

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

Всеукраїнська наукова конференція

Література як семіотичний ресурс культури

XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер

МАТЕРІАЛИ

Дніпро
2023

УДК 80
ББК 80/84
М 34

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література як семіотичний ресурс культури»
(XX 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. Максютенко О. В..

М 34

Література як семіотичний ресурс культури. Всеукраїнська наукова конференція
(XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. –
Дніпро : Тріменс ЛТД, 2023. – 100 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література як семіотичний ресурс культури» (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). До збірника увійшли тези доповідей, в яких досліджено літературу як простір, де формуються змістовні дискурси культури, і як об'єкт, в якому відображено вплив культурного семіотичного коду в його динаміці.

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

ББК 80/84

© Дніпровський національний університет, 2023
© Пічугіна Т. Є., упорядкування, 2023

Бабелюк О. А.

доктор філологічних наук, професор,
Львівський державний університет безпеки життєдіяльності

Коляса О. В.

кандидат філологічних наук, доцент,
Одеський національний морський університет

МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ НАРАТИВ ЯК АМАЛЬГАМА ГІБРИДНИХ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК ТА НОВАЦІЙ

У постмодерністській лінгвопоетиці художній текст трактують як «знакову діяльність, роботу і гру» [2], як безперервний процес конструювання знаків [1, 2], як мультимодальне письмо, закодоване за допомогою численних традиційних графічних способів і технік, новітніх графічних новацій, а також різних гібридних графічних засобів, що вирізняються незвичними способами їхнього поєднання. Поява таких текстів зуголося *«постмодерністській візуальній чуттєвості»* [9], що спровокована стрімким розвитком комп'ютерних технологій, створенням багатовимірних просторових форматів, оновленням поліграфічних пристроїв та широким застосуванням мистецьких графічних засобів: колажу, юкстапозиції, текстури, градації, кліп арту.

Мультимодальність услід за Е. Адамі [6] розуміємо як симбіоз знаків гетерогенних семіотичних модусів, що через створену ними надмірну графічну неоднорідність постмодерністського художнього тексту, призводять до графічного хаосу, а відтак і до синергетичної напруги. У цьому зв'язку вивчення постмодерністського художнього тексту не лише як суто вербального цілого, а також і як полікодового мультимодального графічного утворення (О. Білецька, М. Карп, О. Сподарик, У. Тиха) є особливо актуальним.

Взаємодія вербальних та невербальних знаків утворює особливу текстову тканину, текстове ризоматичне плетиво, яке у постмодерністській поетиці позначають такими термінами як-от; *гібридний текст* (Д. Бадулеску), полікодовий (І. Колегаєва), багатоканальний (Т. Семенюк), лінгво-візуальний (Л. Большіянова), типографічно-ускладнений (*typographically-complex text*) (Р. Уоллер). У царині наратології його ще називають візуальний наратив (*visual narrative*) (М. Бал), графічний наратив (*graphic narrative*) (Л. Донг) чи мультимодальний текст/нاراتив (Н. Норгаард, Ф. Серафіні).

У царині посткласичної наратології наратив еволюціонує від оповідного тексту до візуалізованого способу презентації подій (М.-Л. Раян), що зумовлює необхідність його вивчення з позиції *різноголосся/діалогічності* (М. Бахтін) чи *нاراتивної поліфонії* [1; 3; 4; 6; 7].

Наративну поліфонію як невід'ємну складову постмодерністського художнього тексту трактуємо як ризоматичне переплетенням суміжних і контрастних голосів (автора, наратора, персонажів) аж до їхньої какофонії, нерозрізненого гулу голосів [4].

Отже, зростання частки візуальних кодів у постмодерністському художньому тексті та їх дослідження крізь призму мультимодальної теорії тексту уможливорює його потрактування як *полікодового мультимодального утворення*, що постає як гібридний тип тексту [7], створений у стилі *печворк* (англ. *patchwork* – зшитий з клаптиків).

Під *графосеміотичним кодуванням нарративної поліфонії* розуміємо семіотичний процес подвійного або множинного кодування у постмодерністському художньому тексті шляхом взаємодії невербальних та вербальних знаків гетерогенних семіотичних модусів. У процесі взаємодії графічних знаків утворюється нова графічна форма постмодерністського художнього тексту – мультимодальний поліфонічний нарратив, що вирізняється фігурною композицією, багатоплановістю та незвичним поєднанням вербальних та невербальних графічних знаків, що призводять до свідомого порушення норм традиційного текстотворення.

За своєю нарративною суттю, типом нарації, мультимодальний поліфонічний нарратив може бути *інтраспективним*, зосередженим на подіях минулого, глибоко зануреним у внутрішні переживання героїв, *фрагментарним*, коли фокус оповіді зосереджений на кількох оповідачах одночасно, проте увесь час зміщується від одного до іншого, *рандомним*, коли таке зміщення оповідного фокусу неможливо спрогнозувати і оповідь у цілому виглядає досить спонтанною, та *алогічним*, коли оповідь структурована радше навколо емоційних реакцій та переживань героїв, ніж навколо логічного послідовного викладу подій.

Нова графічна форма постмодерністського художнього тексту зумовлює його нову нарративну форму – мультимодальний поліфонічний нарратив, де графічні техніки маркують різні види нарративної поліфонії: техніка висунення – *суголося* (взаємодію суміжних точок зору і голосів); техніки юстапозиції і незаповненого простору – *різноголося* (взаємодія кількох контрастних голосів); *какофонія* (одночасний гул голосів) твориться за допомогою техніки гіперхарактеризації; *шизоїдна поліфонія* (хаотичний гул голосів, які неможливо ідентифікувати) проявляється через техніку метаплазму.

До технік графосеміотичного кодування нарративної поліфонії у постмодерністському художньому тексті відносимо *графічну юстапозицію* – розміщення різних одиниць тексту поруч й *техніку незаповненого простору* – створення незаповненого простору за допомогою засобів топографеміки, обидві з яких кодують контрастні точки зору та голоси (різноголося) у постмодерністському художньому тексті; *графічне висунення* – умисне виділення певної одиниці тексту з метою кодування суголося у постмодерністському художньому тексті; *гіперхарактеризацію* – перенавантаження тексту чи текстового фрагменту різнорідними знаками невербальних семіотичних модусів з метою відображення какофонії голосів у постмодерністському художньому тексті; *метаплазм* – трансформація графічної форми будь-якої одиниці тексту з метою надання їй не лише додаткової виразності, але й додаткового змісту як віддзеркалення дигресії точки зору (відхилення точки зору, приміром від нормальної до шизоїдної) та шизоїдної поліфонії у постмодерністському художньому тексті.

Унаслідок складної взаємодії знаків графосеміотичного кодування нарративної поліфонії ключовими ознаками поліфонії нараторів вважаємо ризоматичність, фасетковість, симультанність, перформативність, маніпулятивність та ергодичність.

Інтерація знаків різнорідних семіотичних модусів у такому мультимодальному поліфонічному нарративі веде до графічної надмірності, а подекуди і до графічного хаосу і, як наслідок, – до синергетичної напруги. За таких патогенних умов залучення читача до активного текстотворення породжує ефект ошуканого очікування, чи одивнення, а також створює негативний вплив у формі синестезії, кінестезії, клаустрофобії та агорафобії.

Бібліографічні посилання:

1. Бабелюк О. А. Поетика спонтанності постмодерністського наративу / О. А. Бабелюк // Записки з романо-германської філології / [ред. І. М. Колегаєва] // Одеський національний університет імені І. І. Мечникова : ф-т романо-германської філології.– Одеса : КП ОМД, 2015. Вип. 1 (34). С. 15-24.
2. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика ; [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
3. Бехта І. А. Дискурсна зона персонажа у фактурі художнього тексту / І. А. Бехта // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія» 2012. Вип. 29. С.248-250.
4. Білецька О. В. Методика дослідження графосеміотичного кодування наративної поліфонії в англійському постмодерністському художньому тексті // Записки з романо-германської філології. – Одеса: КП ОМД, 2016. Випуск 1 (36). С. 11-22.
5. Карп М. А. Текстотвірні ознаки когезії та когерентності в англійських мультимодальних літературних казках (на матеріалі творчості Філіпа Арда) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови»/ Марта Андріївна Карп. – Одеса, 2016. 258 с.
6. Adami E. Multimodality, Meaning-Making and the Issue of «Text» : An Introduction / E. Adami, G. Kress // Text & Talk. 2014. Vol. 34. Issue 3. pp. 231-237.
7. Badulescu D. The Hybrids of Postmodernism / Dana Badulescu // Postmodern Openings. – 2014. Volume 5. Issue 3. –pp. 9-20.
8. Bal M. Narratology : Introduction to the Theory of Narrative / Mieke Bal. Toronto; Buffalo; London : University of Toronto Press, 1999. 256 p.
9. Williams R. A Blip in the Continuum / Robin Williams. Berkeley, CA: Peachpit, 1995.

Бандровська О. Т.

*доктор філологічних наук, професор,
Львівський національний університет імені Івана Франка*

“THERE IS NO NEW RUSSIA”: СЕМІОТИКА І ВІЙНА В БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

В межах семіотики як метанауки, що оперує поняттям знаку, виокремлюють множини семіотик, які визначаються тематично: семіотика мистецтва, медицини, права тощо. З цього погляду, правомірним є виділення семіотики війни, що вивчає генезис і перебіг війн як знакових систем та їхній вплив на світовий порядок. Поняття «війна» є багатозначним і достатньо гнучким терміном, який вживається метафорично в різних контекстах: наприклад, «класова війна», «війна з тероризмом», «війна нервів». Невипадково, заходи, скеровані на захоплення природних, енергетичних та людських ресурсів інших держав, в сучасному політичному словнику називають агресією, а не війною, як декларує перша стаття резолюції 3314 (XXIX) Генеральної Асамблеї від 14 грудня 1974 року: це «застосування збройної сили держави проти суверенітету, територіальної недоторканості або політичної незалежності іншої держави» [3]. Саме це значення центрує семіотичні дослідження війни: «Війна сама по собі є формою порядку – в подвійному сенсі, а саме з огляду на використання і легітимізацію (колективного) насилля, застосованого професіоналами для досягнення поразки ворога відповідно до економічних, політичних, релігійних чи

інших причин [6]. Розуміючи війну як динамічний часо-просторовий континуум, що створює і оперує системою знаків, варто зазначити, що розуміння природи війни, її цілей та наслідків міняється відповідно до цивілізаційного розвитку людства, відтак змінюється і система її означення.

В історії англійської літератури, від англосаксонського епосу «Беовулф», ренесансних п'єс В. Шекспіра і до сьогодні, тема війни, як одна з провідних, охоплює безліч військових конфліктів: міждержавних, міжособистих, релігійних, колоніальних, регіональних і світових війн. Предметом цієї розвідки є образ Російської імперії/Радянського Союзу/Російської Федерації як джерела і носія імперіалізму та агресії, який сформувався в британській літературі ХХ – початку ХХІ століття. Об'єктом дослідження обрано твори різних жанрів і різних періодів – есеї Джозефа Конрада «Автократія і війна» (1905), Фултонську промову Вінстона Черчіля «Мускули миру» (1946) і документальний роман-пересторогу «Війна з Росією» Річарда Ширреффа (2016).

Оскільки аналіз будь-якого аспекту війни передбачає окреслення образу ворога, особливого значення набуває позиція дослідника, яка завжди буде суб'єктивною. Метою даної роботи є спроба поглянути на знаки війни та агресії, які продукує Росія, крізь призму сприйняття літераторів-носіїв західного світогляду. Інший важливий аспект пов'язаний з динамікою війни і миру, адже усі війни завершуються періодом миру. Однак поряд зі стабільністю, пануванням права і справедливості, в мирні часи часто відбувається ескалація ідей війни та агресії.

«Росія завжди була загадкою для західного аналітика і політика. Надто велика, щоб її ігнорувати, проте надто слабка, щоб вважати її головною загрозою Заходу; надто авторитарна і корумпована, щоб її прийняти, проте надто близька географічно та культурно, щоб її повністю відкинути», – пише американський політолог Якуб Григел, узагальнюючи бачення Росії Заходом [4]. Окреслюючи майбутні геополітичні інтереси Росії на початку ХХІ століття, західні спеціалісти неодноразово наголошували, що головним стратегічним інтересом країни є Україна: «Поеднання економічних і стратегічних інтересів робить статус колишніх радянських республік головним стратегічним інтересом. Це не погляд з часів холодної війни чи періоду після неї, а логічний російський погляд на нову епоху. Хоча Росію найбільше непокоїть Грузія, але не вона є головною проблемою Росії в її ближньому зарубіжжі, це Україна. ... Росія також зацікавлена в Центральній Європі» [5].

В есеї «Автократія і війна», написаному в рік революції 1905 року і російсько-японської війни Дж. Конрад дає розгорнутий і позачасовий аналіз концепту Росія, смислове ядро якого містить такі характеристики як автократія (самодержавство), деспотизм, непроникність, війна і агресія: «Вона перемагала лише практично незброєних, що складає її ідеал територіальної експансії, достатньо глянути на карту» [2, с. 40].

В. Черчилль, принциповий ворог більшовизму, який усе життя боровся проти тиранії і тоталітарних режимів, політик і письменник, названий Нобелівським комітетом Цезарем з пером Цицерона, один з найвидатніших ораторів ХХ століття, у знаменитій Фултонській промові називає дві небезпеки, що загрожують кожному дому і кожній сім'ї – війна і тиранія. «Сьогодні, – говорить він, – на сцену повоєнного життя, ще зовсім недавно сяючого в яскравому світлі союзницької перемоги, лягла чорна тінь» [1]. Вжитий у цій промові вираз «залізна завіса» символізує непроникний кордон між Західною і Східною Європою у 1946–1989 роках і закритість Радянського

Союзу до ліберальних ідей. На сьогодні, Російська Федерація відбудовує «залізну завісу», яка є промовистим знаком її міжнародних відносин.

Конрадівський образ Росії як джерела агресивних війн відроджується в книзі «Війна з Росією» Р. Ширреффа, британського генерала, який у 2011-2014 роках працював у штабі Верховного головнокомандувача ОЗС НАТО в Європі. Заснована на документальних фактах і власному професійному досвіді, книга є попередженням про майбутню агресію Росії, що загрожує незалежності країн і цілих регіонів. У передмові до роману автор зазначає, що війна з Росією почалася в Україні в березні 2014 року і що «цей твір є дзвінком для пробудження, поки не стало зовсім пізно» [7].

Отже, у творах видатних письменника Дж. Конрада, політика В. Черчілля, військового Р. Ширреффа конотативні смисли концепту Росія є переважно негативними, їхнім ядром є небезпека і війна. Не символічна, а реальна темрява, в яку намагається сьогодні занурити Україну Російська Федерація, підтверджує цю характеристику.

Бібліографічні посилання

1. Churchill, Winston. The Sinews of Peace (“Iron Curtain Speech”) // International Churchill Society. – March 5, 1946. – Access Mode : <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>
2. Conrad, Joseph. Autocracy and War // The North American Review. – July 1905. – P. 33-55. – Access Mode : <https://www.unz.com/print/NorthAmericanRev-1905jul-00033/>
3. Definition of Aggression // United Nations General Assembly Resolution 3314 (XXIX). – 1974. – University of Minnesota, Human Rights Library. – Access Mode : <http://hrlibrary.umn.edu/instree/GAres3314.html>
4. Grygiel, Jacob. The Russian Autocrat’s Eternal Return // The American Interest. – September 14, 2014. – Access Mode : <https://www.the-american-interest.com/2014/09/15/the-russian-autocrats-eternal-return/>
5. Friedman, George. The Western View of Russia // Geopolitical Intelligence Report. – Worldview. Stratfor. – Aug 31, 2009. – Access Mode : <https://worldview.stratfor.com/article/western-view-russia>
6. Jacob, Frank. War and Semiotics, War Semiotics, and the Semiotics of War. Introduction // War and Semiotics: Signs, Communication Systems, and the Preparation, Legitimization, and Commemoration of Collective Mass Violence. – Ed. Frank Jacob. – Routledge, 2020. – 336 p. – Access Mode : <https://www.amazon.com/War-Semiotics-Communication-Legitimization-Commemoration-ebook/dp/B08PRWR3NZ>
7. Shirreff, Richard. War with Russia: An Urgent Warning From Senior Military Command // Quercus, 2016. – 400 p. – Kindle Edition. – Access Mode : <https://www.amazon.com/War-Russia-Warning-Military-Command/dp/1681441381>

ЗНАК-СИМВОЛ КРИНИЦЯ У ПОЕТИЧНІЙ МОВІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Поетична мовотворчість Тараса Шевченка – це світ української дійсності, закарбований у словах-образах, що виступають національними символами. З-поміж них знаковими, такими, що відображають реалії українського буття, є **степ, могила, гай, ставок, долина, калина, тополя, хата, сич, сова**. Своєрідним символічним змістом означений словесно-образний знак **криниця**, що в поетичному дискурсі митця постає як характерологічний, самобутній семіотичний складник і української реальності, і її художньо-образного відтворення. Згадаймо для прикладу народну творчість, де **криниця** – один із улюблених, опоетизованих ключових атрибутів – народнопісенних об'єктів, біля яких розгортається подієвість (*до криниці йдуть, біля криниці зустрічаються, розмовляють, з криниці беруть воду, напувають коня та ін.*). Значущість криниці як гідрооб'єкта пояснюється тим, що вода – символ життя, той об'єкт природи, без якого людина не може існувати. Тому вода (і криниця відповідно) – поняття сакральні не тільки для українців, а й усього людства. Поціновуваними у наших предків завжди були джерела – криниці, колодязі, інші водні об'єкти, що пов'язані з життєдіяльністю, життєіснуванням людини (про давні звичаї, обряди, закарбовані в національній свідомості стосовно води – зокрема, криниці (колодязя), писав В. Скуратівський у неперевершених етнографічно-художніх розвідках).

Як відомо, **криниця** (синонімічні відповідники криниця, колодязь) – «глибоко викопана й захищена цямринами від обвалів яма для добування води з водоносних шарів землі; колодязь», «те саме, що джерело» [СУМ том 4, с. 348]. Отже, **криниця** усвідомлюється як водний об'єкт, освоєний людиною.

У Шевченковому світобаченні **криниця** – неодмінний атрибут українського побуту, ознака господарювання, об'єкт, що вказує на присутність людини, на освоєння нею довколишнього світу:

І в гаї
Ставочок чистий висихає,
Де ти купалася колись.
І гай сумує, похилився.
У гаї пташка не співає –
Й її з собою занесла.
В яру криниця завалилась,
Верба усохла, похилилась,
І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла. («В казематі»)

Криницю дбайливо доглядали, оберігали від осквернення, бо вода в ній – свята, живодайна, є основою буття людини на землі; недоглянута або занедбана криниця може бути тоді, коли з неї не беруть води.

Тарас Шевченко, добре знаючи народні звичаї, обряди, звертає увагу і на те, що з криницею в народі пов'язувалися обрядові дійства: біля криниці ворожили; воду, набрану з криниці у певний час, використовували у всіляких обрядово-чародійних дійствах:

«Ось на тобі сего дива!
Піди до криниці;
Поки півні не співали,
Умийся водою,
Випий трошки сего зілля –
Все лихо загоїть» («Тополя»)

Ідіолект Тараса Шевченка – відображення національно мислення, національного світогляду, естетики світобуття. Творча уява Кобзаря, реалізована у мовно-стильовому авторському континуумі, – своєрідне універсальне відтворення почуттів, настроїв, уподобань, емоційно-психічних станів етнокультуромовоносіїв. Тому в його художньому осмисленні **криниця** – це мікроелемент національного космічного буття; природний об'єкт, впорядкований людиною; атрибут Всесвіту як віддзеркалення вічності, плинності буття:

Зорі сяють; серед неба
Горить білолиций;
Верба слуха соловейка,
Дивиться в криницю;
На калині, над водою,
Так і виливає,
Неначе зна, що дівчину
Козак виглядає. («Гайдамаки»).

Криниця – джерело життя, космічний природний об'єкт – обов'язково корелює з космосом людського буття. Через те, мабуть, і в народній творчості, і в Шевченковому поетичному світогляді **криниця** є неодмінним складником подій, що є значущими для людини, звичними, життєдайними тощо. Наприклад:

І світ настав, а Ярині
Не спиться, – ридає.
Уже Степан із криниці
Коня напуває.
Й вона з відрами побігла –
Ніби за водою. («Невольник»).

Вага гідрооб'єкта **криниця** осмислюється у контексті, що є паремійним за своєю сутністю:

Тече вода і на гору
Багатому в хату.
А вбогому в яру треба
Криницю копати. («Сова»)

Отже, **криниця** – гідрооб'єкт, що слугує своєрідним відображенням картини світу сільської української дійсності. Крім того, в уявленні наших пращурів і в інтерпретації Шевченка – це органічний, природний, звичний і разом з тим сакральний складник життєіснування, життєтворення людини на лоні природи, у щоденному побуті. **Криниця** постає характерним фактом космічного буття у його звичності, буденності, джерелом життя, об'єктом життєдіяльності, поклоніння тощо.

Тарас Шевченко продовжив традиції фольклорної поетизації образу-символу **криниця** і разом з тим дещо «оновив», ускладнив його у змістовому плані. У його поетичному потрактуванні, що важливо, **криниця** – обов'язковий атрибут сільського господарювання, неодмінний елемент українського пейзажу, пошанований, сакралізований об'єкт природокористування, об'єкт/компонент, складова частина

макрокосму – Всесвіту, космічного простору українців (хоча, звичайно таких термінів Кобзар безпосередньо не вживав), джерело життя.

У словесно-образному знакові **криниця** фокусується спектр української дійсності – духовної і матеріальної водночас (з укладом життя, традиціями, віруваннями, звичаєвістю). Образно-символічний поетичний знак **криниця** апелює до глибинних основ національної культури, національного життєвого устрою, засвідчує розуміння місця і ролі людини у Всесвіті.

Бібліографічні посилання

1. Шевченко Т. Поезії у двох томах. К., 1988.

Борзова М. О.

аспірантка,

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ, Україна

ГЕТЕРОТОПІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ОПОВІДАННЯХ СТВЕНА КІНГА

На думку багатьох дослідників, ключовим аспектом горор-жанру є постійний страх простих речей. Американський мистецтвознавець Ноель Керролл стверджує, що жахи відображають реальні небезпеки [3]. На думку Дугласа Вінтера, горори насправді ніколи не були про монстрів, вони – про людей [9]. Лорен Ніємі та Елізабет Елліс припускають, що наративи жахів «торкаються суті того, що означає бути людиною» [7, с. 201]. Натомість австралійський вчений Філ Фіцсінмонс висновує: взаємодію читачів з горором зумовлюють так звані рефлексивні принципи (*reflexive principles*), які виходять за межі простого задоволення від читання та осмислення тексту. Ця взаємодія зосереджена навколо подвійної рефлексивної спіралі «страху як насолоди» та «бачення різних версій себе» [5].

У Кінгових творах тлом для сюжетних подій нерідко стають буденні, звичні простори, які виявляються наділені низкою незвичних властивостей. В оповіданні «Бібліотечий поліцейський» («*The Library Policeman*», 1989), квінтесенцією жаху стає бібліотека. Як згадує автор у передмові до твору, в дитинстві вона його посправжньому лякала. Зауважимо, що така реакція не бібліотеку є типовою. Так, Констанс Меллон доводить: найчастіше досвід відвідування бібліотеки студенти описують у «термінах страху чи тривоги» [4]. Не дивно, що поп-культура та горор зокрема активно репрезентують властивість бібліотеки лякати.

Перш ніж розглянути засадничі положення, що стосуються гетеротопії, звернімось до сюжету оповідання. Головному герою, Сему Піблзу, певного вечора телефонує приятель із проханням замінити його у ролі спікера на бізнес-банкеті. Текст свого виступу Сем віддає на розсуд Наомі Хіггінс, яка висновує: вийшло «сухувато», слід переробити, а для цього непогано було б знайти відповідну літературу. Так Сем опиняється у міській бібліотеці Джанкшен-Сіті. Місце одразу викликає гнітючі передчуття. У дитячому відділі Сем зустрічає директорку – літню жінку на ім'я Арделія Лорц. Попри початкову люб'язність місс Лоренс, Сем чи не одразу усвідомлює: щось в жінці його відштовхує, навіть лякає.

Хоча гетеротопія займає важливе місце у сучасних дослідженнях часопростору, більшість дослідників констатує: Фуко не надав належних пояснень терміну, не запропонував систематичного способу його вживання. Вперше він з'являється у

друкованому виданні 1966 р. Йдеться про вступ до «Слів та речей», де наводиться таксономія істот з китайської енциклопедії, що згадується в оповіді Борхеса [6]. Цей безпорядок (або ж загадковий для європейської свідомості порядок), Фуко називає «гетеротопією». Водночас термін запозичений із медичного дискурсу й означає нетипову локалізацію тканин або частин органів. З цієї перспективи гетеротопії є просторовими конструкціями або ж фігурами, що вставлені в дискурси та виявляються недоречними, ненормальними або ілюзорними. Крім того, дефініція означає «інші» (Hetero) «місця» (Topia). Відтак концепція звертається до «реально існуючих місць» на протигагу «утопії», або не-місцям, створеним уявою і репрезентуючим місце ідеальної політики, законів, звичаїв та умов.

Фуко описує досвід гетеротопії дуже практично – порівнюючи з поглядом у дзеркало. Місце, яке людина займає в той момент, коли дивиться на себе крізь дзеркало, водночас постає абсолютно реальним (пов'язаним з усім простором, що її оточує) та абсолютно нереальним [8]. Загалом, Фуко та його послідовники будують концепт гетеротопії на розриві, зламі, виявленні складної системи (ризому) особливих просторів / місць. Водночас вони наголошують: гетеротопії є константами кожної спільноти. У сучасній культурі існують гетеротопії, пов'язані з нескінченним накопиченням часу – гетеротопії увічнення, до яких належать бібліотеки. Сам Фуко також зауважував на гетеротопних властивостях бібліотечного простору, стверджуючи, що він є реалізацією «волі помістити в одне місце всі часи, всі форми, всі смаки» та втілює «проект організації [...] свого роду постійного і невизначеного накопичення часу в нерухомому просторі» [цит. у 8, с. 3].

Хоча, розвиваючи ідею гетеротопії, Фуко зосереджувався на «зовнішньому просторі», сьогодні неможливо осмислювати його відокремленим від простору внутрішнього. Відтак, гетеротопії акцентують на категоріях сучасних рефлексій про суб'єктивне сприйняття людиною світу – «віртуальній» або «психічній» реальності, порубіжжі, трансгресії. Гетеротопія, з одного боку, покликана позначати об'єктивний, фізичний простір, але в той же час вона висловлює суб'єктивне ставлення до нього. Гетеротопні локуси у творах перехреснюються та взаємодіють з множинними гетеротопіями свідомості, пам'яті, спогадів [2]. У Кінговому тексті важливою ремаркою супроводжується перше враження Сема Піблза від фізичної присутності поблизу бібліотеки. Вже біля будівлі він спробував пригадати, чи навідувався до бібліотеки у дитинстві. Чомусь йому здавалося, що він повертається до давно знайомого, але забутого місця. Проте, спогади виявлялись «незрозумілими» та «розпливчастими».

Сем отримує від Арделії потойбічні дзвінки, в товаристві бібліотечного поліцейського вона навідується до його снів – сфери, яка сама по собі асоціюється із гетеротопним простором. У сні та наяву Сема переслідує образ стріл та присмак солодки, у голові постійно лунає та сама репліка («I'm a poleethman»). Приголомшлива різниця між бібліотекою побаченою вперше та вдруге змушує Сема усвідомити, що, увійшовши туди, він став порушником у дивному, потойбічному місці. Фуко також зауважував, що у гетеротопіях здійснюється принцип поєднання несумісного, реалізації того, що не може бути реалізовано. Те саме відбувається з людиною, яка отримує можливість опинитись поза «обмежувальною мірою». Гетеротопії — контрмісця, де знаходить притулок узагальнений Інший. Вони створюють умови для трансгресії суб'єкта – його виходу за межі себе та загальноприйнятої норми [1]. Натомість порушення або витіснення принципу гетеротопії веде до зустрічі або невпізнання власного Двійника – у Кінговому

оповіданні мотив реалізується, зокрема, у сюжетній лінії Сема та Арделії. Остання у разі перемоги буквально мала забрати собі фізичну оболонку Сема.

Точкою неповернення для нього стала зустріч із бібліотечним поліцейським. Обличчя монстра знову видалось Сему знайомим, а у «запаленому» мозку виникли давно забуті картини – ніби він знову дитина, яку застукали просто на місті злочину. Замість «Помічника оратора», взятого за рекомендацією Арделії Лорц, він тримав у руках «Чорну стрілу» Роберта Стівенсона. Спогади супроводжувались відчуттям знайомого присмаку, нудкої солодки, яку Сем, здавалося, все життя терпіти не міг. Коли Сем і Наомі летіли до Де-Мойна у пошуку екземплярів знищених книжок, Сему наснився жах. Він був малим хлопцем у Сент-Луї, коли зустрів шепелявого чоловіка у тренчі, із шрамом на обличчі. Чоловік стверджував, що він – бібліотечний поліцейський. У руках Сем тримав пачку із червоною солодкою та «Чорну стрілу» Стівенсона, яку власне прострочив. Сем добре розумів, що мусить понести покарання та легко довірився тому чоловіку. Сем також згадав, що покаранням було згвалтування.

Підсумовуючи: бібліотека – це набагато більше, ніж сховище книг. У Кінга вона яскраво експлікує властивості гетеротопії, адже постає як автономна часо-просторова конструкція, що існує на межі земного та трансцендентного. Визначальною рисою Кінгової бібліотеки є здатність виконувати функцію медіального простору; вона з'єднує минуле, теперішнє й майбутнє, для неї характерний принцип накопичення та поглинання часу. Водночас вона провокує конфлікти в пам'яттєвому дискурсі, завдяки чому постає місцем, куди Сем входить з метою трансформації. Здавалось б, звичні, буденні локації у творчості Кінга (та й горорі загалом) виявляють низку незвичних опцій. Вони сприяють виявленню істини про себе через зустріч з Іншим. Водночас їхня «буденність» зв'язує в єдину цілісність фікційний реальний світи, що виявляється особливо важливим в контексті горору, реалізація афективної властивості якого передбачає збереження онтологічного зв'язку між ними.

Бібліографічні посилання

1. Кнюх О. Моделювання гетеротопій у літературі. Роль паноптикуму: *Georoetical Studies* / ред. Х. Семерин. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2019. 11 с.
2. Скалацька О. Перформативний аспект концепту “гетеротопія”. Харків : Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, 2016. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/83633.pdf> (дата звернення: 19.09.2022).
3. Carroll N. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge, 1990.
4. Constance M. *Library Anxiety: A Grounded Theory and Its Development*. College & Research Libraries : 1986. URL: <https://crl.acrl.org/index.php/crl/article/view/14195/15641> (дата звернення: 19.09.2022).
5. Fitzsimmons P. *Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self: Adolescents' Perspectives of Reading Horror Texts: The Palgrave Handbook to Horror Literature* / ред. Corstorphine K. London : Palgrave Macmillan, 2018. 11 pp.
6. Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York : Vintage Book, 2012.

7. Niemi L., Ellis E. *Inviting the Wolf In: Thinking About Difficult Stories*. Atlanta : August House, 2006.
8. Radford G., Radford M., Lingel J. *The Library as Heterotopia: Michel Foucault and the Experience of Library Space: Journal of Documentation*. 2015. Vol. 71 No. 4, 14. Pp. 733-751.
9. Winter D. *Prime Evil*. New York : Dutton Adult, 1988.

Будний В. В.

кандидат філологічних наук, доцент

Львівський національний університет імені Івана Франка

ПРАГМАТИЧНІ АСПЕКТИ ПОТЕБНЯНСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Вчення про внутрішню форму слова Олександр Потебня пристосував до мистецького твору, обґрунтувавши семіотичну по суті, трихотомічну концепцію його структури: а) зовнішня форма (звукове і предметне значення мовного й тематичного матеріалу); б) внутрішня форма (образ як переносне значення слова); в) зміст (символіка образу, яку вкладає у твір сам сприймач).

За Іваном Фізером [4, с. 101], для Потебні поетичний образ є радше лінгвістичною, ніж психологічною категорією, а поетичний текст харків'янин подає як алгоритм $X = a < A$, в якому X – пізнаване, пошукуване його значення, «зміст» або «ідея»; A – письменницька і читацька апперцепція, певний запас наших знань; a – образ, а конкретніше – щось схоже між X та A , спільна для обох ознака, яку застосовано для образного означення X .

Для всіх трьох дискурсів – міфологічного, поетичного і наукового – можна збудувати такий алгоритм:

міф: $X = a (A)$: «Давно, Бог зна й коли, у богатиря Лимана росло двоє діток – син Дніпро і дочка Десна. Діти повиростали, а Лиман зістарівся й каже: “Ну, дітки, завтра на зорі приходьте – буду вас благословлять!”» [3, с. 10-11].

поезія: $X = a < A$: «Меж горами старий Дніпро,
Неначе в молоці дитина,
Красується, любується
На всю Україну» [5, с. 120].

наука: $X = A$: «За довжиною Дніпро є третьою річкою Європи після Волги і Дунаю. На Україну припадає 981 км його довжини. У середньому за рік Дніпро виносить у Чорне море близько 54 км³ води» [1, с. 130].

У міфі образ сприймається у прямому значенні, в поезії – в переносному, в науковому тексті він відсутній, оскільки наукове мовлення однозначне. Справа в тому, що науковий текст попередньо інтерпретований (послідовно викладає тему за допомогою однозначних слів-термінів), а мистецький текст з його образним викладом є багатозначним і не лише потребує інтерпретації, а й призначений для множинних прочитань.

Розгляньмо функціонування структурних елементів мистецького образу на прикладі хрестоматійної поезії Олександра Олеся «Айстри».

Зовнішня форма «Айстр» – це пряме звукове, лексичне, синтаксичне, тематичне значення мовного матеріалу, використаного в поезії. Скажімо, тематичне слово «айстра» означає квіти, схожі на зірки.

Внутрішня форма «Айстр» – це образ, який означає тему: айстрам приписано в поезії ознаки живих істот, які мріють, розчаровуються і помирають з туги за сонцем, не дочекавшись світанку.

Зміст (ідея) «Айстр» – це вільний простір, який утворюється розбіжністю між зовнішньою та внутрішньою формою і призначений для співтворчої уяви читача. Тема поезії не стосується ботаніки, оскільки автор наділив квіти ознаками, які притаманні людям а не квітам. Через те, що *тема* (предмет мовлення, або ж зовнішня форма) і *образ* (ознаки, яких надає предмету внутрішня форма) не збігаються, наша уява миттєво заповнює спокусливо вільний простір асоціаціями, що виринають із глибин індивідуального досвіду. Кожен з читачів наповнює символічний образ айстр власним змістом. Про що тут насправді йдеться – про закоханого юнака, на якого вчора не звернула уваги дівчина; чи про учасників революції 1905-1907 років, прикро вражених її поразкою (саме так прочитували твір давніші підручники), чи взагалі про людину, котра, як і квітка, народжена для щастя, але в житті зустрічається з перешкодами й невдачами?... Як би читачі не прочитували твір – крізь призму особистісного досвіду, історичних знань, або філософських міркувань, він промовлятиме до кожного приблизно такі істини: не можна розчаровуватися, треба боротися за своє щастя, втілювати мрію в життя і дочекатися світанку – сонце обов'язково зійде...

Отже, зовнішня форма символізує внутрішню форму, яка так само символізує (навіює) зміст. У літературному творі об'єктивно представленими є перші два структурні елементи – зовнішня і внутрішня форма, а зміст – це лакуна, порожнє місце, що його заповнює читачева уява, провокована розбіжністю між формою зовнішньою (тема) і внутрішньою (образ). В «Айстрах» немає ані слова про нещасливо закоханого юнака чи революцію – це означає, що «зміст» привносимо у твір ми, читачі. Таким чином, поет перетворює читача на співавтора твору. Ось що має на увазі О. Потебня, коли стверджує: процеси, що відбуваються в душі поета, суть, власне, процесами нашої душі; між поетом і публікою існує дуже тісний зв'язок: «Розуміння є повторення творчого процесу в зміненому порядку» [2, с. 260].

За О. Потебнею, *літературний образ* – це спосіб зумисне багатозначного означення предмета (теми) за допомогою (1) окремих промовистих, тематично суміжних (синекдохічних в означенні Потебні, метонімічних – у трактуванні Романа Якобсона [7, р.109-114]) ознак або (2) різнорідних (метафоричних) ознак, непритаманних йому й перенесених на нього з інших предметів.

Зображувальна функція **метонімічного** образотворення полягає в означенні предмета за допомогою послідовного нанизування окремих його прикмет, деталей, фрагментів як взаємопов'язаних у часі і просторі складників цілого. Неповнота і виразність означуючих деталей неначе заохочують читача до співтворчості, й наша уява мимоволі доповнює текст (домальовує образ) найрізноманітнішими асоціаціями, надаючи йому цілісності, завершеності. Скажімо, Шевченкові рядки «Садок вишневий коло хати, / хрущі над вишнями гудуть...» пропонують читачевій уяві такий текстовий образ вечірнього садка, який складається з кількох виразних суміжних деталей: якісної («вишневий»), просторової («коло хати») та звукової («хрущі над вишнями гудуть»), яка непрямо, символічно вказує на часові виміри (весняний вечір).

Притім участь у творенні образної інформації, яка означає тему весняного вечора в українському селі, беруть не лише семантичні, а й фонічні, лексичні, синтаксичні компоненти. Скажімо, в першій строфі алітерація «с», «ш», «х» малює музичний образ повечір'я, сповненого притишених звуків, шумів і шелестів;

тавтологія «плугатарі з плугами йдуть», поєднана з асонансом «у», відтворює важку ходу втомлених людей, які вертаються з поля; п'ятистопні ямбічні рядки – це синтаксичні паралелізми, які творять мікрокадри, що композиційно передають поступовий рух спостерігачевої уваги: наш уявний погляд мандрує від садка до хати і піднімається вище – до квітучих вишень, у темному павітті яких гудуть хрущі. Як співтворча діяльність, інтерпретація скеровується мистецькою структурою, всі складники якої перебувають у певних відношеннях одні з одними і цілістю твору.

Метафоричний образ зіставляє зображуваний предмет на підставі схожості або контрасту з різнорідними сферами, переводить його з плану об'єктивного, реального, відчуттєвого в план суб'єктивний, уявний, духовий, надає крім власного ще й умовних, переносних, символічних значень.

Наприклад, процитовану вище Шевченкову строфу «Меж горами старий Дніпро...» можна інтерпретувати **буквально** (ріка як якась міфологічна істота, що вабить своєю красою і втішається на всю країну), **метафорично** (Дніпро у вранішньому тумані або у весняному цвітінні – адже порівняння навіює враження кольору і натякає на часові прикмети); **символічно** (йдеться про вічну юність прадавньої ріки; Україна леліє Дніпро, як матір своє дитя; Дніпро символізує віру в незнищенність нації, в постійне оновлення життя тощо).

Метафоричне і метонімічне мовлення є полярними способами образотворення, але практично переплітаються в текстовій тканині на різних рівнях структури літературного твору, зумовлюючи феноменологічну специфіку його функціонування. Навіть якщо текст побудовано на метонімічних засадах, як-от «Садок вишневий...», читач усе одно прочитує його в метафоричному сенсі: як символ безповоротно втраченої ідилії, як вираз туги за звичайним, але щасливим життям у повсякденних клопотах і radoшах, у творчій праці й гармонії з ближніми, природою й космосом.

О. Потебню називають першим українським семіотиком, а ще – попередником рецептивної естетики, яка звернула увагу на співтворчу роль читача, в чиему досвіді «текст оживає» [6, с. 19]. Сучасне літературознавство визнає багатозначність та історичну мінливість змістового наповнення мистецького тексту, а отже – плюралізм розмаїтих критичних прочитань.

Бібліографічні посилання

1. Масляк П.О. Географія: підруч. для 8-го кл. загальноосвіт. навч. закладів / П. О. Масляк, С. Л. Капіруліна. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. 304 с.
2. Потебня О. О. Естетика і поетика слова. Київ: Мистецтво, 1985. 301 с.
3. Савур-могила. Легенди і перекази Нижньої Наддніпрянищини / упоряд. В. А. Чабаненко. Київ: Дніпро, 1990. 261 с.
4. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. Київ: Обереги, 1996. 192 с.
5. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. Київ: Наук. думка, 2003. Т. 2. 621 с.
6. Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978. 239 p.
7. Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Jakobson R. Language in literature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. P. 95-114.

Василина К. М.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Запорізький національний університет*

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ У ЕКРАНІЗАЦІЇ ПОЕМИ ПРО БЕОВУЛЬФА (РЕЖИСЕР Р. ЗЕМЕКІС, 2007 Р.)

Роль кіно у сучасному світі важко переоцінити: домашнє телебачення, відео у інтернеті, фільми у кінотеатрі, – все це є невід’ємною частиною буття людини початку ХХІ століття. Очевидно, що надання переваги перегляду екранізації перед прочитанням тексту обумовлене тим, що образ у кіно є більш комплексним і вибудовується не лише за допомогою вербальних, але й різних невербальних знаків (звукових, візуальних, кінестетичних). За твердженням У. Еко, кінематографічний образ є привабливішим, адже різноманітність контекстуальних комбінацій знаків робить кінематограф більш багатим засобом комунікації, ніж мова [6].

Отже, кіноверсія художнього тексту є своєрідною інтермедіальною проєкцією, у якій звукові образи є важливим засобом впливу на реципієнта. Звук у кіно конкретизує вербальні образи вихідного тексту, діючи на емоційну сферу та підсвідомість глядача [1, с. 54]. Видатний кінорежисер С. Спілберг стверджує, що “The eye sees better when the sound is great” [7, с. 24]. На думку В. Папченка, «саме звук лишається тією єдиною силою, за допомогою якої кіно здатне найбільш гостро усвідомити свою часоплинність, оскільки лише звук у просторі фільму може дозволити собі розкіш якийсь час взагалі не існувати» [3, с. 102-103].

Звук у кіно є важливим елементом кінонарративу і виконує не лише естетичну функцію, але й ряд інших, не менш важливих ролей. Зокрема, допомагає оповідати історію, підкріплюючи візуальні образи, також дозволяє аудиторії орієнтуватися у просторі та часі, вибудовує глядацькі очікування, створює ритм та відтворює персонажів, дає ключі для інтерпретації задуму авторів кінострічки [4, с. 389]. Аудіальні образи у кіно представлені чотирма загальними категоріями: (1) голос (діалоги та оповідь), (2) екзогенні звуки (звуки оточуючого середовища, звукові ефекти та фолі-шуми – штучно створені в умовах студії) (3) музика і (4) тиша [4, с. 374]. Елементи звукового ряду можуть справляти або безпосередній ефект на людину, привертаючи увагу до подій на екрані, або опосередкований (створюють настрій, впливають на підсвідомість) [4, с. 389].

Очевидно, що звукообрази у кінострічці мають «багаторівневу структуру зі зв’язками по горизонталі (у часі демонстрації фільму) та вертикалі (в умовному просторі подій фільму, взаємозв’язку із зображенням та звуковому полі глядацької зали)» [2, с.1] і поки що є не достатньо повно вивченими у контексті як кінознавства, так і інтермедіальних досліджень. Тож, у цій розвідці здійснено аналіз звукової палітри анімаційної стрічки «Беовульф» (2007 р.) [5].

Фільм Р. Земекіса знятий за допомогою техніки “motion capture” («схоплення руху») і відтворює світ героїки англосаксів у осучасненому вигляді, надаючи творові нового прочитання. Для того, щоб давні події ожили на екрані та втримували увагу реципієнта, кіномитці створили комплексний і різноманітний звуковий ряд.

Важливу роль у кінострічці відіграють дієгитичні звуки (джерела яких знаходяться всередині кінонарративу, їх чують і персонажі, і аудиторія): мовлення, шумові ефекти, музика, тиша. Вони допомагають глядачеві зорієнтуватися у часопросторі історії та зануритися у вир подій.

Діалоги у екранізації несуть основне навантаження – описують сюжетні елементи, особливості персонажів та їхньої рецепції оточуючого світу. При цьому, голоси акторів підібрані відповідно до типажу (рішучий і рівний голос Беовульфа, звабливий тон матері Гренделя, м'яка говірка Веальгтеов тощо). Крім того, засобом характеристикації є і говірка героїв, зокрема, Беовульф, який є представником геатів – іноземного племені, говорить із характерним акцентом, а Грендель скаржиться своїй матері давньоанглійською, що підкреслює архаїчне походження цього монстра.

Важливими дієгитичними аудіальними образами є шуми оточуючого середовища, які розфарбовують візуальну палітру наративу та конкретизують просторову локалізацію подій. Зокрема, гучні голоси, брязкання зброї та золота, хлюпін медового напою та стукіт меблів, – все це робить картину бенкетування у Геороті реалістичною і наочною. При появі монстра ці звукові образи заміщуються на більш зловісні – голосні крики, зойки, хряскіт зламаних кісток, репетування та рикання монстра. Зовнішнє середовище поза межами Палати Оленя набуває обрисів за рахунок звуків природи (дощ, плескіт хвиль, звуки вітру та завірюхи, шурхотіння тварин) та волювання потвор (Гренделя, його матері, дракона). Лігво монстрів яскраво зображується за рахунок введення у кінонарратив характерних звуків, які мають і об'єм (луна, крапання води), і своєрідний тон (приглушені розмови), що реалістично змальовує світ всередині водяної печери. Переміщення між світом «своїх» та «чужих» часто маркується або затиханням звуків і їхнім поступовим зростанням (пісні воїнів Гротгара здалеку долинають до лігва Гренделя), або різким збільшенням шуму (раптова поява матері монстра у Геороті).

Дієгитична музика у фільмі представлена інструментальними композиціями, які створюють настрій (звуки арфи у бенкетній залі), а також і пісенними вставками, у яких відбувається репрезентація додаткових нарративних блоків, що винесені за межі основного оповідання (характеристика Веальгтеов у композиції “Gently as she goes”, туга за справжнім героєм “Always a hero comes home” та зухвала репрезентація подвигів Гротгара у формі акапельного речитативу його воїнів).

Ще одним елементом партитури аналізованої кінострічки є тиша, яка звучить у фільмі нечасто, проте, її поява позначає перехід між епізодами, як правило, передує атакам монстрів і, таким чином, скеровує глядацькі очікування, а її різка зміна пронизливими і надто голосними звуками вражає публіку на підсвідомому рівні (заставляючи здригнутися). Тож, тиша у поєднанні зі звуком створює своєрідний ритмічний і емоційний малюнок цього фільму.

Недієгитичні звуки (джерело яких знаходиться поза кінотексту, їх чують лише кіноглядачі) у стрічці представлені музичними композиціями. За допомогою лейттеми, яка складається із декількох підтем (ритмічна музика у акомпанементі наспіву чоловічого хору), композитор Алан Сильвестрі відтворює історичний колорит зображуваних подій, підсилює героїчний пафос та створює імідж справжнього середньовічного воїна. Закадрова музика, якою супроводжується атака Гренделя, інтенсифікує емоції під час перегляду, а музична тема матері чудовиська акцентує еротичний аспект стосунків між героєм та монстресою. Наявність свого лейтмотива у кожного з головних персонажів налаштовує глядацькі очікування: початок звучання ритмічної музики передвіщає появу Беовульфа, а ліричні приглушені звуки – матері Гренделя тощо.

Отже, звукові образи кінострічки «Беовульф» мають комплексний характер, створюють цілісний, неперервний супровід подій на екрані, доповнюють їх, забезпечують зв'язність між епізодами, виступають засобом характеристикації

персонажів та часопросторової локалізації подій, а також формують читацькі очікування та торкаються емоційної сфери реципієнтів.

Бібліографічні посилання

1. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. К., 2007. 196 с.
2. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. Київ, 2007. 19 с.
3. Папченко В. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Екранні мистецтва*. 2018. № 22. С. 101-107.
4. Barsam R. Monahan D. Looking at Movies. An Introduction to Film. New York, London : W.W.Norton & Company, Inc., 2016. 552 p.
5. Beowulf [Videofilm] / director : Robert Zemeckis ; starring : A. Hopkins, J. Malkovich, A. Jolie ; Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures. United Kingdom, United States, 2007.
6. Eco U. Articulations of the Cinematic Code. URL : <http://surl.li/emgei> (дата звернення : 10.01.2023).
7. Lyman Rick. A Director's Journey into a Darkness of the Heart. *New York Times*. June 24, 2001. Sec. 2. P. 24.

Ватченко С. О.

кандидат філологічних наук, доцент

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

РІЧАРДСОН І ФІЛДІНГ. БІЛЯ ВИТОКІВ ЛІТЕРАТУРНОГО СУПЕРНИЦТВА

Дослідники, які виявляють інтерес до творчості Семюела Річардсона (1689–1761) і Генрі Філдінга (1707–1754), вважають, що мають право нагадати шанувальникам про те, що знамениті сучасники зайнялися літературною діяльністю в епоху, коли автори і читачі ще не мали стійкого уявлення про жанрові можливості роману Нового часу (history/novel) [1; 2]. Тому не випадково Річардсон і Філдінг, дебютуючи у великій епічній формі, вторячи один одному, заявляли, що відкрили для англійців невідому раніше область письма. Обставини літературної історії та біографії Річардсона і Філдінга сприяли зближенню їх життєвих доль. 40-ві роки XVIII ст. започаткували протистояння письменників-класиків, які освоїли шляхи створення оригінальних версій романного жанру. Так, Генрі Філдінг, маючи за плечима яскраве театральне минуле, славу блискучого драматурга перших десятиліть XVIII ст., після горезвісного Закону про цензуру 1737 року пробує сили у царині роману й позиціонує себе як опонент Річардсона, на той час відомого лондонського видавця, який звернувся до художньої творчості майже випадково. Річардсон і Філдінг залишать по собі канонічні для європейської культури тексти, отримають репутацію зачинателів історії жанру, їх досвід буде успадковано визначними романістами XIX ст.

Якщо **річардсоніанській** моделі жанру, на думку критиків, буде властива настанова на життєподібність, багатоголосся оповіді, яка передає точку зору розповідача, а відносини між читачами і персонажами розвиваються ніби поза волею Автора, то у **філдінговському** варіанті роману читач безпосередньо спілкується з

«Автором у ролі автора», його очима бачить героїв, разом з тим дія, що розгортається, опиняється у прямій залежності від авторських суджень й зосереджена скоріше на зовнішніх явищах, аніж на внутрішньому житті особистості.

Бібліографічні посилання

1. Henry Fielding. *Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate* [ed. by Cl. Rawson]. Newark: University of Delaware Press, 2008. 337 p.
2. Sabor P. “Amelia”. *The Cambridge Companion to Henry Fielding* [ed. by Cl. Rawson]. Cambridge: Cambridge UP, 2007. P. 94–108.

Висоцька Н. О.

*доктор філологічних наук, професор,
Київський національний лінгвістичний університет*

«ЮНІСТЬ ШЕКСПІРСЬКИХ ГЕРОІНЬ: ВІКТОРІАНСЬКИЙ ТА ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИЙ/ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ПРИКВЕЛИ

Той незаперечний факт, що з плином століть культурна цінність бренду «Шекспір» жодним чином не знижується, пояснюється, серед іншого, й тим, що західна цивілізація і нині значною мірою ґрунтується на моделі світосприйняття, розробленої «раннім новим часом». Однак конкретні механізми використання «шекспірівського тексту» постійно змінюються, відповідаючи на історичні запити тієї чи тієї доби. В результаті багатоманітні апропріації великого британця говорять про періоди їхнього створення не менше, а подеколи й більше, ніж про самого Шекспіра, який для кожного з них постає знаряддям самоаналізу. Далі йтиметься про його переосмислення всередині вікторіанської та екзистенціалістської (з елементами постмодернізму) традицій

Об'єктом розгляду став цикл драматичних монологів американського драматурга Дона Нігро «Юність шекспірівських героїнь» (*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*), написаний 1988 р. і вперше втілений на сцені 1995 р. Він цікавий і сам по собі, проте особлива «родзинка» полягає в тому, що ще в середині XIX ст. одна з перших жінок, яких за правом можна назвати шекспірознавицями, – англійка Мері Кауден Кларк (1809-1898) – опублікувала серію з п'ятнадцяти невеликих повістей під тією самою назвою, які здобули неабияку популярність. Перегук сучасного автора з напівзабутою вікторіанською письменницею, що відбувається на «шекспірівських» теренах, зацікавив мене і спонукав до аналізу специфіки їхніх художніх стратегій, зумовлених належністю творів до принципово відмінних філософсько-естетичних парадигм. Саме це й визначило завдання цієї розвідки.

Не намагаючись дати оцінку всьому (достатньо вагомому) внеску Кларк до шекспірівських студій її часу, зупинимося лише на проєкті, що цікавить нас. Отже, протягом 1851–1852 рр. у неї виходять друком три збірки під загальною назвою «Юність шекспірівських героїнь» з підзаголовком «серія повістей». Кожна з них містила п'ять історій, відтак, увесь цикл складався з приквелів до п'ятнадцяти п'єс Шекспіра, де у фікціональній формі розповідалося про ранні роки життя героїнь «Отелло», «Макбета», «Венеціанського купця», «Гамлета», «Ромео і Джульєтти» та інших творів. Цільовою аудиторією Кларк були жінки, насамперед, юні, тобто її серію

можна розглядати за відомством підліткової або молодіжної літератури. У передньому слові до першого тому Кларк пояснює свій задум як спробу «простежити можливі перед-історії деяких жіночих персонажів Шекспіра; уявити ймовірні обставини та впливи раннього віку, які могли призвести до виникнення та розвитку зображених Шекспіром рис їхніх характерів у зрілості; висловити припущення щодо перших неясних проблесків того, що Шекспір зобразить нам у всьому сліпучому блиску своєї досконалості...» [1, р.V].

В цілому естетику Кларк можна схарактеризувати як пізньоромантичну, хоча у вищенаведеній «декларації про наміри» вона виступає радше з позицій позитивізму, беручи за аксіому детермінованість характеру зовнішніми обставинами. Мабуть, варто говорити про переплетення цих тенденцій, у принципі характерне для літератури доби вікторіанства. Сюжети її історій досить вигадливі, дія розгортається динамічно, так що можна погодитися з с Сетом Лерером у тому, що в них «синтезовані смак до пригод та напучення, що було прикметною рисою вікторіанської літератури для молодих читачів» [2, р.233].

У сучасній феміністичній критиці цикл Кларк (або його окремі частини) інтерпретуються з протилежних позицій: для одних дослідників (С. Е. Браун, Е.Шоволтер) вона постає радикальною феміністкою, для інших (Д. Берг) – консервативною охоронницею традицій. На мою думку, на рівні свідомої інтенції твори Кларк цілком вписуються до загальноприйнятої в її добу систему поглядів на роль та призначення жінки в природі та суспільстві, що не виключає ані присутності в її текстах особистих ідіосинкразій, ані виявлення через письмо певних підсвідомих імпульсів авторської психіки.

Дон Нігро (нар. 1946) – плідний і високоерудований американський драматург, перу котрого належать ціла шекспіріана. У всіх випадках звернення до шекспірівського матеріалу автор тяжіє до модусу творчої трансформації, смисловим ядром якої стає категорія театральності в її універсальному розвороті – від сцени *per se* до життя людини і далі, до структури світобудови. В рамках цієї матриці формулюються тотожності, що переходять зі п'єси до п'єси: «Шекспір = творець = Бог», «драматург = деміург», розвиваються ренесансно-барокові топоси «світ-сцена», «життя-вистава», «людина-актор-маска». Умовно-видовищна стихія п'єс Нігро, позначених карнавальністю, гротеском, сполученням високої поезії з підкресленим фізіологізмом, забарвлена в екзистенціальні тони абсурдності буття, богопопищеності людини, стоїчної вірності грі як єдиній альтернативі хаосу світоустрою. За переконанням Нігро (чесно кажучи, далеко не оригінальним), «театр як такий стає центральною метафорою творів Шекспіра, так само, як – у певному сенсу – всієї західної цивілізації» [3, р. 97].

Ці мотиви визначають і тональність циклу Нігро «Юність шекспірівських героїнь». Подібно до п'яти актів шекспірової трагедії, п'ять жіночих монологів-моноп'єс створюють, за задумом драматурга, єдине естетичне ціле. Згідно з законами монтажу, розташування кожної з них щодо решти підсилює ключові образи, тропи та смисли, які начебто відбиваються в анфіладі люстер. У передмові автор підкреслює взаємозв'язок між частинами циклу, забезпечений постійною присутністю на сцені всіх героїнь та плавністю стиковок між п'єсами. Повторивши свою засадну тезу про ідентичність театру світові, Нігро черговий раз підтверджує, що Шекспір «був богом свого світу [театру «Глобус» – *H. B.*], як Просперо на своєму острові, або як Бог у райському саду» [4, р.63].

Далі Нігро переходить до юнґіанських міркувань про природу жіночності. За його логікою, одним з первинних кроків чоловіка до осягнення світу є стосунки з жінками, які відіграють у його житті важливу роль. На додаток до їхнього власного «я», кожна з них стає екраном, на котрий він проєктує свою аніму. Оскільки будь-яка проєкція викривлює, кохана жінка – і це завжди несправедливо щодо неї, – постає вмістилищем неоднозначності, загадкою, фрагментом розбитого дзеркала. Дзеркалом слугує їй театр, куди ми ходимо, аби побачити себе. Отже, Нігро пропонує через посередництво театру зазирнути до психологічних глибин п'яти героїнь – проєкцій назовні внутрішнього світу не лише протагоністів, а й самого Шекспіра, плюс його незчисленних читачів і глядачів, – щоб деконструювати нав'язані їм чоловіками хрестоматійні ролі. При цьому він веде художню полеміку як з елизаветинським драматургом, так і з його вікторіанською інтерпретаторкою.

У підсумку констатуємо, що цикл Д. Нігро «Юність шекспірівських героїнь» побудований за зразком музичного твору зі складною системою лейтмотивів і варіацій на постійну для драматурга тему, аранжовану, на цей раз, у жіночому реєстрі. Роль тексту-посередника між ним та англійським Бардом виконує серія повістей вікторіанки М. Кауден Кларк, що надає додаткових нюансів постмодерністській іронії американського автора, змішаної, втім, зі щирим захопленням великим оригіналом. Якщо Кауден Кларк залучала Шекспіра в союзники у справі виховання морально бездоганних «домашніх ангелів», то Нігро демонтує класичні жіночі образи, що склалися у свідомості читача/глядача з метою наочніше продемонструвати історичні зміни у гендерній розстановці сил. У результаті, залишаючись у річищі магістральних для їхніх хронотопів етичних та естетичних уявлень, англійська літераторка середини XIX ст. і американський драматург кінця XX століття наносять, мірою своїх сил та обдарованості, власні мазки на неоглядну семантичну палітру шекспірівської персоносфери, тим самим висловлюючи судження «про час і про себе».

Бібліографічні посилання

1. Cowden Clarke, M. Preface // *The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales*. L., 1852, rpr. 2012, P. III-XII.
2. Lerer S. *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009. 396 p.
3. Nigro D. *The Curate Shakespeare "As You Like It" (Being the record of one company's attempts to perform the play by William Shakespeare)*. N.Y.: Samuel French, 1986. 98 p.
4. Nigro D. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines // Cincinnati and Other Plays. Monologues for the theater*. N.Y.: Samuel French, 1995. 111 p.

ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ КОДІВ ПОЕТИЧНОГО ТВОРЕННЯ У «ЗАХИСТІ ПОЕЗІЇ» Ф. СІДНІ

Перехід, у «великому часі культури» (М. М. Бахтін), від традиціоналізму до історизму інспірується естетизацією традиціоналістського світогляду, що відбувається у культурному просторі Відродження, наснажуючись висхідною для цього культуротворчого процесу – проголошеною як заклик *ad fontes* – ініціативою повернення «до джерел» самопізнання і самовдосконалення, яка, виражаючись перекладацьким конструктом, взятим із *Biblio Sacra Vulgata*, формується на теренах *Studia humanitatis* при переростанні рецепції концепту Цицерона *humanitas*, сприйнятого крізь призму християнської антропології, у реінтерпретацію біблійного свідчення про створення людини, коли людяність новоусвідомлюється як «повнота і розділеність» людської природи, акцентуючись у потребі та можливості поновлення її первинної – втраченої при гріхопадінні – тварної довершеності у мірі, досяжній у секулярній – обмеженій життєвою часовою граничністю, визначеною як *seculum*, – тривалості особистісного саморозкриття. Ініціюючись ствердженням – у гуманістичному діалозі про здійснення Божого задуму щодо вінця творіння – здатності творити, виявляючи даровану свободу і керуючись власним розумом, щоб поновити первинно-прекрасний природний стан, порушений гріхом, як тієї властивості людини, що становить ключову передумову досягнення нею – образом свого Творця – подібності Йому, матриця «гідної» – відзначеної творчим набуттям «найдосконаліших чеснот» (Л. Б. Альберті) – самореалізації «універсального індивіда Ренесансу» (Л. М. Баткін) оформлюється у конфігурації думки, заданій визнанням саме *uoto completo* деміургічним началом культури, осягнутої як *natura secundo*, – магістральним світоглядним зрушенням перехідної епохи, яке обґрунтовується при розгортанні ренесансної діалогіки до її граничності в ході рефлексивного перекодування концептів, визначальних для побудови традиційних моделей художньо-словесної творчості, заснованих на усвідомленні її наслідувального характеру, – *μίμησις*, запровадженого Платоном і узагальненого Аристотелем, та *imitatio*, усталеного Горацієм.

Ці маркери митецького наслідування укорінюються на культурному ґрунті Відродження завдяки їх діалогізації у руслі ренесансної літературної рефлексії, де і стверджується, і переглядається нововідкрита інтенціональна багатовимірність літературно-творчої діяльності – співвіднесеність намірів уподібнитися *Natura Naturans*, наснажених апостольською характеристикою Бога як Будівничого і Художника (Євр.11:10), із настановами на відтворення *natura naturata*, сприйнятої в динаміці розмежування – сходження, у людському житті, її реального та ідеального планів. Діалогічне перетворення наслідувальних кодів мистецтва слова, вироблених традиціоналізмом, розгортається на траєкторії обґрунтування способу досягнення «нової мети» письменства, що прокладається у сполученні векторів осмислення його об'єктної сфери, які зосереджуються на її впорядкованості, запровадженій у Платоновій та Аристотелевій концептуалізаціях мімесису при виділенні «видів поезії» – жанрів, орієнтованому на актуальну дистанцію між ідеалом та реальністю, й усталеній на тих же деонтичних засадах при гораціанській універсалізації «теорії

трех стилів», із лініями визначення авторської суб'єктивності, де осередком роздумів постає імператив вибору «взірця» маніфестації авторства, окреслений при платонівському та аристотелівському зверненнях до «зразків» епосу і трагедії, співвіднесених із ієрархічно-ціннісними критеріями жанрової класифікації, й виражений Горацієм при описі «прикладів» влучного висловлювання, сфокусованому на виявленні індикаторів «доречності», встановлених у спрямуванні на ціннісний вимір стильової ієрархії.

Започатковуючись співвіднесенням гранично охопленої – усвідомленої в єдності першопринципу і множинності мір його виявлення – зразковості творіння із Над-взірцевістю творення, що встановлюється Данте Аліг'єрі в автотексті «Божественної комедії» (1306–1321), де перегляд Горацієвого напуття «наслідувати зразок» розгортається у мета-дескрипцію новоствореного канонічного взірця комічного жанру як *poeta sacro*, якою акцентується естетична повнота зображення світобудови, досягнута автором у поетичному вигадуванні, вивіреному особистим досвідом богоспілкування, літературно-теоретична думка Ренесансу усталюється на власній магістралі, ініційованій Дантовою ревізією гораціанської поетики, ознаменованою зрушенням її ієрархічності, при продовженні ренесансної рецепції гораціанства, розгорнутої, щоб визначити шляхи втілення інтенціональності літературної творчості, ствердженої художньою свідомістю Відродження. Цей горизонт трансформації наслідувального коду Горація подовжується подальшими ранньоренесансними ствердженнями наслідування *natura naturata* як способу уподібнення *Natura Naturans* – доведенням універсальної досконалості поетичних «образів істинного», що здійснюється Франческо Петраркою у «Листах про речі повсякденні» (1353–1366), щоб обґрунтувати над-ієрархічність самотнього індивідуального стилю, й аргументацією розуміння творчої вигадки як модусу вираження істини, яка надається Джованні Боккаччо у трактаті «Генеалогія язичницьких богів» (бл.1360), щоб відволікти жанротворення від ієрархічно впорядкованої системи літературних топосів.

Підсумком такого перетворювального опанування Горацієвої «Науки поезії» стає зведення, на злеті Ренесансу, художньо-естетичного арсеналу реалізації прагнення людини досягти богоподібності до поетикального інструментарію відтворення динамічності людського існування у довершеному *modus dicendi*, що стверджується першими – у темпоральності ренесансної літературної рефлексії – нормативними поетиками, передусім «Поетичним мистецтвом» (1527) Марко Джироламо Віди, й ініціює нововідкриття поетологічної концепції Аристотеля, яке відбувається на фоні становлення неоплатонізму Відродження, розгортаючись, починаючи із середини XVI ст. у низку забарвлених його ідеями трактувань Аристотелевої «Поетики» – від запропонованого Джироламо Фракасторо до наданого Лодовіко Кастельветро. Зосереджуючись на поновленні й узагальненій аристотелівської дефініції об'єкта поезії як «людини у дії», що сприймається як аргумент заперечення його ієрархічної структурованості (заданої самим Стагіритом!), і «дороговказу», який був установлений мислителем для людської особи – суб'єкта поетичної творчості, – співвіднесеності модальних, тематичних і формальних параметрів жанру, зведеного гораціанством до типу тематики, ці спроби нововиявлення засад міметичного кодування дійсності, притаманного художній словесності, переростають у докази універсальності самого принципу *varietà*, визначальні для осягнення його і як естетичного підґрунтя наслідування *natura naturata*, здійснюваного, щоб уподібнитися *Natura Naturans*.

Логічним завершенням ренесансного вивільнення автора з-під диктату жанрово-стильової ієрархії, що наснажується діалогічним сполученням, на обріях ренесансно-гуманістичної думки, теоцентричної орієнтації особистісного самовизначення із його антропоцентричною спрямованістю, виявляється відсторонення настанови на уподібнення Творцю від наміру наслідувати Його творіння, яке здійснюється у «Захисті поезії» (бл.1583) Філіпа Сідні, знаменуючи досягнення діалогізмом Ренесансу межі, де він зрушує свої основи, усталою царину ствердження автономного суб'єктного статусу.

Сіднієвська апологія поетичного творення ґрунтується на доведенні потужності ресурсу художньо-словесної образності, що, втілюючи потенційну природну довершеність у формі, яка може бути сприйнята всіма, спонукає людей до самовдосконалення. Акцентуючи власне визнання всеосяжності об'єктного плану митецького наслідування залученням фігури його замовчування у відтворення того визначення мімесису, що приписується Аристотелю, і посилюючи це враження наведенням «формули» Горація: «Поезія – картина, яка говорить», – апологет мистецтва слова при декларації спрямованості наслідувально-творчої діяльності, покликаної перетворити світ «із бронзового на золотий», наголошує на її зосередженні на ідеальному плані природи, відстороненому – як архітектонічна першоформа – від його реального виміру у висловленнях поетів, а при встановленні типології їх творчості розмежовує неосяжну довершеність Божественного буття, істини моральної і природної філософії та власні ідеї митця як об'єкти міметичної дії. У такому рефлексивному контексті обґрунтовується дефініція митецької справжності, що формулюється шляхом перекодування концепту Деміурга, ствердженого Платоном: «справжнім поетом» проголошується той, «хто наслідує ідеї, які створює, подібно Богу, своїм власним розумом», розгортаючи їх у художню дійсність, де втілюється не природна логіка, «відповідальна» за недовершеність життєвої реальності», а творча мета-логіка, спроможна відкрити витоки будь-якого знання і надихнути на наближення до ідеалу.

Покладаючи культуротворчу місію саме на поезію, Сіднієве самовизначення поета як наслідувача-деміурга стверджує раціональність, замкнену в її антропологічному видноколі, як його «єдиний закон» і тим самим розмикає стихію суб'єктивно-творчого волюнтаризму.

Гавриленко Є. В.

старший викладач,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПАРИЖ У МЕМУАРНО-СПОВІДАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ СТЕНДАЛЯ: ГРАНІ ОБРАЗУ

Паризька тема відчутно відлунює в обидвох великих стендалівських еґодокументах – «Спогадах еґотиста» та «Житті Анрі Брюлара» – з роками набуваючи справді поліфонічного звучання. Лейтмотивом спогадів про перший паризький період життя автобіографічного героя у «Брюларі» є передусім розчарування у великому місті– тим яскравіше виражене, що більшими були покладеними на нього надії, адже юний Анрі Бейль (оскільки саме його історія фактично викладена у творі з такою прикметною назвою) у від'їзді з рідного Гренобля бачив порятунок від батьківської тиранії, а вступ до Політехнічної школи

сприймався ним як спланована втеча з провінційної в'язниці, допомогти якій мали Париж – вільнодумна територія без табу і заборон – та любов юнака до математики. Свобода ця мала свої безперечні переваги, до яких він прагнув – інтелектуальну (свободу стати письменником і творити в обраному жанрі комедії, зазіхаючи на лаври Мольєра, як він про це пише не без самоіронії) та особистісну (за модним шаблоном – мати любовний зв'язок з актрисою). Проте, настрої оповідача дуже швидко змінюється на протилежний, варто йому лише потрапити до омріяної столиці наук та мистецтв. Походжаючи вулицями, увічненими у безлічі творів, Анрі раз у раз повторює: «Paris, n'est-ce que ça?» – «Так це і є Париж?» - і в голосі його бринить справжня розпука: ореол уявних подвигів та захопливих любовних пригод, інспірованих читанням романів та мемуарів XVIII століття, за якими складав собі уявлення про паризький вищий світ юний провінціал, поступово розвіюється – надалі ним маритимуть у Стендаля лише деякі герої його романів. Посилюється відчуття буденності і неавантюристичності життя столичного міста ще й невідповідним топографічним контрастом, що його Париж створює у порівнянні з батьківщиною Анрі: уродженець Дофіне, він звик до мальовничих гірських ландшафтів, поетичних краєвидів неприборканої, первісної природи, яка відлунювала для нього у рядках класиків італійського Ренесансу, тож, плаский, невиразний пейзаж столиці та її околиць змушує його майже ностальгічно зітхати за горами його рідного краю, юнака гнітить навіть те, що дерева у місті підстрижені. У Стендаля в «Брюларі» відсутність вигинів лінії обрису та, бодай, пагорбів у столичному регіоні перетворюється на своєрідну візуальну метафору: автобіограф ніби іронізує над ідеєю інтелектуальної і творчої вишесті парижан, підкреслюючи їхню неспроможність зростити справжні її зразки, не маючи наочного прикладу невідомої величі. Підкреслюючи невідповідність цього мотиву у «Житті» та «Егоїсті» (хоча, останній описує інший, пізніший період життя автора), постійно повторюване, незмінне «немає гір» свого часу підхопить вигаданий оповідач стендалівських «Нотаток туриста», який уїдливо зазначатиме, що якби Парижу небо подарувало хоча б озеро чи невеличку гору, тамтешня література була б більш мальовничою. На додачу до цього, автобіографічного героя – у 1799 та 1835 році – верне від паризької кухні – важлива допустівська особливість сприйняття, якщо згадати про дуже специфічне відчуття, яке, за словами письменника, лишило по собі його рідне місто – Гренобль: «спогад про відразливий розлад шлунку». Фізіологічний казус відтак стає у Стендаля нерозривно пов'язаним із поняттям усього міщанського, низького і банального, перші свої враження від столиці у 1799 році автобіограф передає схожими словами – «plat» та «détestable» («банальний» та «огидний» відповідно). Зрештою, переживши гірке розчарування, Анрі Бейль змушений собі зізнатися, що, як він пише про це три десятиліття потому, любив Париж лише з відрази до Гренобля.

Інша фрагментарна автобіографія Стендаля – «Спогади еготиста», яка переповідає події життя автора «Червоного і чорного» у період з 1821 по 1830 рік, продовжує, доповнює і нюансує загалом не надто позитивне враження автора від французької столиці. Попри незмінну чутливість і прихильність Анрі Бейля до витонченості, вишуканості паризьких манер, легкості у спілкуванні та розкутості поведінки представників столичного бомонду, освіченості та емансипованості розуму, на загал – до деяких складових хорошої світської бесіди (аж до ностальгічної згадки про це під час служби в Італії) – Стендаль, втім, не схильний пробачати своїм співвітчизникам чимало з того, що є для нього антиподом, зокрема, – хорошого – і не тільки художнього – смаку і тону. Так, замислюючись про проект свого майбутнього

надгробку (нав'язлива і часта тема для роздумів для Стендаля у 30-ті роки, а тому – принципово важлива), Бейль, зокрема, пише: «rien de parisien, rien de *vaudevilique*; j'abhorre ce genre» – «нічого паризького, нічого схожого на *водевіль*; я зневажаю цей жанр» (курсиви – авторські). Трохи далі, він зводить власні рахунки із знаменитою французькою дотепністю, емоційно вистрілюючи реплікою: «L'esprit français que je trouvais dans les théâtres de Paris allait presque jusqu'à me faire m'écrier tout haut: Canaille! Canaille! Canaille! Je sortais après le 1^{er} acte» – «Французька дотепність, з якою я стикався в паризьких театрах, доводила мене до того, що я майже ладен був гарлати: «Наволоч! Наволоч! Наволоч!» Я йшов після першого акту». Нелюбов автора до французької оперної музики з її національною особливістю – з акцентом на декламацію на шкоду власне співу – особливо у порівнянні з італійською – що проривається в «Спогадах», послідовно продовжує критичну лінію, розпочату Анрі Бейлем задовго до його перших сповідально-мемуарних спроб: спочатку в «Життєписі Гайдна, Моцарта та Метастазіо», де автор (ще не Стендаль, до речі), в XV листі пише, що італійський композитор Траєтта, не знаючи як позначити відтінок голосу у вокальній партії, позначив його як *urlo francese* («французьке виття»), а потім, у «Расіні і Шекспірі», у листі I класика романтику від 26 квітня 1824 року повторив цю не вельми лестиву формулу. У «Еготисті» ж Стендаль лише зайвий раз підтвердив незмінність цієї позиції: «Quand la musique française était jointe à l'esprit français, l'horreur allait jusqu'à me faire faire des grimaces...» – «коли французька музика поєднувалася із французькою дотепністю, моя відраза доводила мене до того, що я починав гримасувати...»

Гон О. М.

*доктор філологічних наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

«А НУМО ЗНОВУ ВІРШУВАТЬ» ІСТОРІЮ: ФЕЙХТВАНГЕР, ШЕВЧЕНКО, ПАУНД

Винесений у заголовок початок вірша Тараса Шевченка «А нумо знову віршувать. / Звичайне, нишком. Нумо знову, / Поки новинка на основі, / Старинку Божу лицювать. / А сиріч... як би вам сказати, / Щоб не збрехавши. Нумо знову / Людей і долю проклинати» [5, с. 71] покликаний конкретизувати спробу транспонування художніх прийомів лірики на епічні репрезентації історії в творах названих письменників. Вибудований на основі лексико-композиційного прийому анадиплосиса, коли початок віршованого рядка віддзеркалено в кінці наступного, і оркестрованого як на лексичному рівні асоціативним шлейфом човника та ткацького верстата (новинка), так і ефонічною організацією – вишуканим реверсивним асонансом (нУМО-зНОВУ), цей фрагмент оптимально доказово легітимізує критичну оптику «віршованої» історії – історії, яка верифікується законами версифікації.

В оповіданні Ліона Фейхтвангера «Одісей і свині, або Про незручність цивілізації» (*Odysseus und die Schweine: Oder Das Unbehagen an der Kultur*, 1949) переосмислено епізод із Гомерової «Одісеї» про перетворення чаклункою Цірцеєю супутників грецького героя на свиней. У викладі німецького письменника, який веде оповідь від імені Одісея, виявляється, що його товариші аж ніяк не жадали відновити людську подобу та повернутися на батьківщину, де на них чекали нові війни і страждання. Ця творча ревізія арсеналу вічних сюжетів супроводжується важливим

для наших спостережень оригінальним історіографічним мотивом. Коли Одисей гостює у царя феаків Алкіноя, той настійливо розпитує його про кількість убитих ним женихів Пенелопи. Попри загальноприйнятту версію, що їх було три сотні, Одисей розповідає, що насправді число залицяльників була істотно меншим – сто вісімнадцять. Демодок, придворний співець Алкіноя, з ентузіазмом і радістю сприймає таку модифікацію історії: «Сто вісімнадцять. Так було і не могло бути інакше, і це правдоподібно. Сто вісімнадцять! Число це добре звучить і пречудово укладається в розмір вірша» [3, с. 572].

Такий підхід до естетизації наративу про минуле поповнює приклади «версифікації історії». Розповідь Одисея про реальний перебіг подій не переконала Демодока – співця-історіографа: «Я думаю, що розповідатиму цю історію так само, як і раніше. Те, що ти розказав мені сьогодні, не годиться для віршів. Для нині живих смертних таке не поєднується з піснями... І з цими словами сліпець Демодок викинув зі свого серця справжню історію про Одисея і свиней» [3, с. 578]. Тобто, у творі Фейхтвангера пропонується історично-актуалізована інтерпретація античного сюжету, його вельми суб'єктивна і амбівалентна рецепція, репрезентація історії в координатах естетичних категорій. Зауважимо, що мотив подорожей Одисея становить одну зі структурно-образних домінант модерністського епосу Паунда, і зображення цього культурного героя в «Піснях» окреслює історично змінювані коди художньої репрезентації, які віддзеркалюють конкретну культурно-історичну епоху, витворюють модерний тип художньої свідомості, ґрунтованій на плідному і багатовекторному діалозі митця з традицією. Художня модель всесвіту, в якому структурно-жанрове та стилістично-образне ціле реалізується в координатах міфо-епічного синкретизму та залежить від безупинного квесту на межі реального і нереального, можливого і неможливого, становить естетичне осердя «Пісень» Паунда, історіографічна матриця яких, подібно до згаданого твору Фейхтвангера, визначається принципами версифікації історії.

Паундова теорія знання про минуле і способи його трактування визначаються принципом історичності та відносності наших знань про перейдені події. Специфічна Паундова епічність маніфестована не у причинно-наслідкових закономірностях розвитку людства у телеологічному наративі, а на безпосередньому відчутті історичних і культурних артефактів. Ця своєрідна «пальпація» тіла історії перетворюється на «римвану» пульсацію його фрагментів. Так, розбудова американської демократичної республіки в історіографічній перспективі Паунда редукується до листування Адамса і Джефферсона, Декларації про Незалежність чи Конституції США. Ці документи наділені атрибутами ідеалізованого епічного «золотого віку», велич і гуманність яких були скомпрометовані та вульгаризовані під тиском індустріалізації, буржуазного прагматизму і меркантильності, найганебнішим проявом котрих для Паунда була лихварська економічна система капіталізму, що в авторській таксономії називається «usuga». Мотив повернення у стилізованому античному жанру періплів використано Паундом для образного відтворення принципу «подорожі пізнання» – спроби дослідити всесвітній космос історії та історію самопізнання людиною власного мікрокосму. Подібно до того, як «Пісні» про давній Китай та Джона Адамса складають поетичний дистих, в якому аналогічні концепції та цінності функціонують у різних історичних та ідеологічних контекстах, у «Пісні 40» бінарну опозицію періплам карфагенського мореплавця Ганнона утворює історія Громадянської війни в США. Естетична система нашарування і зіставлення поетичних і позалітературних компонентів, їхні ронделеподібні повтори, створюють

колаж, який, завдяки естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», знову повертається до епічного родового джерела.

Одним із спільних чинників компаративних досліджень аватарів епічної поеми епохи романтизму та постромантизму вважається тенденція до інтеріоризації художньої картини світу та національної історії. Однак «Гіпертрофія суб'єктивного» (Т. Н. Денисова) у романтизмі, засаднича поетикальна настанова цього напрямку, сформульована у шевченкознавчих студіях Д. С. Наливайка, яка спрямована на внутрішній світ особистості, «суб'єктивної людини» і його індивідуалізоване вираження [1, с. 27], маркує діаметрально протилежні концептуалізації між привілейованою та вторинною функцією історика й оповідача (Шевченкове «як би вам сказати, / Щоб не збрехавши») в українських та американських модифікаціях інваріанта поетичного епосу, наприклад, у Паунда і Юрія Клена.

Яскравий приклад такої протилежності бачимо у співставленні поеми з історією в літературно-критичних працях Паунда і Шевченковому посланні «І мертвим, і живим...».

Фірмове Паундове визначення модерністського епосу подано в книзі «Абетка читання»: «епос – це поема, що включає історію» (an epic is a poem containing history) [6, с. 46]. А в «Дружньому посланні» Шевченка історичний нарратив України подано в антиетичному до Паунда за формою і гірко-іронічному за змістом формулюванні «А історія!.. поема / Вольного народу!». Романтизм в творчості Шевченка, як пише Наливайко, виявляється в тому, що «особистісні ліричні мотиви та настрої виходять на поверхню і посідають значне місце, але не стають самоправно домінуючими в цілісності його поезії; відбувається феноменальне взаємопроникнення «Я» поета і України, але аксіологічним центром цього поетичного світу лишається Україна, яка в його структурі виступає водночас суб'єктом і об'єктом [2, с. 9]. Натомість багатожанровий, палімпсестовий і гетероглосний макрокосм історії Паунд перетворює на історію самопізнання людиною ХХ ст. власного мікркосму. Таку стрижневу відмінність можна схарактеризувати у вигляді хіазми «епос як історія» versus «історія як епос» (відповідно, у модернізмі і романтизмі).

Отже, модерністська епічна поема відтворює трансцендентальну когерентність у формі історії, яка упорядковується індивідуальним, внутрішньо-психологічним баченням, естетизацією нарративу та версифікацією історії.

Бібліографічні посилання

1. Наливайко Д. Тарас Шевченко в контексті романтизму та націоналізму. Магістеріум. Вип. 21. Літературознавчі студії. Національний університет «Києво-Могилянська академія». 2005. С. 21–35.
2. Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм. Слово і Час. 2006. № 3. С. 3–21.
3. Фейхтвангер Л. Одиссей и свиньи, или О неудобстве цивилизации. Собр. соч.: в 6-ти т. Москва : Худож. лит., 1988. Т. 2. 639 с.
4. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. URL:<http://litopys.org.ua/shevchenko/shev140.htm> (дата звернення: 12.01.2023).
5. Шевченко Т. Поезія 1847-1861. URL:<https://www.litencys.com/php/speople.php?rec=true&UID=13029> (дата звернення: 12.01.2023).
6. Pound E. ABC of Reading. New York : New Directions, 1934. 210 p.

ФУНКЦІЇ АВТОТЕКСТУАЛЬНИХ ЕПІГРАФІВ В РОМАНІ ДЖ. ФФОРДЕ «LOST IN GOOD PLOTS»

В сучасній художній літературі з її поліжанровістю, інтертекстуальністю та схильністю до містифікації письменники, особливо жанру фентезі, часто звертаються до автотекстуальних епіграфів. Вони створюють у читача враження зовнішніх посилань на інші тексти, які є фактично частиною авторського тексту.

Поєднання вигаданих світів і автотекстуальних епіграфів означає, що епіграфи втрачають свої паратекстуальні характеристики в створенні межі між «своїм» текстом та «чужим», не полишаючи своєї «сильної» позиції в творі. За звичай, формально і стилістично епіграф презентує особливий вид тексту: наукове дослідження, спогади чи щоденник, що спонукає їх прочитання в якості «фактичних», оснований на реальних матеріалах, в той час, як текст твору залишається тільки «художньою історією». З іншого боку, автором епіграфа часто виступає герой твору чи інша вигадана особа, що послаблює достовірність та авторитетність її висловлювання. Таким чином, двоїста природа епіграфа «розмиває» не тільки межі між текстами, а й між реальними та вигаданими світами.

Характерною особливістю творчого методу валлійського письменника Джаспера Ффорде є активне використання епіграфів. Кожному розділу другого роману серії про літературного детектива Четвер (Thursday Next) «Lost In Good Plots» (2002) [3] передує розлогий епіграф з вказанням джерела посилання. Він стає за влучним висловлюванням М. О. Сокол «сполучною ланкою, між письменником й уже існуючою літературою, між письменником і читачем» [1, с. 116].

Враховуючи поліфункціональну природу паратекстових елементів та жанрові особливості роману «Lost In Good Plots», можна виокремити наступні функції епіграфу:

1) Інформативна функція, оскільки епіграфи завжди деталізують зображений в романі світ. Такі внески можуть мати загальний характер: наприклад, інформація про клонування неандертальців (розділ 4), новий вид транспорту – гравіметро (розділ 14), політичну партію вігів (розділ 20) і навіть про нову релігійну конфесію (розділ 21) або надати конкретну інформацію, наприклад, стосовно втраченої п'єси В. Шекспіра «Карденіо» (розділ 3) [3].

2) Емоційна функція сприяє створенню настрою твору, оскільки паратекстуальні елементи впливають на сподівання читача. Як стверджують С. Екман (S. Ekman) та О. І. Тейлор (A. I. aylor) «this mood can accentuate, clarify, or boost a particular theme or aspect of the world. Like any world element, the mood of the epigraph should be read in relation to the world as a whole, and the mood conveyed by the entire text» [2, с. 249].

3) Діалогічна функція полягає в здатності епіграфа виступати елементом діалогічної побудови художнього твору і ввести в текст іншу точку зору. Так, Дж. Ффорде розширює світ роману, який написаний від першої особи, за рахунок «багатоголосся» епіграфів до розділів. В свою чергу, вони вражають своїм жанровим різноманіттям: від путівників та рейтингів до документів та наукових праць. Велика

кількість джерел надає повноту світу, особливо, якщо вони виглядають авторитетною документальною літературою.

4) Містифікаційна функція, як найкраще, відображає двоїсту природу автотекстуального епіграфа. С. Екман та О.І. Тейлор вважають, що «epigraphs that cite actual, nonfiction sources can be used to extend the fictional world outwards into the actual, and fictional epigraphs can create a similar extension of the fictional world» [2, с. 259].

5) Лірична функція яскраво проявляється в тих епіграфах, які пов'язані з приватним життям головної героїні, наприклад в розділах 6, 7, 22, 32, що мають форму споминів та щоденників. Демонструючи приховані думки і почуття оповідача автор вкотре створює ілюзію достовірності того, що відбувається та спонукає читача до співчуття.

Отже, автотекстуальні епіграфи мають значний вплив на інтерпретацію роману Дж. Ффорде «Lost In Good Plots» через велику кількість деталей та альтернативних точок зору. Вони сприяють створенню певного настрою розділу та вводять в оману читача, парадоксально сприяючи укоріненню вигаданого світу.

Бібліографічні посилання

1. Сокол М. Епіграф як паратекст. *Studia Methodologica*. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 115–119.
2. Ekman S., Taylor A. I. Between World and Narrative: Fictional Epigraphs and Critical World-Building. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2021. Vol. 32. no. 2. p. 244–265.
3. Fforde J. *Lost in a Good Book*. New York : Viking Books, 2003. 399 p.

Гусєв В. А.

*доктор філологічних наук, професор,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТУАЦІЇ КОМУНІКАТИВНОЇ ТРІАДИ АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАЧ

У сучасному літературному полі ясно виділяються два полюси, тексти яких адресовані різним типам читачів. Саме собою це явище не нове. Ще Х. Ортега-і-Гассет підкреслював, що за всіх часів «існували два різні типи мистецтва, одне для меншості, інше для більшості...» [2, с. 212]. Вони припускали різні типи сприйняття, зокрема, різний характер читання, про що у 60-ті роки писав Ролан Барт. Він виділяв два типи читання. Перший веде читача через кульмінаційні моменти інтриги; цей спосіб враховує лише протяжність тексту та не звертає жодної уваги на функціонування самої мови» [1, с. 469–470]. Саме так сприймаються тексти більшістю читачів. Автори масової літератури прагнуть враховувати природну потребу читача в релаксації, ескапізмі, намагаються розважити читача та запропонувати йому варіант здійснення мрії про справедливість, благополуччя... Масова література не тільки розважає і підбадьорює, не тільки відтворює легко впізнавану реальність, але й транслює базові культурні цінності, адаптуючи їх до сприйняття недосвідченого читача.

Інший категорії читачів віддавав перевагу Р. Барт. Йй притаманний інший спосіб читання, коли читач полониться «вже не об'єктом (у логічному значенні слова) тексту, що розшаровується на безліч істин, а шаруватістю самого акта, позначення

(significance)...» [1, с. 470]. Тобто читач може знайти задоволення в самому акті висловлювання, більше того, «щоб читати сучасних авторів, потрібно не ковтати, не пожирати книги, а трепетно куштувати, ніжно смакувати текст, потрібно знову знайти дозвілля і привілей читачів минулих часів стати аристократичними читачами» [1, с. 470]. Перспектива приваблива, проте соціологи цілком обґрунтовано вважають, що елітарні або, якщо скористатися визначенням Барта, аристократичні читачі становлять лише 1-3% читаючої публіки. Письменник, зрозуміло, шукає вихід до найширшого читача – широкого настільки, щоб він включав і ці кілька відсотків. Насправді перед пишучим виникає вибір – орієнтуватися на масового чи елітарного читача. І сьогодні це розмежування стає дедалі певнішим.

Наприкінці минулого століття Дж. Фаулз зазначав, що виникли два типи митців: «...це митці, які досліджують власні почуття та шукають самозадоволення; ті, хто чекає, щоб публіка прийшла до них з почуття обов'язку щодо їх “чистого” та “щирого” мистецтва; інший – це митець, який експлуатує бажання публіки, щоб її доглядали і розважали. У такій ситуації немає нічого нового. Але ці два табори ще ніколи не були так чітко розмежовані і настільки антагоністичні» [3, с. 296]. На початку ХХІ століття ця розмежованість та антагоністичність, здається, стає ще більш чіткою.

Щоправда, постмодерністи спробували знайти третій шлях: задовольнити потреби будь-якого читача, знявши протиріччя між високою та масовою літературою. Масова література розраховує на те, що читач охоче прийме сюжет у новій обробці. Але і в цьому випадку при розробці «вічних сюжетів», скажімо про Червону Шапочку або Попелюшку, можливий рух до якісної белетристики. У. Еко в «Нотатках на полях “Імені троянди”» зазначає, що «ідеальний роман» має опинитися над сутичкою «чистого мистецтва з ангажованим, прози елітарної – з масовою <...> тут доречно порівняння з гарним джазом чи класичною музикою. Слухаючи повторно, стежачи за партитурою, помічаєш те, що вперше проскочило повз» [4, с. 462]. За такого віртуозного повторного втілення формул масової літератури в «ідеальний роман» вони оживають, наповнюються новим змістом і можуть привернути увагу як масового, так і елітарного, досвідченого читача.

На рубежі ХХ–ХХІ століть було створено твори з подвійним кодуванням, які передбачають можливість інтеграції різних типів читання. В них, як правило, поєднується цікавий, напружений сюжет, за розвитком якого і стежитиме недосвідчений читач, і відсилання до культурних традицій, ряд алюзій, які виявить кваліфікований читач. Скажімо, романи Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера, в яких можна знайти посилання до Діккенса, Льюїса, Толкієна. Ця міddl-література – певна середина між масовою, розважальною та експериментальною, елітарною літературою, є цікавим читанням. Її читач, не докладаючи особливих духовних й інтелектуальних зусиль, може отримати насолоду від сюжетної та композиційної винахідливості автора, отримати нову, цікаву для нього інформацію.

Можна відзначити цілу низку точок дотику, зближення масової та елітарної, експериментальної літератури. Остання іронічно переосмислює тематику масової культури, використовуючи структурні елементи жанрової літератури та реклами, але межі між ними існують та орієнтація на різні типи читацької співтворчості зберігається. Кваліфікація читача передбачає певний естетичний досвід, що визначає здатність до рефлексії над мовними та літературними фактами. Глибинні культурні верстви тексту, його суб'єктивну перспективу може побачити лише такий читач. Він прийме й уповільнену сюжетну динаміку, і розгорнуті описи, відсилання до інших

текстів, усунення просторово-часових планів і точок зору, відмову від звичної літературності, експериментування з мовою. Між авторами масової літератури та її читачами встановлюється міцний зв'язок. Автор повністю залежить від читача, прагне завжди і в усьому відповідати його «горизонту очікування», а читач підпорядкований автору, який не вимагає від нього високої співтворчості і впевнено веде через лабіринти пригодницького або детективного сюжету до незмінно щасливого фіналу.

Для сучасної експериментальної літератури характерна трансформація традиційних жанрів, їхня гібридизація, тоді як твір масової літератури прагне максимально відповідати своїй жанровій формулі. Висока, інноваційна література стверджує й порушує свої власні кордони і традиції. Масова література, навпаки, передбачає визначену й стійку конвенцію між читачем і письменником.

Історичні зміни, що відбуваються в житті суспільства, відбиваються у читацькій свідомості, визначаючи характер рецептивної поведінки, особливостей читацьких переваг. Системна криза, що виникла на рубежі тисячоліть, торкнулася практично всіх сфер життя і сприяла формуванню нової культурної свідомості, зокрема запозичення літературою деяких способів організації оповіді зі сфери медіа. Література розвивається в руслі сучасних інформаційних технологій, орієнтованих на найширшого споживача. Сучасний стан читання неможливо уявити без комплексного аналізу всіх аспектів комунікативної та інформаційної поведінки людей в умовах домінуючого впливу аудіовізуальних медійних засобів, коли відбувається взаємодія друкованого тексту з аудіовізуальними цифровими медіа. Не можна не зважати на різноманітні прояви читацької діяльності, у тому числі сприйняття розміщених у просторі Інтернету матеріалів, текстових версій творів, «зчитаних» з різних інформаційних носіїв. Необхідний ґрунтовний аналіз процесів, що відбуваються в читацькому молодіжному середовищі, розуміння суті різних феноменів сприйняття книги, змін, що відбуваються у сфері читання. Сьогодні формується відмінний від існуючого раніше тип читача, знайомого з різноманітними віртуальними практиками і готового включати текст у широкий мультимедійний контекст. І автору, який не може не бажати того, щоб його текст було прочитано, необхідно шукати шляхи саме до цього типу читача.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Удовольствие от текста. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 462–518.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Эстетика. Философия культуры*. М.: АСТ, 2001. С. 218–260.
3. Фаулз Д. Аристок / пер. с англ. И. Бессмертной. М.: АСТ, 2008. 352 с.
4. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» *Эко У. Имя розы*. М.: Книжная палата, 1989. С. 427–467.

ІНТЕРКУЛЬТУРАЛЬНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ХРОНІКИ ШЕКСПІРА «ГЕНРІХ V»

Творчість Вільяма Шекспіра являє собою невичерпне джерело відкриттів не лише у літературознавстві, але й у сучасній науці в цілому. Цікавим є те, як світова класика сприймається, ре/транлюється та відлунує в культурі наступних епох. Одним із творів, що спричинили потужний резонанс, є історична хроніка Великого Барда «Генріх V» (1599). Саме у цьому творі короля Генріха Ланкастера зображено мудрим і добрим правителем, якому належать промови, що стали потужним джерелом інтертекстуальності.

У п'єсі змальовано похід англійського короля до Франції під час Столітньої війни та перемогу над французами у битві під Азенкуром. П'єса закінчується заручинами Генріха V з донькою французького короля Карла VI Катериною Валуа. З історичних джерел відомо, що 25 жовтня 1415 року «під Азенкуром в Пікардії англійська армія, очолювана королем Генріхом V Ланкастером, завдала нищівної поразки значно переважаючим французьким військам під командою конетабля Шарля I д'Альбре і маршала Жана II ле Менгра. Це дозволило розгорнути масштабне завоювання півночі Франції і змусило Карла VI Божевільного у 1420 році визнати Генріха V спадкоємцем французького престолу» [1].

Щоби підбадьорити англійців перед боєм, король Генріх звертається до своїх підданих зі словами, що ввійшли у світовий контекст під назвою «Промова в день святого Криспіана» (Дія 4, сцена 3). Ця промова неодноразово використовувалася та цитувалася іншими діячами. Під час наполеонівських війн, безпосередньо перед битвою на Нілі, Горацію Нельсон, 1-й віконт Нельсон, називав своїх капітанів «братами по зброї» (band of brothers) [3]. Під час Першої берберської війни (1801-1805), в якій лейтенант Стівен Декатур-молодший, перш ніж очолити рейдовий загін для знищення фрегату «USS Philadelphia», щоб він не дістався піратам, проголосив: «чим менше людей, тим більше честі» (1799) [5].

Під час Другої світової війни для підняття морального духу британців, відомий актор Лоуренс Олів'є, в одній із радіопрограм, виголосив промову, в якій процитував слова Генріха V. Ця радіограма справила велике враження на Вінстона Черчилля, який попросив Л. Олів'є зняти фільм за п'єсою Шекспіра [3]. Крім того, ця радіограма, ймовірно, надихнула Черчилля на знамениту промову: «Never in the field of human conflict has so much been owed, by so many, to so few», виголошену 20 серпня 1940 року під час битви за Британію (10 липня-31 жовтня 1940 р.) [5]. Якщо звернутися до шекспірового оригіналу, то король Генріх V говорить: «We few, we happy few, we band of brothers» [6].

Ця інтеркультуральна проєкція репліки шекспірівського персонажа стала важливим чинником впливу на умонастрої англійського соціуму в часи трагічних випробувань. У 2022 році в перші дні повномасштабної агресії російської федерації проти України директорка Українського шекспірівського центру Наталія Торкут у своїх радіоінтерв'ю представникам британської преси процитувала вищенаведені слова Вінстона Черчилля і порівняла високий моральний дух сучасних українців, які

протистоять переважаючій силі противника з бойовою рішучістю шекспірівського Генріха V у Битві при Азенкурі.

П'єса «Генріх V» неодноразово обиралась і об'єктом інтермедіальних інтерпретацій, зокрема, кіноекранізацій. Розглянемо три найважливіші повнометражні кіноверсії історичної хроніки.

Першим фільмом є «Генріх V» 1944 року, робота вищезгаданого Лоуренса Олів'є, який також зіграв у ній роль короля Генріха. За оцінками Британського кіноінституту, фільм входить до списку 100 найкращих британських фільмів за 100 років [2]. Окрім Лоуренса Олів'є у фільмі знімалися такі відомі актори, як Роберт Ньютон та Рене Ешерсон. Кінокартина отримала 9 відзнак у 15 номінаціях, зокрема, приз міжнародних критиків за найкращий фільм на Венеційському кінофестивалі (1946), нагороду Спільноти критиків Нью-Йорка в номінації «Найкращий актор» (Лоуренс Олів'є, 1946), нагороди Національної ради кінокритиків США у номінаціях: «Найкращий фільм» («Генріх V»), «Найкращий актор» (Лоуренс Олів'є) та включення у ТОП-10 фільмів (1946). У 1947 році Лоуренс Олів'є отримав нагороду «Почесний оскар» за цей фільм. А у 1949 році «Генріх V» визнано «Найкращим фільмом іноземною мовою» на премії «Кінема Дзюмпо». У 1950 році Лоуренс Олів'є отримав від Італійського національного синдикату кіножурналістів премію «Срібна стрічка» як кращий режисер іноземного фільму. Оскільки зйомки фільму проходили в розпал Другої світової війни, більшість сцен, у тому числі й «Битву під Азенкуром» було відзнято в Ірландії, яка зберігала нейтралітет у війні. З бюджетом у 2 мільйони доларів, стрічка стала найдорожчою у тогочасній Британії. Оскільки не вистачало професійних каскадерів, Лоуренс Олів'є багато трюків виконував сам (на той момент йому було 36 років) [7].

Другою визначною екранізацією хроніки є «Генріх V» 1989 року. Режисер фільму – Кеннет Брана, у головних ролях: Кеннет Брана, Іен Голм та Крістіан Бейл. Фільм отримав 11 нагород у 24 номінаціях, зокрема премію «Оскар» у 1990 році в номінації «Кращий дизайн костюмів» (Філіс Далтон). Згідно з рішенням Британської академії телебачення та кіномистецтва (BAFTA) Кеннет Брана був визнаним кращим режисером (1990) та ін. Цікавим є той факт, що Кеннет Брана у 1989 році включив до акторського складу актора Майкла Вільямса, який зіграв однойменного персонажа із шекспірівської хроніки. Таким чином, вигаданий ренесансним драматургом, солдат англійської армії на ім'я Майкл Вільямс фактично «оживає» через 390 років [4].

Третя повнометражна екранізація п'єси з'явилася під назвою «Король» у 2019 році. Режисер – Девід Мішед. Ролі виконують Тімоті Шаламе, Джоел Еджертон, Роберт Паттінсон, Лілі-Роуз Депп та інші. Кінокартина здобула 12 нагород у 40 номінаціях, здебільшого, в Австралії. Сценарій було створено частково на основі п'єси Шекспіра, частково засновано на історичних подіях та вигадках. Зйомки фільму проходили в Англії та Угорщині [8].

Таким чином, правомірно стверджувати, що історична хроніка Шекспіра «Генріх V» наділена потужним смислотворчим потенціалом, який реалізується в соціокультурному просторі часів війни і надихає режисерів на створення оригінальних кіноверсій, які можна розглядати як оригінальні міжсеміотичні проєкції ренесансної історичної хроніки.

Бібліографічні посилання

1. Копилов Д. Битва при Азенкурі. *Цей день в історії* : веб-сайт. URL: <https://www.jnsm.com.ua/h/1025M/> (дата звернення: 28.08.2022).

2. Entertainment Best 100 British films full list. *BBC*. 23 September 1999 : website. URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/455170.stm> (date of access: 22.01.2023).
3. Fraser I. Battle of Agincourt anniversary: Henry V's St Crispin's Day speech in full. *The Daily Telegraph*. 21 October 2015 : website. URL : <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/11946012/Henry-V-St-Crispins-Day-speech-in-full.html> (date of access: 22.01.2023).
4. Henry V : website. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0097499/> (date of access: 22.01.2023).
5. Hughes C. Lieutenant Stephen Decatur's Destruction of Philadelphia, Tripoli, Libya. *Naval History and Heritage Command*. May 13, 2019 : website. URL : <https://www.history.navy.mil/browse-by-topic/heritage/usn-lessons-learned/decaturl-tripoli.html> (date of access: 22.01.2023).
6. Shakespeare, William. The Life of King Henry the Fifth. *The Complete Works of William Shakespeare* : website. URL: <http://shakespeare.mit.edu/henryv/full.html> (date of access: 28.08.2022).
7. The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battel Fought at Agincourt in France : website. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0036910/> (date of access: 22.01.2023).
8. The King : website. URL : <https://www.imdb.com/title/tt7984766/> (date of access: 22.01.2023).

Дранніков А. О.

аспірант,

Навчально-науковий інститут філології

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПРОЗА КРИСТОФЕРА ІШЕРВУДА В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «САМОТНІЙ ЧОЛОВІК»)

У художній спадщині англо-американського письменника Крістофера Ішервуда (1904-1986) роман «Самотній чоловік» («A Single Man», 1964) посідає особливе місце. Сам автор вважав його своїм найкращим, а багато хто з дослідників розглядає роман як вершину творчості Ішервуда. Утім, від самого моменту публікації твір виявився доволі дискусійним, думки критиків варіювалися від захоплення до відвертого неприйняття. На меті цієї розвідки – на прикладі роману «Самотній чоловік» окреслити основні напрямки та простежити загальну динаміку літературно-критичної рецепції текстів Ішервуда.

Уся проза Ішервуда характеризується тією чи іншою мірою *автобіографізму*. Саме тому більшість досліджень намагається встановити кореляцію між фактами із життя письменника та сюжетом його романів, певним чином вписати постать Ішервуда у постійно змінювані історичні та географічні контексти: цим можна пояснити неабиякий інтерес літературознавців до щоденників та листів митця. Реалістичну манеру письма, зумовлену не в останню чергу зверненням автора до біографічного матеріалу, критикували адепти експериментальної естетики модернізму. Так, редактор літературного журналу *Horizon* Сірл Конноллі закидав письменнику надмірну орієнтацію на масового читача, нехтування принципами елітаризму, що призводить до «фатальної читабельності» [цит. за 3, с. хііхііі]. Однак,

аналізуючи весь доробок Ішервуда у хронологічній послідовності, Лайза М. Швердт зауважує, що саме в «Самотньому чоловіку» письменник відходить від звичних для нього оповідних технік і стратегій, експериментує з формами біографічного нарративу, певним чином дистанціюючись від свого героя [8]. **Наратологія** назагал виступає продуктивним вектором аналітики прози Ішервуда. Мабуть, неможливо знайти текст письменника, у якому б не досліджували специфіку наратора, адже ще замолоду митець сформулював свій основний творчий принцип у вигляді тези «Я – камера». Надмірну експлуатацію цієї концепції критикує сучасна дослідниця Дж. Ютелл. Звертаючись до більш ранніх творів письменника, вона ставить Ішервуда у фокус відносно нового напрямку – когнітивної нратології [9]. Ютелл зосереджується на образі наратора, однак із дещо іншої перспективи: її цікавить те, як він передає функціонування власного мислення.

До сьогодні багато питань викликає **жанрова приналежність** «Самотнього чоловіка». Одним із основних визначень залишається гей- або квір-роман (gay novel, queer novel): твір вважається одним із ключових у становленні гей / лесбійської літератури, «founding text of gay fiction» [цит. за 5, с. 384]. Утім, існують й інші трактування. Так, іще за життя Ішервуда С. Нагараян класифікував роман як ведантичний (vedantic novel) [6], а сучасний дослідник В. Марш розглядає його як приклад релігійного роману (religious novel) [5]. Д. Хігдон вносить «Самотнього чоловіка» в перелік так званих циркадних романів, або романів одного дня (circadian novel, one-day novel) [4].

На початку ХХ століття спостерігається певний сплеск цікавості до Ішервуда. Методологія попередніх літературно-критичних студій зберігає свою актуальність, але водночас доповнюється і новим інструментарієм. Зокрема, доробок письменника потрапляє у фокус уваги **гендерних** та **квір-студій**. Існує чимало монографій, у яких дискурс сексуальності є магістральним та охоплює не лише всю творчість і життя Ішервуда, але й тло епохи. Ці достоту масштабні праці дозволяють сформулювати уявлення про специфіку квір-літератури ХХ ст., а також місце Ішервуда в ній.

Крізь призму **квір-теорії** та **ідентитетних студій** вивчає «Самотнього чоловіка» О. Гонзалес [2]. Дослідник стверджує, що Ішервуд дотримується характерної для модернізму естетики безособовості, а його герой задіяний у своєрідних ритуалах самозречення, націлених на актуалізацію аскези ідентичності. На думку Гонзалеса, «Самотній чоловік» не спрощує квірність (тобто ненормативність) до сексуальної ідентичності, і тому це скоріше квір-, аніж гей-роман. На межі **квір-теорії** та **екокритики** виконана розвідка Дж. Андерсон [1]. Дослідниця розглядає представлену в «Самотньому чоловіку» критику нормативного суспільного устрою, який націлений лише на прокреацію, сприяє активному розвитку урбанізму, а отже, негативно впливає на довколишнє середовище. Гендерний дискурс, таким чином, корелює з екологічним, а протагоніст, який є соціальним аутсайдером через свою сексуальну орієнтацію, наближується до світу природного завдяки своєму квір-досвіду. Важливим аспектом роману, який інкорпорується в екокритичний контекст, є критика суспільства споживання. На думку Андерсон, консюмеризм безпосередньо пов'язаний із репродуктивністю, а американський соціум 1960-х, зображений Ішервудом, існує у вимірі симулякрів і конформізму. Такий підхід дозволяє говорити про потенціал дослідження твору із перспективи **постмодерністської критики**.

Часто згадується зв'язок «Самотнього чоловіка» із романом В. Вулф «Місіс Делловей», який послугував для Ішервуда своєрідним прототипом, і деякі розвідки беруть до уваги **компаративний аспект**. Так, Х. Вільямс аналізує проблематику

контакту (connection) та ізоляції, спільну для обох романів [10]. Дослідниця залучає **психоаналітичні концепції** Ж. Лакана для того, щоб проаналізувати множинну ідентичність протагоністів. М. Пітерз географічно та культурно розширює компаративне поле і разом із «Місіс Делловей» і «Самотнім чоловіком» розглядає роман «Недоторканий» («Untouchable», 1935) індійського письменника М.Р. Ананда [7]. Дослідження є мультидисциплінарним, адже поєднує здобутки в галузі наратології, соціології та психології: концепцію хронотопа М. Бахтіна, теорію повсякденності М. де Серто, концепцію «кольорів кохання» Дж. А. Лі.

Таким чином, рецепція творчості Крістофера Ішервуда демонструє певну еволюцію. Від концентрації на окремих, класичних підходах літературознавчих досліджень, розпочатих іще за життя письменника (біографічний метод, наратологія, жанрологія), вона проходить органічний шлях до сучасного методологічного плюралізму, який передбачає одночасне залучення кількох дослідницьких стратегій (ідентитетні студії, гендерна та квір-критика, екокритика, постколоніальна критика, психоаналіз, компаративістика тощо), а також входить у площину міждисциплінарних досліджень.

Бібліографічні посилання

1. Anderson J. «Warm blood and live semen and rich marrow and wholesome flesh!» : A Queer Ecological Reading of Christopher Isherwood's *A Single Man* / Jill Anderson. // *Journal of Ecocriticism*. 2011. №3. P. 51–66.
2. Gonzalez O. Isherwood's Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in *A Single Man* / Octavio R. Gonzalez. // *Modern Fiction Studies*. – 2013. – №4. – P. 758-783.
3. Harker J. *Middlebrow Queer: Christopher Isherwood in America* / Jaime Harker. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. – 203 p.
4. Higdon D.L. A First Census of the Circadian or One-Day Novel / David Leon Higdon. // *The Journal of Narrative Technique*. – 1992. – Vol. 22, №1. – pp. 57-64
5. Marsh V. On 'the Problem of the Religious Novel': Christopher Isherwood and *A Single Man* / Victor Marsh. // *Literature & Theology*. – 2010. – Vol. 24, № 4. – pp. 378-396
6. Nagarajan S. Christopher Isherwood and the Vedantic Novel: A Study of 'A Single Man' / S. Nagarajan. // *ARIEL: A Review of International English Literature*. – 1972. – 3 (4). – 63-71.
7. Peters M. *Resonances of Love and Social Complexity in the Circadian Novel: Virginia Woolf, Christopher Isherwood, and Mulk Raj Anand* / Peters Mikayla Marie. Denver, 2019. 127 p.
8. Schwerdt L. *Isherwood's Fiction: The Self and Technique* / Lisa M. Schwerdt. – New York: Palgrave Macmillan, 1989. – 214 p.
9. Utell J. Reading Minds in Christopher Isherwood's *The Berlin Stories* / Janine Utell // *The Fictional Minds of Modernism: Narrative Cognition from Henry James to Christopher Isherwood* / ed. By Ricardo Miguel-Alfonso / Janine Utell. – New York: Bloomsbury Academic, 2020. – pp. 205-225.
10. Williams H. A Single Day: Isolation and Connection in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and Christopher Isherwood's *A Single Man* / Hannah Williams. // *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*. 2013. Vol. 15: Iss. 1. P. 43–67.

Жлуктенко Н. Ю.
*кандидат філологічних наук, професор,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

**КОНТЕКСТНИЙ АНАЛІЗ РОМАНУ КАДЗУО ІШІГУРО
«ПОХОВАНИЙ ВЕЛЕТЕНЬ»: МЕТАІСТОРІЯ, МІФОПОЕТИКА,
МЕТАФІЗИКА**

Роман Кадзуо Ішігуро «Похований велетень» (2015) посідає особливе місце в доробку автора. Його жанрова структура відповідає творчому контексту його зрілої прози: провідне місце в творі належить проблемі ідентичності та мотиву пам'яті та забуття [2;4]. Втім контекст задуму твору ширший. Вибудована автором аналітична перспектива виводить читача за межі індивідуального досвіду немолодого подружжя бриттів – Акселя і Беатріс. Часові рамки оповіді умовні, адже перша жанрова модель, що спадає на думку читачеві – це варіація фентезі. Перед читачем постає досвід небезпечної мандрівки подружжя від їхньої домівки за межі колонії бриттів ранньохристиянського періоду. Світ, який вони наважились покинути, далеко не ідилічний – кімнатка в лабіринті печерного поселення, постійна праця своєрідної сільської спільноти, в якій вони почуваються зайвими, залежність від свавілля священника, - в зачині роману відчутні ознаки дистопії. Однак подорож персонажів обіцяє не лише зустрічі з ограми, драконкою Квериг та підступними річковими ельфами. Їхня мандрівка й духовні пошуки представлені автором у широкому контексті історії Британії після римського завоювання. Історичний процес, який слугує тлом подорожі «до сусіднього села», де персонажі очікують зустріти свого єдиного сина, приховує чимало сенсів. Зворушливе шанобливе ставлення Беатріс до пагорба, який вони обережно обходять, і який асоціюється у місцевих жителів з похованим велетнем, започатковує складне поєднання історичного досвіду, на тлі котрого відбувається дія твору, із екзистенційними змінами в осмисленні того, як складалося життя героїв у суспільному контексті, а також як впливає на їхні вчинки фантастико-алегоричне тло цієї подорожі..

Термін «метаісторія» доречно залучати до характеристики «Похованого велетня», адже цивілізаційні процеси у творі нашаровуються на наскрізні, фундаментальні поняття, які вибудовують суспільно-історичний контекст роману. Слідом за меланхолійним епізодом у напівзруйнованій будівлі римської вілли, Аксель і Беатріс опиняються в саксонському поселенні, де оточені язичниками, і де до їхньої подорожі доєднуються саксонський воїн Вістан, врятований ним підліток Едвін, а згодом – старий мандрівний лицар Гавейн – саме він, останній із лицарів короля Артура, його племінник, має відповідальне доручення свого вже давно померлого родича. Метаісторичний контекст спершу передається авантюрними колізіями - конфлікти сучасності, ретроспектива колишніх бойових зіткнень; тож можна говорити про залучення поетикальних прийомів лицарського роману. Мирні подорожні Аксель та Беатріс мають супроводжувати своїх сучасників, якими б різними ті не були за віком та покликанням.

Втім, задум твору ширший за стилізацію лицарського роману. У радіоінтерв'ю 2020 року Ішігуро не тільки обґрунтував свій інтерес до лихоліття 410-х років, коли римляни полишили Британію, і країна власне розпалася, не здатна захиститися від саксонської імміграції [5]. Автор порівнював цю давню ситуацію з пост-імперським соціально-історичним процесом 20 століття., вбачаючи в турбулентних подіях

недавнього минулого, аналогію давньому історичному досвіду. Саме відсутність реальних історичних свідчень про цей період заохочує сучасного автора оперувати метаісторичними та міфопоетичними категоріями та прийомами.

Стилізація не так лицарських змагань, як елементів міфопоетичного мислення й образотворення, органічно поєднується в тексті Ішігуро із ще одним вектором лицарського роману – а саме з топосом монастиря, який крім функцій релігійних може за мить перетворитися на фортецю. Перед героями (і сучасним читачем) відкриваються в контексті раннього середньовіччя приховані підземні галереї, потрапивши в які, вони не відразу усвідомляють, що земля під їхніми ногами вкрита людськими, зокрема дитячими, кістками.

Міфопоетичні прийоми пронизують текст на різних рівнях – і йдеться не лише про візуалізацію збройних сутичок. Це сюжетна лінія Вістана у сучасних колізіях, так і в спогадових епізодах в історії Гавейна, Вістана і навіть Акселя. Від перших епізодів і до останніх оповідь Ішігуро підпорядкована розкодуванню мотивів пам'яті і забуття, яке асоціюється з казковим образом – дихання драконки Квериг, яке створює так звану «імлу» й чарівним чином позбавляє дорослих і дітей, військових і селян здатності пам'ятати недавні події.

Цей аспект оповіді Ішігуро в «Похованому велетні» потребує власне історичного коментаря. З ранніх творів автора згадаємо військовий епізод роману «Коли ми були сиротами», в якому протагоніст Едгар Бенкс потрапляє в епіцентр військового японо-китайського конфлікту. Утім у Ішігуро є й цілком сучасні приклади рецепції війни та геноциду – в час Югославської кризи, в Боснії та Косово, зокрема стосовно жахіття Сребрениці, автор досить активно висловлював свій протест проти варварства сучасного військового конфлікту.

У дискусіях стосовно задуму твору, так само як у відтворенні загадкового історичного простору Британії пост-Артурівської доби Ішігуро переймається питаннями колективної пам'яті. Саме в авторських коментарях, у структурі роману, де наратором спершу виступає наш сучасник, згодом замість всезнаючого оповідача наративна перспектива передається іншим персонажам, спогади довірено старому лицареві Гавейну й Акселю, до якого повертається пам'ять. До метаісторії та міфопоетики в творі Ішігуро доєднується метафізичний вимір. Метафізика як філософське вчення про граничні сутнісні принципи і засади буття присутня на різних рівнях оповіді «Похованого велетня». Автор вільно оперує прийомами постмодерної іронії – драконка Квериг, яка завдяки майстерності чарівника Мерліна була здатна занурити у імлу безпам'ятства цілу країну, вже неспроможна таким чином підтримувати баланс у суспільній свідомості. Саксонський воїн Вістан, який виконує наказ свого короля – вбити драконку, й старий лицар Гавейн, який за заповітом легендарного короля Артура має охороняти й захищати Квериг, б'ються перед лігвом магічного чудовиська й фінал цього зіткнення можна легко передбачити.

Фінал твору, завдяки рамочній конструкції, повертає читачів до подружжя Акселя й Беатріс, й хоча тут є теж елемент радше трагічної іронії, однак у ньому серед різних наративів на перший план виступає саме метафізичний чинник конфлікту – й не лише даного твору, а всього символіко-алегоричного послання твору. У інтерв'ю Ішігуро для Нью-Йорк Таймс 2015 року, автор так прокоментував одну із цитат свого роману – «велетень, якого давно поховали, заворушився» - і завершив цю фразу на перший погляд несподівано: «А коли він прокинеться, не уникнути катастрофи» (And when it wakes up, there is going to be mayhem)[3]. З тим судженням

можна погодитися чи заперечувати його, однак контекст метаісторії та метафізики змушує принаймні задуматися над цим судженням..

Бібліографічні посилання

1. Кадзуо Ішігуро. Похований велетень / Пер. з англійської Тетяни Савчинської. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2018.
2. Колесник, Ганна. Пам'ять і забуття в романі Кадзуо Ішігуро «Похований велетень»// Іноземна філологія.2018. Випуск 131. – С 105-114;
3. Alter, Alexandra. For Kazuo Ishiguro, “The Buried Giant” is a Departure – The New York Times Feb.19, 2015
4. Charlwood, Catherine. National Identities, Personal Crises: Amnesia in Kazuo Ishiguro’s “The Buried Giant”// Open Cultural studies 2018,2 – 25-38.
5. Flynn, StJohn. The Buried Giant. Interviewing Ishiguro – May 13, 2020

Жужгіна-Аллахвердян Т. М.

*доктор філологічних наук, професор,
Горлівський інститут іноземних мов*

*Донбаського державного педагогічного університету,
м. Дніпро, Україна*

ВІНЬ І ГОТЬЄ: ДВА РОМАНТИЗМА, АБО «MANIERE DE SENTIR» ЯК ПРОДУКТ ІНШОГО «Я»

Теофіля Готьє пов'язувала з Альфредом де Віньї спільність романтичної долі, зумовленої внутрішнім життям та обставинами зовнішнього буття, що поставило перед культурною спільнотою того часу проблеми, які не вирішені й сьогодні. Дослідники повертаються до історії романтизму, безуспішно намагаючись дати загальне визначення різним течіям, школам та стилям романтичної епохи, і зупиняються перед питанням, якому вже більше ніж двісті років: що таке романтичний стиль? Прихильник Давида А. Катрмер де Кенсі міркував: «Романтичний стиль – це... Як? Вам назвуть не те, чим він є, але те, чим він не є: він протилежний класицизму...» [11, с. 80]. Лише з часом виявилось, що різниця між двома напрямками, романтизмом та класицизмом, не була такою абсолютною, як вважали прихильники обох «ворогуючих партій» [3, с. 110]. Одна з причин полягає в тому, що демократичний за своєю суттю романтизм, який залучив до своїх лав художників, поетів та артистів із різних верств суспільства, не був і не міг бути одностайним.

Існує точка зору, що найближче підійшов до істини Шарль Бодлер, який стверджував, що романтизм – це «не стиль, не особлива манера живопису, але певний емоційний стан (manière de sentir) [5, с. 83; 3, с.112]. Однак manière de sentir – це не просто «емоційний стан», це спосіб життя, відчуття та співчуття, переживання та співпереживання, це манера зображати та рефлексувати, описувати, аналізувати, оцінювати, розповідати, висловлюватися та навіть демонструвати себе у душі особливого роду дендізму, який визначав статус поета, його роль у романтичному осередку і навіть накладав відбиток на зовнішній вигляд, часом протилежним чином. Так автори «літературних портретів», записок, «історій театру» та спогадів про романтичну епоху вказують на аристократичну стриманість у «світі» білявого красеня А. де Віньї, поета і офіцера, відзначають його ангельську зовнішність, військову

виправку та бездоганні манери. І, навпаки, у нотатках про Теофіля Готье, який за часів «романтичної битви» мав репутацію ватажка зухвало налаштованої молоді, та у його власних спогадах підкреслено вміння вражати оточення епатажною поведінкою і зовнішністю з наміром «роздратувати і скандалізувати філістимлян» [8, с. 90]. Так на знаменитій прем'єрі «Ернані» (1830) Готье з'явився з довгим волоссям і в незвичайному одязі: у червоному жилеті, сірому сюртуку із зеленою підкладкою, панталонах кольору морської хвилі та муаровою стрічкою навколо шиї.

Парадоксально, але горезвісна романтична *manière de sentir*, що лягла в основу пізніших уявлень про романтизм як «нездорове» соціальне явище, яке «шкідливо» впливає на молодь, породила судження про самих романтиків як далеких від реальності ескапістів, ні до чого нездатних мрійників, які створили «безкорисні» і навіть «небезпечні» твори, до яких віднесли «Чаттертона» Вінї. У 1859 р., майже через чверть століття після славетної прем'єри цієї п'єси, Готье дорікне головному герою в егоїзмі та жорстокості по відношенню до Кітті Белл. Він пожартує: «Тепер би Чаттертон випив не опіум, а три чашки кави і вважав би себе багатим, тому що його кохають» [7, 42]. Готье вважав, що тільки «чеканий слог, витончений стиль і поетична майстерність» Вінї переконали всіх прийняти із натхненням цю символічну, позбавлену захоплюючих подій драму та погодитися з її надуманою тезою: «Поезія в сутічці з прозою, життя та ідеал під гнітом реальності» [7, с. 42]. Жарт на адресу улюбленого дітища Вінї, який створив «апологію поета», тричі у своїй творчості звертаючись до трагедії Чаттертона («Стелло», «Чаттертон», «Щоденник Поета»), прозвучав як виклик романтизму, тому що за тоном співпав з багатьма іншими критичними думками того часу [10, с. 138–139], які сьогодні сприймаються як суб'єктивні та тенденційні. Таке жартівливе визначення трагічної долі англійського поета, піднесеного романтиками (Колрідж, Кітс, Вінї), у 1820-1830-х рр. було б сприйняте як знущання над романтичною ідеєю поезії як месіанства. У другій половині XIX ст. вислів Готье сприймався як глузливий та однобокий навіть на тлі якщо не зовсім лояльних до романтизму, то менш емоційних і більш об'єктивних позитивістських оцінок. Зокрема професор паризького університету Л. Пті де Жюльвіль відзначив сценічне довголіття твору Вінї, завдяки історії кохання, яке зачаровує та «хвилює серце», а не «нерви». Професор зауважив, що Чаттертон наділений «болючим і пихатим розумом, але він по-справжньому страждає», тому що суспільство його ігнорує, і в цьому полягає «історична правда», яку усвідомлює глядач, тому ця романтична драма, на відміну від інших романтичних постанов, пройшла випробування часом незважаючи на «хибних та надуманих» персонажів [9, с. 376–379]. «Якщо розум героя фальшивий, то патетика драми – реальна, до того ж п'єса відрізняється гарною композицією, суворим стилем і драматизмом, і це найкраща з романтичних драм, яку і в наш час дивишся із задоволенням», – заключив Пті де Жюльвіль [9, с. 379]. Значно пізніше Ф. Жермен зауважить, що драма Вінї «Чаттертон», яка відрізняється від драм Гюго і нічим не зобов'язана його «Передмові до “Кромвелю”», належить до «театру думки»: вона має «надзвичайно просту інтригу» і все в ній визначає «внутрішню дію», нагадує класицистичний розвиток [12, с. 9–19].

Отже теза про «слабкість» Чаттертона здається дивною в устах романтика Готье, але лише на перший погляд та в порівнянні із захопленими відгуками про постанову та головну ідею п'єси, що прозвучали від В. Гюго, Ж. Санд та інших сучасників Вінї. До них належав і сам Готье, майбутній автор роману «Капітан Фракас», у якому створено зразок самовідданої мужності та вірності своїй коханій в

особі аристократа із старовинного гасконського роду. Як раніше це зробив А. де Вінї в «Сен-Марі», Готьє «звів на п'єдестал» монолітну постать хороброго лицаря епохи Людовіка XIII, барона де Сігоньяка, який багато чим нагадує відважного д'Артаньяна [4, с. 11]. Щоб дати гостріше відчуті «роздвоєність, неповноцінність і нестійкість» своїх сучасників, Готьє обдарував Сігоньяка всіма рисами та перевагами, які, на його думку, не властиві «філістимлянам», – відданістю у коханні та дружбі, шляхетністю та безстрашністю. Для Готьє, як і для Вінї, цінність представляла духовність в її кращому аристократичному прояві. Але якщо для Вінї віра в «аристократію духу» замінила віру в політичну силу французького дворянства, до якого належав його власний рід, один з найстаріших у Франції, то для Готьє прихильність до аристократизму та ідеалізація лицарства стали своєрідним вираженням культурно-естетичної позиції.

Отже навіть деякі художні тенденції 1820-х рр., які проявилися у творчості Вінї і Готьє, свідчать про неоднорідність романтизму, про суттєві розбіжності в *manière de sentir*, які пізніше виявляться у поезії, живописанні та зображенні історії та стануть паростками нових художніх та літературних напрямлень і шкіл.

Бібліографічні посилання

1. Кожина Е. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х годов. Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1969.
2. Лилеева И. Поэт и его книга // Готьє Т. Капитан Фракасс. М.: Правда, 1985. С. 5–11.
3. Baudelaire Ch. *Curiosités esthétiques*. P., 1890.
4. Dupuis E. Alfred de Vigny. *La vie et l'oeuvre*. P.: Hachette, 1913.
5. Gautier Th. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*. 2-ème série. Bruxelles: Ed. Hetzel, Meline, Cans et Co, 1859.
6. Gautier Th. *Histoire du romantisme*. P., 1874.
7. Petit de Julleville L. *Le théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*. P.: Armand Colin, 1889.
8. Saint-Marc Girardin M. *Cours de la littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*. T.1. P.: Charpentier, 1868.
9. Quatremère de Quincy A. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts*. P., 1823.
10. Vigny A. de Chatterton. *Quitte pour la peur*. P.: Garnier-Flammarion, 1968. С. 9–19.

Каліберда Н. В.

викладач,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА САДИБНОГО РОМАНУ І «КЛАРИСА» РІЧАРДСОНА. ПРОСТОРОВІ СКЛАДОВІ

Літературні критики оцінюють пейзажні ескізи у «Кларисі» Річардсона як важливі грані художньої реальності тексту та водночас відчують присутність у них алегоричної інокомовності. Вони запевняють, що семантику образу Дому в романі, сімейного гнізда Гарлоу, доповнює річардсонівська версія Саду. Рисами, що зближують згадані простори, виявляються мотиви межі, кордону, ідея порядку, які пронизують устрій існування домочадців, вибудованого відповідно до норм

патріархальної влади та необхідності підпорядкування їй. По ходу розгортання подійного ряду історії Клариса втрачає статус улюблениці сім'ї, відчуття винятковості власної долі, і дні, сповнені спокоєм і щастям, проведені в ідилічній атмосфері садиби, заповіданої дідом («*The Grove*»), йдуть у минуле. Тепер маєток, що розкинувся навколо білостінної будівлі, зведеної главою роду Гарлоу і сусіднього із землями його середнього сина, – предмет заздрощів спадкоємців, які прагнуть своєї частки.

Образ садиби, переданої у дарунок Кларисі Гарлоу-патріархом, не відтворено предметно. Він, швидше, уподібнений до символічно ідеальної місцевості, де життя юної героїні протікає безтурботно, гармонійно і діяльно. У центрі її розташовується молочний павільйон-ферма («*my Dairy-house*») і алегорично споруда, зведена старшим Гарлоу для улюблениці, співвіднесена з мотивами сільської Аркадії і чистотою Клариси для того, щоб, на думку Карен Ліпседж, наситити пасторальними фарбами невибагливий побут, мотиви простодушності та невинності героїні [2, с. 30].

Ошатний, декоративний «*Dairy-house*» не тільки втілював у собі добродієсну простоту існування, але й сприймався як жіночий простір, де господиня садиби в залах, прикрашених фонтанами, стінами з мармуру, створювала затишні куточки відпочинку, де після прогулянки можна було поласувати молочними виробами і поспілкуватися з сусідськими сім'ями, що викликають симпатію.

Розлогий Сад, прилеглий до будинку Гарлоу, – вагома характеристика садибного топосу в романі, несе на собі відбиток епохи, світовідчуття Гарлоу, їхніх соціальних амбіцій, прагматичного ставлення до життя, коли природний ландшафт сприймається утилітарно, виходячи з корисності, практичності: землі маєтку використовуються для господарських потреб. Садибну територію Гарлоу тільки-но освоюють, насажені дерева та чагарники ще молоді, не всі алеї доглянуті, в парку можна побачити і далекі покинуті куточки, що нагадують про колишніх власників залишками будівель, руїнами каплиці та старими стінами огорожі. Коли Лавлейс глузливо відгукується про «сад у голландському стилі» в маєтку Гарлоу, він визнає сім'ю такою, якою вона, по суті, і є: зовсім недавно розбагатілою, але що вже прагне відповідати європейській моді розбивки садового простору, що встановилася.

Все ж таки семантика Саду в «Кларисі» Річардсона не вичерпується знаковими реаліями епохи, в ній присутні й алегоричні мотиви, що сходять до біблійних образів, порушеної гармонії раю, тем непослуху, спокуси та морального падіння. Напруженість перебігу подій в історії Клариси на рівні просторових образів включає їх зловісну двоїстість. Нагадаємо, що облаштування Саду навколо особняка Гарлоу ще не завершено – в ньому сусідять ділянки насаджень, заново розбитих алей, доріжок, прикрашених правильними за формою клумбами, що пестять погляд, і ще не освоєна природна територія, занедбана, недоглянута, яка несе на собі печатку буяння і вольниці стихій, струмка, що вибагливо тече, болотяної трясовини, розкиданих чагарників і невеликих гаїв, що впираються в напівзруйнований паркан, де поруч із старовинною хвірткою зберігаються мальовничі руїни старої каплички. При сонячному світлі перебування в Саду заспокоює, а коли згущуються сутінки і ніч опускає полог, дерева, галявини, тривожний шум водоспаду страшать і лякають, посилюють почуття несвободи і безвихіддя, чому Клариса чинить опір і приймає рішення бігти, скориставшись підтримкою шляхетного у її розумінні юнака, Роберта Лавлейса. Кларисі судилося випробувати багато, пройти шлях помилок, страждань, проте не змінити собі й відродитися духовно.

Дженет Батлер, повертаючись до багатой семантики природного образу в романі 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 їхній бік, – зберігали віру в те, що Кларису змусили покинути сім'ю і вона, швидше за все, була викрадена проти власної волі [1, с. 527].

Річардсона турбували неоднозначні думки публіки про натуру Клариси і скоєні нею вчинки. У листах, коментарях до другого та третього видань роману він не втомлювався повторювати, що його героїня невинна. Все ж, стверджує Батлер, на сторінках тексту Річардсон усвідомлено передає бурю почуттів і гарячковий стан юної дівчини, яка мріє про кохання, нареченого і ховає свої листи молодому, привабливому Лавлейсу в заздалегідь обумовлених місцях, кордонах 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. 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, Річардсон стоїть за такою грою глибинних смислів образу та хвиль його резонансних значень у романі [1, с. 528].

Бібліографічні посилання

1. Butler, J. (1984). The Garden: Early Symbol of Clarissa's Complicity. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 24 (3), 527-544.
2. Lipsedge, K. (2012). *Domestic Space in Eighteenth-Century British Novels*. L.: Palgrave Macmillan, 129-167.
3. Richardson, S. (1985). *Clarissa, or the History of a Young Lady*. London: Penguin Books.

Kondrashova Y. O.

PhD

Oles Honchar Dnipro National University

POET'S "LAST CALL": PERCEPTION OF DYLAN THOMAS IN INTERMEDIA

“Before there were rock stars, there was Dylan Thomas”. Those words are opening the “Last Call” trailer about Welsh poet and writer. Thomas really is one of the most magnificent and impenetrable personality of modernism era. Born in 1914, he creates the whole new world which affects humans' comprehension. The ordinary reader might get entangled and puzzled as the author is using complex metaphors, intricate associative images and Welsh background in his works.

Ukrainian and Welsh cultures contain more alterity than similarity, thus, it was and it is still a great challenge for translators to represent Mr Thomas's legacy to Ukrainian people. Soviet linguists gave translations in the Russian language while Ukrainian is still lacking in a lot of material. A great amount of work is not translated at all, such as the most famous play for voices “Under Milk Wood”, collection of stories “Portrait of the Artist as a Young Dog” and some of his poems as well (for instance, “The Hand That Signed The Paper”).

It is for that reason, we need to look up to the concept of Dylan's life as a poet and man, to plunge into social, historical background and imagine ourselves in the playroles of detectives who are willing to observe, process, analyse information. It's necessary to find evidences and clues everywhere, sometimes diving into other poets and writers' art, intermedia connections and people's statements and attitude. The second one frequently helps investigators to realise the biography of one or another author, using it later for further interpretations of all kinds. It is inevitable and fascinating to remark how the image of an artist and his works appear in cinema versions.

Intermedia can be represented in different ways. The author's path in life, attitudes, preferences, way of thinking, philosophy in works can be shown with the great varieties of instruments, such as films, TV series, shows, music compositions (instrumental and vocal based), even games. Though the last ones are not ready to represent our poet yet, the others have several pieces through decades and ready to tell their own story versions to inquisitive researcher.

These materials are connected with intermedia aspect itself, including the observation of the latest film devoted to Dylan Thomas's last days of life in his fourth American Tour. "Last Call" or, as it was alternatively named "Dominion" (which personally to me seems more conclusive as it would give a reference to the famous "And Death Shall Have No Dominion" poem), seems to have pretty low rates between our viewers. At the same time, overseas it has got high appreciation in commentary section. One way or another, this new film (produced in 2020) undoubtedly catches the eye not only of ordinary spectators, but mostly experts in humanity sciences.

It was decided to stick to this piece of cinema culture for several reasons. First of all, the director finds original ways to represent Welsh poet and writer, including the angle of cameramen's shooting, the play with colours (differentiating between black-and-white current author's reality and colourful pictures of his past), the great scenario composition with the bartender and 18 toasts, which tremendously well form the plot.

Thomas makes us think about the difference between poet and human. That is the question raised up every time: can poet Dylan correspond to the same human being Dylan? Does poet, writer, creator differ from husband, friend, man? During the film, while Thomas is drinking his 18 glasses of whiskeys, the spectator gets to know more about philosophy and way of his life as both. He uses each portion as a chronological step during habitual lifetime. *"Giving name to the object, we change the core of it. We want to remember, but memory is no more than illusion. It doesn't contain so much truth"*.

The second layer is done in the form of an interview with less or more close people in poet's life. For instance, Caitlin Thomas, who as author's only wife and mother of his children gives us sort of confession, then John Malcolm Brinnin – an American poet and literary critic, who worships Thomas as an artist and tries to know his opinion upon own work. Likewise, mysterious bartender Carlos adds more philosophy and reflection to the scenes, making them entangled, but, in the same time, clearer in the end.

This film sufficiently helps to get an idea about inevitably fullness of thinking spectrum, which might lead to an adequate exploration of Welsh poet's art. Apparently, it represents the atmosphere of Thomas's work in general and summarises the subcontext ideas laid between the lines. Thomas himself helps in deciphering the labyrinth of mind palace. He gives us hints, which we might use in our further investigation and become one step closer to his understanding as a poet. On the contrary, the revealing of Dylan's private life as a man slightly distracted from apprehending the deep philosophy of the picture. Those are the scenes of Thomas's sickness after alcohol intoxication, where this was shown

in a bright physiological manner. Obviously, it was quite an essential part of author's life, but still, during the film watching, it seemed overdosed with realistic shots. Nevertheless, namely this way of telling the story helps to feel the contrast between human-Dylan and tender poet's soul substance in general.

Thus, the poetic world of Dylan Thomas must be shown to Ukrainian literary critics, linguists, artists, readers in order to get acquaintance with brilliant Welsh legacy. Poems written by Dylan form a subplot on another story level and step by step lead into the trail of philosophy comprehension. Intermedia aspect is quite a popular course in contemporary literature studies. Surely, it has its own pros and cons and we cannot lay upon strictly on other people's versions of author's life. However, it obviously leads modern researchers in their seeking and helps to see the object of investigation from another angle.

Thereby, we dive into the Welshman world perception and try to not only understand his way of living, but reveal the main features of him as a great artist to Ukrainian people as this poet is worthy to be well-known among us and deserves being loved as much as he is now in Wales and all over the world.

Костенко Г. М.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Національний університет «Запорізька політехніка»*

ПРАГМАТИЧНА АДАПТАЦІЯ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Проблема адаптації художніх текстів іноземною мовою неодноразово розглядалася в галузі методики викладання іноземних мов, оскільки лінгвістичні методи можуть сприяти розробці нових принципів адаптації різної літератури. У процесі тлумачення перед інтерпретатором стоїть нелегке завдання: з одного боку, йому необхідно адаптувати текст, а з іншого боку, він повинен максимально, наскільки це можливо, зберегти зміст вихідного тексту. Найчастіше складність становить обсяг тексту іноземною мовою, синтаксичні конструкції, лексика та культурологічні особливості мови.

Художні тексти відрізняються великою лексичною та граматичною своєрідністю, частотою повторюваності лексичних одиниць у нових контекстах з новим лексичним змістом. Інформація більшою мірою залежить від підготовленості читача до сприйняття тексту. Не секрет, що перед перекладачем постає складне завдання передати всі ті елементи мови оригіналу, які представляють відхилення від загальної мовної норми, але ж саме вони складають «особистий тон автора», манеру оповіді і викликають певні труднощі при перекладі іноземною мовою. Переклад являє собою процес трансформації змісту мовного фрагменту однієї мови іншою. Коли повідомлення надто складне для сприйняття адресата, необхідно змінити повідомлення таким чином, щоб полегшити його сприйняття. Таку діяльність вважають адаптацією [4, с. 76]. Т. ван Дейк зазначає, що адаптація – це «пристосування тексту до умов його функціонування» [3, с. 153].

У теорії перекладу термін «адаптація тексту» має як вузьке, так і широке розуміння. У вузькому розумінні адаптація тексту – це конкретний перекладацький прийом, що передбачає «зміни невідомого відомим, незвичайного звичайним». У широкому сенсі адаптація тексту – це перетворення висловлювання, що має своєю метою досягнення перекладу завдяки комплексному еквіваленту. Сюди входить і

соціокультурна адаптація, і прагматична [7, с. 94].

Адаптація як процес характеризується сукупністю прийомів, які забезпечують створення вторинного адаптованого тексту. А. А. Вейзе провідними прийомами адаптації вважає «спрощення граматичного апарату, лексичні заміни, виключення матеріалу та логіко-смысловий перифраз (переказ вихідних варіантів)» [2, с. 62]. Існують також інші погляди на цю тематику, наприклад, С. В. Первухіна всі прийоми поділяє на три групи способів адаптації: семантичний, структурний та композиційний [6, с. 99]. До першої групи автор відносить прийоми заміни як пресуппозиції оригінального тексту і семантичний запис лексичних одиниць. Друга група включає зміни граматичних форм і заміни слів на загальноновживані, або слова з ширшим значенням. До композиційних, у свою чергу, віднесено такі способи адаптації, при яких текст значною мірою скорочується через заміну реченнєвими та пресупозиційними еквівалентами [6, с. 100].

Прагматична адаптація прагне зрівняти ефект оригінального тексту та перекладу. Текст може адаптуватися для широкого кола читачів або більш обмеженого кола читачів (адаптація художньої літератури іноземною мовою для читачів з певним рівнем володіння мовою). Таким чином, інтерпретатор балансує між прагненням спростити текст за рахунок використання більш загальноновживаної лексики та простіших граматичних конструкцій і водночас намагається передати стиль автора та художню ідею. Проте, бачимо, частина художнього задуму втрачається після зроблених трансформацій.

Досвід попередніх років дозволив зазначити, що при перекладі іншою мовою важливим є не лише сюжет, а й художній окрас твору. Отриманий текст входить до літературного та культурного канону іншої країни, тому він повинен за можливості справляти таке ж враження на читача, яке має створений автором оригінал.

Важливо враховувати, що читачі перекладу не мають можливості порівняти його з текстом оригіналу, і текст, перекладений іноземною мовою, стає частиною іншої літератури. Досить часто читач не знайомий ні з автором, ні з твором, тоді перекладач виступає по відношенню до читача як єдиний авторитет в посередництві між ним і оригіналом. Однак при цьому текст перекладу не повинен бути самостійним твором. Необхідно, щоб перекладач враховував художні завдання автора. При перекладі художнього тексту завжди виникає проблема стилю. Для перекладача художньої прози головне – спробувати відтворити індивідуальний почерк автора, передати його склад засобами іншої мови. При цьому важливо враховувати, що «характер стилю визначається не тільки нормами граматики, лексики і фразеології, а й формами експресії» [1, с. 67]. Будь-які стилістичні засоби експресивні, оскільки вони мають емоційний або оцінний зміст; автор художнього тексту свідомо використовує різні виразні прийоми, щоб зробити розповідь більш яскравою та образною.

Сфера використання адаптованих текстів є надзвичайно широкою: видання адаптованих варіантів текстів оригіналу для малопідготовленої читацької аудиторії; екранізації та сценічні версії літературних творів; навчання іноземним мовам. Відповідно адресатами адаптованих текстів можуть бути різні вікові групи носіїв мови тексту оригіналу, а також іноземці. Найбільшого поширення набула адаптація текстів, призначених для читання. Адаптації можуть піддаватися тексти практично будь-якого стилю та жанру: новинні, публіцистичні, науково-популярні, навчальні та наукові тексти за спеціальністю, художні твори.

Ідея спрощення текстів з метою навчання мови виникла у 1930-ті роки. Саме

тоді Ч. Огден створює так званий Basic English, головним принципом створення якого було лексичне спрощення. У роботах зарубіжних дослідників можна зустріти різноманітні терміни для позначення подібних текстів: напівавтентичні тексти (semi-authentic texts), редаговані автентичні тексти (edited authentic texts) [8, с. 100]; пристосовані автентичні тексти (roughly-tuned authentic texts) [7, с. 233]; навчально-автентичні тексти (learning authentic texts) [7, с. 224]. Таким чином, у західних методистів автентичність та методичне опрацювання текстів – це не взаємовиключні поняття.

Ця схема відображає процес перекладу текстів з однієї мови на іншу, а також інтерпретації художніх текстів іноземною мовою для читача, який не цілком володіє іноземною мовою та має брак знань з культури. Звідси випливає, що завдання інтерпретатора адаптувати художній текст не лише з урахуванням особливостей особистості читача, але також необхідно брати до уваги його вік (при адаптації книг для дітей), інтереси (при адаптації спеціальної літератури) тощо.

Інтерес до цього питання продиктований його практичною значимістю, адже будь-який текст пишеться для певного кола читачів [5, с. 115], і цей читач здатний з різним ступенем глибини і точності зрозуміти цей текст, може зацікавитися ним або залишитися байдужим. Автор змушений обережно вибирати мовні засоби для створення зрозумілого та цікавого тексту для читача. Отже, у процесі адаптації тексту важливе значення має категорія адресата, яка реалізується по-різному. Адаптований текст функціонує за умов, які прагматично відрізняються від умов створення тексту – джерела. Залежно від перешкод, що виникають при комунікації тексту-джерела, використовуються різні види адаптації, в яких створюються ефективніші у цій ситуації адаптовані тексти. У процесі адаптації тексту автор адаптованого тексту вдається до трансформацій оригінального тексту. Внутрішньомовні трансформації аналогічні за своєю суттю перекладацьким трансформаціям.

Бібліографічні посилання

1. Брандес О. П. Прагматика языка как переводческая проблема // Тетради переводчика. М. : Международные отношения, 1979. Вып.16. С. 65–71.
2. Вейзе А. А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста. М. : Высшая школа, 1985. 127 с.
3. Дейк Т. А. ван. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. М. : Прогресс, 1988. Вып. 23. С. 153–211.
4. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад. Львів : Вид-во Львівського державного університету, 1989. 212 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Русский язык, 1998. 262 с.
6. Первухина С. В. Виды адаптации текста // Вестник ЮУрГУ. Серия : Лингвистика. 2014. Вып. №11. С. 97–100.
7. Harmer J. The Practice of English Language Teaching. L. : Longman, 1991. 296 p.
8. Scarcella R. C., Oxford R. L. The Tapestry of Language Learning; The Individual in the Communicative Classroom. N. Y. : Heinle ELT, 1992. 228 p.

ЮНІСТЬ НАРЦИСА: «САД ПІЗНАННЯ» Л. ФОН АНДРІАНА

Роман Леопольда Андріана «Сад пізнання» (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895) відразу після виходу в світ став культовою книгою в колі молодих австрійських митців, близьких до символізму. Так, Г. Бар у листі до видавця С. Фішера назвав «Сад пізнання» найкращим твором європейської сучасності, надзвичайно глибокою і прекрасною книгою, а Г. фон Гофмансталь побачив у цій німецькій книзі про Нарциса символ цілого покоління, яке раптом відкрило примарність буття світу.

У передмові до четвертої редакції роману (*Fest der Jugend. Des Gartens der Erkenntnis erster Teil*, 1919) Андріан з болем пише про смерть прекрасної австрійської Батьківщини, про вигнання останнього австрійського імператора, нащадка великих цезарів. Свій роман він присвячує тим, «кого надихає тільки свіжий подих молодості; тим, хто шукає краси, поки б'ється серце; рабам пізнання, останнім австрійцям...» [2, с. 9], тим самим об'єднавши в єдине ціле центральні поняття роману – молодість, красу, знання і стару монархічну Австрію, в якій прекрасне все – від барокових пам'ятників і палаців до занедбаних садів передмість, катеринщиків і кучерів; від вальсів і поїздок на молоде вино до пишних процесій на свято Тіла Господнього.

Л. Андріан задає модус рецепції свого роману вже в його паратексті: подвійна назва «Свято юності» і «Сад пізнання» супроводжується трьома епіграфами, що пояснюють її: «Ego Narcissus»; «Він діє, щоб перетривати те, що він перетриває, тому що він діє» (Орфік); «Чим більш піднесеною і досконалою є душа, тим більше вона відчуває добро і зло в кожній речі» (Данте).

Розглянуті в комплексі заголовки і епіграфи окреслюють проблемне поле «Саду пізнання», а фігура Нарциса є у цьому контексті об'єднуючою, розкриває семантику центральних концептів роману – «молодість», «пізнання», «сад». Прочитані крізь призму міфу про Нарциса, ці концепти виявляють свою амбівалентність: «Свято юності» (*das Fest der Jugend*) є історією про смерть прекрасного юнака, введеного в роману примарним образом недосяжного Іншого. З одного боку, життя презентоване в романі як вмістилище красот і спокус, як «Свято юності», а з іншого – як місце, яке, коли багатство чуттєвих вражень вичерпано, відкриває темні і страхітливі прірви буття. У цьому випадку «життя» постає як «Сад пізнання», ставлячи під сумнів прекрасну ілюзію свята. Прагнення до споглядальної насолоди і потребу пізнання не можливо примирити, і через цю невідповідність Ервін гине. У романі представлені обидва полюси: скептицизм і ейфорія щодо способу життя, в основі якого лежить примат краси і чуттєвої насолоди.

Обидва способи пізнання життя – споглядальний та активний – приречені на провал. Перший – це шлях Нарциса, який за міфом веде до смерті, другий, про що свідчить другий епіграф, веде до страждань, але жоден з них не розкриває таємниць життя, що стає очевидним у фіналі роману: Ервін помирає, «так і не пізнавши». Андріан відтворює амбівалентну ідею життя, що склалася в філософії і мистецтві на межі століть: життя трактувалося і як раціонально незбагненна таємниця, і як «чуттєва мова Всесвіту», і як загроза, чужа сила. Так інтерпретується Інше в «Саду пізнання», що водночас вабить і лякає Ервіна.

Інше в тексті роману – це і усамітнене життя ченця, і естетичні спокуси Відня, і чуттєве, заборонене, низьке, втілене в образі Чужинця (der Fremde). Ервін марить цим невідомим, але контакт з ним завжди обертається для нього розчаруванням, світ мрій, спогадів і нездійснених бажань означає для нього більше, ніж реальне життя.

Марність нарцисичної любові презентовано в «Саду пізнання» не тільки через страх фізичного контакту і явно гомоеротичну конотацію дружніх стосунків Ервіна (найбільш разюче в епізоді з Клеменсом), але і через акцентуацію або андрогінності (коханої), або старості (співачки) жіночих персонажів роману. У. Реннер з цього приводу зауважує: «Ервін не може досягнути Інше, оскільки він лише споглядає Інше. Воно не стає частиною його Я, яке проявляється не тільки на змістовому рівні через нездійснені надії, прогресуюче відчуття порожнечі і страху, а й на формальному рівні – через постійну зміну декорацій, безіменність персонажів і просторовий модус часу» [4, с. 112].

На перший погляд, трагічний фінал пошуків Ервіна пояснюється його нездатністю довіряти своїм «великим пристрастям», а точніше, невмінням ці пристрасті переживати. У романі Ервін намагається прочитати життя Інших по їхнім обличчям, жестах і словам, але відразу називає цей спосіб пізнання «гріховною спокуюю розкрити надприродну таємницю природним шляхом» [2, с. 36]. Пізніше він почне шукати одкровення в собі – у власних спогадах, відчуттях і бажаннях. Слідуючи за В. Патером вважає, що в житті існує лише потік миттєвостей, скороминущих пристрастей та думок. Проте пізніше знову повертається до спроб досягнути себе через раціональне пізнання життя, адже таємниця життя міститься у всіх речах і істотах, і він є одним з них. Однак жоден з цих шляхів не веде Ервіна до пізнання. Причому найпотужніший чуттєвий досвід у своєму житті, пов'язаний, звичайно ж, із зустріччю з власним відображенням, герой буде розглядати як падіння душі. У цьому контексті цитата з Данте є скоріше посиленням на «якість» душі, здатної до пізнання (вона повинна бути прекрасною і піднесеною), ніж на здатність цієї душі відчувати. У діалозі з матір'ю (до речі, це єдиний діалог у романі) Ервін зауважує: «... душа наша творить наше життя, але душа наша не тільки в нас» [2, с. 51]. Вперше в тексті роману автор так прямо звертається до епіграфа і загострює проблему можливості прилучення «витончено-витонченої» душі до «таємниці» буття.

Цитата з Данте містить ще один нюанс, важливий для розуміння роману: кожна річ світу містить добро і зло. Такими є практично всі персонажі роману, вони «дволикі», поєднують в собі високе і низьке, чоловіче і жіноче, справжнє і хибне, боязкість і загрозу, порочність і невинність і т. д., що, на думку У. Реннер, відображає неоднозначність і плинність буття [4, с. 105]. «Сад пізнання» не дає відповідей на питання, більш того, ставить під сумнів всі можливі відповіді. «Роман Андріана, – пише К. Теодорсен, – задуманий як ансамбль перехресть, кожне з яких є відправною точкою нескінченних можливостей» [5, с. 218]. Не випадково Ервін весь час подорожує, при цьому постійно відчуваючи, що щось забув, пропустив, загубив, вибрав не те місце або не той час. Навіть уві сні він бачить себе на платформі станції. Повз нього проїжджає поїзд з людьми – тими, кого він колись знав (показово, що в цьому поїзді немає жодної жінки), і тими, кого він не знав. Всі вони дивно схожі між собою. Вони кличуть його, і в той момент, коли пізнання ось-ось буде досягнуте, Ервіна будять. І граф помирає, так і не пізнавши. Фінал роману невтішний: ні життя, ні смерть не розкривають таємницю буття.

Смерть за Андріаном – це не розчинення в «таїнстві» життя і не звільнення від первородного гріха, як можна було б припустити з огляду на посилення на орфічне

вчення у другому епіграфі, і навіть не декадентський стимул пережити незвідане відчуття, а «буквально знищуюча сила» [3, с. 99]. Смерть не стимулює, а перериває процес пізнання – таким є початок роману (смерть графа завадила матері зрозуміти його), таким є його фінал (не випадково тут Ервіна вперше називають не по імені, а за титулом).

Наприкінці ХІХ століття, позначеного втомую від історії, жахом перед нею, постать Нарциса втілює відмову від розповідання історії, протест проти культурного порядку батьків і предків. Сучасний Нарцис символізує припинення часу та історії. Звідси і очевидна безсюжетність історій про Нарциса, і акцент на естетизації простору, і підміна хронології різноманітною просторовою топографією.

Не є винятком і «Сад пізнання». «Використовуючи структурні принципи роману виховання – хронологічний модус оповіді, тема пізнання і самопізнання – Л. Андриан створює декадентський варіант цього жанру: замість становлення та самоствердження героя зображується його саморуйнація, замість соціалізації – суб'єктивізм на межі соліпсизму, замість набуття сталих життєвих орієнтирів – крах пізнання, замість розвитку – стагнація. Ервін наділений усіма характеристиками героя декадентського роману: він – гіперчутливий, слабовольний, нездатний до продовження роду дилетант, що тужить за штучним раєм» [1, с. 122].

Бібліографічні посилання

1. Пичугина Т. Е. «Немецкая книга о Нарциссе»: «Сад познания» Леопольда фон Андриана / Т. Е. Пичугина // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць / редкол: Т. М. Потніцева (відп. ред.) [та ін.]. – Д. : Ліра, 2015. – Вип. ХІХ. – С. 115 - 123.
2. Andrian L. Das Fest der Jugend : Des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte / Leopold Andrian. – Berlin : S. Fischer, 1919. – 76 S.
3. Li Sh. Die Narziss-Jugend : eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann / Shuangzhi Li. – Heidelberg : Winter, 2013. – 285 S.
4. Renner U. Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“ : literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900 / Ursula Renner. – Frankfurt am M. : Lang, 1981. – 344 S.
5. Theodorsen C. Leopold Andrian, seine Erzählung „Der Garten der Erkenntnis“ und der Dilettantismus in Wien um 1900 / Cathrine Theodorsen. – Hannover-Laatzten : Wehrhahn, 2006. – 318 S.

Максютенко О. В.

кандидат філологічних наук, доцент,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ОБРАЗ ФРАНЦІЇ У ПРОЗІ ЛОРЕНСА СТЕРНА. МИСТЕЦТВО ДІАЛОГУ

Тема Франції присутня у літературних текстах Лоренса Стерна (1713-1768), його листуванні з друзями. Сучасники письменника, а потім і покоління дослідників зацікавлено коментували змістовий обсяг вражень про Францію автора та його двійника-оповідача, який настільки переконливо виконав роль героя у «Трістрамі Шенді» (1759–1767) та «Сентиментальній подорожі» (1768), що самому Стерну це з

часом дозволило користуватися масками Трістрама і Йоріка не тільки у письменницькій побутовій поведінці, але й театралізовано вибудовувати відносини з друзями у світі богеми Лондона, салонах Парижа, прикрашаючи ігровими фарбами нашарування автобіографізму, який є конструктивною основою всієї його прози.

Органічність Стерна французькій культурі обумовлена певним ланцюгом випадковостей. Передусім, наявністю в його родині французького коріння, а також необхідністю поїздок на південь Франції через хворобу легень, де благодатний клімат не тільки позбавляв його від мук, але й лікував душу, і внаслідок цього здобуттям можливості зустрічатися з відомими французькими літераторами, філософами: Кребійоном, Вольтером, Дідро, Гольбахом, які високо поцінювали розум, письменницький талант, світськість і дотепність Стерна. Він володів французькою мовою, демонстрував у своїх творах, листах, проповідях широку поінформованість щодо відомих текстів, які належать французькій гуманітарній традиції. Відомо, що його мати, Агнес Геберт, була наполовину ірландкою, наполовину французькою, батько, Роджер Стерн, за походженням англієць, брав участь у кількох війнах з Францією, вийшов у відставку в рік укладання Утрехтського миру (1713), старша сестра Стерна, Мері, народилася в Ліллі, на той час розташованому у французькій Фландрії. Популярність і визнання прийшли до Стерна не тільки в Лондоні, коли були повторно опубліковані початкові томи «Трістрама Шенді», що залишилися непоміченими у першому анонімному йоркширському виданні, але і в 1762–64 рр. у Франції, Парижі, де він заслужив високу репутацію «англійського Рабле» у колі творців «Енциклопедії», а Вольтер на підставі знаменитої проповіді Стерна про совість, включеної до другої книги «Трістрама», побудував розділ «Про оманливу совість» в однойменній статті «Філософського словника».

Часом сперечаються про зближення та розбіжність образів визначних персонажів «Трістрама Шенді» та «Сентиментальної подорожі», проте схиляються до того, що характери Трістрама і Йоріка виступають як персоніфіковані маски реального автора. Тому літературознавці особливе значення надають біографічному контексту для відтворення повноти смислу творів Стерна, вишукують у романах письменника ті риси, які зближують вигаданих героїв-оповідачів зі своїм творцем (важка хвороба, спроба поправити здоров'я у подорожі, подібність зовнішнього вигляду і портрету, схильність до любовних захоплень). У той же час існує припущення, що герой-оповідач і «Трістрама Шенді», і «Сентиментальної подорожі» не є двійником реального автора, тим більше фахівці наполягають на несхожості характерологічного контуру малюнку центральних персонажів романів, які, хоч і зближуються, але абсолютно не тотожні. Слід констатувати, що персоніфіковані наратори, Трістрам і Йорік, безсумнівно, носять різні імена, які мають інтертекстуальні акценти (Tristram з лат. "tristia" – сум, Shandy – «дурень, без царя в голові»; в образі Йоріка, як відомо, таяться і автобіографічні відсилання до Йоркширського приходу, де Стерн виконував обов'язки пребендарія, і алюзія на емблему героя-благія шекспірівської трагедії). Однак за допомогою значущих антропонімів письменник намічає можливість їх смислової переклички, створюючи особливий впізнаваний типаж героя, який за своїм статусом вельми схожий на характери, засвоєні літературою чутливості та рокайльним етико-естетичним комплексом (кожен із персонажів являє собою емблему непублічної людини, яка живе у приватному замкнутому світі, віддаленому від підмостків великої історії, іроніка за світовідчуттям).

СЕМІОТИКА ТРАНСФОРМАЦІЇ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУРИ І МУЗИКИ

У межах тривалої традиції тісної взаємодії мистецтв, зокрема культивування інтермедіальних зв'язків літератури з музикою, виокремлюється проблема трансформації, перекладу чи перекодовування одного мистецтва в інше, увиразнення якої пов'язане із сферою семіотики.

До загальних теоретичних положень належить те, що інтермедіальні концепти тлумачать *медійні трансформації* як *гібридне злиття*, при якому мають спостерігатися «основоположні диференційні структури» поєднаних медіа. Предметом інтермедіальної постановки питання тому вважають дослідження «форм диференції у (специфічній) зміні форми» (Joachim Raech) або аналіз «щеплення і змішання різних форм» (Yvonne Spielmann). Тож з огляду на сучасний медійний розвиток у центр уваги дослідників потрапляють зв'язки поміж медіа, тобто їхнє змішання під знаком інтермедіальності і гібридизації. Про інтермедіальність можна вести мову тільки тоді, коли наявна розрізнявальна якість поміж тими медіа, які об'єднані в одну форму. По суті, це означає трансформаційний процес, в якому відбувається структурна і формальна зміна корелювальних медіа. В результаті інтермедіальної трансформації виникають змішані форми, які не можна однозначно віднести до закладених в їхню основу медійних форм. Натомість в новій формі вони суттєво більше говорять про диференційну якість, яка їй передувала. Тож, особливим результатом взаємодії літератури і музика як мистецьких медіа можна вважати *музикалізовану літературу*, яка більше не є тільки літературою, чи тим більше вже не є музикою, а чимось медійно новим, що дозволяє в цьому співвіднесенні говорити про нові якості музики і літератури, які стають очевидними тільки з цієї позиції.

У який спосіб функціонує поєднання інтермедіальних засад і семіотики, яскраво демонструють міркування германіста і медіазнавця Ернеста В. Б. Гесс-Люттіха (*Ernest W. B. Hess-Lüttich*) щодо опери. Якщо музичній критиці складно говорити про свій предмет, не вдаючись до метафоричного мовлення, стверджує вчений, то філологу семіотика медіа і термінологія інтермедіальності пропонує аналітичний інструментарій для опису, наприклад, опери як *текстової організації*, забезпечуючи інтегральні засади для аналізу взаємодіючих у постановці медіа чи кодів як голістичного комплексу знаків чи суперзнаку, і визначаючи оперу як сформовано-семіотичну сукупність відносин вербальних і не-вербальних субтекстів у їхніх функціональних взаємозв'язках. Ці теоретичні засади полегшують розуміння комплексності послання, скомпонованого з мовних, музичних, живописних, архітектонічних, вокальних і звучних знакових структур, зміст яких визначений специфічними театральними конвенціями не тільки лібрето з його мовними модальностями голосоведення, протікання висоти звуку, ритмічними фразуваннями, фонотактичним сегментуванням, фазами перерв і мовчання, а й усіх інших кодів сцени і куліс, тілесної мови і слідування рухів, масок і костюмів, картин і відео, світлової режисури і т. і. в їхній комбінації з музичними компонентами звуків, якості голосу, ритму, темпу, гармонії, мелодії, змішання шумів. Такий опис опери як

текстової організації увиразнює не тільки її інтермедіальну природу, але й динамічну структуру взаємопов'язаних компонентів, які походять з різних семіотичних систем.

Novikova O. V.

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

THE USE OF PHRASEOLOGICAL UNITS IN SHAKESPEARE'S PLAYS

The question of the formation of phraseological units and their use in the language system is of great interest. Researchers believe that when studying the phraseological system of a language, it is necessary to take into account synchronic and diachronic approaches: «A comprehensive analysis of the current state of the phraseological composition of a language is currently impossible without knowledge of its history, without a study of its various historical layers» [1].

Many phraseological units are a means of imagery and have a distinct emotional and expressive color. With their help, one can express emotions, create a touch of familiarity, and also achieve the sublime expression.

In terms of the number of the phraseological units that have enriched the English language, Shakespeare's works are second only to the Bible. Their number is more than 100. Phraseological units created by Shakespeare are called Shakespeareisms [1].

It is possible to classify these expressions according to the semantic classification of V.V. Vynogradov. The researcher distinguishes three types of phraseological units – phraseological fusions, phraseological units, phraseological combinations.

Phraseological fusions are semantically indivisible phraseological units in which the integral meaning is unmotivated, it does not follow from the meanings of their components. Only a deep etymological study can help reveal the mechanism of formation of phraseological fusions and find out why exactly these component words led to the emergence of a coherent meaning [2].

The following Shakespeareanisms can be attributed to phraseological fusions: *to give the devil his due* – віддавати належне противнику, віддавати належне поганій людині; *to wear one's heart upon one's sleeve* – виставляти напоказ свої почуття, відверта душа; *to have (somebody) on the hip* – скористатися чийось невігідним положенням, заганяти когось у глухий кут; *to eat the leek* – піддаватися приниженню, проковтнути образу, присоромлено вибачатися; *to give the pause to somebody* – збентежувати когось, змушувати призадуматися; *to shuffle off* – залишити цей світ, покінчити рахунки з життям; *lay it on with a trowel* – перебільшувати в похвалі; *metal more attractive* – щось більш привабливе.

The second type phraseological units – semantically indivisible units, the integral meaning of which is motivated by the meaning of the components. We can give examples of Shakespeareanisms that belong to phraseological units: *to make assurance double sure* – для точної впевненості; *to chronicle small beer* – відмічати дрібниці, незначні події; *to cudgel one's brains* – ламати собі голову (над чимось); *to speak by card* – виражатися точно, зважувати свої слова; *to screw one's courage to the sticking place* – набратися сміливості, зважитися; *to speak daggers* – вразити словами; *to know a hawk from handsaw* – мати елементарну проникливість; *the beginning of the end* – початок кінця.

Also V.V. Vynogradov singles out the third type of phraseological units – phraseological combinations. This is a type of phrase created by the realization of the connected meanings of words. Phraseological combinations are not unconditional semantic units. Words with a phraseologically related meaning can be combined with one word or with a limited number of words, and can also be replaced by a synonym. Examples of Shakespeareanisms that belong to phraseological combinations are: the be-all and end-all – кінець всього; the pity of it! – як прикро!; that's flat – рішуче і безповоротно, чітко і ясно (вирішено); at one fell swoop – одним махом.

Using the example of the considered phraseological units, it is possible to clearly present how diverse the phraseological units of the modern English language are in terms of their semantics and expressiveness. Many units arose in connection with customs, traditions, realities, and historical facts. Many phraseological units are associated with beliefs, as well as with the names of scientists, kings, writers and other famous people. But the greater part of the English phraseological fund arose thanks to literary works, and thanks to them, the English language today has a large number of phraseological units.

In modern English, Shakespeareisms are used, which include obsolete words, archaisms that are not used anywhere except for this phraseological unit. It is worth noting that the formation of the phraseological fund continued for a long period, so many Shakespeareanisms underwent changes: certain elements were added to some, and others were shortened. As Shakespeareanisms are phraseological units, the problems and ways of their translation are the same as those of other phraseological units. Their main feature is the partial or complete inconsistency of the meanings of individual words of an expression with the meaning of the entire expression. This creates problems and complicates the translation of phraseological units, and therefore Shakespeareisms.

References:

1. Артёмова А. Ф. Идиомы английского языка: учеб. пособие. М., 2004. 199 с.
2. Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке. М., 1974. 285 с.
3. Пінський Л.Е. Шекспір. Основні початки драматургії. К. : Освіта, 1994. 327с.
4. Шекспір В. Трагедії. Передмова і примітки Н.М. Торкут. Харків : Фоліо, 2004. 462 с.

Панченко О. І.

*доктор філологічних наук, професор,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

МОЖЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВИГАДАНИХ ГЕОГРАФІЧНИХ РЕАЛІЙ У КАЗЦІ ДЖОАН РОЛІНГ «ІКАБОГ»

Епідемія ковід-19, крім жахливих негативних наслідків, мала хоча б один позитивний результат – всесвітньовідома письменниця Дж. Ролінг подарувала дітям усього світу казку «The Ickabog». В період карантину вона усвідомила, що діти важко переживають цей проміжок часу, тому вона прийняла рішення оприлюднити казку широкому загалу на просторах інтернету. Оскільки казка вийшла порівняно недавно, її текст є новітнім та потребує детального аналізу та перекладу. У цій роботі ми наведемо приклади кількох цікавих казкових географічних реалій та їх перекладу українською мовою.

Дія відбувається у вигаданій країні під назвою «*Corniscopia*» від латинського *cornu* (ріг) та *copia* (достаток), який називають рогом достатку. Авторка самою назвою країни, безперечно, хотіла підкреслити, що країна жила у достатку та багатстві. Українською «*Corniscopia*» переклали як «*Повночаша*»; згідно фразеологічного словника української мови вислів «повна чаша» має значення «всього вдосталь, у великій кількості», тобто український фразеологізм цілком відповідає значенню назви країни. С погляду перекладу спостерігаємо процес одомашнення, іншомовний виріз був відтворений суто українським висловом. Менш вдалим, на нашу думку, є переклад «*Кукурусія*», що за допомогою калькування передає англійське значення слова «corn», тобто українське слово «кукурудза». Деякі перекладачі прийняли рішення не шукати еквівалент та вирішили залишили «*Корнокопія*», відтворивши назву оригіналу за допомогою транслітерації.

У казці описана сусідня вигадана країна під назвою «*Pluritania*», від латинської *numerus pluralis*, або просто *pluralis*, що означає множина. Український переклад назви — «*Плюралія*», що утворилась за допомогою транслітерації першої частини слова та додавання суфікса *-лія*, як наприклад *Італія*. Більш вдалим у цьому випадку, є переклад словом «*Множитанія*», за допомогою калькування від українського слова «множина» та суфікса *-танія*, що нагадує назви країн, як, наприклад, Велика Британія.

Текст казки рясніє назвами міст, які вигадала авторка. Столиця «*Corniscopia*» має назву «*Chouxville*». Таку назву місто отримало завдяки поєднанню двох слів французького походження. «*Choux*» походить від виразу «*pâte à choux*», що англійською «*Choux pastry*» – заварне тісто. «*Ville*» у перекладі з французької означає «місто». Авторка у такий спосіб хотіла підкреслити, що у цьому місті виготовляють найкращі тістечка у країні. Отже, український переклад – «*Тіствіль*» (утвореним калькуванням) є цілком виправданим. Альтернативними варіантами перекладу є «*Кремвіль*» та «*Еклервіль*». Окрім столиці у *Повнійчаші* є три великих міста «*Kurdsburg*», «*Baronstown*» та «*Jeroboam*». «*Kurdsburg*» – місто, яке прославилось своїми сирами. У назві виокремлюємо два слова «*kurds*» та «*burg*» – «місто». Вираз «*kurds*» походить від назви «*Cheese curds*» – сирна маса. В українському перекладі використано назву «*Персбург*», що утворилося за допомогою калькування. Ми вважаємо цей переклад не дуже вдалим, бо читачу важко буде зрозуміти, що *Персбург* виготовляє сир, тому пропонуємо назвати місто «*Сирбург*».

Ще одна цікава назва міста – «*Baronstown*», яке відоме шинкою та іншими копченими виробами. Якщо звернути увагу на саму назву, то можна побачити, що вона утворилась з двох слів «*baron*» та «*town*», від англійського «місто». Маємо припущення, що слово «*baron*» авторка взяла з англійського терміну «*baron*» — *is a British term and in the U.S. the designation has come to be synonymous with any cut of beef that it well suited to roasting or braising such as topround, inside round, bottom round or the steamship round*. Тобто «*baron*» – збірна назва нарізаного м'яса з яловичини. В українському перекладі використано назву «*Баронград*», яка була утворена за допомогою прийому калькування (поєднання двох слів, перше транслітеровано, а друге «град» (урочисте позначення міста, города; за походженням є церковнослов'янським) є заміною англійського «*town*»). Але, на нашу думку, цей варіант не є досить вдалим, адже в українського читача слово «барон» викликає зовсім інші асоціації, не пов'язані з яловичиною. Пропонуємо передати цю назву також за допомогою калькування. Англійське слово «*town*» можна відтворити за допомогою транскрипції, а «*baron*» замінити на добре відоме слово «*beef*», яке в

перекладі з англійської позначає «яловичина». Українці знайомі з таким поняттям, як біфштекс, а тому у зв'язку з назвою «*Біфтаун*» неодмінно згадають м'ясний виріб.

Наприкінці казки авторка пише про створення нового міста під назвою «*Ickaby*». Доцільно перекласти назву міста як «*Ікабад*», адже у цьому місті мешкатимуть *Ікабоги*. За допомогою калькування утворюємо назву, поєднавши слово *Іка* та суфікс *-бад* (як назва міста Бат у Англії) та в цілому є співзвучним до оригінальної назви.

Отже, творча активність авторки під час створення географічних новотворів в оригінал відкриває можливість відповідного творчої реакції у перекладі.

Пахарєва Т. А.

доктор філологічних наук, професор,

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

ЛІТЕРАТУРНА ГЕНЕАЛОГІЯ «НЕГЕРОЇЧНОГО ГЕРОЯ» АНТИВОЄННИХ ФІЛЬМІВ Ч. ЧАПЛІНА («НА ПЛЕЧЕ!», «ВЕЛИКИЙ ДИКТАТОР»)

Фільм Ч. Чапліна «На плече!» (1918 р.) вважають першим антивоєнним фільмом в історії кіно, і парадокс полягає в тому, що чи не найбільш трагічна тема в кінематографі розпочалася з комедії. Багатьма у 1917-18 роках, коли ще йшла і примножувала біди Велика війна, задум комедії про війну сприймався як ледь не блюзнірство, але Чаплін вважав, що навіть у найтрагічнішій історії завжди є зерна комізму (і в цьому, безперечно, спирався на Шекспіра) і що сміх є потужною зброєю, не менш необхідною на війні, ніж зброя фізична. Шалений успіх фільму у його перших глядачів, серед яких велику долю складала солдатська І світової, підтвердив правоту митця.

Уособленням комічного, як і в попередніх стрічках Чапліна, став «маленький волоцюжка» Чарлі, який тепер, за словами автора, «змінює тростинку на меч, аби боротися за демократію». Неймовірна популярність цього створеного Чапліном героя була гарантована не тільки блискучим гумором і майстерністю його автора, а й міцним архетипним і літературним фундаментом, на якому побудовано образ цього «героя мимоволі». Звичайно ж, його першопредок – це казковий «дурень», який випереджає і перемагає серйозних героїв, навіть не розраховуючи на перемогу, ніби випадково і несповна усвідомлено опиняючись в потрібному місці в потрібний час і роблячи саме те, що треба зробити. Через цього позбавленого будь-яких амбіцій «негероїчного героя» напряду транслює себе закон, за яким «останні стають першими», а перемога чекає на найбільш безкорисливого і чистого серцем.

Але герой-«простак» в обставинах війни – це також образ, канонізований в одному з найвизначніших текстів світової літератури, присвячених долі людини у часи війни – у романі Г.Я.К. Грімельсхаузена «Симпліцісимум». Перетворення простака на пікаро, якого зазнає герой Грімельсхаузена, фактично, відбувається і з «маленьким волоцюжкою» Чапліна, який на війні мимоволі навчається хитроцям і перемагає ворогів завдяки не силі, а дотепності. Як герой-пікаро, він, з одного боку, є іграшкою обставин, поведінка якого є низкою реакцій на ці обставини, а з іншого боку, намагаючись уникнути загибелі, він непомітно для самого себе перетворюється на переможця не тільки над конкретними ворогами, а й над самою війною (фінал «На плече!»).

Втім, генеалогія героя-«простака» неодмінно змушує згадати і про «Простодушного» Вольтера, образ якого має неабияке значення для американської культури та, ймовірно, може розглядатися як одна з цеглин, на яких будувалася національна культурна міфологія США. Зокрема, формування образу «типового американця» в творчості М. Твена або Г. Джеймса відбувається з відчутними діалогічними перегуками з повістю Вольтера: прямодушний, чесний до наївності і водночас наділений природнім відчуттям власної гідності, органічним демократизмом, дієвий, внутрішньо вільний і не схильний до фаталізму, цей герой вочевидь має у своєму родоводі й вольтерівського простодушного і шляхетного гурона.

Всі ці контексти неважко виявити і в герої Чапліна. Особливо яскраво ці перегуки звучать в образі маленького перукаря у «Великому диктаторі». У преамбулі фільму, в якій дія відбувається під час I світової війни, герой спочатку виглядає як типовий казковий «дурень», підкреслено незграбний і антигероїчний (епізод з пострілом із циклопічної гармати), але, у відповідності до казкової логіки взаємодії героя з обставинами, які перетворюють «дурня» на переможця, далі він мимоволі стає справжнім героєм, рятуючи життя пораненому льотчику (і водночас залишаючись комічним навіть під час здійснення свого «подвигу»). У подальшому ж основному сюжеті образ маленького перукаря цілком відповідає згаданій вище інваріантній моделі «простодушного». Як вольтерівський гурон або джеймсівський американець опиняються в чужій (європейській) цивілізації і там найяскравіше розкриваються саме через взаємодію з чужим ціннісним простором, так само чаплінський маленький перукар, пересунувшись не у просторі, а у часі, після 20 років перебування в комі опиняється в чужому для себе світі фашистської диктатури, на яку перетворилася за цей час його колишній вільна країна. «Простодушний» вольтерівський носій природньої етики, якому незнайомі страх перед високими титулами або рабська підступність як стратегія досягнення своєї мети, тут виявляється дуже суголосним маленькому перукареві, який, зберігши звички вільної людини з демократичного суспільства, відповідно поводить себе й в умовах диктатури: так, показовим є епізод, коли він відстоює свою гідність і намагається притягнути до законної відповідальності штурмовиків, які розмалювали його вікна антисемітськими написами, та й в усіх особливостях своєї поведінки демонструє відсутність страху і впевненість у своїх правах, властиву людині демократичного суспільства. Отже, образ маленького перукаря саме як органічного носія демократичної системи цінностей в обставинах тоталітарної диктатури відчутно перегукується з образом вільного і демократичного гурона у Франції часів абсолютистського правління Людовика XIV.

Літературну складову у природі героя «Великого диктатора» підсилюють і ті ремінісценції, завдяки яким фільм Чапліна вступає у резонанс з контекстом світової літератури в цілому. Так, епізод з жеребом змушує згадати новелу про конюха з «Декамерона» (так само як і казкові джерела цього сюжету): у Бокаччо хитрий конюх уник смерті завдяки тому, що знищив ознаку, за якою його мали впізнати – зрізане пасмо – зрізавши таке саме пасмо у всіх конюхів при дворі; подібним чином у «Великому диктаторі» жінки з гетто руйнують безглуздо небезпечний план чоловіків, коли кладуть по монетці у кожен кекс, дізнавшись, що монета всередині кексу – це жереб, і той, хто його витягне, буде «смертником» у плані заколоту проти диктатора. Не менш відчутною є й ремінісценція на ще один класичний текст вже в іншому епізоді «Великого диктатора» – в промові Аденоїда Гінкеля, коли кашель, що охопив диктатора у розпалі його лютого спічу, перетворюється на риторичний засіб – так

само, як це відбувається у «Гаргантюа і Пантагрюелі», де кашель стає головною риторичною фігурою у промові магістра Іанотуса Брагмардо, з якою він звертається до Гаргантюа з проханням повернути дзвони до Собору Богоматері.

Отже, можна констатувати, що образ «негероїчного героя» воєнних комедій Ч. Чапліна наділений міцним інтертекстуальним оточенням, завдяки чому виникає його гучний резонанс з контекстом світової літератури і через виявлені варіанти образу яскравіше проявляється його архетипний інваріант.

Пацан В. О. (Євлогій, архієпископ Новомосковський)
кандидат богослов'я, кандидат філософських наук, доцент,
Дніпропетровський державний університет внутрішніх справ

КОДИ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ НОВОЗАВІТНОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ ОСОБИСТІСНОГО БУТТЯ У ЖЕНЕВСЬКІЙ БІБЛІЇ ТА ЄПІСКОПСЬКІЙ БІБЛІЇ

При оформленні діалогізму у сфері мультилінгвальної комунікації, утвореній Відродженням, гуманістична думка у своєму поверненні «до витоків» наблизилася, насамперед, завдяки зусиллям Еразма Роттердамського, до нововідкриття доконечної спрямованості цього руху, означеної використаним біблійним маркером топології особистісності в його латиномовній реконструкції, – долучення людської особи до Самосущої Особистості Бога у граничному комунікативному досвіді, формування якого передбачає персональний доступ до Священного Писання і Священного Передання, що забезпечується, передусім, вивченням оригінальних текстів Старого і Нового Завітів та творинь Отців Церкви і їх перекладами.

Саме діапазоном ренесансно-гуманістичної рефлексії джерел *humanitas* визначилися грані співвіднесення духовності і раціональності в її руслі. З одного боку, на лініях наближення *ad fontes*, прокладених *Studia humanitatis*, відбулося новоусвідомлення перспективи інтелектуального зростання людини, заснованого на її духовному вдосконаленні, ініційованому визнанням теоцентричності міжособистісних відносин, – того шляху зцілення гріховно спотвореного людського розуму, який був відкритий античній – віддаленій від Богоодкровенної Істини – філософській думці християнством і ствердився в його східній традиції. З другого боку, осмисливши прагнення філософії античності пізнати істинне і намагання риторики тієї доби аргументувати істинність висловлюваного як спроби долучитися до буттєвого Першоначала, неосяжного без Надприродного Одкровення, гуманізм Відродження сприйняв сформоване ними при визначенні «людяності» розуміння пізнавальної діяльності як способу набуття моральних чеснот і трансформував, на виявлених ним векторах руху «до джерел», це бачення потенціалу раціонального мислення у ствердження достатності ресурсу самого *ratio*, долученого до біблійного свідчення про створення людини «за образом і подобою Божою», для того, щоб людська особистість могла вдосконалюватись не лише інтелектуально, а і духовно, що створило ґрунт для раціоцентризму й антропоцентризму.

Оформивши «контрапункт» ренесансної діалогіки, така співвіднесеність теоцентричних і антропоцентричних орієнтацій самоусвідомлення людини задала магістральну тенденцію світоглядних трансформацій, визначальних для становлення посттрадиціоналістської свідомості, – автономізацію людського розуму, яка виявилася через відсторонення, при «другому народженні європейського

раціоналізму» (С. С. Аверинцев) і самопізнання, і богопізнання від живого богоспілкування, що призвело до сприйняття Абсолютно Особистісного Бога як знеособленого Трансцендентного Абсолюту, а надалі – і до секуляристичного відмежування раціональності від духовного Першоджерела.

Водночас конфігурація переходу від традиціоналізму до історизму, провіщена траєкторією ренесансно-гуманістичного «повернення до витоків», стала активним фоном для Реформації, націленої на те, щоб поновити міжособистісні стосунки людини і Творця, обмежені і схоластичною раціоналізацією пояснення християнської догматики, і самим устроєм Римо-католицької Церкви. Наснажуючись досвідами долучення людської особи до Слова Божого, якими ознаменувався полемічно співвіднесений зі *Studia divinitatis* – визначений закликом до «глибинного прочитання» Біблії напрям гуманістичного наближення *ad fontes*, звернення до Богодухновенної Книги, висхідні для реформаторського руху, ініціювали обґрунтування протестантського принципу *Solo Scriptum*, що передбачав забезпечення безпосередньо-особистісного доступу до Священного Писання на основі перекладу Старого і Нового Завітів на народні мови.

Чи не найбільш послідовно, у культурному просторі Ренесансу, ця вимога була дотримана в добу Єлизавети I (1558–1603) в Англії – країні, де реформаторство започаткувалось як державне нововведення, а перекладацька діяльність, спрямована на те, щоб долучити ближніх до Божественного Одкровення, відбувалась у полі академічної рецепції ідей «філософії Христа» Еразма Роттердамського і спиралась на здійснений у першій третині XVI ст. Уільямом Тіндейлом переклад на англійську мову фрагментів старозавітного тексту з арамейської мови і новозавітного тексту з давньогрецької мови.

Покликана сполучити теоцентрично й антропоцентрично орієнтовані форми творчої маніфестації людини, запроваджені ренесансними гуманістами і сприйняті реформаторами, безпрецедентна творчість елизаветинських перекладачів Богодухновенної Книги спрямовувалася на той шлях особистісної самореалізації митця, на якому людська особистість – образ Божий – може досягти подібності Творцю, забезпечуючи комунікацію ближніх з Ним.

Використовуючи літературно-творчий арсенал, сформований у ході «вдосконалення» народних мов, скерованого античними поетологічними і риторичними принципами мовленнєвої діяльності, філологи елизаветинської Англії – послідовники християнського гуманізму і прихильники церковного реформування – здійснили два переклади Священного Писання на англійську мову, відомі як Женевська Біблія (*the Geneva Bible*, 1560) та Єпископська Біблія (*the Bishops' Bible*, 1568).

У цих перекладних версіях Богодухновенної Книги у ході відтворення топології особистісного, означеної співвіднесенням концептів *ὁλόστασις* і *πρόσωπον* в оригінальному – грецькомовному – тексті Нового Завіту, формально-еквівалентна модель перекладу діалогічно сполучається з його матрицею, націленою, насамперед, на змістову відповідність.

При реконструкції ключових топосів буття особистості такий «діалог» класичних кодів перекладацького самовизначення розгортається у сполучення різних англійських маркерів контекстуальних значень *ὁλόστασις* і *πρόσωπον*, що відображає розуміння естетичної категорії *decorum* – «доречність», сформоване в літературній теорії і художній практиці Відродження, і свідчить про спільність орієнтацій і групи перекладачів-вигнанців на чолі з Уільямом Уїтінгемом, яка знайшла притулок у

Женеві, й об'єднання перекладачів-єпископів, очолюваного архієпископом Кентерберійським Метью Паркером, на співвідношення індивідуально-творчого висловлювання і «готового слова» (О. М. Веселовський) традиціоналізму, встановлене ренесансною поетикою стилю.

При відтворенні топологічної структури особистісності елизаветинські переклади Священного Писання розходяться у шляхах перетворення його текстової організації. Перекладацькі інновації, втілені в Женевській Біблії, не вичерпуються запровадженням першого сучасного поділу біблійного тексту на вірші, але включають і коментарі у квадратних дужках, що формують його задане сприйняття. У Єпископській Біблії сумішуються дві протилежні позиції щодо структурування тексту: пріоритет настанови, який передбачає тенденційність інтерпретацій свідчень Богодухновенної Книги, і «розмаїття перекладів і прочитань», що демонструється сполученням різних варіантів перекладу псалмів і позначенням ініціалів перекладачів під перекладеними ними частинами Священного Писання.

У виявленій розгалуженості відходу перекладачі-єлизаветинців від способів побудови наративу. Реалізованих у давньоєврейському Старому Завіті і давньогрецькому Новому Завіті проглядається відображення ключого принципу естетики Ренесансу – *varieta* («єдність у розмаїтті»), ствердженого як домінанта ренесансної поетики жанру.

Естетично відображаючи інтенції на розкриття теоцентричності міжособистісних взаємин за допомогою художньо-словесного інструментарію, виробленого при набутті художньою свідомістю Відродження антропоцентричної спрямованості, і посилюючи раціональне сприйняття біблійного тексту, всі ці засоби забезпечення персонального доступу до живого Слова Божого призвели до раціоналістичного обмеження сфери осягнення Надприродного Одкровення і сформували передумови для зведення, у Новий і Новітній часи, духовного осереддя особистості спочатку до особистісного, а потім і до деперсоналізованого *ratio* і ствердження на цій основі раціоцентризму, який постнекласичною думкою осягається як джерело «іманентного фрейму» (Ч. Тейлор) секуляризованого світогляду і переглядається у ході формування постсекулярного простору персонально-суб'єктного самоусвідомлення.

Пічугіна Т. Є.

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

**ГЕНДЕРНИЙ КОД ОПЕРИ
Р. ШТРАУСА / Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ
«КАВАЛЕР ТРОЯНДИ»**

Після дрезденської прем'єри «Кавалера троянди» (1911) Гуго фон Гофмансталь пише Оттоні Дегенфельд: «Найбільше тішить сам твір, що незбагненним чином став настільки єдиним цілим, ніби його створили не дві людини» [2, с. 545]. Розвиваючи цю ідею в «Ненаписаній післямові до *Кавалера троянди*», автор підкреслював: «Твір – це єдине ціле, і, навіть якщо він створений двома людьми, він може стати цілим. <...> Хто розділяє – той помиляється. Хто виділяє щось одне – той забуває, що непомітно знищує цю цілісність. Музику не можна відірвати від тексту, слово – від

живого образу. Це було створене саме для сцени, а не для читання чи домашнього музикування» [2, с. 547].

У цих коментарях Гофманстала ставиться непомітний акцент на *формуванні цілісності*: вона не витворюється раз і назавжди, вона народжується на сцені щоразу або, як підкреслює письменник, *може* «незбагненим чином» виникнути. Саме єдність слова, музики, сценографії і виконання формує «з'являння» у «Кавалері троянди» між галантною поверхнею / поверховістю і глибинним змістом опери. Дивним чином саме зарозумілий і недалекий персонаж опери, Окс ауф Лерхенау, не усвідомлюючи того, дає ключ до розуміння поезики цього тексту: «Haben doppelte Gesichter, alle miteinander» («Два обличчя усі мають, кожен – і всі разом») [2, с. 82]. Іншими словами: тут все не те, чим видається або хоче видаватися, починаючи з предметів інтер'єру чи статей персонажів і завершуючи жанром цього твору, що балансує між комедією і трагедією, оперою та оперетою, високим мистецтвом і кітчем. С. Зонтаг визначає цей плинний, невизначений культурний феномен як кемп. «Андрогін, безумовно, є одним з головних образів світогляду кемп, – пише вона. – Кемп – це торжество стилю, що не розрізняє статі. (Взаємна здатність перетворення “чоловіка” і “жінки”, “людини” і “речі”.) <... > Кемп – грайливий, антисерйозний. Вірніше, кемп задіює нові, більш складні, зв'язки з “серйозністю”. Він може бути серйозним у легковажності і легковажним у серйозності» [1, с. 52, 60]. Витоки кемпу С. Зонтаг бачить у мистецтві XVII-XVIII століть, тому не дивно, що вона виявляє його риси в «Кавалері троянди», адже сценографія опери заснована на цитуванні вестиментарного коду XVIII століття.

Створюючи ескізи костюмів, А. Роллер відштовхувався від того, що мода епохи рококо розмиває межі між статями. У першій сцені «Кавалера троянди» «Костюм Октавіана багатьма деталями відповідає негліже маршальші: обоє демонструють свою шкіру, що «просвічує крізь одяг», обоє – у білих панчохах, їхні жабо, манжети і рюші змішуються між собою» [6, с. 103]. Ситуація ускладнюється ще й тим, що ми не бачимо обличчя героїв: «Спираючись колінами на приліжковий пуф, Октавіан напівпригортає до себе маршальшу, що лежить у ліжку. Обличчя її не видно – лише її прекрасну руку в мереживі сорочки» [2, с. 11], – зазначено в ремарці. І хоча музика прелюдії драматизує «ніч кохання», на сцені немає жодних слідів бурхливої пристрасті: шпага у піхвах лежить на маленькому диванчику, одяг складений за ширмою, запона ліжка підтягнутий, звучать два жіночі голоси, отже «про побудовану на опозиції статей структуру в “Кавалері троянди” не може бути й мови» [6, с. 100].

Навіть неодмінний реквізит палкої пристрасті – ліжка – набуває невластивого для нього значення. Воно постає *скеною* – наметом для перевдягання: у першому акті Октавіан ховається за запоною ліжка і з'являється у подібі Маріандль; у третьому – він знову використовує альков, щоб цього разу постати у своїй «істинній» подібі. Окс здивовано вигукує: «Is schon ein Manndl» [2, с. 96] («Поглянь-но, молодик»). І це позначення – «Мандль» – не лише ставить під сумнів маскуліність Октавіана, але і його стать, оскільки воно напрочуд співзвучне зі словом «Mäd(e)l» (дівчина), і з іменем «Маріандль». До того ж у ремарці неоднозначно вказується: «als Mann halb angekleidet, tritt zwischen den Vorhängen hervor» [2, с. 94] («виходить з-поза запони наполовину одягнений як чоловік»). Цікаво, що і на початку опери, і в її фіналі Октавіан *напіводягнений*, але Маріандль з'являється у повному вбранні.

Усі переодягання лише додають плутанини в диференціацію статей, що панує в опері: «Кавалер троянди – це кавалер травесті, жінка, котра грає чоловіка, – цього вимагає лібрето; цей чоловік, у свою чергу, грає жінку, щоб обдурити барона Окса.

<... > Вона – це він, а він – це вона. Тому маршальша, по суті, любить жінку у своєму “хлопчикові”, а барон, переслідуючи Маріандль, – закоханий у чоловіка» [4, с. 150], – зазначає Гюнтер Неннінг. Взагалі, чоловічий світ в опері – це радше пародія. Окс поводить як гендляр [2, с. 52], він заходить так далеко, що вимагає від Фаніналя ранковий подарунок для себе; Октавіан виявляється не набагато кращим за нього, закохуючись, як і передбачала Тереза, в першу дівчину, з якою він познайомився. Окс – суміш Дон Жуана і Лепорелло – виявляється імпотентом, про що красномовно свідчить його ім'я. Окс – віл, тобто кастрований бик. У класичній традиції роль героя-коханця виконує тенор. У «Кавалері троянди» тенори – це підозрілий тип Вальзаккі, слуга і співак, котрий виконує арію, текст якої насправді відтворює дослівно арію з «Міщанина-шляхтича». Показово, що у Мольєра її виконує жінка. При цьому образ тенора відсилає й до «Будуару графині» Хогарта, де зображений знаменитий кастрат свого часу Франческо Бернарді.

Протягом усієї опери Октавіан виступає в ролі замісника: або фельдмаршала як коханця Терези, або Окса в ролі кавалера троянди [5, с. 154]. Саме «випадання» з чоловічого силового дискурсу і андрогінність роблять його привабливим як для жінок, так і для чоловіків. Тереза ж, навпаки, часто виступає в чоловічій гендерній ролі, про що свідчить її соціальне становище – маршальша, і роль *dea ex machina*, котру вона грає у третьому акті, і, зрештою, її ім'я Марія-Терезія. Княгиня Верденберг, – стратег, воїн, посередник, маніпулятор, правитель, але вона, що важливо, не ототожнюється з владою. Коли Октавіан стає «таким, як усі чоловіки», Тереза починає любити «його любов до іншої», що, фактично, означає любити іншу, любити замісницю замісника.

Ю. Фогель називає Софі «дзеркальним персонажем» (*Spiegelfigur* [6, с. 100], а У. Реннер говорить про дзеркальну (нарцисичну) стадію ініціації Октавіана [5, с. 158]. Обидві дослідниці, таким чином, бачать у Софі своєрідне відображення Октавіана – і лише це. Однак і на музичному, і на образному рівні вона також є відображенням Терези (не випадково Р. Штраус характеризує Софі і Маршальшу однаковим мотивом, побудованим на інтервалі кварта і сексти). Власне, в «Кавалері троянди» Софі є ідеальним дзеркалом, що відображає того, хто в нього дивиться, а тому – також є андрогінним персонажем, і в цій якості вона з'являється ще до того, як виходить на сцену.

В опері срібна троянда наділена рядом значень, що часто суперечать один одному. У першому акті вона асоціюється з молодістю і чистотою (біла троянда є символом Діви Марії і Едемського саду [3, с. 303]). У цьому значенні вона з'являється в другому акті: Октавіан у гаптованому сріблом білому костюмі нагадує Софі Архангела [2, с. 47], а аромат троянди викликає у неї асоціації з раєм (срібна троянда пахне «Як небесні, а не земні, троянди, як троянди з Едемського саду. <... > Як вітання з неба» [2, с. 48]). Але і троянда, і її аромат (просто «крапля перського рожевого масла» [2, с. 48]) штучні, як штучною є пара Октавіан-Софі [5, с. 149], як ілюзорними є небеса (дуже підозріло «привіт з неба» нагадує небесно-блакитна запона ліжка і небесно-блакитні завіси екіпажу Фаніналя [2, с. 45], а архангел Октавіан – янгола Терезу [2, с.11]), як несправжнім є кавалер травесті. Як каже Тереза, «це все просто віденський маскарад» [2, с. 96].

Після того як маленький мавр залишає сцену з хусткою Софі, глядач залишається наодинці з порожньою темною сценою. «Час просунувся вперед, але не вніс жодних змін. Він лише відновив (статевий) порядок» [5, с. 159], – коментує цей фінал У. Реннер. На наш погляд, відновлення цього порядку є сумнівним, мова йде

радше про штучне усунення (статевих) відмінностей. «... все розсіюється, як марево або сон» [2, с. 40], – стверджує Тереза в першому акті. «Це все сон, не може бути правдою, що ми разом назавжди, назавжди!» [2, с. 104], – наполегливо повторює Софі в останньому, а порожня темна сцена лише підкреслює ілюзорність «раю».

Отже, на «поверхні» «Кавалера троянди» – простий сюжет будь-якого фарсу, де стариган хоче одружитися з молодою дівчиною, штучне відтворення штучної атмосфери рококо, театральна цитата комічної бурлескної феєрії XVIII століття, де чоловіки грають жінок, маленькі маври проносяться по сцені і відбуваються всілякі перевдягання і розіграші. Але водночас – це драма про час.

Бібліографічні посилання:

1. Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть / Сьюзен Зонтаг; Сост., общая ред., пер. с франц. Б. Дубина. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 48–65.
2. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Dramen V. Operndichtungen. – 640 S.
3. Metzler Lexikon literarischer Symbole [hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob]. – Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler, 2008. – XXVI, 443 S.
4. Nenning G. „All' Wärme quillt vom Weibe“ : Frauen und Männer bei Hofmannsthal und Strauss / Günther Nenning // Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal : Frauenbilder / Hrsg. von Ilija Dürhammer [u.a.]. – Wien : Ed. Praesens, 2001. – S. 141-152.
5. Renner U. Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie: Zu Hofmannsthals Rosenkavalier / Ursula Renner // Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung / Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. – Darmstadt : WBG, 2007. – S. 142–162.
6. Vogel J. Cherubin mouillé : Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals / Juliane Vogel // Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal : Frauenbilder / Hrsg. von Ilija Dürhammer [u.a.]. – Wien : Ed. Praesens, 2001. – S. 97-112.

Потніцева Т. М.

доктор філологічних наук, професор,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ДЖОН ХОЛДЕН – ХОЛДЕН КОЛФІЛД (КІПЛІНГ– СЕЛІНДЖЕР): ЛОГІКА ПОРОЖДЕННЯ СМISЛУ

У доповіді пропонується аналіз породження смислу селінджерівського антропоніму Холден Колфілд у його відомому культовому романі «Над прірвою у житті» крізь особливу проекцію та логіку. Цю логіку пропонуємо шукати у порівнянні американського роману XX століття з оповіданням англійського письменника кінця XIX – початку XX ст. Р. Кіплінга «Без благословення Церкви» (“Without Benefit of Clergy”). І тут погоджуємось з думками Р.Барта, який визначав завдання науки про літературу не тільки в тому, щоб «наділяти й виявляти у тексті якийсь смисл», а в тому, «щоб описувати логіку породження будь-яких смислів» [1, с. 271].

Немає ані коментарів, ані переконливих авторських пояснень того, чому у Селінджера виникла зацікавленість до цього антропоніму. Навряд чи такі пояснення з'являться: всім відомо про не публічність й багаторічне пустельництво письменника. Тому робимо спробу знайти логіку використання імені у розшифровці селіджерівської «ехограми», в «голосі» іншого твору.

Холден Колфілд (Holden Caulfield), ім'я доволі екзотичне, яке набуло розповсюдження в суспільстві саме завдяки цьому твору американського письменника. Але вперше, за твердженням літературознавців, ім'я Холдена (Джон Холден) з'явилося саме в цьому оповіданні Кіплінга, надрукованого у 1890 р. За словами Марка Твена, «Кіплінг став одним з небагатьох людей на землі, кожне слово яких передається усім народам телеграфом, а не пароплавом...»[2, с.12.].

В обох авторів співпадає тільки друга частина імені героя – Холден. Етимологія імені дозволяє зрозуміти його і буквально, й образне значення. В давньо англійській мові, OE, це слово – healdan, holden – означало «тримати», «утримувати», «оберігати». Це і є тим головним змістом, який обидва автори, як здається, акцентують в проблематиці своїх творів.

Роль охоронця «іншого» життя, в основі якого щирість, чистота й відвертість душі людини, як душі дитини, яка є не досвідченою у вадах світу, і обирає для себе кіплінгівський герой. Його Джон Холден веде «подвійне життя»: він – службовець в колонізованій Індії не може признатися у тому, що покохав юну індіанку Аміру, яка народила йому сина і створила для нього справжній рідний дім і родину. Кіплінгівський герой з появою у його житті Аміри весь час акцентує слово hold – «тримати», «утримувати», «оберігати» своє неймовірне щасливе життя. Воно, це щасливе життя, втілилося в маленькому сині. Це і передбачали Аміра та її мати, які були впевнені, що саме дитина може «утримати» кохання білого чоловіка. Але, як віщувалося у вірші- пролозі, «знебарвленим» буде цей неймовірний «сезон» кохання, і там, де був «день», наш герой побачить «гіркий «захід»[3]. Від сезонної лихоманки помре маленький Тота, а від епідемії холери – Аміра. Як не вмовляв її Джон Холден покинути небезпечне місце, вона його не покинула. Переважило її, східне розуміння взаємовідношень між чоловіком і жінкою, що кохають один одного. Дім щасливого миття, яке зникло як мана, буде зруйнованим, на його місці спорудять дорогу, і вже ніхто не зможе сказати, де він стояв і чи був він взагалі.

Здавалось би, що спільного в цій історії, яку розповідає письменник зовсім іншого, ніж селіджерівського, часу, зі своєю наскрізною проблемою «Захід є Захід, а Схід є Схід», зі своєю манерою оповіді й естетичними принципами з твором американського письменника середини ХХ століття? Але в «ехограмі» роману Селінджера, а точніше, в одній з деталей його художнього світу – антропонімі Холден Колфілд – є певні відгуки оповідання Кіплінга.

Думка «утримати», «оберігати» дітей від згубної сили «фальшивого» (phony) світу приходиться до Холдена Селінджера, як пам'ятаємо, після того, як він почув і осмислив дивний зміст рядків бернсівського віршу в їх особливому дитячому сприйнятті. Саме у співанні цих рядків дитиною, яка йшла вулицею Нью-Йорка перед ним, Холдену відкрилося його призначення у цьому світі: рятувати малечу від лицемірства суспільства споживачів. У такому задумі автора переконує значення другої складової імені героя – Caulfield – «оболонка», дитяче місце, яке обороняє плід у череві матері.

Роль охоронця «іншого» життя, де переважають щирість, чистота й відвертість душі людини, обирає для себе і кіплінгівський герой, і герой роману Селінджера. Але

чи зможуть вони «утримати» (to hold) його після всього, що з ними трапилось, – питання, яке ставлять обидва автори і навряд чи його вирішують.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: ИТ Прогресс, 1989, 271 с.
2. Вокер Джон. Ред'ярд Кіплінг: знайомство // Сучасний Кіплінг. Нові акценти інтерпретації. Матеріали конференції, Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2014, с.12.
3. Kipling R. Without Benefit of Clergy. <http://public-library.uk/ebooks>

Прокопець М. С.

асистент,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ДИСКУСІЙНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ «КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ»

Дискусії про визначення змісту поняття «культурна пам'ять» далекі від завершення. Проте вони демонструють деякі особливості розгляду історії та формування культурної пам'яті. Пам'ять про минуле, або історична пам'ять, в цьому випадку розглядається як конструкт, народжений свідомістю, який принципово відрізняється від самого минулого, бо нащадки наповнюють минулі події новим змістом. У результаті компаративних досліджень з'явився висновок про те, що єдиного концепту культурної та історичної пам'яті на сьогоднішній день у зарубіжних і вітчизняних гуманітарних науках не існує, а сам феномен має міждисциплінарний характер. Він аналізує явища і процеси, що функціонують в науковому дискурсі, який досяг певного теоретико-методологічного рівня. Ключовими об'єктами досліджень стали різні види колективних спогадів. Розгорнуті в кінці ХХ століття глобальні процеси визначили проблемне поле збереження та інтерпретації культурної пам'яті. Це підтверджується наявністю цілого ряду наукових робіт, присвячених вивченню культурної та історичної пам'яті вітчизняних і зарубіжних авторів, серед яких слід назвати праці Я. Ассмана, М. Хальбвакса, А. Конфіно, П. Коннертона, Ю. Лотмана, О. Іваньшиної та ін.

Пам'ять завжди відігравала важливу роль в житті суспільства та людини. Звертаючись до поняття пам'яті, слід добре розуміти її значення. У сучасній зарубіжній та вітчизняній гуманітаристиці немає чітких визначень таким поняттям, як «культурна пам'ять» і «історична пам'ять». Зміст цих термінів вчені наповнюють неоднозначними категоріями, такими, як міф, традиція, ритуал; події, що відбулися в минулому людини і суспільства, і т. п. У науковців, які вивчають феномени культурної та історичної пам'яті, виникають сумніви в тому, чи був взагалі час, в якому існувала «чиста», миттєва пам'ять?

Як зазначено у філософському енциклопедичному словнику: пам'ять – здатність зберігати сприйняття і уявлення після моменту переживання; пам'ять означає також (говорячи образно) «сховище». Пам'ять допомагає нам орієнтуватися у суспільстві, саме тому для всіх і кожного існує якийсь певний комплекс спогадів, який допомагає нам ідентифікувати себе, будь-які наші індивідуальні спогади пов'язані з певним простором і часом. З точки зору культурології, слід зауважити, що дати чітке визначення поняттю «пам'ять» не так вже і легко. Адже існує низка синонімів «культурна пам'ять», «історична пам'ять», «колективна пам'ять»,

«соціальна пам'ять» тощо. Їх інтерпретація, співвідношення, а також методологія дослідження пам'яті викликає сьогодні інтерес у все більшого кола дослідників та залишається предметом дискусій для цілого ряду гуманітарних наук.

Термін «культурна пам'ять» вперше з'являється у праці Я. Ассмана «Культурна пам'ять...», в якій він розвиває теорію соціальної пам'яті Моріса Хальбвакса – першого дослідника, що звернувся до вивчення цього феномена з точки зору психології та соціології. Однак сам М. Хальбвас, розробляючи свою концепцію, дотримувався соціологічної теорії Е. Дюркгайма. Відповідно до теорії Е. Дюркгайма суспільство і культуру слід розуміти як єдине ціле, але при цьому теоретик віддавав пріоритет формам колективної свідомості. Він зазначав, що людська свідомість неоднорідна, оскільки існує одночасно у двох формах: індивідуальній та колективній. Індивідуальна свідомість являє собою щось специфічне по відношенню до кожної окремої людини, адже слід враховувати психічні особливості кожного індивідууму. В той час як колективна свідомість є властивою конкретній соціальній групі. Ця свідомість, на думку автора, виражається в релігійних віруваннях, міфах, ритуалах, нормах моралі та права. На думку М. Хальбвакса, у суспільній свідомості існують певні колективні спогади. Своєрідним «інструментом» для розуміння колективної пам'яті слугує запозичене в Е. Дюркгайма поняття «рамка» або «кордони» пам'яті. Завдяки базовим соціальним спогадам, які сам автор часто називає «орієнтирами», людина відтворює в пам'яті власні спогади, спираючись на пам'ять інших.

Підсумовуючи вищезазначені положення М. Хальбвакса щодо соціальної пам'яті, слід насамперед зазначити, що саме завдяки пам'яті людина добре орієнтується у суспільстві, саме тому для кожного з нас існує ціла низка власних спогадів. По-друге, будь-які індивідуальні та соціальні спогади пов'язані з простором і часом. Інакше кажучи, уявлення М. Хальбвакса про культурну пам'ять тісно пов'язані саме із історичною пам'яттю.

Ідеї Моріса Хальбвакса про соціальну пам'ять значно вплинули на думки сучасного вченого П. Рікера. У своїй роботі «Пам'ять. Історія. Забуття» він розглядає пам'ять як будь-яку діяльність, роботу, визначаючи, що робота пам'яті здійснюється не лише всередині, але й поза межами індивідуальної свідомості, не лише на рівні окремої людини, але й на рівні цілого суспільства. Суспільство, яке переживає особливий історичний стан – ситуацію розриву з минулим, намагається відновити пам'ять культури не через «живу» пам'ять, а через історичну реконструкцію. Історіографія спрощує пам'ять людей актами вибіркової, серійної архівації, вивчаючи свідчення очевидця завдяки документам. У вітчизняній гуманітаристиці поняття «історичної пам'яті» та «культурної пам'яті» досить часто підмінюють один одного. Це відбувається через те, що історична подія є невід'ємною частиною культури, а значить і є частиною спогадів. У працях вітчизняних вчених, які займаються проблемами культурної пам'яті дослідження історичної та культурної пам'яті реалізуються насамперед завдяки історії (події минулого), герменевтики (вивчення текстів і їх трактування), семіотики (вивчення знаків, символів).

Оригінальна концепція культурної пам'яті належить Ю. Лотману, який вивчав проблему «сенсопородження» в культурі. Пам'ять є для культури не пасивним сховищем, а частиною текстоутворюючого механізму. Сенси в пам'яті культури не «зберігаються», а розростаються. Тексти, що утворюють «загальну пам'ять» культурного колективу, не тільки служать засобом дешифрування текстів, що циркулюють в сучасно-синхронному зрізі культури, а й генерують нові. Як творчий механізм, пам'ять культури зберігає минуле, в якому вона перебуває; нові тексти

створюються не тільки в сьогоднішньому зрізі культури, а й в її минулому. Іншими словами, пам'ять культури креативна. Відповідаючи за збереження текстів, вона не виключає, а передбачає метаморфози. В основі цих метаморфоз – єдність культурної пам'яті як якогось невидимого тексту (інтертекст).

Сучасні вчені пов'язують дію культурної пам'яті з менталітетом. Історична пам'ять стає базовим чинником, що визначає національно-культурну ідентичність. Найяскравіше це проявляється в переломні епохи, коли відбувається трансформація історичної свідомості людини і суспільства, спостерігається «підлаштовування» минулого під «потреби» сьогодення. При цьому «осучаснення культурних смислів» призводить до зворотного ефекту – замість творчого прочитання традиції здійснюється псевдоаутентична реанімація традиції. Пам'ять, яка переносить минуле у сьогодення, усуває часовий вимір традиції, позбавляючи людей власної історії, цінності прожитого життя. У ситуації найскладніших суспільних перетворень історія і культура піддаються серйозним процесам «ревізії» і «перегляду».

Отже, пам'ять в цілому – це явище, пов'язане з теперішнім, що відноситься до нього і зв'язує події минулого із сьогоденням. «Пам'ять – це живий, рухливий, складний організм, оскільки належить різним групам, які зберігають його для нащадків. Пам'ять не завжди зручна, але необхідна, тому що дає свободу вибору своєї культурної приналежності. На відміну від історії, пам'ять – це емоційне переживання, яке пов'язане з реальним або уявним спогадом і допускає всілякі маніпуляції, зміни, витіснення, забуття». Пам'ять є універсальним способом збереження інформації минулих поколінь для поколінь майбутнього.

У зарубіжній гуманітаристиці вивченням пам'яті займаються досить давно, де завдяки цьому склалися цілі наукові школи (соціологічна, антропологічна, психологічна та ін.). Спираючись на дослідження Ю. Лотмана, можна припустити, що культурна пам'ять, на відміну від історичної, – це колективні спогади, скоріше, не суспільства, а окремої нації, етносу, що володіють складною міфологічною, ірраціонально-емоційною і символічною складовою. Історична ж пам'ять формується дослідними, професійними співтовариствами і існує насамперед в інституційних формах. У цьому аспекті методологічні перспективи зарубіжних теорій цілком очевидні. Варто очікувати, що надалі феномен культурної пам'яті буде все більше привертати увагу вітчизняної гуманітаристики.

Farman J. Ramazan
Postgraduate student,
National Taras Shevchenko University of Kyiv

LANGUAGE CODES OF AGATHA CHRISTIE'S IDIOSTYLE IN DETECTIVE FICTION

Contemporary idiostyle studies are mainly devoted to its lexical and semantic features. Among them scholars elicit signs of authorship (Chetverikova: 2014), occasional words (Goloborodko 2001), special word creation and form creation (Grishchenko 2009), supporting elements (Vanieva: 2006), individual authorial concepts and their organization (Tarasova: 2012), frequency of special vocabulary [Mukhin 2005]. Nevertheless, idiostyle, or in other words, the author's language codes, is organized in a certain way and in addition to regular lexical component, includes definite phonetic features, syntactic models, as well as extralinguistic factors (cultural and historical peculiarities, genre canons, ideology). In

addition to that, idiostyle can be regarded as a special variant of the language codes use (in this case, we can also use the term “idiolect”), that carries certain typical for a definite author lexical, syntactic and textual patterns that make it quite recognizable. The feature of being the author’s idiostyle language code can be attributed to any language unit due to its compliance with the stated parameters of frequency, stability, connection with their functions performed in literary text and its semantic potential.

Speaking about the language codes in Agatha Christie’s detective fiction at lexical level in general, we consider certain lexical linguistic means, that is appropriate words and phrases, that are simple and that is why quite understandable to the addressee. The vocabulary of Agatha Christie can be defined as stylistically neutral, in comparison to the stylistically colored vocabulary. According to our observations, we distinguish *terms, official expressions /sayings, colloquial words /phrases*, and other linguistic means of expression that turned out to be quite frequently used in her literary works. The most interesting are those lexical units of corporate vocabulary (professionalisms as well), which belong to definite thematic groups connected with crime constituencies: **Crime:** *attempt, commit a murder, conviction, counterfeit, cross-examine, deliberate intent, deliberate murder, homicidal mania, kidnap, kill, to order an inquiry, to serve a prison sentence, suicide, to testify, theft, threat, torture, violence*. The most frequently used vocabulary codes of Agatha Christie’s idiostyle in her detective fiction were selected and classified into 10 thematic groups: Crime, Action, Place of Events, Types of Involvement in a Crime, Law and Law Breakers, Investigation (motives, the instrument of a crime, types of evidence), Characteristics of a Person, Emotions, Fear and Danger.

Despite the diversity in the choice of syntactic stylistic means that can be used in any literary work, typical syntactic constructions can be traced within the author’s idiostyle. They serve as a special language codes at the syntactical level that create a special author’s manner of writing thus making her style recognizable.

The majority of the syntactic stylistic means used by the author when describing characters or pictures of nature are aimed at enriching the works with significant details that bring the fictional world of Agatha Christie closer to the real one. At this stage of the stylistic analysis, we can confidently identify such language codes of the idiostyle at the syntactic level as: 1) the predominance of complex syntactic structures of a mixed structure; 2) preference for separate secondary members of the sentence as carriers of additional information and as a means of regulating the rhythmic and intonation component of literary text; 3) the subject can be expressed by a personal pronoun (*he, she*), an abstract noun related to the semantic field of feelings and emotions.

As to the originality of the presented epithets, which can be also regarded as language codes at the stylistic level, it is quite vividly seen in the semantics and the way they are formed. As noted above, compounding is a typical idiostyle codes of word formation in Agatha Christie’s literary works, with the help of which the author achieves the formation of a new meaning by adding two full-meaning words that have their own usual meaning. The meaning of a new word form is context-dependent, but in Agatha Christie’s idiostyle pattern it is one-time and is used to add figurativeness to the epithet in a particular context. Separation of epithets, which takes place in order to actualize the reader’s attention. Besides, by the intonation emphasis of the epithet, Agatha Christie singles it out as a separate secondary member of the sentence. Separation can be purely intonational or graphic, but it always puts forward a new feature in a strong position within the sentence. Moreover, Agatha Christie’s idiostyle is characterized by the use of epithets with abstract nouns related to the mental or sensual sphere. The subjective author’s attitude to the

described fragment of reality, is objectified in epithets, which most often exhibit special regular properties that are reflected in the form of epithet and the ways it functions in the author's literary texts. So, to sum it up, epithets in Agatha Christie's detective fiction are presented in abundance and variety as their combination may well claim to be its characteristic feature.

Agatha Christie's idiostyle can be traced at textual level, namely in the language peculiarities of characters' speech, namely in monologues and dialogues.

It is necessary to underline, that in a dialogue, it is enough to indicate the subject of communication, and in a monologue, usually a detailed description of objects or events is given. Both monological and dialogic Agatha Christie's detective fiction texts contain "message", "reflection", "description", which serve as special elements of the author's idiocode. It is necessary to notice that the characteristics of dialogic speech determine its syntactic organization. Since the dialogue in literary text imitates colloquial speech, in literary text we can observe its inherent features. As a rule, simple, interrogative sentences take part in the syntactic organization of the dialogue, among which there are many one-part, incomplete, many elliptical constructions.

In addition to these general characteristic features of dialogic speech, we are interested in pointing out some dialogues which serve as part of special idiostyle language codes in detective fiction by Agatha Christie. They are as follows: 1. Violation of the grammatical norms of the literary language, that is the reduction and change of negative forms, as well as other auxiliary verbs are used. The author uses these dialect features of speech in order to make the text more realistic and, at the same time, expressive. Such violations imitate the speech of the lower strata of the society, which often become the characters of detective fiction by Agatha Christie. Many of these dialect forms often with changed spelling, which bring them closer to colloquial speech, have lost their stylistic significance, as they are widely used in fiction. 2. The speech of the characters is enlivened by appeals expressed with the help of diminutive words. 3. The syntactic features of the dialogue include various elliptical constructions: with a zero subject or predicate, prepositions or articles can also be omitted. These are characteristic features which are situationally dependent and are determined by such properties of dialogic speech as brevity, economy and clarity.

It should be also noted that the appearance of dialogical speech in detective fiction by Agatha Christie cannot be defined as a frequent occurrence, therefore the frequency parameter inherent in the author's idiostyle becomes irrelevant. The syntactic features of dialogue as a type of speech in Agatha Christie's detective fiction do not allow to distinguish them as special idiostyle language code that correspond to the previously stated properties.

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*.

Савич О. В.

асистент,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

РОМАН «ТЕРАСА В РИМІ» ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА ЯК ВЗІРЕЦЬ КОНВЕРГЕНЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПІКТУРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Предметом цієї розвідки стала специфіка взаємодії літератури та образотворчого мистецтва в романі «Тераса в Римі» (2000) знаного французького письменника Паскаля Кіньяра. У цьому творі сучасний автор реактуалізує епоху бароко, репрезентуючи історію життя та творчості фікційного французького гравера середини XVII ст. на ім'я Жоффруа Моум. «Тераса в Римі» є зразком конвергенції піктурального мистецтва й художньої словесності – цьому сприяє як жанрова своєрідність твору (роман про митця), так і його проблемно-тематична та структурно-композиційна специфіка.

Важливо відзначити, що інтерес П. Кіньяра до образотворчого мистецтва постає важливим елементом його системи художньо-естетичних поглядів. Вагомим є біографічний контекст: у розмові із Ш. Лапер-Демезон письменник розповідає, що захоплено займався живописом у період із 1964 до 1968 рр., малюючи «на тканині, по дереву, на картоні, на папері, на склі...», однак згодом зневірився і спалив усі свої твори [4, с. 27]. Із часом Кіньярове захоплення живописом втілилось в написанні есею «Жорж де Латур» (1991), присвяченому лотаринзькому художнику XVII ст. – відомому в свою добу послідовникові караваджизму. Тож поява роману «Тераса в Римі» стала очікуваним продовженням кіньярівського зацікавлення візуальним мистецтвом – в ньому авторові вдалося як послідовно представити свої знання про барокові живопис та графіку, так і втілити суб'єктивізоване розуміння природи мистецтва.

Гравер Жоффруа Моум, хоч і є вигаданим персонажем, переконливо вписаний у мистецький контекст Європи XVII ст. Так роман «Тераса в Римі» реактуалізує розлогий мистецький процес тогочася: Кіньярів Моум контактує із багатьма знаними художниками й граверами своєї доби. Приміром, Клод Лоррен (1600-1682) – лотаринзький художник, який свого часу став одним із засновників традиції пейзажного живопису, – навчає протагоніста гравіюванню пейзажів. Італійський художник і гравер Франческо Вілламена (1564-1624), як стверджує Кіньяр, учить головного героя техніці зображення облич на гравюрах. Моум також приятелює із Херардом ван Гонтгорстом (1592-1656) – нідерландським художником, який упродовж свого навчання та роботи в Римі зазнав стильового й тематичного впливу Мікеланджело да Караваджо і, повернувшись на батьківщину в Утрехт, став одним із чільних представників караваджистів утрехтської школи. Таким чином, спираючись на класифікацію інтермедіальних зв'язків У. Вайсшайна, констатуємо, що досліджуваний роман належить до «літературних творів, які співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання про них» [1, с. 380].

У першій главі роману гравер Моум резюмує історію свого життя такими словами: «Я народився в 1617 році в Парижі. Я був підмайстром у Фоллена в Парижі. <...> У Брюгге я кохав одну жінку, і моє обличчя було повністю спалене. Впродовж двох років я ховав своє спотворене обличчя посеред скель над Равелло, в Італії. <...> Люди у відчаї живуть у просторі, як фігури на фресках, – не дихаючи, не розмовляючи, не слухаючи нікого» [5, с. 9-10]. У цій перспективі гравер, порівнюючи себе із зображенням на фресці, мислить себе як мистецький твір – відтак, у романі прослідковується кореляція між літературним героєм та образотворчим мистецтвом.

Важливим є символічний зв'язок між фізичною травмою Моума та його художнім ремеслом: обличчя митця спалене кислотою, яку використовують для виробництва естампів. В такій оптиці спотворене обличчя гравера робить його самого схожим на ушкоджену гравюру. Моумові естампи репрезентують світ зруйнованим та скорботним – так і сам герой у своїй підкреслено безрадінній іпостасі постає гравюрою, що доповнює меланхолійний кіньярівський універсум. При цьому твори піктурального мистецтва функціонують у романі, зокрема, як виразники саморепрезентації митця.

Зважаючи на кількісну та якісну значимість описів творів візуального мистецтва у «Терасі в Римі», ми могли би прослідкувати реалізацію такого модусу інтермедіальності, як екфразис, чи, за термінологією В. Фесенко, «транспозиція мистецтва у літературі». Лінгвістичне відтворення образотворчого мистецтва дійсно складає вагомий частину досліджуваного роману. Однак екфразис передбачає літературний опис твору, що насправді існує, тоді як усі твори пластичного мистецтва, описані в романі, є авторською вигадкою. Отже, придатнішим у цьому випадку вважаємо термін «квазіекфразис», запропонований Лесею Генералюк: науковиця тлумачить його, як «літературний опис твору, якого ніколи не було» [2, с. 123].

Моумові гравюри також мають наративну функцію: у творі вони стають окремим способом фіксації подій. Найбільш репрезентативною є XI глава роману, присвячена мандрівці протагоніста та його приятеля. Глава складається із почергових описів шести гравюр у техніці меццо-тінто: перша зображує руїни міста посеред скель; на другій читач бачить самого Моума неподалік від воріт маленької церкви; третя гравюра показує, як митець проходить через цвинтар; на четвертій – герої заходять до закинutoї церкви; на п'ятій – вони покидають репрезентовану локацію, тоді як на шостій змальована молода черниця, котру їм трапилось зустріти на зворотному шляху. Квазіекфразис у цьому випадку організує оповідь – показовим тут є те, що подієвість на гравюрах є хронологічно послідовною і резонує з епізодами життя персонажів роману.

Важливою компонентою світоглядної парадигми Кіньяра є його специфічна, неконвенційна концепція темпоральності, що її автор резюмує французьким поняттям «*jadis*», тобто, у дослівному перекладі, «давній час». В авторській перспективі минуле набуває значення безперервного часу, пов'язаного з самими витокami світу, – минулого, яке все ще триває. Це час першовитоків, який продовжує циклічно повертатися і бути присутнім у кожній миті теперішнього. Своєю чергою, мистецтво репрезентує речі, які вже існували в первісному минулому, відтак, на думку П. Кіньяра, завданням митця є відчуття та послідовне відтворення «давнього часу» в творах.

Авторська концепція темпоральності також дозволяє пояснити символічний зміст техніки гравюри в чорній манері, що нею найчастіше послуговується

протагоніст «Тераси в Римі». Так письменник уточнює: «Нанесення пейзажу передує змалюванню людських фігур. <...> На подібній гравюрі зображення здається таким, що виходить із мороку, неначе немовля, що з'являється з материнського лона» [5, с. 93-94]. У такий спосіб встановлюється кореляція між художніми творами Моума й образами першопочаткових витоків світу – зображене на гравюрах постає відлунням часу, що передує нашому народженню.

Як зазначає В. Фесенко, живопис може поставати «медіатором метамовлення в літературі» – йдеться про те, що образотворче мистецтво в літературному творі дозволяє авторові викласти власне світобачення, сформулювати свою письменницьку місію [3, с. 204]. Зважаючи на віддзеркалення у фікційній парадигмі протагоніста-митця однієї із магістральних кіньярівських концепцій – ідеї «давніх часів», – відзначаємо у творі наявність, зокрема, вказаного модусу інтермедіальності.

Зрештою, аналізуючи специфіку синтезу мистецтв у «Терасі в Римі», зауважуємо в ньому маніфестацію такого модусу, як живописна манера письма в літературному творі. Для оприявнення цього модусу звертаємось до одного з епізодів XV глави роману: «Моум подивився на фрукти, які Марі викладала на таріль. <...> Він підніс свічку до тарелі і торкався пальцем тугих темно-фіолетових ягід. Торкався кінчиком пальця відблисків світла на їхніх боках» [5, с. 69]. Стилїстика опису суголосить живописній техніці, що нею послуговувались караваджисти. Схожою є і техніка Жоржа де Латура: «На його полотнах променисте світло осяває персонажів. Світло свічки виокремлює риси їхніх замислених облич» [5, с. 85]. Так, зацікавлення автора образотворчим мистецтвом вплинуло і на його техніку письма – форма досліджуваного роману зазнала впливу мови живопису.

Назагал образотворче мистецтво у досліджуваному романі інкорпороване у його як зміст, так і форму. Воно слугує ретрансляції авторського бачення історії та темпоральності, впливаючи при цьому як на специфіку наративної організації твору, так і на його стиль.

Бібліографічні посилання

1. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії та методи. – К., 2009. – С. 372–393.
2. Генералюк Л. Виклики екфразису / Леся Генералюк // Література на полі медій: Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / за ред. Т. Гундорової і Г. Сиваченко – Київ, 2019. – С. 114–127.
3. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Навч. посібник / Валентина Фесенко. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
4. Lapeyre-Desmaison C. Pascal Quignard le solitaire / Chantal Lapeyre-Desmaison. – Paris: Galilée, 2006. – 247 p.
5. Quignard P. Terrasse à Rome / Pascal Quignard. – Paris : Grasset, 2000. – 167 p.

**SPATIAL MARKERS OF CULTURAL HYBRIDITY
IN ZADIE SMITH'S NOVEL "WHITE TEETH"**

Belonging to the second generation of immigrants from the British Commonwealth, so called "born-and-bred Londoners", like Hanif Kureishi, Zadie Smith often explores postcolonial identification in her novels, converting her diverse cross-cultural experience into literary form, and challenges the notion of a fixed and singular English identity, articulating the problem of a "cultural hybrid" with the sense of in-betweenness. Most of Zadie Smith's works are set in north-west London of her childhood and portray cultural hybridity in a multicultural context. Smith insists on the multiculturalism of Londoners and considers identity hybridisation to be the only possible strategy of cultural co-habitation in a metropolitan space, which is predominantly marked by cultural, social and ethno-religious pluralism.

Zadie Smith's debut novel "White Teeth" (2000) also addresses life in contemporary multicultural London, which is seen as fluid and dynamic, and therefore risky and tense, being marked by the clash of various cultures, fundamentalisms and ideologies. The authoress deploys here the trope of spatial and social exploration of London, representing the city as the space of cross-cultural and cross-class encounters. "White Teeth" features hybrid characters of mixed cultural backgrounds, ethnic groups and religious beliefs, mainly, Anglo-Jamaican, Bangladeshi and Jewish, who often aspire to cross over to a better social and economic condition. The families of the Bangladeshi Samad Iqbal and the Englishman Archie Jones, whose lives intertwine with the life of the white, middle-class Jewish-Catholic Chalfens serve as the epitome of hybridity and London's cultural diversity in "White Teeth".

Concerned with the everyday problems of these ethnically diverse families living in the north-west London area of Willesden Green, the space appropriated by the characters as their living environment mainly due to its liberalism ("*North London, north-west, where things were more liberal*"), the novel negotiates a common sense of "Englishness" and creates a new sense of belonging in the city of London, grounded in the notion of hybridity, which is realised not just as the intermingling of identities, but their mongrelisation. Late 20th-century London of "White Teeth" bears the existence of the 'cultural medley', as one reads in the novel: "*It is only this late in the day, and possibly only in Willesden, that you can find best friends Sita and Sharon, constantly mistaken for each other because Sita is white (her mother liked the name) and Sharon is Pakistani (her mother thought it best – less trouble). Yet, despite all the mixing up, despite the fact that we have finally slipped into each other's lives with reasonable comfort (like a man returning to his lover's bed after a midnight walk, despite all this, it is still hard to admit that there is no one more English than the Indian, no one more Indian than the English. There are still young white men who are angry about that; who will roll out at closing time into the poorly lit streets with a kitchen knife wrapped in a tight fist. But it makes an immigrant laugh to hear the fears of the nationalist, scared of infection, penetration, miscegenation, when this is small fry, peanuts, compared to what the immigrant fears – dissolution, disappearance*" [2, p. 327]. However, a generally optimistic view of multicultural London is overshadowed by Zadie Smith's mention of racist violence that still plagues Britain in the 1990s.

Besides, raising the problem of cultural identity in multicultural London, Zadie Smith addresses and simultaneously deconstructs the illusion cherished by the first-generation postcolonial diaspora, to which Bangladeshi immigrant Samad Iqbal belongs, that diasporas can take advantage of the material opportunities of the West, while still existing within an imagined cultural microcosm of “home” that they can transplant in their new surroundings. The character of certain places in London is influenced by its new inhabitants, still the city also appears to subvert their identity. Zadie Smith promotes the idea of identity as irreducible to “a single cultural essence” [1, p. 34]. Consequently, the London of “White Teeth” appears as transnational or global space, negotiating the traditional idea of a unitary relationship between place and culture. This fact is inscribed upon particular places of the urban landscape, like high road with different shops and cafés, and is recognised by characters themselves. Newly arrived in Willesden, Samad’s wife, Alsana Iqbal, for example, notices “*Mali’s Kebabs, Mr Cheungs, Raj’s, Malkovich Bakeries*” [2, p. 63], which suggests the multi-ethnic landscape of her neighbourhood’s high road.

Capturing London’s contemporary milieu, Zadie Smith constructs in “White Teeth” a number of globalised sites that testify to the image of multicultural metropolis and cultural hybridity. One of them is the playground, which is represented as a site of increasingly complex ethnicities: “*This has been the century of strangers, brown, yellow and white. This has been the century of the great immigrant experiment. It is only this late in the day that you can walk into a playground and find Isaac Leung by the fish pond, Danny Rahman in the football cage, Quang O’Rourke bouncing a basketball, and Irie Jones humming a tune. Children with first and last names on a direct collision course*” [2, p. 326]. The use of children to signify the global mix of London’s ethnic landscape points to the fact that the process of cultural hybridisation (multi-ethnic mixings) continues, transforming the city into a fluid hybrid zone.

Another site frequently mentioned in the novel as the favourite place of Bangladeshi immigrant Samad Iqbal and white Londoner Archie Jones is O’Connell’s Pool House, which confounds natural expectations by being “*neither Irish nor a pool house*” [2, p. 183]. In fact, it is a café owned by an Iraqi family. Its transnational character can also be attributed to its regular clientele: Samad, Archie, and two old Jamaican men. Moreover, its owners have hybrid names like Abdul-Colin and Abdul-Mickey. It was Abdul-Mickey’s father Ali who purchased the pub and rebuilt it, though keeping its original name: “*So despite his Middle Eastern background and the fact that he is opening a café and not a pool house, Ali decides to keep the original Irish name*” [2, p. 246]. A more explicit hybridity of the place is proclaimed by “*an Irish flag and a map of the Arab Emirates knotted together and hung from wall to wall*” [2, p. 183], as well as by its signature dish, an English fry-up marked by the absence of pork on religious grounds. So, Zadie Smith rewrites the quintessentially English topos of the pub as a hybrid space with postcolonial implications (the “Thirdspace”), since being originally Irish it is now owned by an Iraqi family.

In her novel “White Teeth”, Zadie Smith addresses the difficulties of negotiating cultural diversity and of constructing migrants’ identity in a multicultural society. Still, focusing on a limited geographical area in north-west London, the area in which she was born and continues to reside, she articulates the idea that the social constructs of the local community (represented through the images of local pub or school playground in the novel) may serve as a model of possible transnational relations and cosmopolitan communication.

References

1. Sell, Jonathan. P. A. Chance and Gesture in Zadie Smith's *White Teeth* and *The Autograph Man*: A Model for Multicultural Identity? *Journal of Commonwealth Literature*. Vol. 41(3), 2006. P. 27-44. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0021989406068733>
2. Smith, Zadie. *White Teeth*. London : Penguin Books, 2000. 560 p.

Стороха Б. В.

кандидат філологічних наук,
завідувач кафедри романо-германської філології,
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

АСПЕКТИ (НЕ)ПРИДАТНОСТІ ПОЕЗІЇ ГОТТФРІДА БЕННА ДЛЯ ПЕРЕКЛАДУ

Попри те виключне значення, яке Готтфрід Бенн відіграє для німецької (та – ширше – всієї німецькомовної літератури) протягом принаймні другої половина ХХ та початку ХХІ століття, його лірика залишається в українському просторі найбільш «темною» (в усіх сенсах цього слова) темою. Наприкінці 2022 року німецький публіцист і критик Флоріан Іллієс опублікував у серії «Книги мого життя» працю [2], що поєднала аспекти вивчення біографії, особливості поетики Бенна із тим, що за словами Іллієса, знаходиться поза словами («Чим більше я люблю Бенна, тим менше розумію причини цієї любові»).

В межах книги Іллієс побіжно торкається теми перекладу та наводить достатньо радикальну думку Бенна стосовно неможливості перекладацької практики стосовно поезії в цілому: «Коли читаєш Беннові доповіді, його майже безкінечні примітки на полях, заледве можна припустити, що йому – попри довгі пояснення стану ліричного Я – наступного дня вдається приступити до написання віршів. Попри? Мабуть, радше треба сказати – завдяки. Бо ті критичні закиди, які він робить чи то сучасній поезії, чи то Гельдерліну, ніколи не бувають абстрактними чи пак заплутаними, це завжди конкретика: певне слово. У Гельдерліна, наприклад, йому заважає "н'ятий рядок першої строфи", тож коли він застерігає від того, щоб перекладати лірику, йому вистачає лише одного приклада, щоб продемонструвати марноту всіх університетських семінарів із компаративістики: 'Невемо' (nevermore) з цими двома першими відкритими складами і наступним за ними темним струменінням 'мо' (more), в якому ми вчуваємо 'моо' (Moor), болото, або 'ля мор' (La Mort), смерть, це не те ж саме, що 'німме' (nimmermehr).» [2]

Іллієсу немає приводу не довіряти: настільки ж, наскільки він орієнтується у поезіях Бенна, він орієнтується також у його теоретичних текстах, зокрема – у великій праці «Проблеми лірики», котра виникла з лекції, прочитаної в Марбурзькому університеті 21 серпня 1951 року, і на яку небезпідставно посилається, акцентуючи увагу на парадоксі максимально відстороненої аналітики Бенна-критика та повної зануреності у поетичну матерію Бенна-лірика.

Обравши за непересічний (і максимально суб'єктивний) взірць абсолютної лірики вірш Р. М. Рільке «Осінь» (не плутати з «Осіннім днем»), Іллієс здійснює спробу наближення до нерозривної внутрішньої цілісності поезій Бенна, котрі заледве піддаються перенесенню в інші мови, особливо враховуючи, як легко поет включає у конвенційний німецький текст іноземні слова, перш за все – з французької мови,

інколи навіть не вважаючи за потрібне цілковито розуміти їхній зміст чи – не маючи логічних підстав. Інтелектуальність Беннової лірики не цурається певної одержимості звучанням, лунанням і луною вірша і тому, зрештою, балансує на відсутності шпарин між рухом думки та інтелектуальним наповненням вербального масиву.

Саме в цьому сенсі Іллієсу потрібен вірш Рільке: *«Die Blätter fallen, fallen wie von weit, / als welkten in den Himmeln ferne Gärten; / sie fallen mit verneinender Gebärde. / Und in den Nächten fällt die schwere Erde / aus allen Sternen in die Einsamkeit. / Wir alle fallen. Diese Hand da fällt. / Und sieh dir andre an: es ist in allen. / Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält»*. Облишивши за дужками смисловий простір вірша та лише коротко означивши його звукову картину, можемо побачити, що його утворює потік звучання з «а» (22), «і» (20) та «е» (47) між приголосними «н» (41), «л» (16) і «ф» (9). 4 випадки «у» не відіграють вирішальної ролі, бо завжди знаходяться або в позиції проклітика, або – в ненаголошеному складі. Звук «о» з'являється два рази, однак один із них – також проклітик. І єдиний випадок, коли звук чується виразно в наголошеній позиції – це в слові *«doch»*, саме там, де всередині вірша відбувається і трансформація думки, і обернення перспективи, і – інтонаційна цезура у момент прозріння трансцендентного.

За всієї вдалості перекладу, який зробив Василь Стус, не можна не побачити, що Рільке свідомо на половину редукував звуковий потенціал німецької мови в сенсі звуку, вивівши його в монотонний сугестивний реєстр, у той час як у Стуса уже в перших трьох рядках є фактично всі голосні – тим самим, зменшується сила звукового образу і акцент зміщується на смислому компоненту, що – з позиції Бенна – вже б ставало підставою для недовіри перекладу.

Бенн присутній в українських перекладах із заледве десятьма поезіями, переклади яких здійснили Василь Стус, Галина Петросаняк та які були розміщені без вказівки на перекладача в журналі «Ї». Видання поезії, здійснене вісбаденським видавництвом «Лімес» 1960 року [1], охоплює сукупний поетичний доробок поета протягом життя (без урахування чернеток, перших версій – лише спираючись на кодифіковані видання та публікації) на більш ніж 500 сторінках. І, фактично, всі поезії є «проблематичними», у кожному окремому випадку завдаючи для перекладу складнощі різного порядку.

Першою із них є форма. У творчості Бенна однаковою мірою присутні як вірші із формальним дотриманням форми, ритму, рими, так і цілковито неримовані неритмізовані поезії. І це не ставало б проблемою, якби між ними не розташовувалася низка поезій, де відбувається свідомо авторська редукція кількості складів, зміна ритміки, зміна малюнку римування чи розміру або ж – зміна кількості рядків, котра катрени перетворює на катреноїди.

У поезії Бенн часто відчуває потяг до формування словесних пар, котрі, з одного боку, окреслюють певний континуум явищ, з іншого – привносять у них конфліктність або антагонізм – наприклад, *«Geröll und Schatten»*, *«Dämmer und Tau»*, *«Pole und Astren»*, *«Bein und Haar»*, *«Rosen und Licht»*. Інколи це слова різного звучання, часом – відрізняються однією-двома літерами, що часто призводить до неможливості зберегти формально-смислову єдність без порушення структури побудови образу. Ускладнює ситуацію те, що у більшості випадків це однодвоскладові слова, еквівалентність яким навряд чи повністю можлива в українській мові, особливо, коли така пара стає римованим завершенням рядків у переважно перехресній рими (*«Kunde / Stunde»*, *«Pfoften / Dosten»*, *«Tristesse / Zypresse»*, *«Enden / Händen»*, *«Delphine / Travertine»*). Це накладається на послідовну помітну у багатьох

поезіях Бенна «іменниковість» вірша («*Betäubung, Aconite, / wo Lust und Leiche winkt, / lernäische Gebiete, / die meine Seele trinkt*») та банально – довжину рядка: «*Kosmogonien — Wesen / im Rauch des Hyoscyd, / Zerstaubungen, Synthesen / des Wechsels — Heraklit*». Часом усі компоненти зєднуються в одне ціле сполучаються зі словами іноземного походження і утворюють зрозумілі – але неперкладні конструкції: «*Banane, yes, Banane! / vie méditerranée, / Bartwichse, Lappentrane: / vie Pol, Sargassosee*».

Від залучення слів іноземного походження недалеко відходить включення наукових термінів, не лише медичного походження (що цілком природно для лікаря-венеролога-паталогоанатома), але і історико-культурного виміру. Бенн відомий як поет, що органічно вплітає в тіло вірша грецькі чи латинські назви рослин, тварин чи – просто уводить у німецьку мову слова з «античним» забарвленням. Вони не іноземні у прямому сенсі цього слова, проте – не настільки «німецькі», щоб не виділятися з ряду. Те ж саме відбувається з власними назвами, римування яких часом – це невирішувана проблема (*Lekythe, Zykladen, Golgathal, Baal, Marmara, Thermophilä*).

Зрештою, максимально складним залишається момент авторського словотвору Бенна, котрий – попри його унікальність – має двоїстий статус: з одного боку – безумовно «неконвенційний» стосовно традиційних практик використання мови (порівняно з поетичними експериментами), з іншого – цілком легітимний, оскільки словотвірні правила німецької мови дозволяють максимально широке поле творення лексем, вони можуть бути відсутніми в словниках, проте мають статус допустимих (*Eigen-Immortelle, Leda-iten, Aonenvergessen, nächtedurchschluchzt, peitschenüberschwungen, ungeziferschwer, Zepteranalphabet*). Тобто, Беннівські словотвірні пошуки залучають у поетичну матерію «потенційне мови», переклад котрого становить проблему: чи це мають бути словесні вирішення-«інкрустації», що виразно контрастують із словесним фоном, чи ж – слова такого ж регістру, як і інші.

Бібліографічні посилання

1. Benn G. *Gesammelte Gedichte*. Wiesbaden : Limes, 1960.
2. Illies Fl. Florian Illies über Gottfried Benn. *Bücher Meines Lebens / herausgegeben von Volker Weidermann*. Kiepenheuer&Witsch, 2022.

Suima I. P.

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

EXPRESSIVE MEANS OF EMOTIONALITY, EMOTIVENESS AND EXPRESSIVENESS ON THE MATERIAL OF LITERARY TEXTS

The literature style, which includes fiction, has the loading of linguistic means that affect feelings, evoke different emotions, depict reality. The study of emotional speech is a relevant problem and insufficiently studied in modern linguistics, so the description of linguistic means of emotion expression is of great scientific interest.

There are two ways of expressing emotions: verbal (using language), non-verbal (facial expressions, pantomime, gestures, etc.). In speech-thinking activity representatives of different linguistic cultures joy is expressed in structured sentences (verbalized mental analogues of the situation of experiencing emotions). There are at least two semiotic systems of emotions that are still insufficiently studied. However, it was found that the

verbal way of expressing emotions prevails over the nonverbal in a number of characteristics, including "reliability, speed, directness, degree of openness and quality of decoding by the recipient"[1]. The latter objectify axiological components of national consciousness, because they have as their starting point cognitive interpretations that are superimposed on external reality, rather than reality itself [2].

Syntactic and lexical means play an important role in expressing emotional meaning. Emotional nuances can be described through various communicative sentence types, although an exclamatory sentence is the most commonly used. As for the parts of speech, the emotional meaning is realized with the help of emotional-evaluative adjectives, nouns, verbs, adverbs, which contain evaluation in its own semantics. The word order, the division of the text into paragraphs and the use of means of expression also have a certain emotional impact on the reader.

Emotivity is inherent in all language levels: phonetic, morphological, lexical and syntactic [3]. Each of them has its own system of means of expression. Some of the morphemes contain a positive emotional component of meaning.

Positive emotions are expressed through the following lexical units: nouns, adjectives and verbs. The most used grammatical constructions are the construction to be + word denoting emotion, the construction to give + word denoting emotion and the construction to feel.

The adverbs of measure and degree are used for the expression of positive or negative emotions. In the semantic structure of these adverbs the shift of their components takes place. Thus, these adverbs lose their objective meaning and are used not only for defining adjectives but also for expressing a high degree of emotional saturation, i.e. they transfer to the class of intensifiers with the function of expressing a high degree of intensity. Such intensifiers as terribly, awfully, frightfully, etc. do not only intensify evaluation but also change its character.

Interjection as one of the means of expressing an emotional reaction is a sound formation, which has the ability to convey emotion without special speech formations, transmitting a person's reaction to various factors. The interjection has no grammatical and lexical meaning, but at the same time indicates the manifestation of certain emotions, giving the speech an emotional colour.

In addition, «single» words, also called individual neologisms or occasionalisms, appear in the speech of individual characters with varying degrees of frequency. They are formed by a combination of known morphemes according to word-formation patterns and usually attract the attention of the reader or listener and enhance the influence on them. Such words not only mean a complex concept, but also convey the author's attitude to it.

Due to the concept of language levels in the means of expressing emotions, we focused on the syntactic level. The description differs from the spontaneous breakthrough of speech in that it is a completely conscious expression of the emotional state of the hero. When the author describes the mood of the character, he usually uses a non-verbal way of expressing emotions: facial expressions or eyes, focus on the voice, special intonation, and so on. The smallest structural units of gestural language are called kinemes, and in the lexical description they play an extremely important role.

Some lexical combinations inherent in the English language are quite rare in Ukrainian. For example, the phrase "little + noun" in the Ukrainian language is transmitted using reduced-loving suffixes. This example also illustrates the use of a lexical unit that is unique to English and has no equivalent in Ukrainian.

There are some rules how to achieve adequacy in the translation of a literary text from English into Ukrainian:

1) to comprehend and correctly interpret the communicative intention of the author of the text, ie to understand what emotions they wanted to evoke in a foreign language reader;

2) to understand what communicative effect the text of the original language has on its recipient;

3) to select such language tools in the language of translation (Ukrainian), with which the translator will be able to have an identical communicative effect on the Ukrainian-speaking recipient, ie to provoke the same reaction in the Ukrainian recipient that the English text evokes in the English-speaking reader.

Due to the fact that when translating a literary text in English and in Ukrainian there are parallel syntactic structures, we found a tendency to use the method of literal translation or syntactic similarity. In this case, the order of all syntactic units of the original in the translation does not change, but remains the same.

Thus, Ukrainian translators tend to present a more detailed, emotional information than it has English original (at the lexical level). At the syntactic level, there are both extensions of the translated text due to the filling of English means of emotion, and some narrowings of the translated text, which is explained by the skillful use of translators of Ukrainian means of emotion, uncommon in English.

In addition to a number of syntactic means of emotiveness common to English and Ukrainian languages (such as various types of repetitions, parceled constructions, some varieties of ellipsis, etc.), each of the two languages has an "individual" set of emotive syntactic techniques that are not common, or less clearly manifested in another language. While syntactic structures common to the two languages in the overwhelming majority of cases do not cause any difficulties in translation and are usually simply "copied" from the source language into the target language, the individual syntactic means of the English language turn out to be the most susceptible to translation transformations when interpreting English literary texts. Individual syntactic means of the Ukrainian language in the same conditions themselves often serve as a manifestation of a successfully applied translation transformation (for example, grammatical substitution).

It would be logical to assume that compensation for the emotive effect of the English inversion is carried out by introducing additional means of emotiveness into the translated text, which in the Ukrainian language have more "weight" than the change in word order. The study identified a number of the most common tools used by Ukrainian-speaking translators to compensate for the effect of English emotive inversion in the target language. It was found that these are mainly lexical means

Comparing the lexical and syntactic levels of emotionality in terms of translation, we can say that both levels can and should be used effectively to achieve the adequacy of the translated text. The analysis shows that the lexical level, in comparison with the syntactic one, presents the translator with more complex tasks, the non-fulfillment of which has a stronger effect on the quality of translation, but it also provides a wide repertoire of tools for solving these tasks. The syntactic level creates difficulties for the translator, mainly due to the discrepancy of specific means of emotion in the original and translated languages, but, on the other hand, this fact often comes to the aid of the translator, because when using the text of translation the translated statement may in some cases surpass the original in expressiveness.

References

1. Богданова О. Засоби відтворення експресивів негативної емоційності в англомовних текстах. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2017. № 4. С. 119-123
2. Лозова О. Емоції як об'єкт вивчення у когнітивній лінгвістиці, *Наукові записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту*. 2009. № 81 (3). С. 329-334
3. Прокопченко А. Спільні та диференційні ознаки категорії емотивності, експресивності та оцінності. *Наукові записки Вінницького держ. пед. ун-ту*. 2014. № 19. С. 248-251

Тарасенко К. В.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Національний університет «Запорізька політехніка»*

РОМАНІСТИКА ГЕНРІ РОБЕРТСА КРІЗЬ ПРИЗМУ АКСІОЛОГІЇ

Романи Робертса репрезентують ранні зразки так званої популярної (або, за термінологією Дж. Кавелті, – «формульної») літератури, яка характеризується високим ступенем стандартизації звичних для читацького загалу формул, орієнтацією на розважальність і доступність, а також виконує низку важливих соціокультурних функцій (стримує існуючі культурні кордони, закріплює у свідомості мас схвалювані владним дискурсом етико-психологічні стереотипи, сприяє збереженню усталених естетичних норм). Парадоксально, але факт: його твори, які за своєю художньою цінністю поступалися творам більш відомих англійських літераторів, у тогочасного читацького загалу мали великий успіх.

Прикметно, що за романами «Виклик Фортуні» (1590) та «Феандер. Цнотливий Лицар» (1595) міцно закріпилася репутація «romance» – популярного в середньовічній та ренесансній літературах типу роману про фантастичні події та пригоди лицарів і шляхетних героїв.

Втім, якщо проаналізувати топіки, закладені у романі за допомогою методологій рецептивної естетики та «нового історизму», то питання, які піднімає у творах Робертс є цікавими в аксіологічному та інших вимірах – людина як центр буття, гендерна рівність, справедливість та побудування демократичного суспільства, політичні аспекти керування країною, відсіч військовій агресії, релігійна толерантність та ін. Звичайно, що форма репрезентації цих топік не є бездоганною з точки зору естетики, хоча і «формульна» література не ставить такої задачі, втім їх не можна ігнорувати.

Приміром, аксіологічний вимір представлено у романах здебільшого гендерною та релігійною тематиками, а конкретніше – проблемами гендерної рівності та релігійної толерантності. У романі «Виклик Фортуні» Робертс вводить новий тип жінки – доньку короля Мелісіну, яка є активною та емансипованою особою, бере ініціативу у власні руки та зваблює головного героя, саме і її вуста автор вкладає ідею про жінка може бути краще, ніж чоловік у вирішенні деяких питань.

Героїня другого роману Робертса «Феандер. Цнотливий Лицар» – Нутанія є більш феміністичною та такою собі жінкою-емансіпа: вона не покірною помічниця чоловікові, вона навіть присвячує Феандера у лицарі, не очікує першого кроку від чоловіка, прагматична, рішуча, незалежна жінка, яка є повним антиподом покірним та смиренным представницям прекрасної статі. Таким чином, Робертс робить певні

кроки до гендерної симетрії, або ж говорячи термінологією сьогодення гендерної рівності.

Доволі цікавим в аспекті релігійної толерантності є, зокрема, епізод зіткнення у романі «Феандер» між представниками двох релігійних груп – християнином Феандером та мусульманином Мустафою, який є типовим для елізаветинської літератури, але в інтерпретації Робертса Феандер, як і належить християнину, висловлює недовіру до Мустафи та усіх мусульман. Зауважимо, що Феандер не вбиває його та дає можливість висловити власні погляди, а потім сам Мустафа дивується цьому та поціновує дії свого колишнього суперника. В цьому маленькому епізоді, хоч і конфліктному, є імператив Робертса до релігійної толерантності як однієї із складових у суспільстві.

Також у романах Робертса осмислюються такі важливі для пересічного елізаветинця питання як залежність людини від вищих сил, можливість щасливого шлюбу між представниками різних соціальних станів, правильність вибору життєвих стратегій та ін. Осмислення цих питань ставить саме людину у центр буття, саме вона постає центром славнозвісної «chain of a being». Висловлені під жанровою оболонкою «romance», тим не менш характерні для роману «novel» прагматично-орієнтовані питання буття відрефлектовуються автором, а отже пересічний елізаветинець осмислює/переосмислює/знаходить в них відповіді на такі життєві питання як: Яку життєву стратегію обрати? Чи рівні у правах жінки та чоловіки? Чи можуть бути люди рівні у правах? та ін.

Аналіз поетики романів Робертса у системі аксіологічних координат, дозволяє не тільки з'ясувати особливості художнього мислення літераторів, що писали для пересічного англійця, але й сприяє уточненню існуючих уявлень про естетичні смаки, ціннісні орієнтації та життєві інтереси представників третього стану елізаветинського суспільства.

Тасмасис О. О.

аспірантка,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА РЕЦЕПЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ ЗЛОЧИНУ

Література — це успішна та широка частина британського культурного сектора, що має світове визнання. Вона охоплює все від абеток і дитячих книжок до лауреатів провідних літературних премій; від авторів графічних романів і поетів-початківців до визнаних воєнних істориків.

В історії британської літератури першої половини ХХ ст. дослідники виокремлюють кілька періодів, з них два — найголовніші: Едвардіанську епоху кризи (перша третина ХХ ст.) і добу оновлення 30–40-х років. Особливістю перших тридцяти років ХХ ст. в житті Великої Британії був стрімкий рух із вікторіанської епохи в сучасність. Завдяки промисловій революції Британія домінувала в світовій економіці. Для британської літератури перша третина ХХ ст. стала золотою добою, що акумулювала одночасно кризу і розквіт, ренесанс і декаданс. Важливе місце в художньому письменстві того часу належало темі Першої світової війни, названої англійцями «Великою війною».

В рамках літературознавчих студій література злочину реалізується у творах жанру детективу, що є одним із різновидів пригодницької літератури.

Детектив – це окремий материк в літературі. Це вмiла і досконала гра в наукове дослідження. Гра читача і автора, де автор перебуває у вигідній позиції, тому що він у цій грі веде. Читач охоче приймає запропоновані правила і із задоволенням дає себе втягнути в неймовірний вир напруги, інтриги і цікавості.

Детектив бере початок у 1830–1840-х роках; біля витоків формування цього жанру стояли письменники Едгар Аллан По, Вільям Вілкі Коллінз, Артур Конан Дойл, Агата Країсті та ін. Але історія детективного жанру простежується з глибокої давнини. Його елементи виявлять у Біблії (в історії Каїна та Авеля маємо злочин, докази, спробу приховати злочин, навіть знаряддя вбивства)

В міфологічній детективній формулі відправною точкою є певна ситуація і певна подія, що підштовхують розгортання детективного нарративу, в більшості випадків такою подією в детективі є скоєння противоправної дії злочинцем.

Англійський соціолог Ентоні Гідденс стверджує, що злочин існує в рамках набагато ширшої категорії поведінки, яку соціологи називають девіантною, виходячи з цього, концепт злочину не має чітких меж. [2, с.183].

Можна розглядати детективний текст як ситуацію безпосереднього спілкування автора і конкретного читача на рівні співучасті в пошуку розгадки злочину. Крім того, з огляду на те, що злочин – це антисоціальний акт, комунікативною метою детективного тексту буде оцінка самої події і героїв оповідання з точки зору загальноприйнятої моралі. Цю жанрову особливість детектива відзначає і О. Герасименко. На її думку, детектив – це завжди загадка, таємниця, яку читач услід за автором розгадує самостійно, отримуючи можливість не тільки міркувати логічно, проявляти дедуктивні здібності, але і розбиратися в психології людей. Також відмітною властивістю детектива є закладена в ньому моральна ідея, моральність, пов'язана з викриттям і покаранням злочинця [1, с. 39].

Детектив як жанр літератури про розкриття злочинів виник і розвивався паралельно зі становленням правоохоронної системи, необхідність ефективного функціонування якої особливо гостро назріла на початку ХІХ століття: «Детектив як форма літературного твору сприймається як відкриття, яке співпало у часі із розвитком поліцейських сил та становленням сучасної бюрократичної держави» [6, с. 4].

Ріст злочинності та загалом сфера людських пристрастей привертала увагу медиків, психологів та соціологів. М. Вінер відзначає, що «відбувалась зміна у поглядах психіатрів на це питання від інтелектуального дефекту до несправності в управлінні імпульсами, що позначилось виникненням нового поняття «морального божевілля» [Wiener 1994, с. 34].

Звісно у детективі повинен бути у центрі злочин або таємниця, який розслідується до кінця розповіді. Метою детективу є рішення загадки, йде логічний та послідовний ланцюжок розкриття злочину, хто причесний та чому він так зробив. У кожного злочинця є мотив та цей мотив також намагаються розгадати. Детективний роман не зовсім схожий на трилер, так як у трилері присутній жах та насильство, а ось детектив – це кримінальний твір, де є розслідування, де стикаються три світа: поліцейський, злочинний та звичайний.

Важливою рисою детективу, безперечно, є і те, що «його структура підпорядкована чіткій логічній схемі розслідування», як відзначає Цветан Тодоров [5, с. 33].

Текст англійського детективного жанру у своїй основі відповідає канонам класичного детективу. Йому притаманний двоплановий сюжет: зовнішній сюжет, що інтерпретується таємним агентом, шпигуном або детективом, та внутрішній –

злочинцем. Гостросюжетна форма проявляється завдяки силі аналітичного міркування задля розкриття скоєного злочину [3, с. 262].

Але з плином часу акценти, роль базових елементів сюжету замінюються. Тому й мовленнєва реалізація детективного жанру суттєво змінилася порівняно з реалізацією у текстах класичного детективного жанру. На протизагу англійському класичному детективу виступає «чорний», «крутий», «жорсткий» (hard-boiled or thriller) детективні жанри, де діє напруженість сюжету (акцент робиться не на розкритті злочину, а на детальному його описі з елементами насильства різного характеру). Змінюється авторська позиція, тобто невідомо, чи залишиться оповідач живим наприкінці нарративу; з'являється читацька невпевненість у захисті [4, с. 135-139].

Метою детективу є рішення загадки, йде логічний та послідовний ланцюжок розкриття злочину, хто причетний та чому він так зробив. У кожного злочинця є мотив та цей мотив також намагаються розгадати.

Слід також відзначити, що з розвитком людської цивілізації концепт ЗЛОЧИН стає більш складною та багатокомпонентною структурою: світ перетворюється на більш жорстокий, виникає багато нових видів злочинів та злочинних дій. Як соціальне явище злочин посідає значне місце в сучасному суспільстві і знаходить втілення як в мовній семантиці, так і комунікативній діяльності, однак, специфіка відмінностей у відображенні концепту «злочин» в повсякденній та правовій свідомості ще недостатньо вивчена.

Бібліографічні посилання

1. Герасименко Э. Н. Детективный текст как объект филологических исследований. Научные записки Харьковського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія : Літературознавство. 2013. Вип. 3. С. 40–51.
2. Гіденс-Giddens Anthony Lecturer Guide, Sociology – 7th Edition, chapter 21, Crime and Deviance. Polity Press, 2013.
3. Кестхейи Т. Анатомия детектива : Следствие по делу о детективах. Будапешт : Корвина, 1989. 262 с.
4. Приходько І. Дослідження поняття «образ» у гуманітарній парадигмі. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Лінгвістика : збірник наукових праць / ред. В. П. Олексенко. Херсон : Вид-во ХДУ, 2016. Вип. 25. С. 135–139.
5. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
6. Thomas R. Making Darkness Visible. Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination, edited by C. Christ, J. Jordan. Jackson : University of California Press, 1995. P. 134–169.

«ЗАКРУТ ГВИНТА» ГЕНРІ ДЖЕЙМСА У ДЗЕРКАЛІ КРИТИЧНОЇ РЕЦЕПЦІЇ: ОНТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

З моменту першої публікації у квітні 1898 року й до сьогоднішнього дня новела Генрі Джеймса «Закрут гвинта» залишається у фокусі дослідницької уваги як унікальний за кількістю суперечливих тлумачень прецедент «відкритого тексту». В той час, як перебіг літературознавчої полеміки навколо твору Джеймса з 1898 по 1980 рр. системно досліджений у діахронічній перспективі [Parkinson 1991], її онтологічний вимір досі не ставав предметом наукової рефлексії. Між тим, у світлі засадничих принципів рецептивної естетики Умберто Еко та філософської герменевтики Георга Гадамера (зокрема, концепцій «відкритого тексту», *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*, *Horizontverschmelzung*, *Vorverständnis* та *Vorurteil*) історія критичних прочитань новели Джеймса (зокрема, й останнього, не охопленого розвідкою Паркінсона періоду порубіжжя 1980-2010-х рр.) постає наочною ілюстрацією як тенденцій розвитку гуманітарної думки, так і ґрунтовних соціокультурних трансформацій ХХ – початку ХХІ століття.

Так, ранні прочитання «Закруту гвинта» є здебільшого відверто суб'єктивними. Вони не стільки аналізують текст, скільки фіксують спричинені ним враження, які видаються авторам певною мірою універсальними. Переважна більшість ранніх прочитань (Волтер де ла Мар, Ребекка Вест, Карл фон Дорен, Едіт Вортон) – метафізичні: їхній інтерпретативний потенціал обмежений готичними конвенціями аналізованого твору, а увага сфокусована на питанні «природи зла» (зосередженого чи то в «зіпсованих» дітях, чи то в розпусних слугах, чи то, як у прочитанні Езри Паунда, у репресивному соціальному устрої та лицемірстві вікторіанської доби). Навіть ті з критиків, хто інтуїтивно відчував іманентну амбівалентність тексту Джеймса (як-от Вірджинія Вулф), був схильний атрибутувати її двоїстій природі зла як такого, здатності останнього експлуатувати людські слабкості.

Спробу розмежувати прочитання з позицій «наївного» («ледачого», в термінології авторки) та «критичного» («вдумливого») читача знаходимо у феноменологічній інтерпретації Емми Кентон (1924), де привиди вперше однозначно позиціоновані як проєкції психологічного стану гувернантки. Хоча сама Кентон ще не оперує фрейдистською термінологією, її дослідження, залишене на марґінесі тогочасного літературознавчого дискурсу, зокрема, й через гендерну упередженість, напряду передбачає висновки одного з найбільш резонансних психоаналітичних прочитань «Закруту гвинта», «The Ambiguity of Henry James» Едмунда Вілсона (1934).

Дослідження Вілсона (у парі з написаним у відповідь на нього алегоричним прочитанням Хейлмана) фактично вичерпує полеміку довкола природи привидів, проте водночас переводить наукову дискусію в іншу площину. Як окремий прояв модерністського едипального бунту проти вікторіанських «батьків», фрейдистська інтерпретація Вілсона широко експлуатує уявлення про вікторіанську добу як про добу сексуального пригнічення, жертвою якого, на думку критика, і є Джеймс. Саме вілсонівське ототожнення автора із часто вживаним ним типажем «фрустрованої англосаксонської старої діви» виявляється надзвичайно продуктивним для

спровокованих сексуальною революцією прочитань «Закруту гвинта» як зразкового «квір-перформативного тексту», лакуни в якому є більш інформативними, ніж власне текст [Sedgwick, 1990; Soltysik, 2016].

Якщо впродовж I пол. XX ст. у фокусі уваги критиків найчастіше перебували дорослі герої «Закруту гвинта», то на порубіжжі XX-XXI ст., на тлі масштабної кампанії проти педофілії та підсилення контролю за усіма аспектами дитячого життя, інтерпретатори «Закруту гвинта» дедалі частіше звертають увагу на образи дітей як об'єктів насильницьких дій і конструктив «дорослого» бажання – від сексуального до агресивно-власницького [Felman 1982; Hanson 2003; Kincaid 1991]. Одночасно суспільне занепокоєння ескалацією насильства в дитячому середовищі призводить до актуалізації в критичному дискурсі навколо «Закруту гвинта» теми «небезпечної дитини» [Jones 1999; Gittins 1998].

В той час як есе Вілсона зміщує фокус критичного дискурсу з власне твору на постать автора, структуралістські розвідки часів «нарративного повороту» переносять акценти зі змісту твору на його форму: трирівневу рамкову структуру, особливості системи фокалізації, систему інтертекстуальних зв'язків, лексико-стилістичний рівень організації тексту тощо [Parkinson 1991]. Іманентна двоїстість «Закруту гвинта» постає, в такий спосіб, не наслідком «хибного» прочитання, а результатом використання специфічної текстуальної стратегії з боку автора, здатного майстерно передбачити перебіг думки як «наївного», так і «критичного» читача, й містифікувати обох.

Попередній підсумок структуралістської полеміки навколо «Закруту гвинта» підбиває постструктуралістське дослідження Віллі ван Піра та Евута ван дер Кнаапа «(In)compatible Interpretations? Contesting Readings of The Turn of the Screw» (1995). Систематизувавши та послідовно проаналізувавши всі чотирнадцять наявних версій подій новели, науковці доходять висновку, що кожна з них, взята окремо, є валідною, у той час як розглянуті в сукупності, вони породжують принципово нерозв'язувані протиріччя. Таке порушення фундаментальних законів логіки (зокрема, закону суперечності, який стверджує, що два суперечливих судження не можуть бути одночасно істинними) дозволяє вивести твір Джеймса поза межі будь-якої жанрової класифікації чи сюжетної інтерпретації й ідентифікувати натомість як позбавлений сенсу інтелектуальний кунштюк, текстуальний конструкт, чиє єдине призначення – деконструювати ідею літератури як таку [Van Peer, Van Der Knaap 1995].

Проведений аналіз дозволив виділити у перебігу полеміки навколо «Закруту гвинта» щонайменше три наскрізні тенденції. Це, по-перше, поступовий зсув від пошуку єдино вірної інтерпретації до усвідомлення іманентної амбівалентності тексту і, зрештою, до визнання його таким, що не має жодного фіксованого сенсу. Друга тенденція – зростання майстерності психологічного аналізу: від вдумливої спостережливості і «здорового глузду» до фрейдистських і згодом юнгіанських прочитань. Третя тенденція – залежність критичних прочитань «Закруту гвинта» від «історичної свідомості» того чи іншого покоління критиків, яке через тлумачення мистецтва, за відомим висловом Гадамера, зустрічається із самим собою.

Бібліографічні посилання

1. Parkinson E. J. The Turn of the Screw: A History of Its Critical Interpretations, 1898–1979. Saint-Louis : Saint Louis University Press, 1991. URL: <http://www.turnofthescrew.com/> (accessed 20.01.2023).

2. Sedgwick E.K. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press, 1990. 258 p.
3. Jones K. *Taming the Troublesome Child: American Families, Child Guidance and the Limits of Psychiatric Authority*. Cambridge : Harvard University Press, 1999. 320 p.
4. Gittins D. *The Child in Question*. London : Palgrave Macmillan, 1998. 231 p.
5. Van Peer W., Van der Knapp E. (In)compatible Interpretations? Contesting Readings of *The Turn of the Screw*. *MLN*. 1995. Vol. 110, No. 4. P. 692–710.
6. Felman Sh. *Turning the Screw of Interpretation. Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982. P. 94–207.
7. Hanson E. *Screwing with Children in Henry James*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 2003. Vol. 9, No. 3. P. 367–391.
8. Kincaid J. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*. New York : Routledge, 1992. 413 p.

Федоряка Л. Д.

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

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЕГЕНДИ ПРО ГЕРО І ЛЕАНДРА У ТВОРІ «ПІСНА ЇЖА»: ВІД РОМАНТИКИ К. МАРЛО ДО БУРЛЕСКУ Т. НЕША

Про творчість елизаветинського письменника-сатирика Томаса Неша (1567–1601?) написано чимало наукових розвідок, тому інколи здається, що його творча персоналія вже ретельно вивчена. Утім, це твердження стосується не всіх творів. Питома вага дослідницької уваги припадає на роман письменника «Невдалий мандрівник» («The Unfortunate Traveller», 1593), а серед численної памфлетної серії найбільш дослідженими є «Пірс Безгрошовий» («Pierce Penniless», 1592) і «Мигдаль для папуги» («An Almond for a Parrot», 1590). Щодо решти творів, то науковому осмисленню часто підлягають деякі актуальні аспекти поетики. Зокрема, у контексті пандемії коронавірусу була перечитана п'єса «Останнє бажання і заповіт Літа», у якій Неш розмістив поетичний «триптих про чорну смерть», тож дослідникам цей автор тепер буде відомий і як «талановитий *Поет* елизаветинської доби» [1, с.140]; також було встановлено, що в декількох фрагментах роману «Невдалий мандрівник» Неш представив художнє бачення «англійської пітниці». Ці висновки дають підстави говорити про те, що Неш не лише не призупинив творчої праці, а й «... *під час пандемії писав і про пандемію*» [2, с. 121].

Один із творів, про які дослідники згадують рідше, ніж про памфлети і роман, є «Нешева пісна їжа» («Nashe's Lenten Stuff», 1599). Його художню структуру автор розширює фрагментом про кохання між Геро і Леандром, у якому відчутні апеляції до поеми «Геро і Леандр» відомого тогочасного драматурга і поета К. Марло (1564-1593). Тож можна говорити про інтертекстуальні мотиви останнього твору Неша.

Під інтертекстуальністю Ю. Крістева розуміє «текстову інтеракцію в межах того самого тексту» [10, с. 319]. У тексті «Пісної їжі» у таку інтеракцію вступають прототекст (вір Марло) і Нешів наратив. Внаслідок інтерференції невеликих змін зазнають сюжетні ходи, а значних – емоційний реєстр і функціональне призначення

поєми Марло. Тому цікаво прослідкувати механізми і функції залучення тексту поеми Марло «Геро і Леандр» до «Пісної їжі» Неша. Краще розуміти специфіку Нешевого твору нам допоможе історико-літературна перспектива.

Дослідник П. Хонан називає Неша і Марло «великими друзями», але визнає, що про цю дружбу відомо небагато, передусім, «немає доказів того, що вона почалася в Кембриджі» [9, с.105]. Вони навчалися в різних коледжах: Марло отримував освіту в Корпус-Крісті (1580-1587), а Неш – у Сент-Джонсі (1581-1586), що означає, що там вони могли познайомитися, але про спільні інтереси і професійні стосунки наразі сказати складно. Більш вірогідним видається припущення, що стосунки між Марло і Нешем вийшли на рівень літературної співпраці вже у 1590-х рр.

Деякі вчені стверджують, що Т. Неш написав кілька віршів до поеми К. Марло «Дідона, королева Карфагену», що вийшли друком у 1594 р.: Дж. Сейнтсбері переконує, що Неш був повноправним співавтором «Дідони», Дж.Б. Стін запевняє, що прізвище Неша з'явилося на титульній сторінці першого видання, а також припускає, що Неш допомагав другові готувати текст до друку або й написав їх на його смерть. Інші дослідники скептично налаштовані щодо цього співавторства: «його не можна ні довести, ні спростувати» [15, с.18]. Навіть якщо вважати, що поетичної співпраці не було, є інші докази взаємодії цих авторів: «Нешеве шанування покійного письменника і друга, який надихнув на останню роботу» [6, с.194]. Мова йде про твір «Пісна їжа Неша».

К. С. Льюїс називає її «комедійною виставою» і «однією з кращих його робіт» [11, с. 415], а Е.А. Бейкер виказує захоплення «міфами, легендами і розповідями» [3, с. 158]. Е. Хедфілд вважає, що історії про епічні пригоди оселедця у «Пісній їжі» є «пародією на твори найавторитетніших англійських учених» [7, с.77], а Ч. Ніколь пише, що у останньому творі «Неш апелює до червоних оселедців, – вони врятували йому життя під час складного Посту 1598 р.» [14, с. 262].

Називаючи «Пісню їжу...» «найбільш дотепним із Нешевих творів», Дж. Р. Гіббард, утім, наголошує, що він є «продуктом обставин, у яких був написаний» [8, с. 236]. Ці обставини добре відомі. Влітку 1597 р. після постановки п'єси «Собачий острів», яку Т. Неш написав у співавторстві з Беном Джонсоном, у обох письменників виникли проблеми з Таємною поліцією, в результаті яких Джонсон був ув'язнений, а Нешеві вдалося втекти до Східної Англії. Восени 1597 р. він приїхав у Ярмут і зустрів там весняний Піст уже наступного, 1598 р., під час якого, як переконує Дж.Б. Стін, і почав роботу над «Пісною їжею...» [15, с. 15]. У Ярмуті Неш дізнався про те, що архієпископи Р. Банкрофт і Дж. Віттіфт підписали наказ про вилучення всіх тогочасних сатиричних творів із можливих місць збуту. Під його дію разом з творами Дж. Голла, Дж. Марстона, Г. Гарві потрапили і Нешеві памфлети. Він чітко усвідомлював наслідки цієї директиви: йому забороняють писати викривальні твори, а відтак і позбавляють заробітку.

Цими факторами обумовлений і сам факт написання «Пісної їжі...», і, передусім, заголовок твору. Про це письменник повідомляє у «Передмові до читачів»: «Я назвав твір «Пісна їжа Неша», бо це буде найретельніше з моїх досліджень пісної їжі... Нехай це буде розповідь про гірчицю, – як хочете, мені байдуже. Я дуже шкодую, що мої твори повертаються хвостом до людей. Цього разу ви отримаєте від мене голову, тіло, хвіст і весь копчений оселедець; ... цього разу легкий жартівливий імпульс мого розуму, похвала несправедливості...» [13, с. 375].

Абсолютно невтішні обставини написання твору вмотивовують появу в тексті твору гри між гумористичним і сатиричним шляхами репрезентації художнього

матеріалу. Перший модус виражений автором експліцитно, тому «Пісна їжа Неша» – фікціоналізація Посту, для якого характерні обмеження у споживанні м'ясних продуктів, а другий – імпліцитно, бо під ним слід розуміти вже натяк на обмеження у творчій діяльності, на так званий творчий піст, який означає тотальне знищення Т. Неша-сатирика. У відчутті цієї безрадсної перспективи він задумав написати твір, тематика якого б кардинально відрізнялась від попередніх, і могла б якомога глибше завуалювати невдоволення табу, накладеним на його сатиричні твори. У текстовій глибині «...Їжі», яку він іронічно називає «невдалим і недосконалим ембріоном ... сірих ярмутських буднів» [13, с. 378], Неш закодував своє головне послання: «якщо ви заборонили мені писати сатиру, то писатиму про оселедці». Два наративні потоки (відвертий гумор і прихована сатира) зливаються, і у точці перетину народжується абсолютно новий, оригінальний і дієвий інструмент реалізації сатиричного волевиявлення. Одним із них є легенда про Геро і Леандра.

У античному міфі мова йде про те, як абідоський юнак Леандр закохався у жрицю Афродіти Геро, яка жила на Сесті, що розташований на протилежному березі протоки Геллеспонт. В очікуванні коханого Геро кожен ніч запалювала на вежі вогонь, і Леандр перепливав протоку, орієнтуючись на нього, як на маяк. Але одного разу маяк не засвітився і Леандр потонув. Зранку його тіло морські хвилі прибили до ніг Геро, і вона у відчаї кинулася з вежі.

У поемі «Геро і Леандр» (1588) К. Марло вдається до академічного потрактування легенди. Він описує романтичне кохання, в якому глибоке почуття супроводжується легкою еротикою. З твором Неша не все так однозначно. Е.А. Бейкер називає цю легенду «комічною історією» [3, с. 158], а В.Р. Девіс – «веселою оповідкою» [5, с. 212]. Історію про двох закоханих Т. Неш розповідає у невластивій для себе манері – про високе в комічному ключі, в результаті чого відбувається модифікація тексту Марло на різних текстових рівнях.

Про неї можна говорити вже з перших речень. Панегірична тональність вступного пасажу дисонує з емоційним забарвленням третього вислову, в якому автор пояснює комерційну мотивацію написання «...Їжі»: «А чи чув хтось у Ярмуті про Геро і Леандра, про яких писала святійша муза Кіда Марло?.. Це були дві люблячі душі, і кожен учень у соборі Святого Павла розповість вам про їхню любов. І продасть її вам за гроші» [13, с. 416].

Загалом, специфіка Нешевої інтерпретації прототексту Марло полягає в тому, що романтична історія про високе почуття у Неша перетворюється на земні (якщо не приземлені) стосунки, в описі яких автор зосереджується на побутових деталях. Такі трансформації помітні на мовному рівні тексту. Неш застосовує перифрази або метафори, в яких відчувається гра смислами, зниження емоційного реєстру, результатом яких є і поява викривальних інтонацій. Приміром, рядок К. Марло «не від нас залежить кохати чи ненавидіти – нашими бажаннями керує фатум» [12, с. 104] у Т. Неша звучить як «доля – це спаніель, якого, як не проганяй, не відженеш від себе» [13, с. 429]; «черниця Венера» Марло з легкої руки Неша перетворюється на «звичайну капризну дівчинку, батьки якої жили усамітнено, тому вона й бігала до незайманого священика, вдаючи королеву непристойності» [13, с. 415]. Роль протоки Геллеспонт у «Пісній їжі» грає Північне море, яке Неш називає «пральною діжкою» або «бочкою для маринаду».

Істотних змін у інтерпретації Неша зазнає емоційна складова марлівського наративу. Легку іронію, з якою Марло описує невинних закоханих, Неш перетворює в знижено-брутальну з використанням приземленої тілесності, в якій відсутня властива

для прототексту інтимізація почуттів: «Для всіх він (Леандр – Л.Ф.) був голим і чистим з перекинутим через плече рушником,... а вона (Геро – Л.Ф.) знайшла спосіб прихистити його у своєму ліжку; а оскільки він не міг нагрітися після плавання, то вона тулилася до нього й так зігрівала. Це була гра в піджмурки у темряві, без тепла й обіймів» [13, с. 432]. Неш не відмовляється повністю від характерного для прототексту еротичного тону (принаймні, в описах білої шкіри головного героя), але він повністю уникає жартівливих згадок Марло про одностатевий потяг Леандра і акцентує на природному бажанні молодої жінки (у поемі Марло воно менш помітне).

За сюжетом поеми Марло, Нептун ледь не затягнув Леандра на морське дно, а у Неша страх молодика перед водяною могилою трансформований у грайливе задоволення і магнетичне тяжіння до морської стихії. Кульмінація у обох авторів трагічна – закохані гинуть.

На цій ноті поема К. Марло завершується, а Неш продовжує «гратися» з сюжетом легенди. У розв'язці він перетворює Геро на оселедця, а Леандра – на щуку, «що зустрічалися, як чоловіки в тавернах, – по вихідних» [13, с. 433]. Покоївка Геро теж помирає з горя, і Неш перетворює її на гірчицю. Після смерті вона супроводжувала закоханих, як це робила за життя, але вже у вигляді приправи до їжі, тому «Геро і Леандр, Червоний Оселедець і Щука ніколи не сідали до столу без гірчиці, їхньої покоївки» [13, с. 434].

Як бачимо, високий романтично-еротичний вимір поеми Марло змінений Нешем на низький і комічний. Більше того, коли з Геро і Леандра Неш зробив оселедця і щуку, зовні комічний твір «Пісна їжа» він перетворив на сатиричний. У цьому епізоді відбувається зародження бурлеску, який є ключовим механізмом структурування сатиричних інтенцій Неша у згаданому творі.

Сатиричний модус, яким позначена, передусім, інтерпретація сюжету К. Марло, розповсюджується і на весь текст «Пісної їжі», яку теж можна назвати бурлеском. Перемикання регістру з високого на низький у інтерпретації прототексту допомагає Нешеві спочатку продемонструвати, а по ходу розгортання нарації і підсилити сатиру, яку він заховав глибоко між гумористичних рядків оповідки про оселедця і щуку. Напрочуд слушною є думка К. Беннет про те, що це не лише весела історія про червоний оселедець, а ще і відволікаючий маневр (таке значення в англійській мові має ідіома «red herring», тож, вочевидь, Неш і тут «жонглює» смислами). Беннет пояснює: «Нешів відволікаючий маневр відчувається як у риторичній структурі, так і в тематичних аспектах твору, бо у них він приховує свій випад проти свавілля і несправедливості королівської влади». Дослідниця резюмує, що «критика Корони схована за Нешевими хроніками, автобіографією, алегорією, замаскована під комедію, але коли вчитатися в авторські зауваження і вдивитися «вглиб тексту», вона стає явною» [4, с.109].

У розв'язці історії про Геро і Леандра критика «впливає» на поверхню, а саме погляд «вглиб» дозволяє помітити, що і трансформований твір Марло, і весь текст бурлеску виступають унікальним засобом Нешевої сатири, інструментом філігранного знуцання над Короною і владою, які не дозволили йому працювати, як раніше, і, власне, зламали життя (незабаром після написання «Пісної їжі...» письменник помер). Також слід сказати, що з точки зору функціонального призначення інтерпретація тексту Марло у розрізі Нешевої макроформи постає амбівалентною. Крім репрезентації сатиричних імперативів, легендою про закоханих Неш вшановує пам'ять свого друга, творчістю якого надихався і на якого намагався

бути схожим. До речі, К. Марло загинув у 1593 р. від рук королівської Таємної поліції. Це було політичне вбивство.

І в інших творах Т. Неша звучать інтертекстуальні мотиви. У памфлеті «Пірс Безгрошовий» компонентами сатиричного поля є аллюзії до робіт Р. і Г. Гарві, а цитати з Овідія, Сенеки, Вергілія увиразнюють художній простір роману «Невдалий мандрівник». Тож у напрямку інтертекстуальності згаданих творів письменника можна будувати майбутні дослідницькі плани.

Бібліографічні посилання

1. Федоряка Л.Д., Клименко І.М.. Томас Неш – Не сатирик: образ «чорної смерті» в його поезіях. *Філологічні трактати*. Видавництво СумДУ. Том 14. №2. 2022. С.126-140.
2. Федоряка Л.Д., Ревенко В.В. Художня репрезентація пандемії в романі Томаса Неша «Невдалий мандрівник». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2022. Випуск 1 (47). С. 114-123.
3. Baker E.A. The History of the English Novel: in 10 vol. London: Witherby, 1929. V. 2: *The Elizabethan Age and After*. 1929. 305 p.
4. Bennet K.A. Red Herring and ‘the Stench of Fish’: Subverting “Praise” in Thomas Nashe’s “Lenten Stuff”. *Renaissance and Reformation*, 2014. 37(1). Pp. 87-110.
5. Davis W.R. Idea and Act in Elizabethan Fiction. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969. VIII + 301 p.
6. Hadfield A. Marlow and Nashe. *English Literary Renaissance*. 2021. 51 (2). Pp. 190-216.
7. Hadfield A. Lenten Stuff: Thomas Nashe and the Fiction of Travel. *The Yearbook of English Studies*, 41, №1. Travel and Prose Fiction in Early Modern England, 2011. Pp. 68-83.
8. Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. L.: Routledge and Kegan Paul, 1962. 262 p.
9. Honan P. Christopher Marlow: Poet and Spy. Oxford: Oxford University Press, 2005. 205 p.
10. Kristeva J. Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris. Editions du Seuil, 1969. 288 p.
11. Lewis C.S. English Literature in the Sixteenth Century. Excluding Drama. Oxford: Clarendon Press, 1954. 696 p.
12. Marlow Ch. Hero and Leander / *Poems*. [ed. by Millar McLure]. London: Methuen, 1968. 142 p.
13. Nash Th. Lenten Stuff: [бурлеск] / *The Unfortunate Traveller and other Works* [ed. by J.B. Stean]. L.: Penguin Books, 1985. Pp. 371-457.
14. Nicholl Ch. A Cup of News: The Life of Th. Nash. London and Boston: Poutleadge and Kegan Paul, 1984. 342 p.
15. Stean J.B. Introduction / *The Unfortunate Traveller and other Works* [ed. by J.B. Stean]. L.: Penguin Books, 1985. Pp. 13-44.

ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРСЕМІОТИЧНИХ МОДЕЛЕЙ ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ НА МАТЕРІАЛІ ЕКРАНІЗОВАНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Кіномистецтво сьогодні є чи не найпоширенішим видом мистецтва, а завдяки сучасним технічним досягненням ми маємо змогу дивитися фільми режисерів різних країн, перекладені українською мовою.

Терміном «кінопереклад» зазвичай називають переклад текстів художніх та анімаційних фільмів, а також серіалів. Однак не завжди ми маємо справу лише із перекладом кінотексту з однієї мови іншою. Протягом останнього століття виникають специфічні полікодові системи, які побудовані на поєднанні текстів різної семіотичної природи, а тому поряд із явищем кіноперекладу постає явище інтерсеміотичного перекладу, тобто перекодування твору з однієї знакової системи в іншу [3, с. 233]. Одним із результатів процесу інтерсеміотичного перекладу є екранізація. Р. Якобсон визначає екранізацію різновидом інтерсеміотичної інтерпретації [3, с. 234], у працях У. Еко вона називається «трансмутацією» [2, с. 50]. Оскільки екранізація як акт інтерсеміотичного перекладу надає ширші можливості для інтерпретації оригінального твору, система відношень між літературним джерелом та його кіноадаптацією потребує більшої уваги дослідників, до того ж, в кінематографічній індустрії спостерігають розвиток нових тенденцій. Отже, дослідження у цій галузі наразі є актуальними, зважаючи, зокрема, на недостатню кількість теоретичних та практичних праць вітчизняних дослідників, присвячених цій проблемі.

Метою дослідження є виявлення та аналіз особливостей перекладу екранізованого літературного твору з англійської українською мовою, а також дослідження моделей інтерсеміотичного перекладу на матеріалі екранізованого твору.

Інтерсеміотичний переклад забезпечує роботу на різних «рівнях опису», даючи змогу обирати релевантні аспекти з оригінального твору та відтворювати їх у перекладі. Так, відповідні властивості певних аспектів перетворюють на нові матеріали та процеси. Наприклад, мовні аспекти літературного твору (ритмічні, синтаксичні або психологічні) трансформують у динаміку руху, організацію простору, світлове оформлення, костюми, сценографію тощо.

Інтерсеміотичний переклад може бути застосований у межах певних моделей. Виділяють такі інтерсеміотичні моделі перекладу:

- знак є семіотичним джерелом (твір, який перекладають), зміст знаку, який перекладають, є змістом семіотичного джерела, а інтерпретант (ефект або вплив на глядача/читача) є семіотичною ціллю (знаком перекладача);
- знак є семіотичною ціллю (знаком перекладача), змістом знаку є семіотичне джерело (твір, який перекладають), а інтерпретантом є ефект або вплив, вироблений на глядача/читача [1, р. 89].

Якщо проілюструвати ці моделі прикладом художнього літературного твору «Спокута» Ієна Мак'юена та однойменної екранізації цього твору, бачимо, що згідно з першою моделлю, семіотичним джерелом є книга «Спокута», змістом знаку є зміст книги, а семіотичною ціллю є безпосередньо екранізація художнього твору, тобто

фільм «Спокута», що є водночас й інтерпретантом. Згідно ж із другою моделлю, інтерпретантом є саме вплив екранізованого твору на глядача. Відповідно до цього процесу, «форма», яку транслюють від змісту до інтерпретанта за допомогою знаку, різна в обох випадках. Якщо ж переклад справляє на глядача/читача ефект, аналогічний тому, який справляє семіотичне джерело, можна зробити висновок, що перекладач є символом подібності семіотичного джерела.

Інтерсеміотичний переклад уособлює сферу нових мовних процесів, оскільки вони мають тенденцію створювати різні інтерпретації знаків. Крім того, це передбачає прагматичний погляд на процеси, що є результатом прямого порівняння зовсім різних семіотичних систем. Оскільки наразі існує невелика кількість теоретичних та практичних робіт, присвячених цьому явищу, подальші дослідження є актуальними та будуть проведені.

Бібліографічні посилання

1. Daniella Aguiar and Joao Queiroz. Towards a Model of Intersemiotic Translation. The International Journal of the Arts in Society Annual Review, October 2009, p. 85-99.
2. Eco, Umberto. Experience in translation. University of Toronto Press, 2000, 112 p.
3. Jakobson, Roman. On Linguistic Aspects of Translation, in Brower, (ed.), On Translation, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. pp. 232-239.

Natalia Jugan

*Doktor der Philologie, Professorin,
Nationale Taras-Schewtschenko-Universität Kyiw (Ukraine);
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Deutschland)*

GENRETRANSFORMATIONEN IM DEUTSCHEN POSTMODERNEN DRAMA

Das moderne Drama hat im Gegensatz zu früheren Epochen keine dominanten Genres. Es fehlen die wichtigsten Stil- und Genretrends. Aber gerade diese Abwesenheit stellt das charakteristischste Merkmal des modernen Dramas dar – seine Gattungsoffenheit und seinen Pluralismus.

Das moderne Gattungssystem der Dramaturgie wird durch 3 Gattungsgruppen bestimmt: Genre-Transformationen, Genre-Modifikationen, Genreinnovationen [8, S. 22]. Genretransformationen sind Genreveränderungen in der Dramaturgie der zweiten Hälfte des 20. bis frühen 21. Jahrhunderts. In dieser Gruppe von Genres gibt es auch mehrere Spielarten.

In unserem Bericht betrachten wir einige Beispiele für Genretransformationen im modernen postmodernen Drama (am Beispiel der deutschen Literatur). Diese Frage wurde in Monographien aufgeworfen W.G. Schmidt, E. Alali, U. Bock am Beispiel der Literatur früherer Zeit [1, S 445-448; 2, S. 127-136; 7, S. 221-132.] Gleichzeitig die Theaterstücke von Oliver Bukowski, Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg, Ulrich Hub wurden nicht unter dem Gesichtspunkt von Genretransformationen betrachtet.

Oliver Bukowsky gab seinem Theaterstück «Gäste» (1999) eine Genredefinition – eine Tragödie [3].

Seine Handlung spielt in einer tiefen Provinz: «auf dem von der Wirtschaftskrise verwüsteten Land in Osteuropa». Nach der Wiedervereinigung Deutschlands scheint ein

neues Leben in die ehemalige DDR eingezogen zu sein. Endlich können Menschen Geschäfte machen. Die jungen Helden Katrin und Erich kaufen das Gelände des ehemaligen Schweinestalls und bauen es zum Hotel «Bei Katrin» um. Doch die Realität, in der sich die Ereignisse des Stücks «Gäste» abspielt, ist düster und aussichtslos: Im Dorf herrschen Trunkenheit und Ausschweifung. Alle Charaktere im Stück sind egoistisch, dumm und unglücklich. Die ehemalige Sennerin Jutta Schwanhof beispielsweise ist eine sehr vulgäre Person und wird von der Dramatikerin als promiskuitiv charakterisiert. Ihre Tochter Edith ist geistig zurückgeblieben, sie lebt in Träumen von nicht existierenden Verehrern. Aus einem Gefühl völliger Hoffnungslosigkeit wird der Dorfpfarrer Lutz (Lulle) Mirsh zum eingefleischten Trinker.

Den Besitzern des Hotels geht es nicht gut, denn sie haben keinen einzigen Gast. Erster Gast ist Dr. Manfred Neugebauer, der für neue Erfahrungen aufs Land reist. Erich und Kartin bemühen sich um den Gast und erfüllen alle seine Wünsche.

Kartin ist jedoch am Boden zerstört und enttäuscht. Für all ihre persönlichen Sorgen und Beschwerden macht sie den Pfarrer Lutz verantwortlich, der ihre Ehe mit Erich gesegnet hat. In der Kirche tötet sie versehentlich diesen Priester und nimmt dann das Kirchengeld.

Die Gastfreundschaft der Familie gegenüber ihrem einzigen Gast kennt keine Grenzen. Erich verliert sein Ansehen und wird zur Marionette des Gastes. Allmählich verwandelt sich der Hotelbesitzer in einen Trottel. Kartin, die den Zusammenbruch ihrer Träume und Hoffnungen überlebt hat, geht eine Liebesaffäre mit dem Gast ein.

In der letzten Szene des Stücks sitzen die Gäste an der festlich gedeckten Tafel im Hotelrestaurant. Neugebauer gibt ihnen freudig seine Verlobung mit Edith bekannt. Während des allgemeinen Spaßes verkündet Katrin, dass sie vom Gast schwanger ist und erhängt sich über der festlich gedeckten Tisch. Eric verflucht seine suizidgefährdete Frau. Er und alle Gäste beschuldigen die verstorbene Katrin, ihren Feiertag ruiniert zu haben. Alle Gäste zerstreuen sich und Erich übergießt das Hotel mit Benzin, aber sein Feuerzeug funktioniert nicht, er kann sich nicht selbst anzünden und gibt den Selbstmordversuch auf.

Der Kampf des Helden mit den «höheren Mächten» wird in Oliver Bukowskis Stück durch einen elementaren Überlebenskampf angesichts gesellschaftspolitischer oder wirtschaftlicher Probleme abgelöst. Der Maßstab des tragischen Helden ist stark reduziert. Er wird zu einem existentiell unfreien Menschen. An die Stelle eines grausamen Schicksals tritt eine nicht weniger grausame Lebensweise, und die tödlichen Bestrebungen einer tragischen Person werden reduziert. Der erhabene und philosophische Dialog reduziert sich auf den Austausch kleiner Bemerkungen über alltägliche Probleme. Breite tragische Verallgemeinerungen ersetzen enge, lokale, spezifische. Die ästhetische Katharsis und der ästhetische Genuss der klassischen Tragödie sind in der modernen Tragödie vollständig reduziert. Komisches und Groteskes sind in das tragische Gewebe moderner Texte eingewoben.

So beweist die Dramaturgie des 20. bis frühen 21. Jahrhunderts, dass die tragische Kunst im Vergleich zu den klassischen Epochen den ästhetischen Gehalt des Tragischen verliert. Das Genre der Tragödie wird transformiert und erheblich deformiert.

Bukowskis Arbeit ist ein typisches Beispiel von Genre-Evolution. Diese Modifikation eines lange bestehenden, traditionellen, «reinen» Genres, das unter dem Einfluss jahrhundertelanger Entwicklung von seinem kanonischen Schema abweicht, neue Gattungsmerkmale erwirbt, aber gleichzeitig einen authentischen Genre-Anfang behält.

In Roland Schimmelpfennigs Theaterstück «Die Frau von früher» (2004) [6] schildert die tragikomische Situation in der Familie von Frank und Claudia, deren Haus von

Franks «Frau aus der Vergangenheit» – Romy Vogtländer – überfallen wird. Vor 24 Jahren versprach Frank, Romy für immer zu lieben, jetzt fand sie ihn und erinnerte ihn an sein Versprechen.

Ein ähnlicher Beginn der Arbeit signalisiert eine typische komödiantische Situation (Liebesdreieck). Für Dramatiker des 20. – frühen 21. Jahrhunderts. diese Situation ist gar nicht neu, sondern typisch oder gar archetypisch, vor allem nicht so komisch. Schließlich störten viele Frauen oder Männer «aus der Vergangenheit» das ruhige und friedliche Leben der Helden der Stadtbewohner (Friedrich Dürrenmatt «Der Besuch der alten Dame», Max Frisch «Santa Cruz», Harold Pinter «Das Zimmer», Maurice Maeterlinck «Uneingeladen», «Blind», «Da, mittendrin»).

Eine ähnliche Situation lässt sich auf der Theaterbühne in unterschiedlichen Genre- und Stilebenen entwickeln, im traditionellen, sozialpsychologischen Theater nach Antworten suchen, das existenzielle Modell der Wahlfreiheit einbeziehen, den «Besuch einer Dame» aus der Vergangenheit interpretieren, eine Invasion des Lebens des Absurden oder eine Suche in den Dimensionen der Ästhetik des modernen postdramatischen Theaters.

Roland Schimmelpfennig versucht, unterschiedliche, teils polare und unvereinbare Theaterkonzepte und Genreformen organisch zu verbinden.

In «Die Frau von früher» bezieht sich die Autorin auf die Ästhetik von Brechts «epischem Theater». Franks Sohn Andi und seine Freundin Tina schlüpfen in einigen Episoden in die Rolle einer Art Erzähler (sie berichten von Ereignissen außerhalb der Bühne und richten ihre Monologe direkt an den Zuschauer). Gleichzeitig informieren die Charaktere den Leser nicht nur über die Ereignisse, sondern teilen ihre lyrischen Erfahrungen, Emotionen und Ängste. Die Monologe sind impressionistischer Natur. Im Text werden die Komponenten des epischen Theaters mit Elementen des lyrischen Dramas kombiniert.

Genre und stilistische Last tragen die Charaktere. In ihrem Verhalten tauchen Beziehungen, innere Erlebnisse, Züge einer Liebeskomödie, eines Familiendramas und eines Melodrams auf. Claudia versucht, ihre Familie, Frieden und Ausgeglichenheit zu retten, sie behält warme Erinnerungen an eine romantische Beziehung mit ihrem Ehemann, in der 19 Jahre Familienleben zur Routine geworden sind. Frank ist ein müder, schwacher Mann, der die Fähigkeit zu lieben verloren hat und kein Bedürfnis nach Liebe verspürt. Zuerst kann er sich nicht an Romy erinnern, dann verlässt er ihr zuliebe Familie und Sohn. Doch die «Frau aus der Vergangenheit» bestraft ihn nicht wegen Schwäche, sondern wegen fehlender Erinnerungen. Natürlich ist das Bild von Romy das komplexeste in der Arbeit: Es ist hohes Pathos, kindliche Naivität, verletzter Stolz, stechender Schmerz und Rachsucht. Das Bild von Romy ist mit dem antiken Intertext des Dramas verbunden: Claudia fing Feuer von Romys Geschenk und starb – es gibt einen Appell mit der Tragödie von Euripides «Medea». Die Frau tötet auch Franks Sohn, was Züge des Thriller-Genres in den Text bringt.

Die Genrekonzergenz in Roland Schimmelpfennigs Stück führt zu einer Genrepolyphonie, die Komödie, Farce, Melodrama, Tragödie, Thriller präsentiert und auch Elemente des epischen und lyrischen Dramas kombiniert. Jedes der Genres, das sich den anderen annähert, behält seine Autonomie, sodass wir von einer postmodernen Genre-Collage sprechen können.

Im Stück von Roland Schimmelpfennig sehen wir einen für das postmoderne Drama typischen Prozess der Genrekonzergenz. Dies ist ein Prozess der Interaktion, Konvergenz, Annäherung, Verschmelzung von Elementen verschiedener Genres in einem

Text (z. B. Drama, Komödie, Farce, Melodrama). Gleichzeitig behalten Genrelemente, wenn sie sich annähern und sogar zusammenfügen, ihre Autonomie.

Das Stück «Der Hässliche» von Marius von Mayenburg (2007) [5] tendiert zum tragischen Farce-Genre. Ingenieur Lette macht plötzlich eine schreckliche Entdeckung: Er sieht hässlich aus. Aus diesem Grund verweigert der Chef dem Helden eine Reise in die Schweiz zur Präsentation seiner wissenschaftlichen Entdeckung. Lette macht Schönheitsoperationen, danach wird er gutaussehend. Er macht eine tolle Karriere, umgibt sich mit vielen Frauen. Allmählich wird der Held narzisstisch, verdorben, unmoralisch, was zum Zerfall der Persönlichkeit führt. Ein Chirurg, der eine erfolgreiche Operation durchgeführt hat, macht für alle ein ähnliches Gesicht. Die Stadt ist voller Klone – und Lette verliert alles: seine Identität, seinen Job, seine Frau, seine Freunde.

Maenburgs Stück nimmt Züge einer Parabel darüber an, wie der Gesichtsverlust (im philosophischen Sinne des Wortes) einen Menschen zu einer moralischen Missbildung macht. Die Bemerkungen des Autors gelten auch für die Parabel-Modalität: Obwohl in der Liste der handelnden Personen 8 Personen stehen, erscheinen nur 4 auf der Bühne. Die gleichen Schauspieler sollten verschiedene Rollen spielen. Diese Technik des Puppenspiels und des Austauschs von Schauspielern erinnert an Eugène Ionescos Anti-Stücke («Jacques oder die Vorlage», «Die kahle Sängerin»). Übrigens wurden Maenburgs Stücke immer wieder mit der Ästhetik des Theaters des Absurden, insbesondere Ionescos, verglichen.

Darüber hinaus besteht der Autor in der Bemerkung darauf, dass sowohl die hässlichen als auch die schönen Gesichter der Charaktere absolut identisch aussehen («Letta muss sich nicht wie ein Hässliche schminken», «Die Gesichter der Schauspieler nach Operationen ändern sich überhaupt nicht» [5, S. 354]). Diese Techniken sollen die moderne Gesellschaft lächerlich machen: Schließlich macht nur ein öffentlicher Spiegel einen Menschen hässlich.

In diesem Fall ist es angebracht, über den Prozess die Genrediffusion zu sprechen. Die Grenzen zwischen dem Tragischen und dem Komischen und anderen polaren Kategorien im modernen Drama werden beweglich und verschwinden manchmal ganz. Das Genre – «Gesicht» der modernen Dramaturgie wird nicht von «reinen» Genres (Tragödie, Drama, Komödie, Farce), sondern von hybriden Genres bestimmt (die stärksten Genredominanten des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts sind Tragikomödie und tragische Farce).

So orientiert sich die moderne Gattung der Mysterienrekonstruktion an der authentischen mittelalterlichen Gattung, bewahrt und reproduziert deren inhaltliche und poetische Züge – sie ist nicht typisch für die moderne deutsche Literatur. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dieses Genre vom österreichischen Schriftsteller und Dramatiker Hugo von Hofmannsthal verwendet – die Mysterien «Jedermann» (1911), «Das Salzburger große Welttheater» (1922). Heute sind Rekonstruktionsmysterien in England beliebt: Nick Lane «Untergang und Auferstehung» (2016), «Der Preis der Liebe» (2016).

Für die neuere deutsche Literatur, wie auch für die Weltliteratur insgesamt, ist eher die Mysterien-Dekonstruktion (Paramysteria) charakteristisch, in der das religiöse (christliche) Weltbild des Dramatikers travestiert oder gar nicht artikuliert wird. Am häufigsten interagieren mysteriöse Genremerkmale in Theaterstücken mit anderen Genres (z. B. in den Stücken von Roland Schimmelpfennig, Dea Loer, Thea Dorn).

Der Komödie-Märchen von Ulrich Hub «An der Arche um Acht» (2006) [4] basiert auf einer religiösen Geschichte über die globale Flut und die Rettung von Tieren in der Arche Noah. Drei Pinguine, die auf einer Eisscholle in der Antarktis leben und sich immer streiten, bringt weiße Taube die Nachricht, dass Gott die ewige Feindschaft von Menschen

und Tieren satt hat und sich für eine Flut entschieden hat. Die Pinguine bekommen nur 2 Tickets für die Arche Noah. Die Freunde schmuggeln den dritten Pinguin in einem Koffer. In der Höhepunktsszene der Geschichte gibt ein hungriger Pinguin vor, Gott zu sein, und bietet weißer Taube einen Platz im Paradies für einen Rosinen-Käsekuchen an.

Die biblische Handlung in dem Stück ist bis zum Äußersten travestisch, und es gibt keine mysteriösen Charaktere. Es gibt eine vollständige Dekonstruktion des Genres.

Die Prozesse der Gattungswandlungen sind typisch für das moderne deutsche Drama, während sie in den Werken der einzelnen Autoren vielfältig und recht originell sind. Anzumerken ist, dass die Prozesse der Gattungsentwicklung typisch für die Werke von Dea Loher, Andres Veiel, Gesine Schmidt, Marius von Mayenburg, Katharina Schlender sind. Zahlreiche postmoderne Stücke (z. B. Torsten Buchsteiner, David Gieselmann, Albert Ostremaier, Maria Granatstein, Lutz Hübner, Nis-Momme Stockmann) zeigen eine Vielzahl von Genrekombinationen innerhalb der Genrekonzergenz. Genrediffusion ist typisch für die Werke von Tankred Dorst, Dea Loher, Marius von Mayenburg, Thea Dorn, Helmut Krausser, Katharina Schlender. Das Studium der dramatischen Kreativität dieser Dramatiker ist eine Perspektive für weitere Forschungen.

Literatur

1. Alali E. Der Humanismus-Diskurs im Drama der Nachkriegszeit. Der Beitrag einiger unbekannter Dramatiker zur Neuformung der «brüchigen» Menschen / E. Alali. – Verlag Königshausen & Neumann, 2018. - 386 S.
2. Bock U. Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne / U. Bock. – Münster: LIT, 2011/ - 496 S.
3. Bukowsky O. Gäste / O. Bukowsky. – [Braunschweig](#) :: [Wolfgang Gropper](#), 1999. – 87 S.
4. Hub U. An der Arche um Acht / U. Hub. - Frankfurt (Verlag der Autoren), 2005. – 43 S.
5. Mayenburg von M/ Eldorado. Turista. Augenlicht. Der Häßliche: Stücke / M. von Mayenburg. – Henschel SCHAUSPIEL, 2007. – 392 S.
6. Schimmelpfennig R. Die Frau von früher / R. Schimmelpfennig. – Leipzig: Fischer, 2004. – 688 S.
7. Schmidt W.G. Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext / W.G. Schmidtю – Stuttgart: Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2009. – 800 S.
8. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, моди- фікації, новації : монографія / Є. М. Васильєв. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.

ЗМІСТ

Бабелюк О. А., Коляса О. В.	Мультимодальний поліфонічний наратив як амальгама гібридних графічних технік та новацій	3
Бандровська О. Т.	«There is no new Russia»: семіотика і війна в британській літературі ХХ – початку ХХІ століття	5
Беценко Т. П.	Знак-символ криниця у поетичній мові Тараса Шевченка	8
Борзова М. О.	Гетеротопії художнього простору в оповіданнях Стівена Кінга	10
Будний В. В.	Прагматичні аспекти потєбнянської концепції літературного твору	13
Василина К. В.	Звукові образи у екранізації поеми про Беовульфа (режисер Р. Земекіс, 2007 р.)	16
Ватченко С. А.	Річардсон і Філдінг. Біля витоків літературного суперництва	18
Висоцька Н. О.	«Юність шекспірівських героїнь»: вікторіанський та екзистенціалістський приквели	19
Власенко Н. І.	Шляхи оновлення традиційних кодів поетичного творення у «Захисті поезії» Ф. Сідні	22
Гавриленко Є. В.	Париж у мемуарно-сповідальній спадщині Стендаля: грані образу	24
Гон О. М.	«А нумо знову віршувать» історію: Фейхтвангер, Шевченко, Паунд	26
Гура Н. П.	Функції автотекстуальних епіграфів в романі Дж. Ффорде «Lost in Good Plots»	29
Гусєв В. А.	Особливості функціонування в сучасній соціокультурній ситуації комунікативної тріади автор – текст – читач	30
Дейнека С. О.	Інтеркультуральні та інтермедіальні проєкції історичної хроніки Шекспіра «Генріх V»	33
Дранніков А. О.	Проза Крістофера Ішервуда в літературно-критичній рецепції (на прикладі роману «Самотній чоловік»)	35
Жлуктенко Н. Ю.	Контекстний аналіз роману Кадзуо Ішігуро «Похований велетень»: метаісторія, міфопоетика, метафізика	38
Жужгіна- Аллахвердян Т. М.	Вінї і Готьє: два романтизма, або «manière de sentir» як продукт іншого «Я»	40
Каліберда Н. В.	Поетика садибного роману і «Клариса» Річардсона. Просторові складові	42
Kondrashova Y. O.	Poet's "Last Call": Perception of Dylan Thomas in Intermedia	44
Костенко Г. М.	Прагматична адаптація перекладу художнього твору	46
Майковська В. О.	Юність Нарциса: «Сад пізнання» Л. фон Андріана	49
Максютенко О. В.	Образ Франції у прозі Лоренса Стерна. Мистецтво діалогу	51

Маценка С. П.	Семіотика трансформації: інтермедіальні зв'язки літератури і музики	53
Novikova O. V.	The Use of Phraseological Units in Shakespeare's Plays	54
Панченко О. І.	Можливості творчого переосмислення вигаданих географічних реалій у казці Джоан Ролінг «Ікабог»	55
Пахарєва Т. А.	Літературна генеалогія «негероїчного героя» антивоєнних фільмів Ч. Чапліна («На плече!», «Великий диктатор»)	57
Пацан В. О. (Євлогій, архієпископ Новомосковський)	Коди перекладацької реконструкції новозавітної концептосфери особистісного буття у Женевській Біблії та Єпископській Біблії	59
Пічугіна Т. Є.	Гендерний код опери Р. Штрауса / Г. фон Гофмансталя «Кавалер Троянди»	61
Потніцева Т. М.	Джон Холден – Холден Колфілд (Кіплінг–Селінджер): логіка породження смислу	64
Прокопець М. С.	Дискусійні аспекти вивчення «культурної пам'яті»	66
Ramazan F. J.	Language codes of Agatha Christie's idiosyncrasy in detective fiction	68
Савич О. В.	Роман «Тераса в Римі» П. Кіньяра як взірць конвергенції літератури та піктурального мистецтва	71
Senchuk I. A.	Spatial Markers of Cultural Hybridity in Zadie Smith's Novel "White Teeth"	74
Стороха Б. В.	Аспекти (не)придатності поезії Готтфріда Бенна для перекладу	76
Suima I. P.	Expressive means of emotionality, emotiveness and expressiveness on the material of literary texts	78
Тарасенко К. В.	Романістика Генрі Робертса крізь призму аксіології	81
Тасмасис О. О.	Історична динаміка рецепції літератури злочину	82
Тупахіна О. В.	«Закрут гвинта» Генрі Джеймса у дзеркалі критичної рецепції: онтологічний вимір	85
Федоряка Л. Д.	Трансформація легенди про Геро і Леандра у творі «Пісна їжа»: від романтики К. Марло до бурлеску Т. Неша	87
Хуторна Г. П.	Дослідження інтерсеміотичних моделей перекладу з англійської мови українською на матеріалі екранізованого літературного твору	92
Jugan N.	Genre transformationen im deutschen postmodernen Drama	93

Наукове видання

Мова видання: українська, англійська, німецька

МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської наукової конференції

«Література як семіотичний ресурс культури»

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

(Дніпро, 2–3 лютого 2023 р.)