації загалом), але й на конструктивних особливостях твору. В очах «критичного», в дерідеанській термінології, читача «Ghost Writer» постає химерним конгломератом вікторіанських творів, поліфонією голосів, що підкорює й поглинає голос нашого сучасника-наратора.

Герой роману, Джерард Фрімен, крок за кроком наближається до розгадки сімейної таємниці, знайомлячись із творами своєї прабабки, вікторіанської письменниці Віюли Хедерлі. Авторка оповідань про привидів (себто, ghost writer у буквальному прочитанні ідіоми), Віола містично передбачає події, що відбудуться за багато років після її смерті. Ці химерні «тексти в тексті», майстерні пастіши, в яких вгадуються твори Генрі Джеймса, Маргарет Оліфант, Оскара Уайльда, Монтегю Родс Джеймса, слугують метасеміотичними знаками-ключами до розуміння сюжетних колізій роману Харвуда.

Кожне з чотирьох оповідань, надрукованих наприкінці ХІХ століття в журналі «Хамелеон» (який алюзивно відсилає до «Савою», а через мотив «небезпечної книги» - до «Жовтої книги» Уайльда) підіймає наріжні для естетизму проблеми взаємовпливу життя й мистецтва через звернення до впізнаваного мотиву згубного предмету мистецтва, оживленого палким бажанням глядача (картина у «Серафіні» й «Привиді», лялька в «Народженій літати»). Дещо відходить від цієї сюжетної схеми хіба що новела «Альтанка» з її відчутно автобіографічним підтекстом, проте вона споріднена з іншими ідейно й тематично – через ствердження прогностичної функції мистецтва, демонстрацію проникності кордону між реальністю й фантазією тощо.

Нездатність до розмежування реальності й вимислу наражає на небезпеку і онучок Віоли (чия історія втілить у життя сюжет новели «Привид»), і праправнука, молодого самотнього австралійця, який раз за разом відкидає реальність на користь ескапістських фантазій. Уява Джерарда, сором'язливого чоловіка, вихованого під суворим материнським контролем, живиться багатою вибіркою образів вікторіанського мистецтва. Так, образ «ідеальної жінки» конструюється ним на основі творів прерафаелітського живопису (передусім, «Чарівниці Шалот» Дж. Вотерхауса), а розповіді матері про дитинство у затишному англійському маєтку Стейплфілд (запозиченні, як згодом дізнається герой, з оповідань Віоли Хедерлі) розпалюють в ньому характерну для носіїв «австралійської колоніальної травми» ностальгію за «втраченим раєм». Багаторічний роман за перепискою між Джерардом та дівчиною з промовистим ім'ям Аліса Джессел (алюзія одночасно на «Оберт гвинта» та «Алісу в Країні Див»); примітно, що герой однієї з новел Віоли Хедерлі має прізвище Ліддел нагадує «побачення у снах» закоханих із роману Джорджа Дю Мор'є «Пітер Іббетсон». Нарешті, антагоністка роману діятиме під псевдонімом-анаграмою прізвища однієї з найвідоміших героїнь Діккенса міс Хевішем. Занурений в цей «охудожнений» простір із проникним кордоном між реальністю й текстом, спокушений тлумачити твори Віоли Хедерлі як містичні передбачення майбутнього, Джерард потрапить у небезпечну пастку саме через нездатність зрозуміти ключову підказку, вимовлену голосом «вікторіанського Іншого»: «Мистецтво – дзеркало, що відбиває того, хто в нього дивиться, а зовсім не життя».

Бібліографічні посилання

1. Arias R. (In)Visible Disability in Neo-Victorian Families. *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2011. P.343-364
2. Byatt A. *Possession*. London : Vintage, 1990. 624 p.
3. Castricano J. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. London: McGill-Queen's University Press Montreal & Kingston, 2001
4. Gruss S. *Spectres of the Past: Reading the Phantom of Family Trauma in Neo-Victorian Fiction*. *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*. London : Routledge, 2014. P. 123–136

5. Gutleben C. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2001
6. Heilmann A., Llewellyn M. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 324 p.
7. Llewellyn M. *Spectrality, S(p)ecularity, and Textuality: Or, Some Reflections in the Glass. Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. New York : Palgrave Macmillan, 2009. P. 23–42

Федоряка Л. Д.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Криворізький державний педагогічний університет*

ФУНКЦІЇ ПРИСВЯТИ ДО ПОЕМИ Т. НЕША «ВИБІР КОХАНОК»

Творчість елизаветинського письменника-сатирика Томаса Неша (1567-1601?) на сьогодні вже постає дослідженою у різних літературозначих ракурсах. Відродження доброго літературного імені цього письменника відбулося за ініціативи англійського вченого Р. Б. МакКерроу [6] і було підтримане Дж. Б. Стіном [10], Ч. Ніколь [9] та ін. Питома вага дослідницької уваги припала на найвідоміший твір Т. Неша «Нещасливий мандрівник», який було всебічно вивчено у контексті становлення англійського елизаветинського роману (В. Лесевич [2], Д. Урнов [4], Л. П. Привалова [3], Л. Д. Федоряка [5], Н. І. Власенко [1] та ін.). Специфіка реалізації викривальних імперативів у творчості Т. Неша наразі також є встановленою (зокрема, Р. Б. Гіббардом [8]). Тож, як бачимо, зарубіжному і вітчизняному науковому загалу літературна персоналія Т. Неша і його творча спадщина добре відомі.

Але крізь посередництво різних підходів і сучасних методологій деякі аспекти доробку Т. Неша все ж постають недостатньо вивченими і вельми актуальними. Так, у контексті пандемії коронавірусу з'ясувалося, що свої найкращі твори він написав під час пандемії чуми, яка вирувала в Англії впродовж 1592–1594 рр. (роман «Нещасливий мандрівник», п'єса «Останнє бажання і заповіт Саммера» і т.д.). Також у цьому форматі набули неабиякої ваги і по-іншому зазвучали антипандемійні поезії автора.

Теж саме можна сказати і про присвяти. Під час аналітичного прочитання творів письменника цьому структурному компонентові приділяється мало уваги, тому що її лівова частка зазвичай прикута до інших поетикальних особливостей твору – сатиричної картини дійсності, проблемного спектру, жанрової системи тощо. Але «під збільшувальним склом» означений сегмент структурного каркасу теж здатний пролити світло на особливості поетики твору, конкретизувати певні аспекти біографії автора і т.д. На відміну від сучасних, присвяти в елизаветинській літературі були більш специфічним феноменом – їхній статус був як соціально обґрунтованим, так і обумовленим авторськими мистецькими амбіціями. Послуговуючись тогочасним літературним контекстом, спробуємо встановити функції присвяти до поеми Т. Неша «Вибір коханок».

На загал, присвята у творах елизаветинських men-of-letters була запорукою отримання автором щедрої винагороди від багатого покровителя, якому вона адресувалася. Відомий тогочасний літератор Р. Грін, приміром, свою «Планетомахію» присвятив фавориту Єлизавети Роберту Дадлі, а поему «Венера і Адоніс» видатний драматург В. Шекспір присвятив графові Саутгемптону і отримав за це від нього чималу суму грошей. Випадки інших високопарних звернень до титулованих осіб у Шекспірових творах наразі є загальновідомими і вивченими літературними фактами.

На жаль, про присвяти у творах його молодшого сучасника Томаса Неша такого сказати не можна. По суті позиція цього літератора у даному питанні не є такою однозначною, як у його видатного співвітчизника, і про неї існують лише побіжні згадки у розрізі літературознавчого аналізу тих творів, чію художню структуру вони збагачують. Теоретично сам Неш вкрай негативно ставився до факту присвячення творів певній особі, однак на практиці його поведінка інколи була протилежною. У найвідоміших Нешевих памфлетах – «Мигдаль для папуги», «Анатомія абсурду», «Пірс Безгрошовий», «Нічні жахи», «Дивні новини», «Забирайся в Саффрон Волден» – присвяти відсутні, а до деяких інших творів – вони дописані. Цікаво, що у «Пірсі...», написаному у 1592 р., Неш виступив із агресивною антиприсвячувальною тирадою проти свого колеги Е. Спенсера і його поеми «Королева Фей», яку останній присвятив королеві Єлизаветі. А уже в наступному творі, поемі «Вибір коханок» («The Choice of Valentines»), яка була написана в 1593 р. і рукопис якої до виходу друком 1600 р. користувався попитом серед чоловіків, Неш здивував кардинальними зрушеннями у своїй культурній свідомості: поема відкривається присвятою-сонетом «To the right honourable, the Lord S.» («Високоповажному лордові С.»)

Як пізніше згадував сам автор, тоді він відчував велику матеріальну скруту, тому він і пішов на такий ганебний для самого себе крок. Щодо адресата присвяти, то таємничу аббревіатуру «S.» дослідники Дж. Р. Гіббард [8, с. 58], Дж. Б. Стін [10, с. 458], Ч. Ніколь [9, с. 235] розшифрували як лорд Стрендж, граф Дербі. Відповідь на питання, чому саме лорд Стрендж став тим меценатом, якому автор уперше присвятив свій твір, може бути наступною: він напевне знав про стосунки лорда із Шекспіром, і тому, зважаючи на тематику поеми, вирішив убезпечитися від нападок влади, дописавши послання до авторитетної титулованої персони, високий статус якої, на думку Неша, міг би допомогти йому так само, як і Шекспірові. З іншого боку, як і його творчі побратими Р. Грін та К. Марло, які зверталися до графа Дербі за підтримкою, Т. Неш також міг зробити ставку на інтерес до поеми у чоловічому придворному колі мецената, а це вже було запевненням не лише фінансового, а й письменницького успіху, завдяки якому поема могла бути опублікована.

Літературознавчий аналіз присвяти до «Вибору коханок» дозволяє говорити про те, що вона представляє цікавість не лише у плані функціонального призначення цього структурного компоненту, а і в аспекті

інших поетикальних елементів – будови, тематики, соціальної і естетичної проблем.

Перепрошуючи за нетрадиційну тему (у поемі розповідається про похід юнака Томаліна до будинку розпусти), Т. Неш пояснює «високоповажному лордові С.» виникнення в нього ідеї написати таку поему: «Не звинувачуйте мого вірша в явному розбещенні лише через те, що я зображаю ті речі, про які завжди мовчать. Дивно, що цим усі займаються, а ніхто ніколи не говорить, тільки я насмілюся, і то тільки для різноманітності. Ми всі вміємо писати лише звинувачення і похвали, а про любовне задоволення ніхто ніколи й слова не сказав, хоч його зараз і стали надто полюбляти» [7, с. 458]. У останньому двовірші сонету Неш обіцяє лордові, що «цей вірш про любовні втіхи колись Вас прославить» [7, с. 458].

Тож присвята до поеми «Вибір коханок» є яскравим відображенням імперативів автора, його бажанням і вшанувати покровителя, і привернути читацьку увагу оригінальною тематикою. Крім цієї «офіційної» версії, що стосується причин появи присвяти до означеної поеми, право на життя має ще одна. Беручи до уваги творче прагнення Неша критично осмислювати дійсність і викривати її вади, можна припустити, що присвята Дербі могла бути використана ним у якості сатиричного прийому – з метою глумління і знущання над Спенсером через його присвяту поеми королеві Єлизаветі.

Отже, присвята до «Вибору коханок» дозволяє чітко зрозуміти Нешеве ставлення до популярної в ті часи літературної форми, «відчути» його чергове намагання продемонструвати власні поетичні здібності (попередні спроби були у памфлеті «Пірс Безгрошовий» і у п'єсі «Останнє бажання і заповіт Саммера»). Змістовно присвята порнографічної поеми графові Дербі вельми прозоро натякає на тему її основної частини, а також інтригує потенційного реципієнта – коли автор говорить про речі, які раніше ніхто не описував, хоч усі й займаються, то читачам (а це чоловіки, яким Неш у першу чергу адресував поему) хочеться дізнатися про ці речі в деталях. Разом з цим, Неш отримав за неї від графа Дербі грошову винагороду, тому в даному випадку вона має сприйматися як *вимушений структурний компонент*, поява якого у тексті твору вмотивована бажанням професійного письменника забезпечити собі нетривале безбідне існування. Присвята до поеми «Вибір коханок» виконує, таким чином, три функції – компліментарну, структурно-інтертекстуальну і ідейно-тематичну.

Бібліографічні посилання

1. Власенко Н. І. Проблеми генези англійського роману Відродження: автореферат... кандидата філологічних наук : 10.01.04 / ДНУ ім. Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2015. 24 с.
2. Лесевич В. Происхождение современного романа. Москва, 1901. С. 1–23.
3. Привалова Л. П. Основные жанровые особенности модификаций английского романа последней трети XVI века: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01/ МГУ им. М. В. Ломоносова. Днепропетровск, 1987. 214 с.

4. Урнов Д. М. Формирование английского романа эпохи Возрождения. *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы*: статьи. Москва, 1967. С. 416–436.
5. Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук.: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Запоріжжя, 2009. 238 с.
6. McKerrow R. B. *The Works of Thomas Nashe: in 5 vol.* Oxford: Basil Blackwell, 1958–1966.
7. Nash Th. *The Choice of Valentines*: [поема]. *The Unfortunate Traveller and other Works* / [ed. by J. B. Stean]. London, Penguin Books, 1985. P. 458–468.
8. Hibbard G. *Thomas Nashe. A Critical Introduction.* London, Routledge and Kegan Paul, 1962. 262 p.
9. Nicholl Ch. *A Cup of News: The Life of Th. Nash.* London and Boston, Poutleadge and Kegan Paul, 1984. 342 p.
10. Stean J. B. *Introduction. The Unfortunate Traveller and other Works* / [ed. by J. B. Stean]. London, Penguin Books, 1985. Pp. 3–44.

Філатова О. В.

аспірантка

Запорізький національний університет

**«DESIROUS THAT YOU SHOULD LIVE, THOUGH
HIMSELFE BE DYING»: ФУНКЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА
ПРИСВЯТИ ДРАМАТУРГАМ У ТВОРІ Р. ГРІНА
«НА ГРІШ РОЗУМУ, КУПЛЕНИЙ ЗА МІЛЬЙОН КАЯТТЯ» (1592)**

Роберт Грін (1558–1592) – англійський ренесансний романіст та драматург, що вирізнявся неймовірною письменницькою продуктивністю. Перу цього автора належать близько 36 прозових творів, 6 п'єс та декілька англомовних перекладів.

Жанрова палітра творів Роберта Гріна вражає своєю різнобарвністю. Митець почав кар'єру із створення вишуканих елизаветинських романів, однак згодом зрікся всього, що відстоював Лілі [1, с. 138], та звернувся до памфлетного жанру, майстерно використовуючи його дидактичні можливості.

Одним із найвизначніших творів Роберта Гріна традиційно вважається памфлет «На гріш розуму, куплений за мільйон каяття». Написаний автором незадовго до смерті, він має не лише художню, але й неабияку біографічну цінність. Адже сам Роберт Грін зазначає, що історія життя головного героя твору Роберто має багато спільного із його власною біографією.

Окрім того, надзвичайно важливою в контексті дослідження стосунків Роберта Гріна із його відомими сучасниками є присвята драматургам, розміщена наприкінці памфлету. У ній митець звертається до своїх колег та друзів Крістофера Марло, Томаса Неша і Джорджа Піля, намагаючись попередити їх про небезпеку, яку несуть актори драматургам. Письменник на

власному прикладі доводить акторську невдячність і запевняє, що жоден з них не прийде на допомогу літератору у складному становищі.

Роберт Грін також нагадує колегам про існування «Ворона-вискочки», який вважає себе здатним змайструвати білий вірш краще за будь-кого з них. [2, с. 84] І хоча особа «Ворона» так і залишається нерозкритою письменником, більшість дослідників дотримуються думки, що Роберт Грін мав на увазі Вільяма Шекспіра, який на той час тільки починав свою кар'єру драматурга. Згідно із версією таких науковців, як С. Грінблатт [3, с. 199-225], С. Р. Ментц [4, с. 73-92] та Дж. Довер Вілсон [5, с. 17-19], Роберт Грін заздрив молодому та надзвичайно талановитому драматургові та у памфлеті намагався заплямувати його репутацію звинуваченнями у плагіаті. Проте, чи збігається ця гіпотеза із реальним перебігом подій і досі лишається загадкою, адже сама думка про заздрість помираючого Гріна здається дивною деяким науковцям, серед яких Д. Пінксен [6] та Ч. Спероні [7, с. 139-141]

Головною інтенцією автора памфлету «На гріш розуму, куплений за мільйон каяття» є попередити своїх колег та звичайних читачів про небезпеку марнотратства. При чому не лише у фінансовому сенсі. Знаходячись на смертному одрі Роберт Грін, так само як і головний герой цього твору, шкодує про час, що було безповоротно втрачено через розгульний спосіб життя. Письменник закликає друзів літераторів викривати ганебну сутність пияцтва, адже воно псує розум та робить людину подібною до тварини [2, с. 86].

І хоча сам митець зрозумів згубний вплив власної поведінки запізно, він бажав своїм читачам та друзям кращого життя. «...Людський час, - зазначає письменник – сам по собі не є таким вже коротким, однак він вкорочується, більшим чином, через гріх.» [2, с. 87] У випадку із Робертом Гріном, гріх призвів не лише до появи фатальної недуги, але й до тотальної самотності. В скрутну для письменника годину він, вочевидь, залишився без фінансової підтримки із боку акторів, на допомогу яких розраховував. У відчаї, письменник запевняє колег-драматургів, що вони так само можуть стати жертвами власної наївності і краще було б ніколи більше не співпрацювати із акторами.

Присвята драматургам не лише багато говорить про саму особистість Роберта Гріна та проливає світло на відносини цього письменника із його відомими сучасниками. Вона також є важливим конституентом художнього твору «На гріш розуму», адже узагальнює його зміст та дає читачам відповіді на питання, що могли виникнути під час читання твору. Важко переоцінити і дидактичні можливості присвяти. Зумовлені особистим досвідом письменника, поради видаються вкрай доцільними, а щире покаяння Роберта Гріна не викликає жодних сумнівів.

Бібліографічні посилання

1. Davis Walter R. Idea and Act in Elizabethan fiction // Princeton University Press. - New Jersey. -1969, 289 p.
2. Greene's Groatsworth of wit: bought with a million of repentance (1592)/ attributed to Henry Chettle & Robert Greene; ed. By D. Allen Carrol. –

(Medieval & Renaissance texts & Studies; Vol. 114, Binghaminton, NY, 1994. – 164 p.

3. Greenblatt Stephen Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare // Jonathan Cape. – London/ - 2004. 430 p.
4. Mentz Steven R. Wearing Greene: Autolycus, Robert Greene and the Structure of Romance in “The Winter’s Tale” // The University of Chicago Press. – Renaissance Drama, New Series, Vol. 30, Institutions of the Text (1999-2001)
5. “Malone and the Upstart Crow”, in Shakespeare Survey 4 (1951), p. 63; cf. pp. 59, 64; and Henry VI: Part 11 (Cambridge University Press, 1952)
6. Pinksen D. Was Robert Greene’s “Upstart Crow” the actor Edward Alleyn? // Режим доступа: http://www.marlowe-society.org/wp-content/uploads/2018/05/jl06_03_pinksen_upstartcrowalleyn.pdf
7. Speroni Ch. Did Greene Have Shakespeare in Mind? // The John Hopkins University Press // MLN, Vol. 87, № 1, The Italian Issue (Jan., 1972)

ЗМІСТ

Бабелюк О. А., Коляса О. В.	Інтержанровість постмодерністської прози: експериментальні жанрові утворення	3
Бандровська О. Т.	«Емоційний» поворот у художній літературі і гуманітарних науках ХХІ століття: «нова щирість» Девіда Фостера Воллеса	5
Безродних І. Г.	Присвята як жанр у поезії «кавалерів»: від експлікації наміру до гри розуму	7
Беценко Т. П.	Звукові образи у поетичному дискурсі Ігоря Калинця	10
Василина К. В.	Візуальні репрезентації слова «sonny» на сторінках англійських ренесансних шахрайських памфлетів	14
Ватченко С. А.	Роман Генри Філдинга «Амелія». Проблема рецепции	16
Власенко Н. І.	Відчуття доречності як чинник художньо- словесної творчості: грані осмислення в літературній теорії Відродження	17
Глінка Н. В.	Лексичний повтор як елемент поетики спонтанності	20
Gon O. M.	The Voice of the “Other” in Ezra Pound and Yurii Klen	21
Гусев В. А.	Отзвук вечности в прозе А. П. Чехова конца 1880-х – 1890-х гг.	24
Жлуктенко Н. Ю.	Голоси Інших у романі Казуо Ішігуро «Клара і сонце»	28
Жужгина- Аллахвердян Т. Н.	Феномен чужої культури в «Крымских сонетах» А. Б. Мицкевича и проблемы переводческой рецепции	29
Каліберда Н. В.	Семантика саду в романі Семюела Річардсона «Клариса Гарлоу»	32
Ковальова Я. В.	Опозиція «свій-чужий» у репортажах Йозефа Рота про Галичину	35
Кондрашова Є. О.	Біблійна метафора в поезії Д. Томаса як смисловий камертон (“And death shall have no dominion”)	37
Корнелюк Б. В.	Авторські стратегії інтенціонального творення смислової поліфонії в історичній хроніці В. Шекспіра «Річард III»	39
Криворучко С. К.	«Звук» повторів в оповіданні Миколи Хвильового «Синій листопад»	41
Майковська В. О.	Гансик Рілов та Венера: роль мистецтва у драмі Ведекінда «Пробудження весни»	43
Максютенко Е. В.	Образ Йорика в романах Стерна. Генеалогія літературної маски	44

Маринчак В. А.	Аксіологічна змістовність інтенціонального слова в ліриці Василя Стуса	46
Михед Т. В.	Аватари Гемінгвея: флуктуація «айсбергу» у топосі новели «Пагорби як білі слони»	48
Нікітіна Г. Є.	Функції поліфонії в казках Марі-Катрін д'Онуа «Золота Гілка» і «Дерево Помаранча та Бджілка»	50
Novikova O. V.	Concept in Artistic Texts	52
Patsan V. O. (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk)	“The Grace and Sweetness, Sense and Pure Understanding”: Criteria of Transmitting God’s Word in Human Languages in the Translation Philosophy of William Tyndale	54
Пічугіна Т. Є.	Модерністське переосмислення класики в «Листі» Гуго фон Гофманстала	55
Потніцева Т. М.	Вірш Е. По “The Bells”: непочутий голос минулого	57
Прокопець М. С.	Поліфонія та естетика буднів в романі Уве Тімма “Johannisnacht”	58
Ramazan F. J.	Agatha Christie’s Innovations in the Detective Genre	60
Рогожа А. О.	Голос жінки у романі Д. Г. Лоуренса «Згублена дівчина»	63
Родный О. В.	Концепція фікціоналізму в казках Л. Керролла об Алисе	65
Руських І. В.	Герой та епоха в романі Т. Смоллета «Пригоди Фердинанда, графа Фатома»	67
Senchuk I. A.	Emotional Space of Samuel Beckett’s Novel “Murphy”	69
Сидоренко О. В.	Специфіка заголовків західноєвропейських «низових» жанрів середньовічної літератури	71
Соболь О. В.	Стратегії створення емоційної аури слова «Лондон» у художніх текстах англійського Ренесансу	73
Стороха Б. В.	Любов, смерть і біохімія: символіка розпаду і розкладу в романі Томаса Геттхе «Nox»	75
Suima I. P.	Emotivity in the Responsive Sentences (Based on Artistic Texts)	78
Тупахіна О. В.	Вікторіанський інтертекст у романі Джона Харвуда «The Ghost Writer»	81
Федоряка Л. Д.	Функції присвяти до поеми Томаса Неша «Вибір коханок»	84
Філатова О. В.	“Desirous that you should live, though himselfe be dying”: функціональна специфіка присвяти драматургам у творі Р. Гріна «На гріш розуму, куплений за мільйон каяття»	87

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської наукової конференції

«“Дістати звук”: емоційно-сміслові чинники художнього тексту»

(XIX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)

(Дніпро, 4–5 лютого 2022 р.)