

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

Всеукраїнська наукова конференція
«Слово як факт і фактор літератури»
XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер

МАТЕРІАЛИ

Дніпро
2021

УДК 80
ББК 80/84
М 34

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Слово як факт і фактор літератури» (XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер).

Редакційна колегія:

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

М 34

Слово як факт і фактор літератури. Всеукраїнська наукова конференція (XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. – Дніпро : Тріменс ЛТД, 2021. – 96 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Слово як факт і фактор літератури» (XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії та історії літератури, маловивчені аспекти класичної і сучасної художньої словесності.

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

ББК 80/84

© Дніпровський національний університет, 2021
© Пічугіна Т. Є., упорядкування, 2021

Бандровська О. Т.
*доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка*

АНТИНОМІЇ СХОДУ І ЗАХОДУ ТА РЕЦЕПТИВНІ КОНФІГУРАЦІЇ В ПОСТ-9/11 ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Соціокультурна варіативність людства і розбудова глобальної, загальнолюдської цивілізації є однією з найбільш актуальних тем сучасних гуманітарних наук. Терористичні атаки 11 вересня 2001 року в США як найтрагічніша подія в історії сучасності набули символічного значення в увиразненні складності глобалізаційних процесів. Оголосивши війну з міжнародним тероризмом, американський президент Джордж Буш-молодший сформулював тезу: «Хто не з нами, той на боці терористів». Інтелектуальною реакцією на розподіл світу на своїх та чужих, агресорів і жертв стали чисельні виступи та публікації сучасних учених, філософів, літературознавців та письменників. «Де визнання того, що це не був «боягузливий» напад на «цивілізацію», «свободу», «людство» чи «вільний світ», а напад на самопроголошену наддержаву, здійснений як наслідок конкретних американських союзів та дій? Скільки громадян знає про безперервні американські бомбардування Іраку?», – запитує Сьюзан Сонтаг [1]. «На прикладі теперішніх війн, у які напряму залучені США, в Іраку та Афганістані, – пише Джудіт Батлер, – ми бачимо, як афект регулюється в напрямку підтримки війни та, зокрема, національної приналежності. ... Ми не повинні бачити доказів тортур, здійснених американськими військовими. Ми не повинні знати, що США порушили визнані на міжнародному рівні права людини» [2, с. 88]. Лунають й голоси зі Сходу: «Чому ми жахаємося та морально засуджуємо атаки смертників, у той час як державне насильство в нас далеко не завжди викликає таку сильну реакцію?», – перепитує Таляль Асад [2, с. 89].

Художнім відгуком на події 11 вересня 2001 року стали твори письменників, які об'єднують поняттям «література (після) 9\11» («(post-) 9/11 fiction»). Романи та оповідання, сюжет яких пов'язаний із подіями того дня або їхніми наслідками, досліджують причини терористичних актів, сучасні геополітичні конфігурації, процеси деколонізації та міграції та їхній вплив на долю цілих регіонів світу та на життя окремої людини.

Метою даної розвідки є особливості художньої оптики літератури 9/11. У художньому світі цих творів Схід і Захід постають феноменами, передусім, соціокультурними, із історично сформованими системами цінностей, переконань та культурною своєрідністю. Одним із найбільш вагомих мотивів є спроба розуміння ісламістського тероризму та його зв'язку з мусульманською цивілізацією, а також відповідальність західної цивілізації за сучасні війни на Сході. Беручи до уваги тезу В. Ізера про те, що найбільш дієвим текстом є такий твір, що примушує читачів виробити нове критичне розуміння звичних для нього кодів і очікувань, у дослідженні показаний рецептивний потенціал пост-9/11 літератури, який полягає в унаочненні різних, часто протилежних позицій сприйняття та пояснення терактів 11 вересня і наступних подій.

Об'єктом дослідження обрано твори Д. ДеЛілло і М. Хаміда.

В творчості ДеЛілло, якого називають «людиною лякаючого сприйняття» з пророчим даром випереджати час у прогнозах майбутніх соціокультурних протиріч

(Дж.К. Оутс), виділено три твори, в яких тероризм показаний як основна проблема сучасного світу. Це роман 1991 року «Мао II» про тероризм та тотальну перемогу ідеології над ідеалами. Одна з головних ідей твору: терористи стали «літописцями історії», саме вони впливають на уми і серця людей, відвоювавши цю право у письменників. Тобто, роман «Мао II» – це твір про зіткнення двох світів Заходу і Сходу: в центрі одного – людська особистість, в центрі іншого – загальна ідея. В першому світі життя людини безцінне, тут взаємовідносини базовані на любові до ближніх, натомість в другому – життя людини нічого не варте, тут на першому місці бог, традиційні цінності, пошана до національних лідерів. У першому світі основа етики – свобода вибору, в другому – покірність, тобто увиразнено певний парадокс: чим ближче до «національної єдності», тим далі від людини.

Роман ДеЛілло «Людина, що падає» 2007 року продемонстрував вражаючу глибину аналізу найтрагічнішого моменту в історії сучасної Америки: з перших і до останніх рядків твору письменник занурює читача в події нью-йоркського ранку 11 вересня 2001 року. Картину того дня відтворено за допомогою наративної техніки, яку можна окреслити як множинну фокалізацію, тобто трагедію коментують різні персонажі, які виступають учасниками, свідками та інтерпретаторами терактів. Важливо, що автор подає загальну характеристику ісламського світу, увиразнюючи характерну для мусульманської цивілізації логіку повернення до першоджерел з метою виправлення недоліків та збереження духовної традиції та релігійної самосвідомості. Одним із оповідачів у романі виступає терорист-смертник, і ДеЛілло створює можливість проникнути в думки тих, хто став виконавцем нападів 11 вересня, таким чином урівноважуючи західний погляд на ісламський фундаменталізм позицією представників мусульманської цивілізації.

Відтворити внутрішній світ терориста намагається також класик американської літератури XX століття Джон Апдайк у своєму двадцять другому романі «Терорист» 2006 року, простежуючи трансформацію персонажа, 18-річного напівегіптянина-напіваамериканця, що народився і виріс в американському містечку, в мусульманина і терориста. Варто згадати також коротке оповідання британця Мартіна Еміса «Останні дні Мухаммеда Атта» (2006).

Третій обраний для дослідження роман ДеЛілло «Точка Омега» 2010 року є зразком пост-9/11 художньої літератури, в якому письменник просліджує наслідки війни з терором і прекарність та незахищеність людства в цілому.

Найкраще зрозуміти сприйняття 11 вересня 2001 року на Сході можна через твори, написані, представниками мусульманської цивілізації. В літературі 9/11 вони представляють інший погляд на трагічні події в Америці та війни на Сході. Йдеться про те, що на Близькому Сході, навіть засуджуючи на державному рівні, атаки на Всесвітній торговий центр і Пентагон сприймали як справедливую помсту Америці від близькосхідних народів, як потужний удар по імперії зла. На загал, письменники незахідного походження намагаються сказати, що між «мусульманами» і «Заходом» немає простих опозицій, що для багатьох мусульман захід невіддільний від їхньої ідентичності, що більшість людей із бінарною ідентичністю не вважають його чужим, але вони залишаються Іншими, цивілізаційними Іншими в країнах Європи та США.

Одним із найбільш резонансних творів, у яких відтворено, як події 11 вересня 2001 року вплинули на людину незахідного походження, літературні критики визнають роман «Вимушений фундаменталіст» 2007 року британо-пакистанського письменника Мохсіна Хаміда. Цей твір можна вважати певним викликом домінантному дискурсу літератури 9/11, оскільки в ньому поставлено під сумнів той факт, що атаки були

актом сліпої ірраціональної ненависті до «невинної» Америки. Письменник уважно простежує реакцію центрального персонажа на події 11 вересня і відтворює його поступове усвідомлення єдності з тими, хто виступає проти Америки. Важливо, що автор застосовує оповідь від другої особи, як звернення персонажа пакистанського походження до персонажа-американця, який у творі не промовляє жодного слова. Хамід блискуче обирає тип оповіді, щоб провести думку про те, що Америка і зрештою західна цивілізація повинна дослухатись до тих, хто її ненавидить, спробувати зрозуміти причини цієї ненависті.

Таким чином, література пост-9/11 є не лише важливою складовою постколоніального художнього дискурсу, вона є вагомим голосом у полілозі про сучасні геополітичні реалії, про можливість діалогу між Сходом і Заходом, про пошук спільного майбутнього людства. Основною рецептивною метою більшості літературних творів 9/11 є створення транскультурного простору, в якому ментальна трансформація читача здатна привести до усвідомлення глобального «ми».

Бібліографічні посилання

1. Sontag, Susan. "Tuesday, and After". – The New Yorker, September 24, 2001. – Access mode : <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>
2. Батлер, Джудіт. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? – Київ: Медуза, 2016. – 276 с.

Безродних І. Г.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

ЕСТЕТИЗАЦІЯ ЕРОТИЧНОГО НАЧАЛА У ЛЮБОВНІЙ ЛІРИЦІ РОБЕРТА ГЕРРІКА

Стрижневим у любовній ліриці поета-священника Роберта Герріка (1591-1674 pp.), як це не парадоксально, постає еротичне начало, традицію естетизації якого в англійській літературі започаткував саме цей літератор. Одним із лейтмотивів збірки «Гесперіди» (1648 р.) Р. Герріка виступає реабілітація фізичного кохання і репрезентація еротичного начала не як вмістилища гріха і скверни, а як природного і прекрасного.

Досвід використання аналітичної стратегії close reading при читанні тексту «Гесперід» дає підстави стверджувати, що Р. Геррік орієнтується на поетичну техніку давньоримських ерото-романтиків (термін І. В. Шталь). Він незрідка розгортає перед читачем анакреонтичні мотиви, використовує велику кількість міфологічних та популяризованих античними текстами давньогрецьких імен. Серед них: Електра, Антея, Діаніму, Перенну, Філіс та ін., за кожним з цих імен стоїть ціла низка асоціацій та пізнаваний освіченим читачем мотив, який набуває під пером англійського митця нових нюансів і конотацій.

Цікаво зазначити, що Р. Геррік, на відміну від своїх античних попередників у царині любовної поезії, зокрема, Плінія Молодшого, Катулла, Марціала та Овідія, уникає вербалізації інтимних проявів тілесності. Якщо ерото-романтики зазвичай вдавалися до фізіологічних описів (за що, як відомо, Катулл отримав прізвисько «розпутний»), то автор «Гесперід» неодноразово відверто заявляє про те, що є речі, про які не прийнято, або навіть непристойно говорити. Тож, обходячи такі «небезпечні» моменти, Р. Геррік вдається до

прийому евфімізації, наслідком якої стає ряснота емблематичних метафор.

Однією з найулюбленіших метафор цього типу постає репрезентація любовної спокуси як гри – «role – playing», що є близькою до того різновиду психологічної ігрової практики, яку американський психолог Е. Берн називає «Кавалер». У цю гру, за словами Е. Берна, грають багато поетів, але першими були саме англійці. Перед усім він називає Р. Герріка та Р. Лавлейса. Поет намагається викликати еротичні почуття у жінки не стільки власною особою (своєю зовнішністю, статусом, поведінкою), скільки поезією. Прикметно, що в поезії Р. Герріка ліричний герой дуже часто не доводить розпочату гру до завершення: текст вірша закінчується на піковій ноті, і читачеві надається можливість самому домислити, додумати, дофантазувати. Саме така перспектива доручення до створеної поетом ігрової ситуації дарує максимальну насолоду читачеві, художні смаки та життєві орієнтації якого формувалися в контексті куртуазної культури.

Бесклевна Д.С.

аспірантка

Запорізького національного університету

РОЛЬ СЛОВА «МАВР» В ХУДОЖНІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОТАГОНІСТА ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ОТЕЛЛО»

В англійській драматургії кінця XV та початку XVI століття відчутно проступає інтерес до зображення представників інших країн, культур, релігій. Про це свідчить поява у художніх творах як протагоністів, так і другорядних персонажів, які є чужими серед свого оточення. А коли йдеться про репрезентацію “інших” на сцені в елізаветинській Англії, то на перший план виходять саме персонажі мавританського походження, які присутні в п’єсах В. Шекспіра («Тіт Андронік», «Венеціанський купець» та «Отелло, венеціанський мавр») Дж. Піля («Битва при Алькасарі»), Т. Деккера («Домініон хоті»), Т. Хейвуд («Красуна з Заходу»).

Як зауважує історик У. Джордан, «здебільшого темна шкіра у людей асоціюється саме з вихідцями з Африки, а терміни “moor” і “negro” стали фактично синонімами». Саме тому, напевно, у всіх театральних і екранних постановках трагедії Шекспіра «Отелло» протагоніста грає темношкірий актор.

Варто звернути увагу насамперед на назву твору «Отелло, венеціанський мавр». Як бачимо, це три слова: ім’я головного героя та дуже цікаве, з точки зору інтерпретації, словосполучення «венеціанський мавр». Слово «венеціанський» вказує на асиміляцію головного героя. Слово «мавр» навпаки підкреслює чужість Отелло та його приналежність до іншої раси.

Цікаво розглянути, як персонажі твору звертаються до протагоніста. Яго звертається до головного героя по імені лише два рази, натомість «мавром» називає тридцять два рази, при тому що в розмові він вживає шість раз ім’я Отелло. Родріго за жодних обставин не називає Отелло по імені, а говорячи про нього, використовує виключно слово «мавр» чотири рази, а також одного разу називає протагоніста “the thicklips” («товстогубий») [2]. Брабанціо ж називає Отелло «мавром» вісім разів, а Емілія – десять, взагалі не використовуючи в розмові ім’я головного героя п’єси.

Персонажі, котрим не властива расова упередженість по відношенню до головного героя, схильні часто звертатися до Отелло по імені. Й навіть, коли вони

називають його «мавром», то використовують позитивні означення, наприклад, «благородний мавр» тощо. Так, Дездемона звертається до Отелло по імені двічі, а говорячи про свого чоловіка, п'ять раз називає його ім'я і двічі використовує пом'якшену форму «Мавр, мілорде» та «мій благородний Мавр» [2]. Єдиний персонаж у творі, який ніколи не називає головного героя «мавром», - це Дож Венеції.

Однак навіть позитивні персонажі у виставі звертаються до Отелло, називаючи його мавром, і, таким чином, розширюють масштаби його відчуження. То ж, як би протагоніст не намагався інтегруватися у венеціанське суспільство, він ніколи не стане одним із них. Отелло цінний для венеціанців як полководець їхньої армії, але як людина він завжди буде для них чужинцем, інакшість якого маркується лексемою «мавр».

Бібліографічні посилання

1. Jordan, W. (2012). "The Simultaneous Invention of Slavery and Racism" in *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812*. The University of North Carolina Press; 2 edition.
2. Shakespeare W. The Tragedy of Othello, the Moor of Venice. URL : <http://shakespeare.mit.edu/>. (Дата звернення: 10.01.2021)

Борисенко М. В.,

*аспірантка кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

МОДЕЛЬ РОДИННИХ СТОСУНКІВ ТА АКЦЕНТУАЛІЗАЦІЯ ЗВ'ЯЗКУ МАТИ-ДОНЬКА В ОПОВІДАННЯХ Е. МАНРО «ШАНС», «СКОРО», «ТИША»

Оповідання «Шанс» ("Chance"), «Скоро» ("Soon") та «Тиша» ("Silence") входять до збірки «Втікачка» ("Runaway") (2004) відомої канадської письменниці та лауреата Нобелівської премії 2013 року Еліс Манро. Вони формують триптих, розкриваючи від третьої особи історію життя головної героїні Джульєт (Juliet): «Шанс» розповідає про момент зустрічі та зближення героїні з її громадянським чоловіком Еріком (Eric); у «Скоро» змальований візит Джульєт разом з її маленькою донькою до батьків, ситуація у родині, пов'язана з тяжкою хворобою матері; «Тиша» завершує життєпис героїні, зображаючи її у зрілому віці як успішну медійну особистість, яка проте повністю втратила зв'язок з дочкою. Отож, сюжетне ядро оповідань зосереджене навколо історії трьох жіночих поколінь родини, в той час як чоловічі долі виступають у ролі сигналізаторів або маркерів змін у ланцюговому зв'язку мати-донька. Акцентуалізація уваги на взаємовідносинах мати-донька у родині є типовим для творчості Е. Манро, що можна спостерігати в багатьох її творах, серед яких цикл оповідань зі збірки «Дороге життя» ("Dear Life"): «Око» ("The Eye"), «Ніч» ("Night"), «Голоси» ("Voices"), «Дороге життя» ("Dear Life"), оповідання «Порушення» ("Trespasses") з збірки «Втікачка» ("Runaway") та інші. Хронотоп, на тлі якого розкриваються події з життя героїв, також є поширеним у творах автора, адже події відбуваються у другій половині ХХ ст. у маленькому провінційному канадському містечку, що й закладає один з векторів конфлікту у відносинах родини, відображений через протиріччя урбаністичного та консервативного провінційного світоглядів. Намагання «не виділятися» та «адаптуватися» до середовища – основа

існування та «виживання» у таких суспільствах, проте Джульєт з позашлюбною дитиною та вивченням латини й античності не підпадає під образ добропорядної жінки-матері й це призводить не лише до прихованого загального осуду, а й до відчуження власних батьків, особливо батька, при мовчазній згоді матері й намаганнях його виправдати. Моральна дистанція між матір'ю та донькою, яка у різних формах є характерною для оповідань Е. Манро, особливо відчутна на тлі поворотних моментів оповідання «Скоро»: смертельна хвороба матері героїні, якій Джульєт здатна допомогти фізично, проте відчуває внутрішній супротив щодо виявлення духовної підтримки у її вірі й співпереживанні. Відсутність духовної єдності у родині проектується й на відносини самої героїні з її дочкою Пенелопею (Penelope), ключовим моментом у яких стає трагічна загибель батька Пенелопи, Еріка. Спочатку через відстороненість Джульєт, а потім її психологічний зрив замість єдності за для подолання ситуації дівчина-підліток залишається один на один з проблемою, а потім ще й допомагає матері, тимчасово перебираючи її функції. Така відсутність духовного зв'язку та жіночої підтримки, виражена у відносинах трьох поколінь, призводить до радикального прояву екзистенційних пошуків Пенелопи, які знаходять своє виявлення у релігійній секті й її рішенні повністю перервати зв'язки з матір'ю. Отож, модель родинних стосунків, що зображена у триптиху оповідань і є характерною для автора, – це зовні більш-менш благополучні та згуртовані родини, які приховують чимало проблем за зачиненими дверима. Вони є надто залежними від суспільної думки й страждають від відсутності сімейного духовного ядра, що спричиняє драматичні наслідки, які відображені у долях жіночих персонажів.

Василина К. М.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Запорізького національного університету*

АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСНОГО КРИМІНАЛЬНОГО ПАМ'ЯТНИКА

Англійська література доби Відродження представляє цікаве тло для літературознавчих спостережень та відкриттів. Справа у тім, що не дивлячись на доволі широку представленість у наукових джерелах, ця епоха все ще залишає широке поле для дослідження, зокрема, творів соціально-побутової проблематики.

Загальновідомим є той факт, що гуманістична думка, звернувши погляд на реальний, земний світ, сприяє розширенню зображуваних тем у літературі. Тож, митців XVI – поч. XVII ст. починають цікавити і проблеми буденності, які представляють реальний інтерес для прагматичного представника середнього стану, який є основним споживачем літературної продукції нового гатунку.

Варто наголосити на тому, що англійський ренесансний читач особливо цікавився тими темами, які мали присмак скандальності та сенсаційності. До числа таких відносилися тема розповсюдження шахраїв, яких можна було зустріти будь-де і будь-коли. Дійсно, натовпи злодіїв, які поповнювалися за рахунок збіднілих селян, вояків, що поверталися з війни, монахів, що мали залишати свої монастирі та шукати кращої долі деінде, ледарів, які не хотіли чесно працювати, тощо, представляли реальну загрозу добробуту грошовитих купців, ремісників, торгівців. Тому виникає необхідність інформувати цих нуворишів, яким лестило, коли їх називали джентльменами, про небезпеки спілкування із криміналітетом.

Тож, скандально відомий митець доби пізнього Відродження Роберт Грін (1558-1592) звернувся до змалювання життя пройдисвітів у своїх шахрайських памфлетах, які продовжують традицію побутописання життя злодіїв так званих «книг про вагабондів» (Дж. Оделі, Р. Коупленд, Т. Гарві та ін.) поч. XVI ст.

Перу Р. Гріна належать п'ять шахрайських памфлетів, які були написані протягом 1591-1592 рр. і які сам митець називає «конні-кетчерівськими». Цей авторський неологізм (від англ. conny – кролик (на злодійському сленгу «простак») та catcher – той, хто ловить), поступово розширює власні семантичні межі (від назви конкретного виду злочину до генералізованої номінації англійських шахрайських практик) і перетворюється на такий-собі жанровий маркер Грінових творів.

Опублікувавши перший твір, письменник, вочевидь, відчув потенційні можливості експлуатації пікантної інформації, тож видаючи наступні памфлети, він постійно вдається до автоінтертекстуальних елементів, об'єднуючи тексти у єдиний цикл та підкреслюючи власне авторство, підігріваючи інтерес ласого до сенсацій грошовитого реципієнта.

Нагадаємо, що автоінтертекстуальність «характеризує міжтекстовий зв'язок творів одного автора і дає можливість відмежувати автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилу від типологічних сходжень» [1, с. 6].

Отже, у текстах Гріна автоінтертекстуальність також присутня на всіх рівнях: від назви до наскрізних мотивів, образів та топів. На рівні заголовків, які мають традиційний для ренесансних текстів анотативний характер, письменник закріплює свій неологізм у свідомості читача, повторюючи його від тексту до тексту. Нумеруючи памфлети (“The Second and Last part of conny-catching with new additions” [5], “The Third and Last Part of Cony-catching with the new-devised knavish art of fool-taking, the like cozenages and villainies never before discovered” [6]), Р. Грін підкреслює їхню наступність. Водночас, кожний його новий текст містить не лише «прив'язку» до попереднього, але й характеристику його новаторства та сенсаційності репрезентованої саме у ньому інформації “the like was yet neuer heard of in any of the former bookes of Conny-catching” [4, с. 1].).

На рівні тексту найбільш експліцитно авторське самопосилання присутнє у передмовах до памфлетів, у яких митець постійно маніпулює своїм потенційним реципієнтом, говорить про обставини свого життя, постійно натякає на те, що представлена інформація здобути ним емпіричним шляхом. Наприклад, саме з останнього памфлету читач дізнається про хворобу Гріна, яка ніби-то стала на заваді написанню давно обіцяної та згадуваної у попередніх памфлетах книги: “Gentlemen, I knowe you haue long expected the coming foorth of my *Blacke Booke*...which I had many daies since finished, had not sickenes hindered my intent” [4, с. 1]. Невдовзі саме унаслідок цієї хвороби Грін помер. Очевидно, що письменник прагне підсилити інтерес до власної творчості шляхом наголошення на особистій обізнаності із життям шахраїв (“I heard with my eares a poore woman of Shorditch... with weeping teares complain....” [3, с. 55]) та обіцянками у майбутньому розкрити імена головних негідників.

Демонструючи поінформованість у способах обдурення простаків, митець, однак, прагне послабити критику у свій бік, вдаючись до актуалізації мотиву каяття, котрий також можна розглядати як таку-собі автоінтертекстуальну відсилку до його покайних памфлетів: “my younger yeeres had vncertaine thoughtes, but now my ripe daies cals on to repentant deedes, and I sorrow as much to see others willful, as I delighted once

to be wanton...To be briefe Gentlemen, I haue seen the world and rounded it, though not with trauell, yet with experience” [3, с. 7-8].

Ще одним прийомом підсилення емоційного впливу на реципієнта, повторюваним із твору у твір, є згадки про погрози конні-кетчерів, які, начебто обіцяли відрізати Гріну руку (“Yet, Gentlemen am I sore threatnd by the hackers of that filthie facultie, that if I sette their practices in print, they will cut off that hande that writes the Pamphlet” [3, с. 14], аналогічні слова з’являються і у другому памфлеті (“cut off my right hand for penning downe their abhominable practices” [5, с. 6]. Надалі Грін трансформує непрямі погрози у безпосередньо звернені до нього: “one stigmatical shameless companion... said... I shall be the next man he means to kil, for spoyling of his occupation” [5, с. 25], про це ж йдеться і у передостанньому памфлеті: “Mistress Nan... hath sworn to wear a long Hamburg knife to stab me” [2, с. 226].

Окрім того, що автор сам наголошує на надзвичайній ефективності його книг, для підсилення вірогідності, він вкладає слова-визнання ґрунтовності його описів злочинств і в уста власне самих фікційних шахраїв, при цьому знову відсилаючи реципієнта до попередніх творів у циклі. Зокрема, злодій Лоуренс у четвертому памфлеті говорить: “I need not describe the laws of villainy, because R.G. hath so amply penned them down in the First Part of Conny-catching, that though I be one of the faculty, yet I cannot discover more than he hath laid open” [2, с. 210].

Окрім експліцитного зв’язку між текстами, памфлетист вдається і до створення підтекстових референцій між ними: одного разу виклавши злочинські практики та їхні особливості у першому памфлеті, дещо доповнивши їх у другому, Р. Грін надалі веде мову про них так, ніби реципієнт є вже добре знайомим із цими злочинськими «законами»: “For the Foist and the Nip, as in the first Booke” [5, с. 23]. Таким чином автор прагне залучити читачів до перечитування попередніх творів для заповнення тих смислових лакун, які невідворотно виникають при непослідовному ознайомленні з його конні-кетчерівськими історіями.

Тож, як видно, Р. Грін мав розуміння того, яким чином можна підсилити комерційний успіх власних творів шляхом «фліртування» із читачем (у передмовах по своїх памфлетів він завжди робив чимало реверансів перед так-званими «джентльменами»), експлуатації скандальної тематики (підігривав інтерес до сенсаційної теми за рахунок змалювання небезпек, на які він начебто наражається, розкриваючи цю інформацію), а також «підспудної» реклами своїх попередніх та наступних творів, перекидаючи різні автоінтертекстуальні місткі між ними та інколи навіть виходячи за межі власного шахрайського дискурсу.

Бібліографічні посилання

1. Просалова В. А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.06 / Інст. філології Київського національного унів-ту ім. Т. Г. Шевченка. К., 2006. 32 с.
2. Greene Robert. A Disputation Between a He-Cony-Catcher And A She-Cony-Catcher. *The Elizabethan Underworld/* Ed.by A. V. Judges. London: George Routledge & Sons.Ltd., 1930. P. 206 – 247.
3. Greene Robert. A Notable Discovery of Coosnage. *The Bodley Head Quartos/* Ed. by G. B. Harrison. London: John Lane The Bodley Head Ltd., Vigo Street, 1924. P. 6–61.
4. Greene Robert. The Blacke Bookes Messenger. *The Bodley Head Quartos.* / Ed. by G. B. Harrison. London: John Lane The Bodley Head Ltd., Vol.10. 1924. P. 1 – 33.

5. Greene Robert. The Second Part of Conny-Catching. *The Bodley Head Quartos*/ Ed. by G. B. Harrison. London: John Lane The Bodley Head Ltd., 1923. P. 1– 59.
6. Greene Robert. The Third and Last Part of Cony-Catching. *Three Elizabethan Pamphlets*/ Ed. by G.H. Hibbard. New York, 1969. P. 35 – 70.

Ватченко С. А.

*кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

«АМЕЛИЯ» ФИЛДИНГА КАК РОМАН «НРАВСТВЕННОГО ЧУВСТВА»

Исследователи уверяют, что в последнем по времени создания экспериментальном романе Филдинга «Амелия» (1752), которому не суждено было повторить успех знаменитого «Тома Джонса» (1749), писатель намеренно вводит обилие автобиографических мотивов, чтобы усилить и оттенить важную для него тему нравственного перерождения героя. В статном, легкомысленном и мягкосердном капитане Уильяме Буте, вольнодумце и деисте, современники находили сходство с самим автором, а также его отцом, Эдмундом Филдингом, имевшем репутацию храброго офицера, проявившего себя в Войне за испанское наследство, дослужившегося до чина генерал-лейтенанта, но в мирные дни не всегда находившего мужество противостоять обыденным трудностям и заботам [1; 2].

Филдинг «подарил» Билли Буту узнаваемые родовые черты: высокий рост, крепкое сложение, «габсбургский нос», тяжелый подбородок, наделил его фамильными достоинствами и слабостями. Бут хорошо образован, знает древние языки, классическую литературу, любит проводить время с друзьями, азартно играет и проигрывает в карты, нюхает табак, нерасчетлив в деньгах, а потому порою попадает в лондонские долговые тюрьмы [1; 2].

Но Буту посчастливится, как Генри и Эдмунду Филдингам, встретить и полюбить прелестную молодую женщину Амелию Гаррис, затем Бут, ставшую его ангелом-хранителем. Полагают, что в Амелии Бут Филдинг увековечил память об удивительных и светлых созданиях, матери, Саре Гулд, и жене, Шарлотте Крейдок, ушедших из жизни молодыми и прекрасными. Биограф и знаток творчества Филдинга влиятельный Мартин Баттестин проницательно заметил, что, «воскресив» в «Амелии» образ отца, Филдинг «узнал» в нем себя и простил ему свои детские обиды [1]. Кузина Филдинга, леди Мэри Уортли Монтегю и ее дочь утверждали, что едва ли встречали женщину, подобную Шарлотте Крейдок, столь доброжелательную, открытую, умеющую радоваться мелочам и скрашивать обыденные обстоятельства существования. Филдинг, рисуя образ Амелии Бут, не забыл о неприятном эпизоде, приключившемся с Шарлоттой, поранившейся в одной из поездок, когда неожиданно перевернулась карета. Шарлотта мужественно перенесла помощь хирурга, и впоследствии друзья Филдингов свидетельствовали, что красота юной жены Филдинга не пострадала, она сохранила свое обаяние и привлекательность. Но в романе намеренная или случайная оговорка Филдинга о травме Амелии привела к насмешкам недоброжелателей и появлению колких скандальных пародий, создавших прецедент пресловутой «журнальной войны».

Если отдельные повороты в судьбе героев «Амелии» оттенены автобиографическими совпадениями с житейскими историями прототипов романа, то

его событийный пласт – предмет вымысла. Он – незатейлив (взаимная любовь пары, завершившаяся браком), порою драматичен (протагонист, следуя долгу чести, отправляется на войну), но большей частью складывается из повседневных забот, встреч, знакомств доброжелательной и простодушной четы Бутов с людьми, которые готовы воспользоваться их беззащитностью, безденежьем, чтобы беззастенчиво и вероломно удовлетворить свои амбиции, желания либо прозаично скрасить досуг.

Вальтер Скотт остроумно предположил, что «Амелия» продолжает «Тома Джонса» и воссоздает не столько молодые годы либертина, сколько его жизнь в браке. Существующий на половинное жалованье Билли Бут отчаянно ищет покровителей и путь возвращения на службу, однако постоянно попадает впросак, ловушки, расставленные приятелями-интриганами и его страстями, которыми он не управляет.

Читатель, погружаясь в мир «Амелии», узнает в выстроенном Филдингом лабиринте передрыг, совпадений, двойственных ситуаций манеру умелого комедиографа, но теперь уже умудренного опытом пребывания на судейской скамье. Искусство жизни, приобретаемое Уильямом и Амелией Бут в течение трех месяцев существования в Лондоне, Филдинг тематически соотнесет с «Энеидой» Вергилия, ее оригинальным содержанием и перелицованными версиями, но также включит в пространство романа, где обитают его персонажи, свою давнюю полемику с Ричардсоном о нравственной основе поведения человека, природе добродетели, ее значении в отношениях между людьми не столько в форме отчуждения от слабых и оступившихся, сколько проистекающей из любви, понимания и прощения другого. Вероятно, неслучайно Филдинг назовет суженую Бута Амелией, сближая звучание ее имени с Памелой, культовой героиней одноименного романа Ричардсона. Позже оппоненты Филдинга, припомнив ему соперничество с создателем «Клариссы» (1748), свой памфлет, направленный против «Амелии», назовут «Шамелия» (1752).

Со времени становления феминистских и гендерных исследований критики заинтересованно рассматривают отношение Ричардсона и Филдинга к так называемому «женскому вопросу». Для них очевидно, что и Ричардсон, и Филдинг откликаются на динамичные перемены в обществе, где возникшие новые культурные реалии допускают появление иных социальных практик и человеческих типов, разрушающих сложившуюся иерархию страт, допуская бóльшую свободу поведения мужчин и женщин в социуме. В своих знаменитых текстах писатели воссоздают обстоятельства, при которых женские персонажи, Памела, Кларисса, Софья, Амелия, наделенные высоким душевным складом, совершают ценностно значимые, достойные поступки, определяющие судьбы и их избранников.

В «Амелии» Филдинга, где, по мнению специалистов, мужская героика уходит в тень женской, автобиографические включения актуализируют модель исповеди-покаяния, где важным мотивом оказывается стремление вернуться к собственному прошлому, найти с ним примирение либо не принять его. Пафос подведения итогов, поиска смысла пройденного пути, тех охранительных опор, которые укрепляли каждого из персонажей или, напротив, приводили к ложным решениям, доминирует в структуре «Амелии», где автор-рассказчик – мудр, сдержан, обладает всеведением эпика, но при этом не вмешивается в судьбы героев. И поэтому намеренно повествователь в эпилоге сообщит о состоявшейся либо несложившейся судьбе действующих лиц «Амелии». И, скорее всего, успех или проигрыш в поединке с жизнью зависит от стремления каждого постичь личный смысл избранного пути. Через раскаяние Бут придет к необходимости искупления прошлых ошибок,

принятию ценностей христианства, но подлинным спасением для него станет любовь великодушной и мудрой Амелии.

Библиографические ссылки

1. Battestin M. Henry Fielding. A Life / M. Battestin, R. Battestin. – L., N. Y.: Routledge, 1989. – 738 p.
2. Paulson R. The Life of Henry Fielding / R. Paulson. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – 400 p.

Гон О. М.

*доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов
Інституту міжнародних відносин
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ДОРЕФЛЕКСИВНИЙ ЛОГОС ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ СЛОВО В «КАНТОС» ПАУНДА

Метою тез є підсумок рецепції жанрових особливостей «Кантос» Паунда. Цей твір називають анти-формою, відмоваю автора від належності твору до епічної традиції. Такому негативістському та квантитативному підходу автор протиставляє низку структурних елементів традиційного епосу, які використано в «Піснях». Новації в модерному епосі пов'язані зі структуруванням, версифікацією і текстуалізацією історії, яка вибудовується не дорефлексивним логосом, а індивідуальним словом алієнованої особистості.

У програмній праці Малкольма Бредбері й Джеймса Макфарлейна «Назва і сутність модернізму», яка задає тон впливовій і до сьогодні розвідці «Модернізм», одним із конститутивних складників європейського модернізму визначено використання антиформ чи компрометація усталених конвенцій [5, с. 30]. Саме з такої перспективи потрактування модернізму як розрив і заперечення традиції багато вчених розглядають і жанрову специфіку «Пісень» Езри Паунда. Так, одна із найпомітніших американських паундознавців Крістін Фраула розглядає жанр «Cantos» як «анти-епос», оскільки у ньому «історія не зведена до цілісного сюжету» [7, с. 154]. У її дослідженні про текстологічні особливості «Кантос» сформульовано питання, яке і до сьогодні залишається актуальним: «Чи не найважливішою проблематикою паундознавства є форма поеми в аспекті обсягу сучасного епосу» [7, с. 7]. Резюме, яке чітко відбиває суть критичних рефлексій, що поєднують концепції «острахи» Г. Блума та «діалогізму» М. Бахтіна, читаємо в докторському дослідженні Н. Морженкової, присвяченого питанням поезики Гертруди Стайн: «відмова авторів від належності своїх творів до епічної традиції є «топосом» жанру сучасного епосу» [3, с. 12].

Негативістські чи квантитативні підходи до модерного епосу навряд чи вичерпують його художню специфіку. Більш продуктивним вважаємо ідею Самсона Бройтмана про такі «неканонічні поеми», як поема-балада, ліро-епічна та лірична поема, ліричний епос, яким притаманна епізація й укрупнення масштабів ліричного «Я». У таких творах актуалізуються жанрові первні епічної поеми, створюється неосинкретичний жанр, в якому з максимальною силою інтенсифікується інтеріоризований універсум. Бройтман наголошує, що «слід вести мову «не про

відмову від епічного, а про варіювання ступеня ліричного й епічного начал, відступу від родової чистоти та неосинкретичних тенденціях [1, с. 324].

Перелік прикладів незавершених монументальних літературних прецедентів нового синкретизму ХХ ст. слід доповнити «Попелом імперій» Юрія Клена, смерть якого у 1947 р. обірвала роботу над твором. У «Попелі імперій» теж опукло проступають жанрові компоненти епічного наративу на тлі поєднання питомих ознак епосу, лірики й драми. Сам поет визначав свій твір епопеєю, і вже в цьому вгадується спроба висловити експериментальні поетикальні модальності, пов'язані з деконструкцією канонізованого жанру. Одним із таких способів є описаний М. Бахтіним феномен «романізації» епосу: конфлікти й трагедії сучасності змальовано Ю. Кленом у формі колізії незавершеного теперішнього з легендарно-міфологічним абсолютним претерітумом і фольклорним дорефлексивним минулим (Кощей, жар-птиця, цар-дівця тощо). У дискурсивному плані структура сюжету твору, який розгортається у символічному зіставленні пекельного актуального з едемічним минулим, висловлено в авторській сентенції, що красномовно висловлює жанрові новації неосинкретичних творів: «Зміст логоса втрачає слово» [2, с. 148].

Справді, логос, який виражає дорефлексивне, буколічне, золоте минуле архаїчного міфу, в поступічний час перетворюється на слово – віддзеркалення приватного, індивідуального, інтеріоризованого висловлювання. Саме слово, а не логос, сутнісно змальовує анатомізований буржуазний соціум. За образним узагальненням Еліота в «Безплідній землі», у метушливому натовпі, який крокує Лондонським мостом, «each man fixed his eyes before his feet» [6, с. 65]. Френк Лентріккія справедливо називає цей рядок «визначальним модерністським образом» [9, с. 46].

В епосі Паунда художні новації пов'язані з модерністською презентацією історії, яка ґрунтується на поверненні до циклічного хронотопу. Поет формулює інноваційне бачення універсальної організації історії як результат комплексу інтелектуальної й емоційної відповіді на буремні й трагічні події перших десятиліть ХХ ст. Модерністи сприймають сучасність як період загальної загубленості, сум'яття та хаосу. Сконструйована ними концепція історії, яка здебільшого ґрунтувалася на циклічному повторенні, була засобом віднайти принципи упорядкування і гармонії як альтернативи насколишньому цивілізаційному колапсу. Гносеологічний аспект історії розкривається через індивідуальний досвід. Він нерозривно сплавлений з античністю, яка реінкарнується і сповнюється новими тональностями й емоціями. Класична формула модерністського історичного дискурсу висловлена устами Стівена Дедала в другому епізоді Улісса: «Історія – це кошмар, вія якого я намагаюся прокинутися» [8, с. 34]. Паунд, звичайно, не міг не відреагувати (нехай і іронічно) на ці слова: «Історія – це не «сновидіння, від якого я намагаюся прокинутися». Проте я висловлюю це розходження у поглядах лише як сповідь і визнання того, що мені бракує уяви, ще більше, можливо, бракує і серця, і насправді в мене набагато менше справжнього альтруїзму у порівнянні з протагоністом першого роману Джеймса Джойса» [11, с. 284].

Алексіс де Токвіль ще у середині серед XIX ст. прогнозував, що американська поезія не надто перейматиметься питаннями історії, оскільки демократичні суспільства живляться не стільки питаннями минулого, скільки візіями майбутнього. У «Демократії в Америці» (*De la démocratie en Amérique*, 1835-1840) підкреслено протилежність аристократичного і демократичного модусів потрактування історії: «Аристократія природно провадить людський дух до споглядання минувшини,

затримуючи його там. Навпаки, демократія пробуджує в людях щось подібне до інстинктивної відрази стосовно давнини. <...> Демократичні народи не дуже цікавляться тим, що відійшло, але вони радо мріють про майбутнє, і з цього погляду їхня уява не знає меж; вона без кінця розростається, опановуючи нові обшири» [4, с. 390-391].

Політико-філософський трактат Токвіля допомагає відчитати нові присутньо важливі світоглядні концепції та жанрологічні первні одного з «locus classicus» паундіани – авторського визначення епосу як «історії роду». У «Путівнику по культурі» Паунд пише, що «у «Піснях» немає жодної таємниці – це оповідь племені» [10, с. 194]. У модерному епосі Паунда сукупність особистих спогадів і «відкритих» культурних референцій, зміна голосів, наративних темпоритмів і сугестивно-асоціативна, колажна логіка породжують нове звучання прецедентних фрагментів, «іскристих деталей» в оновленому контексті.

Отже, негативістська рецепція жанру «Пісень» Паунда ігнорує спробу автора віднайти художні засоби вибудувати специфічну інтеріоризовану історію, яка присутньо віддзеркалює картину світу алієнованої особистості. Надзавдання «Пісень» полягає у розпізнаванні й акумулюванні традиції, збереженні її пульсації, яка артикулюється в образі неопалимої купини. Епос Паунда пропонує індивідуальний погляд на історію людства, який поєднує метод історизму з циклічно-природним розумінням розвитку різних цивілізацій. Хронотоп «Кантос» структурується не дорефлексивним логосом, а індивідуальним словом. Таке протиставлення становить конститутивний компонент герменевтичного інструментарію створення модерного епосу, який ґрунтується на динамічному співвідношенні аристократичного і демократичного модусів потрактування історії.

Бібліографічні посилання

1. Бройтман С. Н. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 2: Историческая поэтика. Москва : Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
2. Клен Ю. Вибране. Упоряд., авт. передмови та приміт. Ю. Ковалів. Київ : Дніпро, 1991. 461 с.
3. Морженкова Н. В. Жанровая поэтика Гертруды Стайн. Автор. Дис. на соиск. уч. степ. д. филол. н. Москва, 2013. 36 с.
4. Токвіль А. Про демократію в Америці. Київ : Вид. дім «Всесвіт», 1999. 590 с.
5. Bradbury M., McFarlane J. Modernism. A Guide to European Literature 1980-1930. London : Penguin Books, 1991. 688 p.
6. Eliot T. S. Collected Poems. 1909-1962. London: Faber and Faber, 1974. 238 p.
7. Froula C. To Write Paradise : Style and Error in Pound's Cantos. New Haven : Yale University Press, 1984. 205 p.
8. Joyce J. Ulysses. Mineola, N.Y. : Dover Publications, 2009. 732 p.
9. Lentricchia F. Modernist Quartet. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1994. 305 p.
10. Pound E. Guide to Kulchur. New York: New Directions, 1970. 379 p.
11. Pound E. Pastiche. The Regional. The New Age. 1919. Vol. 25. Num. 17.

АВТОТЕКСТУАЛЬНІ ЕПІГРАФИ В РОМАНІ ДЖ. ФФОРДЕ «СПРАВА ДЖЕН»

Дослідницький інтерес до епіграфа, як елементу художнього тексту, обумовлений унікальністю його положення в самому тексті, структурною різноманітністю та множинністю виконуваних ним функцій. Без урахування інформації, яка закладена в епіграфі, неможливе адекватне декодування художньої інформації тексту та важко з'ясувати суть авторського задуму.

В українському літературознавстві епіграф визначають як «напис на пам'ятнику чи будові, в новоевропейському письменстві – промовистий афористичний вислів, цитата чи приказка, вжиті автором перед текстом твору чи його частиною, що містять сконденсовану основну думку твору» [2, с. 338], але звертають увагу на те, що «вибір епіграфу характеризує стиль мислення автора твору, його манеру означувати інтертекстуальні зв'язки з літературною та культурною традицією» [2, с. 338]. Отже загалом, літературознавці сходяться на думці, що епіграф як «слово», що стоїть перед текстом, містить інформацію, яка виявляє особливості філософських і естетичних поглядів письменника та відкриває внутрішній зміст твору. Оскільки епіграф є необов'язковим елементом композиції літературного твору, його використання завжди несе важливе смислове навантаження.

Епіграф є своєрідною «маскою», за якою ховається автор, коли він, не бажаючи виступати прямо, опосередковано визначає своє ставлення до подій, змальованих ним в творі. Л.Н. Лунькова, розглядаючи епіграф як вставний текст, зазначає, що він «створює додаткові грані твору. Автор передає слово іншому оповідачеві, якщо епіграф автотекстуальний, самим дійовим особам, і таким способом прагне до багатовимірності зображення подій і персонажів» [3, с. 64].

В сучасній художній літературі з її гібридизацією жанрів, інтертекстуальністю та схильністю до гри та містифікації спостерігається звернення письменників саме до автотекстуальних епіграфів. У свої романи Дін Кунц часто цитує вірші з неіснуючої збірки «The Book of Counted Sorrows», яку він, на вимогу допитливих читачів, був вимушений видати у 2011 році. Стівен Кінг у романі «Темна половина» (1989) використав епіграфи з неіснуючих творів, написаних головним героєм. Епіграфом роману «Провина зірок» (2012) Джона Гріна стали рядки неіснуючого твору Петера Ван Гаутена «Царська неміч».

Особливої уваги заслуговує перший роман з серії про літературного детектива Четверг (Thursday Next) британського письменника Джаспера Ффорде «Справа Джейн» (The Eyre Affair, 2001) [4]. Кожен з 35 розділів (оскільки 13 розділ відсутній) роману обрамлений автотекстуальним епіграфом, що дозволяє їх назвати субтекстовими, тобто ті, які «передують окремим частинам тексту» [1, с. 65]. Автотекстуальні епіграфи є результатом думки автора, як і текст твору, тому «посилання на вигаданого персонажа створює ілюзію «чужого слова», яке відсилає до іншого контексту і, таким чином, дозволяє бути даному літературному епіграфу класичною цитатою» [1, с. 65].

Всі епіграфи в романі мають розгорнуту форму, тобто є більшими за одне речення і змістовно завершеними висловлюваннями. Їхньою характерною

особливістю є посилення, без якого вони втратили б свій містифікаційний характер. Привертає увагу різноманіття жанрів, якими послуговувався Дж. Ффорде: історичні книги, промови, автобіографії, газетні інтерв'ю та статті, особисті листи та щоденники. Оскільки автотекстуальні епіграфи не мають діахронічного контексту, вони допомагають створити «атмосферу» епохи та переконати читача в реальності подій, що відбуваються. Адже, дія роману відбувається в альтернативному світі, де Англія зразка 1985 року вже більше століття веде війну з Російською імперією за півострів Крим, а рідний письменнику Уельс став соціалістичною республікою. Англією все ще керує парламентський уряд, але він надто підвладний корпорації Голяф, могутній компанії з сумнівною мораллю. Клонування стало буденністю, а мандрівки в часі – рутинною, а Мережа особливих операцій займається справами, які не входять в компетенцію поліції. Епіграфи вводять додаткову інформацію та дозволяють орієнтуватися в незнайомому вигаданому автором всесвіті і є важливим доповненням тексту.

Епіграфи роману британського письменника належать різним персонажам. Найбільша кількість припадає на головну героїню – Четверг (9), її колегу Боудена Троса (Bowden Cable) (5) та членів її сім'ї (5). 6 епіграфів написані від імені Мільйона де Флосс (Millon de Floss), другорядного персонажа сюжету та автора ще ненаписаних книг з історії Мережі особливих операцій та біографії Четверг. Автори інших десяти епіграфів різноманітні за походженням, соціальним статусом, родом діяльності: одні з них є активними дійовими особами роману, наприклад, головний антигерой роману Ахерон Аїд (Acheron Hades) та офіцер Мережі Кол Стокер (Spike Stoker), інші – абстрактні персонажі, мешканці внутрішньотекстового простору і світу, в якому живе головна героїня.

Роман «Справа Джейн» написаний від першої особи – літературного детектива Четверг. Зазвичай такий тип оповідача дає можливість ефективно виражати приховані і недоступні зовнішньому спостерігачеві думки і почуття оповідача, відкриває шлях різноманітних форм самоспостереження і рефлексії персонажа, що допомагає автору створювати ілюзію достовірності того, що відбувається.

Подрібноючи оповідь на шматочки у дусі постмодерного бриколажу, Дж. Ффорде поступово розгортає історію життя головної героїні та складає її як мозаїку. Так, перші епіграфи (розділи 6, 9, 14) від Четверг носять інформативний характер, в яких героїня поринає в спогади про свою першу дитячу подорож до роману «Джен Ейр» та першу зустріч з Рочестером, а також розповідає про своїх батьків та напарника Боудена Троса. Ці епіграфи тісно пов'язані зі змістом розділів і дозволяють читачам краще зрозуміти перебіг подій роману та вчинки Четверг. В епіграфах розділів 23 та 28 головна героїня розповідає про операцію в Мережі, хроностражів та їхнє жакливе почуття гумору. В епіграфі до розділу 32 письменник за допомогою Четверг створює дух «старої доброї Англії», адже він пов'язаний з її поверненням до роману «Джен Ейр». Епіграфи розділів 21 і 35 є найбільш емоційними, оскільки головна героїня розмірковує над своїм призначенням та описує свої почуття провини та співчуття Рочестеру та Джен. Психологізм та сповідальний характер цих епіграфів наближає читачів до духовного світу головної героїні та її переживань. В епіграфі останнього розділу, за канонам вікторіанського роману, літературний детектив Четверг повідомляє про події, які відбулися в її житті та в романі «Джен Ейр».

Суб'єктивність в подачі та осмисленні подій і трактуванні мотивів дій інших персонажів, неповнота відомостей, експліцитний психологізм оцінок інших дійових

осіб персонажа-оповідача від першої особи як у епіграфах так і в самому тексті урівноважується Дж. Ффорде іншими «достовірними» матеріалами: історією Мережі особливих операцій (розділ 1, 2, 10), біографією Четверг (розділ 5), книгою «Уельс: народження Республіки» (розділ 31) автобіографією Ахерона Аїда «Розбещеність заради задоволення та процвітання» (розділи 4, 16, 27), промовою в парламенті (розділ 7), інтерв'ю (розділи 11, 17), статтями (розділи 15, 20), науковим есе (розділ 24). В епіграфах роману письменник звертається до жанрів науково-популярного та публіцистичного стилів за достовірністю фактів та повнотою інформації. Слід також зазначити, що вони характеризуються активним впливом на читача та сприяють популяризації переконань та думок.

Отже, в романі «Справа Джен» Дж. Ффорде репрезентує альтернативний всесвіт, де немає меж між дійсним і вигаданим світами, а автотекстуальні епіграфи твору за рахунок зміни оповідача та жанрового різноманіття вносять в текст елементи поліфонії, оскільки дозволяють змінити перспективи оповіді. Поєднання в містифікаційних епіграфах інформативності, аналітики, біографічності, автобіографічності та особистих переживань допомагають створити багатомірні образи та поглибити психологізм твору.

Бібліографічні посилання

1. Беляева И. Г. Литературный эпиграф в системе эпиграфического текста и дискурса. Москва : Библио-Глобус, 2018. 132 с.
2. Епіграф // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 338.
3. Лунькова Л. Н. Интертекстуальные свойства эпиграфа в тексте оригинала и тексте перевода. Вестник РУДН. Серия : Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2011. № 2. С. 62–69.
4. Fforde J. The Eyre Affair. London : Penguin Books, 2003. 400 p.

Гусев В. А.

*доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

КАК ЧАСТО СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ ПРИПАДАЮТ «ВОСПАЛЁННОЙ ГУБОЙ» К РЕКЕ «ПО ИМЕНИ ФАКТ»

В современной русской литературе можно выделить две, в общем-то, традиционные линии развития. Одну из них представляет литература документальная, для которой характерна установка на достоверность изображаемого, что предполагает особое, бережное, уважительное обращение с фактами. Такая литература нон-фикшн становится все более востребованной читателем. Она представлена очерком и документальной автобиографической литературой. Внимание читателя в последние десятилетия привлекли «Славный конец бесславных поколений» А. Наймана, «Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия» А. Чудакова, «Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках» В. Аксёнова. Отметим, что А. Найман ближе других к строгой документальности; в двух же последних случаях всё же речь идёт о романах с документальной основой, на что указывают подзаголовки. Аксёнов специально отмечает в «Авторском предисловии», что читателю представляется не автобиографическая проза, а роман: «Что касается

мемуарного роману, – відзначає письменник; то він, незважаючи на близькість до реальним людям і подіям, створює достатньо умовну середу і частково умовні характери...» Тоді відбувається своєрідна конвергенція документалізму і художнього вигадання, яка в цих романах виявляється продуктивною.

В іншому типі літератури домінує художній вигад, але він ґрунтується, не може не ґрунтуватися, на фактах, конкретні ознаки певного історичного часу і т.д. В цій зв'язі, не претендуючи на якийсь-небудь повний перелік, можна назвати Є. Володимирів, Є. Гришковця, Д. Рубіну, Р. Сенчина, Л. Улицьку і інших популярних в наше час письменників. В їх прозі відбилися нові реалії початку ХХІ століття. Не чужі їм своєрідна фактографічність і такі послідовні представники постмодернізму, як В. Сорокін і В. Пелевін. Скажемо, вийшли в світ в 2010-і роки романи В. Сорокіна «Манарага» і «Теллурія» є свого роду антиутопіями, але в них преломляється сучасність з її проблемами. В «Манаразі» це сфера культурного споживання, роль книги, роль і цінності оригіналу і сила масової підробки під оригінал. В. Пелевін в останньому своєму романі «Непобориме сонце», здавалося б, відходить від російської дійсності. Центральний персонаж роману Саша Орлов – дівчина прогресивних переконань, якої ворона накаркала (казка), а заможний батько подарував 30 тисяч доларів на тридцятиліття, відправляється в подорож по світу – її мета «знайти те, не знаю що», але, в кінцевому рахунку, отримати цілісне світоглядання. Але цей майже «казковий» сюжет включає такі актуальні явища сучасності, як, скажемо, боротьба «корпоративних анархістів» з державою за торжество міжнародних корпорацій, іронічну деконструкцію актуального сьогодні лівого дискурсу в цілому. Все це актуально, і, як відзначала Г. Юзефович, «Пелевіна читають потім же, чому дивляться новини, щоб зрозуміти, що відбувається».

Кожному з цих двох типів використовує різні естетичні практики; їм притаманні свої особливі способи художньої обробки матеріалу. Але зближує їх те, що будь-який тип художнього тексту не тільки передає подієво-фактичну інформацію, але і несе інформацію суб'єктивно-емоційну. Зближення цих початків характерно для сучасної літератури, яка, як мені здається, в останнє час схильна шукати рівновагу між вигадом і достовірністю, традиційністю і експериментальністю, раціональним свідченням і його суб'єктивно-емоційною оцінкою. Здійснюючи синтез різноманітних світоглядних і естетичних парадигм, письменники все частіше намагаються зачепити з «реки по імені факт» і запропонувати цей напій читачеві, уставшому від замисловатих літературних ігор і віддаючи перевагу захопливому сюжету і документальній достовірності.

Гутарук Н. В.

аспірантка Класичного приватного університету, Запоріжжя

КОНЦЕПТ «CHILD» В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ШЕСПІРІВСЬКОГО СОНЕТАРІЮ: ВІД СЛОВА ДО ЕЙДОСУ

У 1609 році завдяки видавцеві Томасу Торпові світ вперше побачив друковану версію сонетарію Вільяма Шекспіра. Століття інтерпретацій та сотні літературознавчих розвідок мало чим наблизили читачів до розшифрування

таємничих ініціалів «W.H.» на першій сторінці цього квартто: особистість, якій власне і присвячені сонети, а також прототипи двох протагоністів – Білявого Юнака та Смаглявої Леді так і залишаються оповитими мережею таємниць, припущень і гіпотетичних версій. Умовний розподіл 154 сонетів на три групи, які адресовані таємничому юнакові, смаглявій жінці та поетові, зазнає щоразу нової критики, адже залучення історіографічних джерел відкриває все нові факти біографії В. Шекспіра, які можуть бути використані в процесі декодування лаконічних за формою та бездонних за змістом сонетів.

Зокрема, однією із найбільш контраверсійних версій сучасності є вперше запропонована Ентоні Голденом ідея стосовно того, що смерть єдиного Шекспірового сина на ім'я Гамнет (1585-1596) стала у наступному десятилітті лейтмотивом творчості драматурга, кульмінацією якого виявилось написання «Короля Джона» та «Зимової казки» [1, 168]. Зокрема, науковець та його послідовники наголошують на тому, що саме в «Королі Джоні», який був написаний у рік смерті Гамнета, плач та лемент королеви Констанції через смерть інфанта Артура є своєрідною актуалізацією і особистої трагедії Шекспіра, що таким чином «виплескує» і власні емоції [5].

Ця ідея була підхоплена багаточисленними зарубіжними дослідниками. Зокрема, 2015 р. була видана монографія П. МакКарті «Discovering the Hidden Figure of a Child in Shakespeare's Sonnets as the Key to a New Interpretation: From Literary Analysis to Historical Detection» [3], в якій дослідниця детально аналізує кожен із сонетів крізь призму саме біографічного чинника, активно залучаючи факти життя та відповідно, роблячи висновок, що постать таємничого юнака, до якого звертається автор, є рідним сином Вільяма Шекспіра [3, 107].

Слабкою стороною цієї теорії є обмеженість історичних джерел, щоденникових записів, свідчень сучасників, що могли б дійсно дати достовірну інформацію та бути поштовхом до розвитку подальших досліджень саме у цій площині. Не на користь цього підходу свідчать і твори сучасників В.Шекспіра, в яких біографічні елементи настільки фрагментарні, що реконструювати загальну картину та використовувати їх як ключ до розуміння творів є вельми малопродуктивною стратегією. Хоча інший відомий тогочасний драматург Бен Джонсон і написав елегію, присвячену синові «On my first son» (1603 р.), в ній дійсно присутнє звертання «*thou/thee*», що свідчить про те, що автор звертається не до абстрактної дитини, а до конкретної особистості. Серед 126 сонетів, що присвячені юнаку, лише 33 сонет у третьому катрені містить лексему «*sun*», що може бути інтерпретована і як «сонце», і як «син» (староанглійський іменник «*sunu*», а саме називний та знахідний відмінки, та форма «*sunu*» в родовому та знахідному відповідно):

*Ev'n so my sun one early morn did shine
With all triumphant splendor on my brow;
But out alack, he was but one hour mine;
The region cloud hath mask'd him from me now.* [4]

Цю ідею активно розвивають дослідники М. Вуд та К.Сміт, які наполягають на тому, що 33 сонет присвячений саме синові, оскільки в ньому немає згадувань про вину «*guilt*», які присутні в 34, 36 сонетах [6, 382]

Сильною стороною аналізу крізь призму біографічного чинника виявляється спроба осмислення концепту «CHILD» не як елементу бінарної опозиції «дорослий-недорослий», а саме як самостійного, культурно-значимого концепту, що є важливою частиною англomовного світу. З огляду на це, умовно сонети можна розподілити на такі групи:

- поетизація юності, висловлення остраху перед руйнівним плином часу (що ймовірно могли б бути написані під впливом смерті сина): 55, 60, 65, 68;
- втрата дитини: 33, 34, 35;
- дитина як сенс життя: 8, 9
- безпорадність та самотність: 67, 68;
- любов до подальших поколінь, нащадків: 31, 108, 144;
- продовження роду, передача найкращих якостей своїм дітям: 1-17, та ін.

Таким чином, повністю ігнорувати аспект біографічності при декодування шекспірових сонетів не варто. Перспективою подальших наукових пошуків може бути аналіз корпусу тих мовних одиниць, що є невід'ємною динамічною складовою концепту «CHILD», а отже таке дослідження дозволить реконструювати специфіку оціночних суджень, стереотипів та норм поведінки дорослих по відношенню до дитини в епоху Відродження.

Бібліографічні посилання

1. Holden A. William Shakespeare: An Illustrated Biography. Little, Brown Book Group, 2002, 352 p.
2. Johnson B. On my first son. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44455/on-my-first-son>
3. McCarthy P. Discovering the Hidden Figure of a Child in Shakespeare's Sonnets as the Key to a New Interpretation: From Literary Analysis to Historical Detection.- The Edwin Mellen Press, 2015, 680 p.
4. Shakespeare W. Sonnets. URL: <http://shakespearestudyguide.com/Sonnets31to60.html>
5. Shwatzberg M. Shakespeare's sonnet 33. - URL: <https://doi.org/10.1080/00144940209597737>
6. Wood M. Shakespeare. Basic Books, 2004, 352 p.

Жужгина-Аллахвердян Т. Н.
доктор філологічних наук, професор
ГІИМ, Бахмут

СЛОВО, ТЕЛЕСКОП И ПРИРОДА: ОЗНАЧАЮЩЕЕ И ОЗНАЧИВАЕМОЕ В РОМАХ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

В своем последнем романе «Обретенное время», опубликованном спустя пять лет после смерти, Марсель Пруст рассуждал о значении слова и литературы. По сути он стоял у истоков дискуссии о языке описания и о тексте, об авторе и его произведении, об означающем и означаемом. В начале романа Пруст делает выпад в сторону современной ему литературы, которой недоступны «глубокие истины». Главным предметом критики становится «неизданный дневник Гонкуров». Пруст вставляет в свой текст большой, в несколько страниц, фрагмент из дневника [3, с. 24–33], в котором помимо прочего описаны «с изощренной тонкостью» салонная атмосфера и предметы аристократической роскоши, как видно из текста, рафинированным ценителем этих «изысканностей» и «изящностей». Однако рассказчик, читающий гонкуровский дневник, не менее изящно возражает как против изощренно-виртуозного стиля описания, так и против самого экфрастического метода, предметом изображения которого является «мертвая природа» («nature

morte»). Он позиционирует себя как критик принципов «описания описания» природы, точного копирования графических и иных изображений, неживых растений, фарфоровых цветов, скрупулезной передачи безжизненных линий и завитков, даже в том случае, если они выведены рукой великого мастера. С помощью пастиша, направленного не столько против конкретных писателей, сколько против методов некорректного использования слова, Пруст критикует приемы письма как школы «искусства для искусства», так и школы натурализма. Он не вдаётся в детальную критику этих школ, природы и мотивации метода копирования, но из его ретроспективного анализа и иронического комментария ясно, что подразумеваются именно эти школы. Пруст и ранее высказывался о миссии писателя, значении литературы и слове как точном инструменте, но в последнем томе романного цикла он подводит итог: слово должно быть орудием исследования, с помощью слова необходимо тщательно и детально изучать и описывать все живое, природу, человека, его душу непосредственно в их естественном, первопричинном виде. Пруст сравнивает слово с телескопом, который дает возможность приблизить и многократно увеличить объект, и приобщает к этому процессу читателя, помогая ему настроить свое зрение, «как настраивают бинокль или подзорную трубу, чтобы лучше видеть то, что волнует» [2].

Мнение Пруста о слове как телескопе можно рассматривать как некий импульс, толчок и материал для идей, сформулированных французскими структуралистами. Жак Лакан, внимательно присмотревшись к соссюровскому алгоритму S / s и к вопросу о связях между объектом природы, его изображением и словом, означающим это изображение, пришел к выводу, что связь эта условна и говорит не в пользу идеи Ф. де Соссюра о незыблемости отношений между означающим и означаемым [1, с. 57]. Следует признать правоту Лакана, рассуждающего о безнадежном «плутании» в «дискурсе убеждения», тексте, письме, содержащих «промежуточные дискурсы» и тем обеспечивающих свободу выбора того или иного значения из множества интерпретаций, символов и метафор. По Лакану, «творимая искорка метафоры» вспыхивает «между двумя означающими, одно из которых вытеснило другое, заняв его место в означающей цепочке, а другое, вытесненное, сокровенно присутствует в силу своей связи (метонимической) с остальной цепочкой» [1, с. 65]. Лакан показывает это структурное взаимодействие на примере парадигмы метафорических значений «дерева». Заметим, что Пруст, задолго до становления структурализма, развернув парадигму «дерева» в цикле романов, представил «означающую цепочку» как смыслообразующий вектор – от куста боярышника, липового цвета до девушек в цвету и метаморфоз Альбертины. Одна из самых ярких иллюстраций – преобразование Альбертины, в воображении влюбленного в красоту Марсея, в длинный стебель растения и сравнение девушки с лесным духом, со спящей богиней («Пленница»). Здесь очевидна аллюзия на мифы о происхождении людей из деревьев, нимфах и дриадах; на древние предания о «древе жизни» и о «древе смерти» [5, с. 237].

Для других целей используется автором «Обретенного времени» технический термин «телескоп». Он выступает не как символ, а как знак, поскольку важным является его научное предназначение. Сравнив слово с точным механизмом, с инструментом научного познания, Пруст расширил спектр значений слова и текста в смысловом диапазоне катахрезы – особой разновидности метафоры. Научный термин нужен Прусту для установления логической связи между словами и понятиями, употребленными в необычном значении в потоке излияния, «выговариваемости».

Эксперимент с катахрезой – это своего рода «насилие» над словом (гр. kata-chresis), но у Пруста катахреза выходит за рамки риторического приема в привычной конфигурации (как в античных риториках). Катахреза «слово-телескоп» фигурально обозначает прустовскую идею, у которой еще нет названия: писатель дает своей идее чужое имя, исконно ей не принадлежащее. Все множественные смыслы слова Пруст сводит к образу «телескопа». Один из талантливейших писателей-экспериментаторов эпохи модерна, он опирается лишь на отдельные функциональные свойства катахрезы как «самого свободного из всех тропов», которым пользовались известные парадоксалисты [6]. Введением специального термина-знака автор «Обретенного времени» решает задачу объединения таких смысловых сфер, как литература, стиль, текст, размышление, язык описания. Он использует психологическую характеристику, портрет, анализ, иные категориальные художественные приемы для приближения объекта, его внимательного изучения и нахождения точного определения. Примечательно, что «слово-телескоп» неохотно используется рассказчиком не только для исследования удаленных, оставшихся в прошлом реалий и объектов из детства (Комбре, Комбрейская церковь, колокольня и др.), но также фактов и событий юности, увиденных в объективе микроскопа времени. Умудренный опытом герой вспоминает о детских прогулках на берегу Вивоны, которая больше не кажется ему поэтичной, наоборот, предстает перед ним невзрачной, «узкой и безобразной» [3, с. 5]. Воспоминания о юношеских встречах с Жильбертой не только не приносят ему радости, но и затрудняют нынешнее общение, ибо при ближайшем рассмотрении оказывается, что Жильберта «похожа на те государства, с которыми не вступают в союз, потому что там слишком часто меняют правительство» [3, с. 6].

Сам процесс «выговариваемости» и метафоризации при изучении объекта, человека, явления, ситуации становится своеобразным котлом, в котором плавятся старые образы, слова, понятия, определения и рождаются новые – более точные и конкретные. На первый взгляд, новые словообразы не согласуются с означиваемым, но они становятся понятными после дальнейшего пространного разъяснения, предлагаемого автором в качестве исследования противоречивой человеческой природы и современного общества, застрявшего в прошлом и запутавшегося в настоящем. Всему ложному и неискреннему противостоит искусство и подлинное словотворчество, образующее с его творцом своеобразное художественное целое и натурфилософское единство.

Слово «телескоп» входит отныне в парадигму прустовского словообраза, рожденного в потоке сознания и выступающего в качестве поливалентного означающего для единственного означиваемого – природы как искусства, ее внешних и внутренних проявлений в каждом отдельном человеке, «вибраций сердца», разнообразных по частоте, тональности и эмоциональной окраске. После смерти Альбертины осталась в прошлом психологема любовной драмы, утратил актуальность сплав творческого воображения, психологии любви, либидо как философии жизни, в центре которой стоял образ нимфы, «самой опасной возлюбленной», того «проказливого духа», который с древности преследовал мужчину в тишине «рощ и ручьев» [4, с. 78–79]. Хронотоп модерна в период боевых действий утратил связь с «вакхическим» хронотопом оргиастического праздника, с ликами декаданса, провоцировавшего злободневность психоаналитических исследований феноменов разложения личности и общества. Сам образ «Обретенного времени» символизирует победу высокой, одухотворенной любви, в духе платоновского Эроса, над чувственной любовью-ревностью.

Текст «Обретенного времени» открыт, но его открытость подпитывается также интересом к слову-симулякру и желанием его пародировать в игровом ключе, в стиле пастиша, этого создания «забавляющегося воображения» (Г. Башляр). Такой текст читается как вызов всему искусственному, противоестественному и неискреннему в контексте любви поэта к идеальной, скрытой от нескромных глаз внутренней красоте, заточенной не в «видимом» теле, материальном и уязвимом, лишенном сакрального смысла, а в слове – как искусстве исследования, поставленного на службу природе, естеству, психологической правде. Потому мотив «обретения» прозвучал в заключительном романе прустяны отчетливее и выразительнее, чем мотив «утраты» во всех предшествующих книгах, и не стал при этом противовесом по отношению к главной теме всей творческой жизни Пруста. Прустовский нарратив «обретения» гармонично слился с нарративом «утраты», не чуждым и читателю начала ХХІ века.

Библіографічні посилання

1. Лакан Ж. Інстанція букви в безсвідомому, або Судьба розуму після Фрейда. М.: Логос. Рус. феноменол. об-во, 1997.
2. Писигін В. Оживший Подмастерье в гнезде отрадних мыслей (Джон Рёскин и Марсель Пруст). [Електронний ресурс] <http://studydoc.ru/doc/2241845/dzhon-ryoskin-i-marsel.-prust>
3. Пруст М. Обретенное время. М.: Лабиринт, 2003. с. 24 – 33.
4. Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. М.: Рефл – Бук, К.: Ваклер, 1997. С. 78–79.
5. Юнг К.Г. *Либи́до, его метаморфозы и символы*. С.Пб.: Вост.-Европ. ин-т психоанализа, 1994. С. 237.
6. Якутина О.Л. Лингвистическая природа и стилистический потенциал катахрезы: на материале французской поэзии XIX–XXI вв.: автореф. дис. канд. наук. 2007.

Івлєва Ю.О.

*аспірантка кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

СЛОВО ЯК ОДНА ЗІ СКЛАДОВИХ ФЕНОМЕНУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У ЗБІРЦІ ПОЛЯ ЕЛЮАРА ТА МАНА РЕЯ «LES MAINS LIBRES»

Творчість та життєвий шлях П. Елюара, одного з найяскравіших представників сюрреалізму, були об'єктом вивчення для багатьох вчених та критиків. В даній роботі звернемо увагу на внесок поета у розвиток феномену інтермедіальності на прикладі його «півто-поезії» як синтетичного літературного жанру, винайденого та обґрунтованого В. Браунером. Окрім цього, визначимо особливості поєднання слова і візуального образу на прикладі збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres».

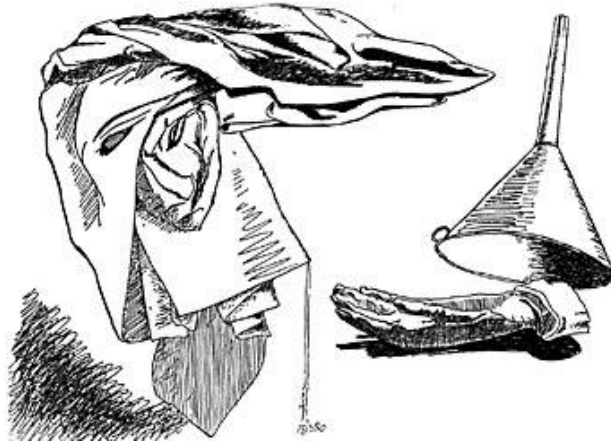
Доба сюрреалізму в історії мистецтва стала одним із найбільш яскравих, новаторських та екстравагантних періодів. Сюрреалізм як перехідна епоха тяжіє до мистецького синкретизму, своєрідного повернення до витоків мистецтва, що проявляється в естетиці інтермедіальності, у прагненні до синтезу різних мистецьких напрямків.

Створені за цей час нові форми та жанри поезії сюрреалізму не отримали достатньо широко осмислення у науковій рецепції, що дозволило б систематизувати їх у цілісну структуру. Це обумовлює необхідність заповнення тих прогалів, які на

сьогодні існують в області осмисленні явища сюрреалістичної поезії в її інноваційних, революційних формах, до яких належить і «пікто-поезія» метра сюрреалізму – французького поета Поля Елюара. «Пікто-поезія» як поняття, розроблене теоретично В. Браунером та втілене практично П. Елюаром у збірці «Les Mains libres» (створеній спільно з художником Маном Реєм), втілює у собі інтермедіальні пошуки сюрреалістів ХХ ст. в цілому, а також унікальний досвід співпраці двох митців-сюрреалістів – поета та художника – на принципово новому рівні, який виходить далеко за межі традиційної співпраці поета та художника-ілюстратора. Тож, «пікто-поезію» П. Елюара розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв, інтермедіальності.

Звернемося до аналізу одного з двовіршів збірки з метою простежити особливості поєднання візуального та вербального компонентів у ній.

Найбільш органічним у плані смислової відповідності малюнок та вірша є поєднання під назвою «La toile blanche». Малюнок, датований 1936 р., – на ньому праворуч бачимо воронку над рукавичкою, розташованою пальцями вгору. Зліва – полотно, складене майже під прямим кутом, у складках якого ми можемо розрізнити обличчя (мал. 1).



Мал. 1. *La toile blanche*, 1936

На малюнку відсутній фон, а тому всі предмети наче ізольовані один від одного, але у той же час утворюють структурну та смислову єдність композиції. Підкреслена «нагота» цих об'єктів натякає на їх очевидну символічність. Перевернута воронка є конусом, який загалом є одним із частих образів у роботах Мана Рея, який захоплювався геометричними формами. Трактувати значення цього символу можна тільки в контексті всієї збірки, де він особливо яскраво виражений в двовірші «Femme portative».

Характерно, що на тому варіанті малюнку «Femme portative» (1937 р.), який увійшов до збірки, фігура з конусом має жіночі форми, а сам конус перевернутий широкою частиною догори. На схожому малюнку-ескізі 1936 р. фігура чоловіча, а конус розташований у звичному положенні – вістрям догори. Як і голка, гострий конус часто трактується як фалічний символ, а у випадку, коли він перевернутий, навпаки – він символізує чашу, тобто є виразником фемінного начала. Ця двоїстість відображена й на малюнку «La toile blanche» в образі воронки.

Рукавичка викликає асоціацію з рукою, а отже – з людським теплом. Вона повернута розкритою долонею догори, наче в очікуванні отримати щось. В обрисах складок полотна можна розгледіти не лише обличчя, а й обриси руки, яка це обличчя

підтримує, надаючи композиції зображеної тканини пози мислителя. Обидві частини малюнку, ліва та права, розділені та поставлені наче в опозицію одне до одного. Метафоричність, філософічність лівої сторони протиставлена образам тілесного, земного справа. Ця опозиція відображає й загальну опозицію збірки, де тілесне, земне, пристрасне протиставлені віддаленому та примарному. Любов та мрія, життя та марево, малюнок та поезія, теплі руки та ілюзорна, втім, не менш відчутна, свобода.

Дуже характерною є публікація короткого вірша, покликаного ілюструвати цей малюнок Мана Рея. Поезія вперше з'явилася у NRF № 283 від 1 квітня 1937 р., але без малюнка Мана Рея. Це призвело до дискусії П. Елюара та редактора NRF Ж. Полана, у якій поет стверджував, що вірш не може існувати окремо від ілюстрації, яка є його продовженням.

Власне, у цих листах значною мірою розкривається розуміння П. Елюаром самого сенсу збірки «Les Mains libres» та синтезу двох мистецтв у ній, нерозривного зв'язку малюнка і вірша, при цьому – обов'язкової першочерговості малюнка. П. Елюар впевнений, що цей вірш є прямим продовженням малюнка, оскільки він займає вакуум, який представляють три елементи: «голод» (*faim*) відповідає порожнечі воронки, «холод» (*froid*) при відсутності полотна-покрову і «самотність» (*solitude*) через позбавлення дружи:

*La faim le froid la solitude
Qui se méfient des asiles
Du blé fiévreux des morts.
Голод холод самотність
Хто насторожено ставиться до притулку
Гарячкова пшениця мертвих.
(переклад мій – Ю.І.)*

Кожен предмет, зображений на малюнку, підсилює індивідуальність кожного зі слів, доводячи, що вони позначають унікальність кожного з намальованих предметів. Крім того, щоб підкреслити свою вірність малюнку, П. Елюар взявся за композицію елементів, структурувавши поезію на основі числа 3. Дійсно є лише три лінії: перша і остання, обидві у потрібному ритмі, перегукуються одна з одною і займають три поняття, виражені на малюнку. Коефіцієнт залежності підкреслений часткою «*de*», унаслідок чого отримуємо три пари: *blé / faim, fiévreux / froid, mort / solitude*.

Загалом, аналіз поетичних творів збірки «Les Mains libres» та їх відповідність малюнкам, які вони ілюструють, розкриває тісний зв'язок між цими інтермедіальними компонентами єдиної композиції збірки. На прикладі даного дуовірша вбачаємо, що малюнки для художника тут завжди є глибоко інтимними, рівно як і поезія відображає у собі глибинні концепти творчості П. Елюара, які проходять через усю його зрілу поезію. У сукупності ж ці зразки сюрреалістичного мистецтва утворюють інколи несподіваний дует, коли особистісні інтерпретації образів зливаються у нову, третю інтерпретацію. Деякі вірші є наче продовженням малюнку, а інколи вони поглиблюють ті образи та ідеї, які прагне втілити художник, підкріплюють їх засобами вербального мистецтва та поетичної графіки – метрикою, ритмом, звуковими ефектами, формою вірша та довжиною рядків тощо.

Казарин В. П.

*доктор филологических наук, профессор, и.о. ректора
Таврического национального университета имени В. И. Вернадского (Киев)*

Новикова М. А.

*доктор филологических наук, профессор
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (Киев)*

**О СОЛИ, ЗВЁЗДАХ И ТОПОРЕ
(ПОЭТИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ 1921 ГОДА
НИКОЛОЗА МИЦИШВИЛИ – АННЫ АХМАТОВОЙ-ГОРЕНКО –
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА)**

В 1921 году, во время своей второй поездки на Кавказ (на этот раз вместе с будущей женой – Н. Я. Хазиной), О. Э. Мандельштам осуществит перевод стихотворения «Прощание» замечательного грузинского поэта Н. И. Мицишвили (Сирбиладзе), написанного в том же 1921 году [1, т. 2, с. 15].

Первая публикация перевода стихотворения «Прощание» состоится 4 декабря 1921 года в первом номере новой еженедельной литературной русскоязычной газеты «Фигаро», создателем и редактором которой был Мицишвили. «Прощание» размещено на первой полосе, а рядом с ним – ответное пророческое стихотворение самого Мандельштама «Умывался ночью на дворе...», написанное в том же 1921 году после полученного им в Грузии известия из Петрограда о смерти 7 августа в возрасте 40 лет Александра Блока и расстреле в ночь на 26 августа в возрасте 35 лет Николая Гумилёва. Одного Советская власть задушила в своих объятиях, другого – без всякой оглядки на правосудие – убила.

До Мандельштама сведения о смерти А. А. Блока и Н. С. Гумилёва дойдут в августе-сентябре 1921 года. А. А. Ахматова-Горенко будет знать о расстреле мужа, который состоится в ночь на 26 августа, практически сразу, результатом чего станет написание 27-28 августа стихотворения «Страх».

Как следствие обнажавшейся «страшной» правды, «звёзды» в стихотворении Мандельштама стали «грубыми»; «звёздный луч» уподобился соли, да ещё и на топоре (при этом в трёх строфах стихотворения соль будет фигурировать три раза); ворота двора, где умывается поэт, закрыты «на замок», превращая его чуть ли не в заключенного; земля «по совести» сделалась «суровой», а вода в бочке – «чёрной» и «студёной».

Всё это вместе предрекает лирическому герою скорую встречу со «смертью» (которая становится всё «чище») и «бедой» (эта – чем дальше, тем «солёнее»). Чище, потому что смерть от пули на краю вырытой могилы не заливает кровью никакой помост, а солёнее – потому что убитых каждый месяц и каждый год становится так много, что солёные человеческие слёзы текут не ручьями, а реками.

Н. Я. Мандельштам назвала «Умывался ночью на дворе...» – «переломным стихотворением с новым голосом». Оно «маленькое», но «в эти двенадцать строчек в невероятно сжатом виде вложено новое мироощущение возмужавшего человека, и в них названо то, что составляло содержание нового мироощущения: совесть, беда, холод, правдивая и страшная земля с её суровостью, правда как основа жизни; самое чистое и прямое, что нам дано, – смерть, и грубые звёзды на небесной тверди...» [3, т. 1, с. 808, 809].

Показательно, что герой стихотворения «умывается» не «во дворе», как положено русскому нарративу, а «на дворе», что соответствует языковым нормам украинского языка («на дворі», «на подвір'ї»), но так как в окружении Мандельштама, уроженца Варшавы, часто звучал польский, то эта форма может быть и полонизмом («na dziedzińcu»). Нам неизвестны случаи использования поэтом формы «во дворе», зато форма «на дворе» встречается у него постоянно и в разные годы.

В стихах Мандельштама прямо заявляет о себе и «украинский» след, который для нас навсегда был бы потерян, если бы не воспоминания киевлянки Н. Я. Мандельштам: «В стихи попало и домотканое полотенце, которое мы привезли с Украины. У нас всегда было пристрастие к домотканым деревенским холстам <...>» [Там же].

Поэт хорошо разбирался в тонкостях домашних ремесел, связанных с тканью, – прясть, ткать, вышивать. Мандельштам отчётливо различал каждое из них в своих стихах, шла ли речь про веретено или челнок. В 1918 году в стихотворении «Tristia» мы встречаем не только авторское признание в любви к этим ремёслам («И я люблю обыкновенье пряжи...»), но также точное описание функции соответствующих им инструментов («...Снуёт челнок, веретено жужжит»). В древних ремёслах, связанных с пряжей, полагал поэт, скрыты тайны бытия («Бесшумное веретено...», 1909) [4, с. 70].

Н. Я. Мандельштам неоднократно подчёркивала, как дорожил поэт «всяким ремеслом», потому что «ремесленник делает утварь» и тем самым он «заполняет и одомашнивает мир» [3, т. 1, с. 811]. В его понимании, эллинизм это «сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира» [2, т. 2, с. 76]. Тем более это относится к ткачам (а с ними и к портным), потому что ничто не «одомашнивает» мир больше, чем «холст» и одежда. Поэтому и дорожит Мандельштам поэзией, в которой «клокочет вещественность, осязаемость, бытийственность» [2, т. 3, с. 17].

Мотив «свежего холста» у Мандельштама (как и мотив «гладкого крестика» в стихотворении Ахматовой) – возвращает тему вины и утверждает тему искупления. Свежий холст – высшая правда потому, что на нём ещё ничего не написано. Гладкий крестик – детский крестильный крест, ещё без Распятия. Всё это символы ремесленничества, уже готового начаться как творчество, но ещё не начавшегося.

«Правда свежего холста», – холста, который имел *українське походження*, – станет единственным положительным мотивом в этом трагическом стихотворении. Но – не единственным «украинским» следом.

Трижды упоминаемая Мандельштамом в стихотворении в связи со звёздами «соль» (как, впрочем, и в ряде других его произведений [2, т. 1, с. 122]) позволяет говорить, что поэт описывает на ночном небе Млечный путь, но воспринимает его через призму украинского *Чумацького шляху*, которым с XVI века чумаки на волах возили из Крыма соль, основательно тем самым этот «шлях» за несколько столетий выбелив. Густо посыпанный солью древний путь (который из-за отсутствия растительности якобы даже виден из космоса) и дал украинское название астрономической галактике.

Поразительным образом вторая строка в стихотворении Ахматовой («<...> Лунный луч наводит на топор <...>») практически полностью совпадает с третьим стихом у Мандельштама: «Звёздный луч – как соль на топоре <...>». При этом мы

понимаем, что Мандельштам в Тбилиси никак не мог быть знаком с написанным совсем недавно в Петрограде стихотворением Ахматовой.

Поразительным это сходство является только на первый взгляд. Параллели рождены тем, что Мицисвили, Ахматова и Мандельштам жили в одной реальности. И в Питере, и в Тбилиси они знали про «расстрельщиков», ходивших по домам и бравших людей по спискам. Они одинаково помнили, как за годы «Великой революции» в Киеве, Крыму или Батуми многократно сменялись власти, а под дверями уютных городских особняков или загородных имений и дач во множестве бродили банды, лихие кампаши и всякого рода «идейные» отряды, так что топор под рукой надолго стал не только общепризнанным символом плахи, но и средством самозащиты. У Мандельштама (в пока еще полуанархистском Тбилиси) «топор» – ближе к самозащите. У Ахматовой (в Петрограде с системно организованными карательными органами) «топор» – символ государственного насилия и смерти. И совсем не театральной (зелёная площадь, некрашенный помост), а подлинной, грубой, с которой только что встретился отец её единственного сына. Поэтому «лунный» этюд Ахматовой намного страшнее «звёздного» этюда Мандельштама.

Стихотворение Ахматовой в бывшей столице советской России – Петрограде – было опубликовано в конце 1921 года в литературно-художественном журнале «Записки мечтателей» (№ 4).

В столице советской Грузии – Тбилиси – стихи Мицисвили «Прощание» (в переводе Мандельштама) в декабре 1921 года в литературной русскоязычной газете «Фигаро» напечатать также удалось. Как и стихи самого Мандельштама «Умывался ночью на дворе...»

В столице советской Украины – тогда это был Харьков – стихотворение Мандельштама «Умывался ночью на дворе...» места в журнале себе уже не нашло. По указанию Первого секретаря ЦК КП(б) Украины Д. З. Мануильского, просмотревшего гранки, оно было исключено из первого номера журнала «Грядущий мир», вышедшего в мае 1922 года.

Очень выразительны слова, сказанные при этом преданным большевиком: « – Какая соль? При чём здесь топор? Ничего не понимаю! Что Ленин скажет?» [2, т. 1, с. 578].

Библиографические ссылки

1. Мандельштамовская энциклопедия. В 2 тт. / Главные редакторы П. М. Нерлер, О. А. Лекманов. – Москва: РОССПЭН, 2017. – 575 с., ил. + 487 с., ил.
2. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем. В 3 тт. / Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Меца. Вступительная статья Вяч. Вс. Иванова. – Москва: Прогресс-Плеяда, 2009-2011. – 808 с. + 760 с. + 944 с., ил.
3. Мандельштам Н. Я. Собрание сочинений. В 2 тт. / Составители С. В. Василенко, П. М. Нерлер, Ю. Л. Фрейдин. – Екатеринбург: ГОНЗО, 2014. – 864 с., ил. + 1008 с., ил.
4. Казарин В. П., Новикова М. А., Криштоф Е. Г. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» : (Итогиопытов реального комментария) // Collegium: Международный научно-художественный журнал. №№ 31-32. Материалы I Мандельштамовских чтений в Киеве. (30.04-02.05.2019). – Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2019. – С. 60-75.

**ФІЛОСОФІЯ, ЛІТЕРАТУРА, КУЛЬТУРА:
АКСІОЛОГІЧНА ШКАЛА МЮРІЕЛЬ БАРБЕРІ
(«L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSEON»)**

Філософська спрямованість світосприйняття, зумовлена освітою, професійною діяльністю та професійними уподобаннями М. Барбері, сприймається багатьма і як домінанта художнього мислення французької авторки, формуюча аксіологічну шкалу Барбері-письменниці. Аргументом на користь такого висновку стає другий роман М. Барбері «L'Élégance du hérisson» (2006 р.), який називають «коротким курсом філософії, що переплітається з історією про платонічну любов» (Вів Гроскоп) [4], романом, який подає «філософські теорії без будь-якої педантичності, як смаколик, так, щоб читач не здогадувався про це» (Н. Аспезі) [1], і тому «між одним філософським роздумом і іншим роман поглинається на одному диханні» [3] (Г. Чьявареллі). Більшість критиків (М. Боно, Й. Самсон, В. Гроскоп, Хеллер Мак'Алпін, Ламанда Лаура, Сара Полотті) вважає, що популярність «L'Élégance du hérisson» зумовлена саме домінуванням філософського елементу в романі. Філософський аспект наративу М. Барбері підкреслено і у нечисленних українських відгуках, і яскраво виявляється в роботі Т. В. Бовсунівської з красномовною назвою «Філософські маркери буття в романі Мюріель Барбері "Елегантна їжачиха"» (2013 р.). А визнання «L'Élégance du hérisson», у першу чергу, у Франції, критики суголосно пояснюють тим, що саме в цій країні, де філософія залишається обов'язковим предметом, філософська парадигма роману М. Барбері є найбільш зрозумілою читачеві, і тому визначають твір французької письменниці як «чисто французький роман».

Але очевидна філософська стихія романного наративу не вичерпує поетики цього твору, незважаючи на велику кількість і різноманітність форм «присутності» філософії в «L'Élégance du hérisson». Призма світобачення авторки роману виявляє і інші, не зазначені дослідниками грані «чарівного кристалу», що дозволяє М. Барбері створити свою картину людського буття, віддзеркалюючи особливу власну аксіологічну шкалу.

Преамбула в романі визначає камертон оповіді і реперні точки світогляду та художньої картини світу М. Барбері, де філософія не є єдино можливим вчителем на шляху створення щасливого буття, що підкреслено посиленням на одинадцяту тезу з відомої роботи К. Маркса «Тези про Фейєрбаха»: «Філософи тільки по-різному пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб змінити його». Другий важливий аксіологічний орієнтир авторки позначає назва другої частини Преамбули: «Les miracles de l'Art» («Дива мистецтва»). Вже у Преамбулі окреслено і коло літературних уподобань двох «елегантних їжачих», двох нараторів роману: Рене, консьєржки в будинку респектабельних буржуа, та 12-річної дівчинки Паломи, доньки депутата, що мешкає в цьому будинку.

Роль літератури як другої, не менш важливої, ніж філософія, призми світосприйняття позначена в романі недвозначно: у назві другої частини Преамбули «Les miracles de l'Art», у сюжетній інтризі майже «Попелюшною» історії кохання

консьєржки Рене і японського мільйонера Какуро Озу, захоплених романами Л. Толстого.

Літературні асоціації з персонажами та сюжетними колізіями роману М. Пруста «*À la recherche du temps perdu*» («У пошуках утраченого часу»), «Анни Кареніної» Л. Толстого, «Береніки» («*Bérénice*») Ж. Расіна, розшифровують суть характеру оточуючих і пояснюють героям самих себе. Продовжуючи барокові традиції французької літератури, М. Барбері в своїй характерології звертається до проблеми «бути і видаватися», поставленої ще Теодором Агріппою Д'Обін'є в «Авантюрах барона Фенеста» («*Les Aventures du baron de Faeneste*») (1630 р.), але прочитує її назворот, показуючи невідповідність зовнішньої примітивності внутрішньому багатству душі, розповідаючи своєрідну історію двох інтелектуальних Попелюшок, що ховають своє тонке інтелектуальне «бути» за колючками непривабливого зовнішнього «видаватися».

Літературними претекстами, серед яких домінують романи Л. Толстого, підказані назви глав «*L'Élégance du hérisson*». Література у романі, написаному як філософський діалог Рене і Паломі, стає предметом роздумів двох головних оповідачів, які сповідуються кожна сама собі. А еклектика літературних і культурних уподобань (від Толстого і Манна до хокку Мацуо Басьо, відомого японського поета XVII ст., та манги Хіро Танігучі), як стверджує консьєржка Рене, зовсім не є ганебним тавром її «низького походження та безсистемних блукань у пошуках світла знань», а «характеризує сучасних просунутих інтелектуалів» («...que cette contamination de mes aspirations à la culture légitime par d'autres inclinations à la culture illégitime ne constitue pas un stigmat de ma basse extraction et de mon accès solitaire aux lumières de l'esprit mais une caractéristique contemporaine des classes intellectuellement dominantes» [2, р. 60-61]).

Заново прочитані Барбері літературні претексти стають ключем до оповідної техніки письменниці, що відбила досвід і Дантової «Божественної комедії», і барокових «Авантур барона Фенеста» Т. А. д'Обін'є, і просвітницького філософського діалогу, і «Людської комедії» Бальзака, визначаючи неординарну жанрову природу твору.

Літературні грани художньої парадигми «*L'Élégance du hérisson*» не менш значущі, ніж філософська стихія роману, а література, як стверджує в інтерв'ю Лаурі Ламанді для *La Repubblica delle Donne* сама авторка твору, навчила її більшому, ніж здійснені нею «довгі, дуже нудні, філософські дослідження» («*Io ho intrapreso lunghi, noiosissimi, studi filosofici... È stata invece la letteratura a insegnarmi più cose*» [5]).

У коктейлі різноприродних претекстів, з яких витканий інтертекст роману М. Барбері, в аксіологічній шкалі письменниці філософія не є домінантою. Включаючи до образу світу як найважливішу складову художню культуру: літературу, музику, живопис, Барбері пропонує читачеві зрозуміти, що лише Мистецтво здатне об'єднати людей різних соціальних та національних всесвітів, і відкрито декларує це в оповіді Рене в главі з філософською назвою «*L'éternité*» («Вічність»). Відповідаючи на нинішні політичні, соціальні, моральні виклики, М. Барбері-філософ позначає ту непорушну основу і умову продовження історії людства, яку вона вбачає у досконалих створіннях людського духу, і, в першу чергу, в Мистецтві, що може повернути ілюзію духовності та «врятувати нас від біологічної долі», зберігаючи у нашому світі «велич і поезію».

Так М. Барбері-філософ, віддаючи вищий щабель своєї аксіологічної шкали саме літературі, Мистецтву як силі, що допоможе людству «вирватися з круговерті

боїв і змагань», відкриває «чисто французький роман» у перспективу роману для всіх, роману, в якому усвідомлено і втілено найважливішу функцію літератури і культури: живити серце і душу.

Новий ракурс аналізу поетики роману М. Барбері «L'Élégance du hérisson» не тільки як філософського, «чисто французького» роману дозволяє окреслити інші шляхи подальшого вивчення поетики романів М. Барбері, що позначають одну з тенденцій розвитку сучасної французької літератури.

Бібліографічні посилання

1. Aspesi Natalia. Tesori nascosti/ Elle. – 16. 10. 2007. URL: <https://www.edizionieo.it/review/311>
2. Barbery M. L'élégance du hérisson. – P.: Gallimard, 2006. – 291 p.
3. Ciavarella Grazia. L'eleganza del riccio – Muriel Barbery // La retorica. – 13. 09. 2016. URL: <https://www.laretorica.it/rubriche/tra-pagine-e-parole/2016/09/13/leleganza-del-riccio-muriel-barbery/>
4. Groskop Viv. "Confessions of a clever concierge" // The Guardian. – 14. 09.2008. URL: <https://www.theguardian.com/books/2008/sep/14/fiction3>.
5. Lamanda Laura. Nouvelle Philosophe // La Repubblica delle Donne. – 25. 08. 2007. URL: <https://www.edizionieo.it/review/1511>

Калиберда Н. В.

*преподаватель Днепропетровского национального
университета имени Олеся Гончара*

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ СЭМЮЭЛА РИЧАРДСОНА «КЛАРИССА»

В романах Сэмюэла Ричардсона пространство развёртывается в границах таких континуальных образов, как английская столица и провинция. Смысловый ресурс темы соотносится с героями, «прикреплёнными» к ним. Литературная реальность, статусно упорядоченная, оказывается фоном, где активно действуют социальные механизмы взаимовлияния. Динамика перемен, представленная как незатихающий процесс оформления неповторимого облика эпохи, обусловлена деятельностью сообществ, нацеленных на самообеспечение и приумножение материального и духовного блага.

Устроителями, «драматургами» происходящих событий в социальном театре «Клариссы» (“Clarissa, or, the History of a Young Lady”, 1748) Ричардсона, ответственными за ход житейских обстоятельств, оказываются мужчины – отцы, братья, ближние родственники, рассматривающие брак как возможность упрочить своё положение, возвыситься и прирасти состоянием. Активная включенность в течение жизни общества персонажей-мужчин способствует созданию в романах Ричардсона картины объемной реальности, складывающейся из протяженных территорий собственной страны, континентальной Европы, где, обладая различными профессиями, прирастая опытом, путешествуют и обустроиваются герои.

Героини Ричардсона обречены на существование в пределах дома, усадьбы, семьи. Их бытие поглощается домашней повседневностью и лишь опосредованно подвергается воздействию внешних обстоятельств. Если отношения в семье

гармоничні, то і повсякденне існування «окрашується» в патріархально-идилічні тони. Імпульсом к отриманню свободи і можливості розвитку особистості оказується вторгнення в приватну сферу деструктивних сил і загроз. Межі приватного простору сужаються і соотносяться з волею і свідомістю людини, протистоять впливові іншого. Так, драма отчуждення Клариси від родини виникає в інтер'єрах дому Гарлоу, спочатку в межах невеликого провінційного суспільства, а потім буде замкнута «декораціями» маєтку. Просторові реалії маєтку не тільки отримуть ціннісні характеристики свободи/замкнутості, відкритості/закритості, центра/периферії, не тільки перетворяться з домашнього вогнища в чужу, наповнену стражданнями темницю, але і стануть сценою катастрофи, загибелі роду, руйнування привязаності, уваги друг до друга, іноказательно втілять образ патріархальної ієрархії буржуазної родини, несвободної від соціальних стереотипів гендерної поведінки, спотворюють особистість.

Кондрашова Є. О.

магістр Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА СЛОВА У ВІЗУАЛЬНІЙ ПОЕЗІЇ ДІЛАНА ТОМАСА

Поезія Д. Томаса (1914-1953) – «зухвалої експериментатора» та «новатора в літературі» – залишила свій визначний слід не тільки в культурі та літературі Англії. Знак визнання творчості англо-валлійського поета – переклади його поезії на безліч мов, поява музичних, театральних та кіно версій творів автора, який став класиком. І справді, він дав новий поштовх не тільки англійській поезії, але й поезії далеко за межами Великої Британії. Він поєднував у собі романтичні традиції минулих часів та метафізичні настрої сьогодення.

Багато літературознавців, інших поетів та письменників вивчали творчість Д. Томаса після його смерті. Деякі з дослідників вірили, що пізнали Томаса, його внутрішній світ. Вони писали свої відгуки та думки щодо мислення валлійського автора. І сьогодні, незважаючи на зростаючу популярність творчості, поетика слова Томаса залишається не досягнутою та є дуже цікавою для вивчення.

Поема **“Vision and prayer”** (збірка **“Collected Poems 1934-1953”**) виділяється з основного напрямку творчості Томаса. Це єдиний фігурний твір у добутку валлійського поета та письменника. Проте у той самий час вона несе у собі основний протест класичній формі, що є основною характерною ознакою томасівського настрою. При всьому тому, поемі притаманний глибокий філософський сенс, який розкривається за допомогою складних метафоричних образів, поетичних асоціацій, унікальної мелодії творів.

Поема подає приклад яскравого суміщення рис новаторства та традиції. Через цей твір Томас розкриває асоціативний склад художнього мислення та слова. На сам кінець, пропонується власний переклад вірша як спроба наблизитися до розуміння складної асоціативної манери мислення поета. Є надія, що він увійде до класифікації «адекватних перекладів» та зможе стати гарною підмогою у сприйнятті творчості такого самобутнього та неповторного валлійського поета та письменника Д. Томаса!

ШЕКСПІРІВСЬКА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ЯК ДЖЕРЕЛО ІННОВАЦІЙ В ІСТОРИЧНІЙ ХРОНІЦІ «РІЧАРД III»

Протягом першої половини XX століття у світовому літературознавстві сформувалися два відмінних підходи до вивчення того питомого ґрунту, на якому постали хроніки Великого Барда. Так, на Заході, об'єктом дослідження переважно обиралися першоджерела історичних п'єс англійського драматурга, які зіставлялися із його власними текстами з метою віднаходження запозичень та інших проявів контактено-генетичного резонансу. Саме такий підхід використаний у розвідках Ч. Фіша [134], Дж. Уеста [245], Дж. Довера Вілсона [132].

Натомість у радянському шекспірознавстві побутувала потужна тенденція, спрямована на визначення тих інтелектуальних та художніх віянь, які посутньо вплинули на художню свідомість Шекспіра – автора історичних хронік. Такими впливовими чинниками були визнані суспільно-політичні теорії єлизаветинської доби (Н. Макіавеллі), максими політичних та історичних мислителів Ренесансу (Ж. Бодена, М. Монтеня, Ф. Бодуена), тюдорівський дискурс влади, створюваний хроніками П. Вергілія, Е. Голла, Р. Голіншеда та ін. Цей напрямок репрезентований фундаментальними дослідженнями О. Анікста [3], Л. Пінського [59], Ю. Шведова [85], В. Комарової [35], М. Барга [6].

На часі постає розробка комплексного підходу, який уможливив би аналіз екстрахудожніх факторів появи художнього твору у їх єдності. Думається, що синтез окреслених стратегій дослідження можливий в рамках теорії інтенціональності. Так, використання поняття «авторська інтенціональність» дозволить скласти цілісне уявлення не лише про ідейні та текстові запозичення Шекспіра, але і про характер взаємодії – соціокультурний контекст → текст / текст → соціокультурний контекст. Нагадаємо, що авторська інтенціональність як динамічний процес творення художнього тексту розгортається під впливом інтеріоризованого досвіду культури. Цей досвід включає художні та нефікційні тексти, філософські, суспільно-політичні, морально-етичні ідеї, що були сприйняті певним автором.

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

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

розкривається лицедійська обдарованість та похмурий гумор головного персонажа п'єси.

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

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

По-друге, кожний персонаж хроніки наділений комплексом унікальних індивідуальних рис. Це, з одного боку, змушує протагоніста вдягати різноманітні маски-амплуа, демонструючи весь діапазон його акторського обдарування. З іншого боку, індивідуалізація сприяє рецептивній емпатії, а тому смерті персонажів в контексті п'єси набувають ореолу гострої трагічності.

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

Шекспірівська інтенціональність до певної міри була детермінована і очікуваннями тогочасних реципієнтів. Жанр драматичної історичної хроніки розглядався не лише як джерело інформації про минулину, але і як «дзеркало» для сучасності, в яке вона мала вдивлятися, аби не збитися зі шляху у майбутньому. Тож у п'єсі присутні апеляції до соціокультурного контексту елизаветинської доби (імпліцитний зв'язок діалогу Глостера і Бекінгема про театр, а також образів Кларенса та Єлизавети з впізнаваними реаліями елизаветинської Англії). Крім того, образ Річарда Глостера тут маркований рисами відомого персонажу мораліте на ім'я Vice (Гріх). Глядачі, які впізнавали цю образну паралель, реалізовували специфічний рецептивний модус: знаючи про схильність Гріха до двозначності, вони старанно вишукували та ідентифікували у словах Річарда подвійне іронічне кодування.

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

Крім того, у хроніці синтезовано дві провідні елизаветинські тенденції історіософського світосприйняття – гуманістичну та провіденціалістську. З одного боку, перебіг подій тут визначається волею протагоніста, який вдало маніпулює іншими персонажами та фактично виступає сценаристом у всіх авантюрних замислах і кривавих злодіяннях, що реалізуються протягом п'єси. З іншого боку, потужним є вплив провіденціалістського компоненту, що представлений як ірраціонально-містичною стихією (інновації Шекспіра – образ королеви Маргарити, перенесення дії п'єси в оніричний простір), так і Провидінням (тюдорівські міфологеми – Річард III як «бич Божий», посланий на землю, щоб очистити Англію від гріхів братовбивчої війни + богообраність Річмонда як короля-засновника династії Тюдорів).

При створенні драматичної історичної хроніки «Річард III» інтенціональність Шекспіра не обмежувалася лише слідуванням тюдорівському міфу та полемікою із макіавеллізмом. Апологетика Тюдорів та антимакіавеллістський пафос доповнювалися в інтенціональному горизонті Великого Барда установкою на філософське розуміння діалектики історії та майстерну естетизацію подій минувшини за рахунок вимислів та домислів, що органічно поєднувалися зі стихією факту.

В той час як історіографічні хроніки апелюють до читацького *ratio*, художньо довершений образ протагоніста, втілений у Шекспіровій п'єсі, апелює до сфери емоційного сприйняття реципієнтів, а тому не втрачає актуальності та потенційної здатності викликати емпатію і служити своєрідним евристичним тригером, що в усі часи уможливорює якнайглибше розуміння історії, політики та моралі.

Бібліографічні посилання

1. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 605 с.
2. Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1976. 199 с.
3. Комарова В. П. Макьявелли и макьявеллизм в некоторых английских драмах эпохи Шекспира. *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Л.: Наука, 1979. С. 93–105.
4. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 607 с.
5. Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. М.: Изд-во Московского университета, 1977. 394 с.
6. Dover Wilson J. The Composition of the Clarence Scenes in "Richard III". *The Modern Language Review*. 1958. Vol. 2. P. 211–214.
7. Fish Ch. Henry IV: Shakespeare and Holinshed. *Studies in Philology*. 1964. Vol. 61. P. 205–218.
8. West G. Hardyng's "Chronicle" and Shakespeare's Hotspur. *Shakespeare Quarterly*. 1990. № 41. P. 348–351.

Криворучко С. К.
*доктор філологічних наук, професор,
завідувачка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*

БІЛЬ У ВИСЛОВЛЮВАННЯХ. СІМОНА ДЕ БОВУАР «ЗЛАМАНА ЖІНКА»

Наукова проблема полягає у виокремленні сукупності мовленнєвих ситуацій та мовленнєвих подій у творі Сімони де Бовуар (1908-1986) «Зламана жінка» (1968 р.), для того щоб з'ясувати спосіб реалізації стану «покинутої» у висловлюваннях героїні на лексичному та синтаксичному рівнях. Предметом дослідження є співвідношення особистості героїні Моніки зі специфікою її мовної діяльності та її мови як картини її індивідуального світу, об'єктом дослідження є твір «Зламана жінка». У статті представлено психолінгвістичні домінанти у творі. У процесі комунікативного акту між героями, між автором та читачем, виявляються риси біхевіоризму, як реакція та стимул. Мовний вплив на свідомість читача діалогів героїв, їхніх внутрішніх монологів, розмірковувань авторки відкриває міцний пласт невербального психолінгвістичного підтексту, що сприяє розумінню реалізації психологічних нюансів у мові С. де Бовуар. Асоціації читача як носія свідомості із вчинками героїв дозволяє отримати «чужий» досвід, на якому можна вчитися, щоб уникати загальних розповсюджених помилок у спілкуванні чоловіка та жінки. Специфіку стосунків чоловіка та жінки психологічно витончено розкриває С. Де Бовуар на мовному рівні. У творі «Зламана жінка» письменниця вибудовує на ментальному рівні психологію кинутої колишньої дружини.

Внутрішня структура твору С. де Бовуар «Зламана жінка» має асоціативні поля болю, зради, самотності, покинутості, які виявляються у висловлюваннях героїні (записах у щоденнику), що розкладаються на психолінгвістичні категорії – стимул, реакція, зв'язок стимулу та реакції. Сукупність мовленнєвих подій та ситуацій на лексичному та синтаксичному (членування речень за семантикою висловлювань) рівнях дозволяють простежити авторську модель способу реалізації стану «покинутої» Моніки як другорядної по відношенню до Моріса. Мовна діяльність Моніки співвідноситься з еволюцією її характеру – від біологічного існування дружини до філософської репрезентації розмірковувань екзистанта, що представлено у творі як крах картини її світу.

Психологія мови Моніки досліджена на рівні висловлювань, які розподілено за лексичним принципом на синтаксичні сентагми (стимул, реакція, зв'язок стимулу та реакції). Проінтерпретовано зв'язки між словами з точки зору індивідуальної пам'яті та сприйняття Моніки. Асоціації болю, зламаності, краху, зради виокремлено завдяки схемі аналізу: стимул, реакція, зв'язок стимулу та реакції. Встановлено нюанси у спілкуванні дружини з чоловіком, що визначило характер комунікації як неможливий.

КАЗКОВИЙ ДИСКУРС ЯК УОСОБЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

Казки, що увійшли з давніх часів в життя людини, є своєрідною історією і скарбницею народної мудрості, а також універсальним засобом передачі тих уявлень про навколишній світ і саму людину, які склалися в кожен історичну епоху.

В казковому дискурсі виразно проявляються антропоцентризм, національна культура і свідомість, чітко простежується картина світу окремого народу. В поведінці й мови героїв казок (будь то тварини, рослини або люди) явно проглядають особливості поведінки людей та життя тієї країни, в якій ця казка була написана. Так, Л. П. Ковальчук називає казковий дискурс закодованим джерелом інформації про минуле [2, с. 7], Д. В. Бережкова – «сферою функціонування природної мови, яка найбільш відзначена національно-культурною специфікою» [1, с. 10]. Н. В. Мамонова підкреслює, що дискурс, в першу чергу, – це «об'єктивований в тексті мовно-розумовий процес, який відбувається між колективним автором і читачем казкового твору, яке передається з покоління в покоління, і умовно обмежений рамками соціокультурної і комунікативної ситуації» [3, с. 10]. Стосовно зашифрованої картини світу, Ю. А. Емер зазначає, що кожен учасник є особою зі своїм світоглядом, але усі вони належать до одного загального колективного світогляду, до єдиної картини світу, особливою формою передачі, формою процесу людського спілкування [4, с. 17-18]. Багато визначень казкового дискурсу фокусуються на процесі, динамічному аспекті цього феномена. Так, Д. Зайпс вважає, що при багатьох можливих інтерпретаціях необхідно завжди мати на увазі, що казковий дискурс є «динамічною частиною історичного цивілізаційного процесу, кожен символічний факт якої розглядається як втручання в соціалізацію для усього суспільства» [5, с. 10].

Якщо врахувати вищезазначені точки зору, можна зробити висновок про те, що казковий дискурс є багатоаспектним феноменом, концентрацію прагматичної інформації і середовищем виникнення імплікативних змістів.

Стилістика та прагматика казкового дискурсу пов'язана з вивченням психології, історії та національної специфіки казок та включає аналіз картини світу народу, а також форми репрезентації компонентів цієї картини світу. Стилістика казкового дискурсу реалізується на фонологічному, лексичному і синтаксичному рівнях, а основні прагматичні функції казкового дискурсу представлені його когнітивною, дидактичною і розважальною роллю.

Бібліографічні посилання

1. Бережкова Д. В. Понятие «доброта» в концептуальном пространстве английской народной сказки [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 Тула: Тульский государственный педагогический ун-т им. Л.Н. Толстого, 2011. 21 с.
2. Ковальчук Л. П. Место сказки в типологии дискурса. // Профессиональный проект: идеи, технологии, результаты: науч. журнал. Вып. 1 (1). Челябинск: Изд-во «АНО «Со-Действие», 2010. С.125-130.

3. Мамонова Н. В. Фрактальная самоорганизация британского сказочного дискурса (на примере концепта Welfare) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск: Челябинский государственный ун-т, 2015. 23 с.
4. Эмер Ю. А. Миромоделирование в современном песенном фольклоре : когнитивно-дискурсивный анализ [Текст]: автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.02.01. Томск: Томский государственный ун-т, 2011. 39с.
5. Zipes, J. Fairy Tales and the Art of Subversion. London: Routledge, 2007. 272 p.

Лучко Е. А.

*аспірантка кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АНТИЧНОГО МІФУ В РОМАНІ Г. ЛОНГФЕЛЛО «ГІПЕРІОН»

Міф про Гіперіона, який був одним з найпривабливіших для європейських романтиків, – він став, як відомо, основою роману німця Фрідріха Гельдерліна «Гіперіон» та поем англійця Джона Кітса «Гіперіон» і «Падіння Гіперіона», – скоро вийшов за межі континенту, розповсюдившись у Америці. У 1839 році американський романтик Генрі Водсворт Лонгфелло пише свій роман під назвою «Гіперіон».

Саме з цього твору і розпочинається історія американських інтерпретацій міфу про Гіперіона. Відразу ж після публікації твір Лонгфелло набув значне поширення. І хоча роман належить до раннього періоду творчості письменника, він є унікальним у його творчому здобутку [2, с. 72].

У романі Лонгфелло «Гіперіон» паралель з античним міфом про Гіперіона помітна на трьох рівнях. Перший – це історія духовної еволюції головного героя Пола Флемінга, яка співвідноситься з падінням, повстанням та міфологічною поразкою титана. На початку роману він також «повалений у Тартар» смутку через смерть близького друга, проте під час своєї подорожі Європою повстає проти душевних мук і страждань, ніби підноситься на небеса до райського блаженства, коли пізнає любов до Мері Ешберн та нову дружбу, яка розбурхує його уяву та розум. Однак, любовна історія приречена на провал, з часом герой Лонгфелло розуміє, що від мандрів Європою, у яких він сподівається знайти не тільки нові враження, але й себе самого, він лише короткочасно відволікається від думок про кохану, немає жодного місця на землі, де людина могла б знайти гармонію, якщо вона не зможе примиритися з самою собою. Усе, що потрібно для щастя, людина може знайти у собі, у своїй душі. Такі роздуми і висновки з них приводять героя до гармонії та внутрішнього спокою, які Пол зможе знайти, коли примириться із собою та порозуміється з поштовхами власної душі.

Другий рівень проекції міфу пов'язаний з романтичним сприйняттям природи і людини. Титанічна велич природи, на тлі якої розгортається історія героя, стає виразнішою, коли виникають порівняння хмар з Гіперіоном (*«Хмари на півдні так сильно нагадують сніжні Альпи... схожі на Гіперіона? Чи не були вони також синами Неба і Землі?»*) [3]. Від усвідомлення цієї величі народжується бажання їй відповідати. Лонгфелло нібито декларує свою ідею про те, що природа має навчити людей невпинно рухатися до своєї цілі, долаючи усі перешкоди, та йти до звершень, які людина зможе залишити по собі. Американський романтик акцентує думку про

божественну сутність природи. Проте головне завдання людини – знайти бога у собі, бо той ховається всередині кожного з нас. «Пуританська форманта» (Т. В. Михед) [1, с. 16] спрацьовує в цій інтерпретації античного міфу: Лонгфелло зі всією очевидністю наполягає на пантеїстичному погляді на світ – пошуку бога у природі та у собі.

Третій, найбільш цікавий для дослідження, рівень міфологічної проекції апелює до літератури. Лонгфелло порівнює зміну титанів новим поколінням богів зі зміною старих геніїв новими талановитими письменниками, чим стверджує невідворотність еволюційних змін, які є змінами на краще. Порівнянням творців літератури з титанами автор стверджує божественну сутність митця та зазначає, що творці залишають по собі найтривкішу тінь на землі.

Бібліографічні посилання

1. Михед Т. В. Біблійський пуританізм. Пуританська традиція і література американського ренесансу. Київ: Знання України, 2006. 344 с.
2. Calhoun C. C. Longfellow: A Rediscovered Life. Boston: Beacon Press, 2004. 143 p.
3. Longfellow H. Hyperion [Electronic resource]. URL: <http://www.general-ebooks.com/book/74211230-hyperion> (Accessed on 07.09.2020)

Майковська В. О.

викладач кафедри германської філології

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА П'ЄСИ Ф. ВЕДЕКІНДА «ПРОБУДЖЕННЯ ВЕСНИ»

Дитинна трагедія Франка Ведекінда «Пробудження весни» відкриває нові шляхи розвитку німецької драматургії. Тут письменник розробляє прийоми, які надалі будуть широко використовуватись у експресіоністському театрі: це стосується як проблематики, стиля та образності, так і особливостей сценічної постановки. Теодор Адорно називає Ведекінда предтечею сюрреалізму та експресіонізму та звертає увагу на «шокові моменти» твору, які визначає як «руйнацію мрій XIX століття» [1, с. 117].

У цій драмі Ведекінд пориває з натуралізмом, що проявляється в стрімкій зміні сцен та місць дії, створенні драматичної дистанції між глядачем та подіями на сцені (так званий принцип «очуження»), максимальній редукції театрального реквізиту. Він також нехтує традиційними формальними принципами трагедії: у драмі відсутні як послідовний розвиток дії, так і єдиний трагічний герой. «Міжособистісні стосунки в драмі є єдністю протиріч, які стримлять до розв'язання», – зауважує Петер Сонді в «Теорії сучасної драми», в якій Ведекінд представлений автором, котрий «із сумнівом ставиться до традиційної драматичної форми» [2, с. 96].

Уже сучасники Ведекінда звернули увагу на відкриту форму драми. Проте вважати «Пробудження весни» ідеальним взірцем «відкритої драми» не можна, оскільки фабульний зв'язок між окремими сценами твору все ж існує. Не відмовляється Ведекінд і від відсутньої у відкритій драмі експозиції: у першому акті представлені всі три головних персонажа трагедії та здійснюється проекція їх подальшої долі. Однак можна однозначно твердити, що «Пробудження весни» не є трагедією в повному смислі слова. Це скоріше трагікомедія, трагедія з гротескно-комічними елементами.

Проблематика юності представлена у драмі Ф. Ведекінда на різних рівнях: поетикальному, соціальному, гендерному, психоаналітичному. Юність у «Пробудженні весни» асоціюється з природою, красою, високими пориваннями, еротикою. У драмі послідовно здійснюється ототожнення внутрішнього та зовнішнього. Всі любовні сцени розгортаються на тлі природи, а весна та юність є в контексті драми синонімами. Не випадково на обкладинці першого видання драми був зображений весняний ландшафт. Через кілька років слово «юність» (Jugend) стане центральним поняттям нового мистецького руху - югендстилю, позначеного використанням рослинних орнаментів. Під впливом цього руху був і Карл Вальзер – автор декорацій до першої постановки «Пробудження весни» (1906).

У драмі Ведекінда «Пробудження весни» представлене характерне для культури кінця століття уявлення про вичерпаність цивілізаційних потенцій. Культ доіндустріального суспільства виражається на початку ХХ ст. в таких словах, як «первозданність», «молодість», «весна» або «Весна священна» („*Ver sacrum*“ – назва часопису Віденського Сецесіону) – своєрідних символах близькості до прадавніх джерел людства. Еротизована свідомість молодих митців межі століть великою мірою є наслідком політичного безсилля та знецінення культурних традицій. Ерос інтерпретувався в цьому контексті як природна сила, засіб боротьби із застарілими соціальними нормами та культурним застоєм.

Важливу роль у трактуванні проблеми юності відіграє інтертекст. Найбільш часто цитуються Гете, Шекспір та твори штюрмерів. Функція інтертексту різноманітна: пародійна в одних сценах, наприклад, в епізодах з Гансиком Ріловим та у фіналі драми, та соціальна - спрямована на розвінчання міщанської моралі або владних авторитетів - в інших. Фаустіанські мотиви не тільки висвітлюють бунтівну вдачу головного героя (саме бунтівний дух Фауста, його намагання «взяти все з бою» приваблює Мельхіора), а й виявляють міщанське вихолощення класики, адже навіть освічена фрау Габор вважає Гете непристойним. Постійні посилання на штюрмерські твори Гете («Ганімед», «Страждання молодого Вертера») виявляють специфіку трактування юності в драмі Ведекінда. З одного боку, драма Ведекінда свідчить, що з часів Гете в Німеччині мало що змінилося, а з іншого - сатира письменника направлена також, або навіть насамперед, проти міщанської моралі, проти тих бюргерів, на яких штюрмери покладали свої надії. Новим є і погляд на природне: якщо представники «Бурі та натиску» пов'язували природне з народним, то Ведекінд – з еротичним початком.

Центральним конфліктом драми є конфлікт між сексуальними пориваннями підлітків та світом дорослих, в якому на природні бажання накладається табу. Вендла Бергман помирає від наслідків абортів, так і не зрозумівши, що вона вагітна (вона ж бо незаміжня!); Мельхіора – винуватця цієї вагітності – відправляють до виправної установи. Загратовані вікна цієї установи та зачинені вікна гімназії (сцена сперечання вчителів про необхідність ці вікна відкрити є однією з найяскравіших сатир на шкільну систему в німецькій літературі) символізують придушення інстинктів, пригнічення як зовнішньої, так і внутрішньої природи. Конфлікт батьків та дітей, конфлікт між моральними уявленнями та інстинктами підлітків, які відкривають у собі сексуальність, конфлікт між індивідуальними схильностями й потребами юнаків та шкільною системою, яка придушує будь-які прояви індивідуального, - посилюється завдяки протиставленню відкритого та закритого простору, чуттєвості мови та образів підлітків та гротескності образів й трафаретності мови дорослих. Конфлікт між сином

і батьком – це конфлікт між юридичним та природним, між принципом морального примусу та творчим принципом.

Фактично драма Ведекінда стала першим твором у німецькій літературі, в якому здійснюється аналіз психології підлітків та висвітлюються проблеми шкільного та сімейного виховання.

Бібліографічні посилання

1. Adorno Th. W. Über den Nachlaß Frank Wedekinds Adorno Th.W. Gesammelte Werke: In 10 Bd. – Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1989. – Bd. 8. – S. 115–129.
2. Szondi P. Theorie des modernen Dramas / Peter Szondi. – Frankfurt am M. & Suhrkamp, 2005. – 169 S.

Максютенко Е. В.

*кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы
Днепровского национального университета имени Олеся Гончара*

О ГРАНИЦАХ ПОНИМАНИЯ ЧУВСТВительности В «СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ ПУТЕШЕСТВИИ» СТЕРНА

В «Сентиментальном путешествии» (1768) Стерн художественно обозначит эмоциональные пределы, в которых разворачивается жизнь души человека, желая как бы примирить заманчивые идеи материалистов и собственные религиозные взгляды. Когда поездка по Франции близка к завершению, пастор Йорик, устав от опустошающих споров с приятелями-вольнодумцами, покидает столицу и направляется на юг страны. В Мулене он повстречает Марию, чью трогательную историю Стерн поведает в «Тристраме Шенди» (1759–1767). Юная Мария так же пленительно хороша и печалится уже не из-за неверного возлюбленного, а по причине смерти отца. Йорик участливо сопереживает девушке, осушит ее слезы, придет в «неописуемое волнение», которое, он уверен, «невозможно объяснить ... сочетаниями материи и движения» [1, с. 642]. Испытав столь бурные эмоции, Йорик откроет читателю, что он не сомневается – «у него есть душа», и «все книги, которыми материалисты наводнили мир» никогда не убедят его в противном [1, с. 642].

После признания Йорика в том, что он обладает душой, переменчивое внутреннее состояние персонажа, подвижность его чувств, желаний переданы рассказчиком с помощью концептов, вошедших в обиход с легкой руки современников-интеллектуалов. Так, в эпизоде «Бурбонне» из «Сентиментального путешествия» в знаменитом монологе Йорика слово о «милой Чувствительности», «врачующей» разобщенность людей, оттеняется размышлениями героя о «великом Сенсориуме мира» – понятии, введенном Ньютоном для обозначения Провидения [1, с. 645]. В небольших главах «Путешествия», названных «Ужин» (“The Supper”) и «Благодарственная молитва» (“The Grace”), Стерн представит обыденные житейские ритуалы в символическом ключе, соотнесет их с христианским таинством Евхаристии. В «Ужине» незатейливая пища из хлеба и вина станет для Йорика воплощением любви и единения с семьей безгрешных простолюдинов [1, с. 645–646]. А в «Благодарственной молитве» Йорик остро ощутит, что непритязательный танец поселян осеняют святость и благодать, ниспосланные свыше [1, с. 647].

Одухотворенный знакомством с милым семейством землепашцев, восторженно оценив добродетель достойных крестьян, Йорик даст зарок сохранить чистоту помыслов и далее, продолжая путь от Кале до Лиона. Он постарается быть верным данному обещанию, но забавное происшествие, которое Йорик в «записках» назовет «Щекотливое положение» (“The Case of Delicacy”), заставит его на время прервать смиренные медитации о душе и религии. И жизнерадостно в шутливой манере поведать читателю о встрече с хорошенькой пьемонткой. Последняя сцена из «Путешествия» не столько тематически тяготеет к Локку и Ньютоу (Йорик обмолвится, что его записки – едва ли «рассудочное сочинение»), сколько к Юму, допускавшему, что человек, будучи эгоистичным и не обладая свободной волей, все же наделен моральными качествами и расположен к симпатии, глубинно заложенной в каждом. Стерн солидарен с философом и настаивает на инстинктивной склонности людей к сопереживанию. Важной в понимании Стерном чувствительности является присутствующая в романе тема возвышающей силы любовного влечения. Последняя глава «Сентиментального путешествия» передает суть романа, подчеркивая природно заложенную в человеке жажду общения и единения, даже несмотря на препятствия, отчуждающие людей. И в случае Йорика – это социальные коды пристойности, вынуждающие рассказчика и незнакомку, с которой он делит комнату на постоялом дворе, оговорить необходимость соблюдения приличий. Но молодость героев, их неукротимое воображение рождает беспокойство. Йорик и его попутчица не сомкнут глаз, возвращаясь мыслями к дразнящей их близости. Пьемонтка непринужденно начнет беседу, с занавески, разделяющей Йорика и молодую женщину, дождем рассыпятся булавки, и рассказчик оборвет нить повествования...

«Сентиментальное путешествие», задуманное автором как «книга-искупление», – невероятно провокационный текст, и он не похож на сочинения, исполненные благочестия [2, р. 204]. Здесь писатель осмелится смягчить положения новой философии его современников, которая наполнила мир Шенди-холла меланхоличностью и абсурдистским началом. В «Путешествии» Стерн находит в природных свойствах человека, его чувствах и эмоциях путь преодоления одиночества и доказательство необходимости приязни людей друг к другу.

Библиографические ссылки

1. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена : [роман]. Сентиментальное путешествие : [роман] / Лоренс Стерн ; пер. с англ. А. Франковского. – М. : Художественная литература, 1968. – 686 с.
2. Battestin M. A Sentimental Journey: Sterne's "Work of Redemption" / M. Battestin // XVII–XVIII. Buletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. – 1994. – №. 38. – P. 189–204.

Маринчак В.А.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*

ІНТЕНЦІОНАЛЬНЕ СЛОВО В ДРАМІ Л. УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»

Поняття «інтенціональне слово», яке постає у цій літературознавчій розвідці ключовим терміном і визначає вибір феноменології як основної стратегії аналізу художнього тексту, вперше введене у науковий обіг М. М. Бахтіним у ранній роботі

«Проблеми творчості Достоевського». Як послідовний феноменолог, він використовував відповідну термінологію змістовно точно. Іntenціональне слово для нього це «спрямоване слово», «предметно спрямоване слово», тобто з слово значуще і виразне, що, зокрема, увиразнює інтенції автора чи героя, несе сенс, виявляє думку, спрямування особистості, її прагнення, наміри, задуми, точку зору, оцінки тощо.

Для літературного аналізу важливо, що з точки зору феноменології як інтенціональні можуть розглядатися не лише слово (висловлювання), а й дія, вчинок, поведінка (Е. Гуссерль). Можна піддавати аналізу інтенціональне слово, що висловлює погляд, ціннісне ставлення, інтенцію, оцінку тощо, і далі – низку слів-висловлювань, які в сукупності становлять те, що Е. Гуссерль називав інтенціональним синтезом, тобто синтезом за рахунок розгортання послідовності слів-висловлювань, змісту самих висловлювань, фрагментів твору чи цілого тексту. Цей інтенціональний синтез, як наголошує Е. Гуссерль у «Картезіанських роздумах» може характеризуватись наявністю чи відсутністю в ньому єдності. Разом з тим може розглядатись сукупність інтенціональних дій, спрямованих на ті чи інші ситуації. І тут так само може мати місце наявність чи відсутність єдності інтенціональної поведінки, що потребує окремого розгляду.

Проведений за такою програмою аналіз драми Л. Українки «Камінний господар», де розробляється Дон-Жуанівський сюжет, дає підстави говорити про те, що значною мірою завдяки вагомій ролі інтенціонального слова «камінний» як конститuenta назви і провідного чинника формування художнього світу, твір української поетеси, постає абсолютно унікальною версією цього традиційного сюжету європейської літератури. Йдеться насамперед про наявність-відсутність єдності й узгодженості інтенціонального синтезу й поведінки героїв драми. Так, ми бачимо не лише єдність, але й «камінну» цілісність і щільність інтенціонального синтезу й поведінки Командора. До того ж тут спостерігається «камінна» твердість його позиції, ціннісної програми, способу існування й життєдіяльності, що робить його взірцеву вірність своїм (й визнаймо, до певної пори вельми шляхетним) принципам надзвичайно впливовою, так що поряд з ним все кам'яніє. Але в якийсь момент його шляхетність не витримує випробування жагою до абсолютної влади, що зрештою може похитнути й твердий камінь.

Випробування єдності інтенціонального синтезу і єдності поведінки, в їхньому зв'язку й взаємодії, становить зміст колізії, в яку занурені і Донна Анна, і Дон Жуан, і Долорес. Відповідному аналізу й присвячена доповідь. На підставі використаних в ній матеріалів можна дійти висновку, що в драматичному творі на перший погляд вирішальне значення має дія в її змістовності і єдність чи розпад єдності поведінки героя. Але ж інтенціональний синтез має значення з точки зору мотивації вчинків і поведінки, а згодом рефлексії щодо них і «перезавантаження», «препрограмування» мотиваційної бази, коли герой сам собі програмує загибель фізичну (Командор), або ж загибель руйнацію особистості (Донна Анна, Дон Жуан), або ж моральне самознищення, хоч і жертвне, чим прирікає себе на пекельні муки (Долорес).

Власне в тому й полягає особливість модерної драми, що конфлікт, а часом, як в даному творі, катастрофа є екзистенційною і водночас інтенціонально змістовною, вона торкається підвалин екзистенції, а ними є сформована через інтенціональний синтез (за рахунок використання інтенціонального слова) картина світу, що становить мотиваційну базу і висловлювання, тобто кожного спрямованого, виразного (що виявляє позицію чи намір) інтенціонального слова, й інтенціональної поведінки, внаслідок якої особа залишається чи стає (або ж не залишається і не стає) суб'єктом

власної долі, здобуває, зберігає, втрачає чи повертає собі інтенціональну й екзистенціальну суб'єктність.

Мироненко Л. А.

*доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

Э. Т. А. ГОФМАН В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

По утверждению блестящего знатока литературы XIX века Марселя Шнейдера, самым читаемым немецким писателем с 1830 по 1890 г. во Франции был Гофман.

Свидетельством огромной популярности и востребованности Гофмана является уже то, что с 1829 по 1848 г. здесь вышли два собрания его сочинений в 20-ти и 12-ти томах, т. е. к 1848г. французы имели уже полный свод произведений великого романтика.

Французская гофманиана развивалась и реализовалась на разных уровнях и направлениях: биографии, литературно-критические заметки, бесчисленные упоминания имени писателя, его произведений, его персонажей в текстах французских литераторов.

В докладе из обширной гофманианы выделен один аспект: художественные произведения, в которых Гофман выступает как литературный персонаж, герой литературы 1830-40-х годов. Это Гофман «Фантазий» Жюль Жанена (1833) и Гофман фантастической повести Александра Дюма-отца «Женщина с бархоткой на шее» (опубликована в 1850-м, написана, предположительно, в 1846 г.)

При отчётливом несходстве созданных героев оба автора погружают Гофмана во французскую атмосферу-культурную, историческую, бытовую.

У Жанена Гофман - легкомысленный и артистичный герой, импровизатор под хмельком, полностью выведенный за границы трагического. Но при этом он - творец «простой поэзии» противостоящей «величественной поэзии» классицизма. Для Жанена - активного участника «романтической битвы» это чрезвычайно важно. В фантазии «Крейслер» повествование ведётся от самого Гофмана, нетвёрдой походкой шагающего по рассветному Берлину, и на упрёк княгини Амалии: «Вы много пьёте, Теодор!» - отвечающего: «...оттого что мне скучно». Это ослабленный вариант тоски. Однако трагический конфликт житейской пошлости и искусства, характерный для прозы Гофмана, у Жанена едва ощутим.

А. Дюма создаёт другого Гофмана Соединение мемуарно-документального материала и фантазий составляют жанрово-стилевую специфику его повести. У автора исторических драм и романов Дюма, Гофман погружён в знаменитый и страшный 93-й год. Париж - это ночная сторона Гофмана, город его падений. Но это и ночная сторона революции: падение авторитетов, идей, деградация народа, инфляция ценностей и т. д. Безумие жизни и безумие Гофмана составляют некое целое.

Погружение Гофмана во французскую атмосферу с использованием мотивов его творчества, его приёмов позволило Дюма высветить историю Франции «по-немецки», а Гофмана трактовать «по-французски», как подверженное деградации «дитя века» сродни героям Мюссе, Готье, самого Дюма.

Диалог с Гюфманом, его постижение осуществлялось в координатах, заданных французской литературой. Общение с немецким гением обогатило художественную мысль не только тех, кто создавал гюфманиану, но всю французскую литературу.

Москвітін Д. А.

кандидат філологічних наук, доцент

Запорізький державний медичний університет

ВІДЛУННЯ ШЕКСПРОВОГО СЛОВА У РАДЯНСЬКІЙ КІНОКОМЕДІЇ (1950-1980 РР.)

Ранній період розвитку радянської кіношекспіріани припадає на 1950-ті рр. Враховуючи надзвичайно важливе ідеологічне та культуротворче значення, яким у СРСР наділяли кінематограф та корпус західноєвропейської класичної літератури, такий пізній початок видається більше, ніж парадоксальним. З одного боку, комуністичні лідери наголошували на надзвичайно важливій ролі «десятої музи» (згадаймо, приміром, одне з найбільш відомих висловлювань В. Леніна, трансьоване А. Луначарським – «Ви маєте твердо пам'ятати, що найважливішим з усіх мистецтв для нас є кіно» [3]). З іншого – намагалися інтегрувати мистецькі здобутки так званого «буржуазного» суспільства у канву пролетарської культури, доводячи у такий спосіб певну тяглість традиції та «прогресивний» характер творчості найбільш авторитетних класиків – зокрема, В. Ленін стверджував, що історичне значення марксизму зумовлено, в тому числі, тим, що він «не відкинув найцінніші здобутки буржуазної епохи, а, натомість, переробив і засвоїв все те цінне, що було у більше, ніж двох тисячолітньому розвитку людської думки й культури» [2, с. 337]. Схожу думку висловлював й один з авторів концепції пролетарського мистецтва П. Керженцев: «...створюючи свою культуру, робочий клас не повинен ігнорувати багату культурну спадщину минулого, матеріальні й духовні здобутки, здійснені чужими й ворожими пролетаріату класами. Пролетарій має критично переглянути це минуле, взяти з нього все цінне, висвітлити зі своєї точки зору та використати для творення своєї власної культури» [1, с. 158].

Відтак, ключовим постатям світової культури відводилася роль своєрідних провісників комуністичної ідеї. Однією з найбільш активно присвоєних таким чином фігур був Вільям Шекспір, оголошений «народним класиком»: його літературна спадщина розглядалася як відображення класового конфлікту елизаветинського суспільства. Втім, безумовній апологетиці Барда передувало дещо упереджене ставлення, адже «деякі екстремісти, особливо у перші роки, навіть підважували його право на існування, проголошуючи, що авторам минулого немає місця у безкласовому суспільстві» [6, с. 24-34]. Втім, високий статус Шекспіра у новому пролетарському суспільстві забезпечувався апологетичним ставленням з боку фундаторів комуністичної ідеології: так, К. Маркс цитував довгі пасажі з його п'єс, примушував доньок читати їх, та запровадив традицію святкувати дні народження Барда, а Ф. Енгельс висловлював палке захоплення англійським драматургом, адже той значно посприяв формуванню його відношення до європейського мистецтва й драматургії зокрема [5, с. 36-38]. Таким чином, до середини 50-х рр. ХХ ст. у просторі радянської офіційної культури за Шекспіром міцно закріпилась репутація візіонера, який «передбачив приреченість феодального світу, і водночас розумів, що новий буржуазний світ, з його грошовими відносинами, - абсолютно чужий тим високим

ідеалам, про які мріяли найкращі люди Відродження» [4, с. 11]. Тому незрозуміло, чому при такому беззаперечному культурному авторитеті Шекспірові твори не з'являлися на радянському до 1954 року.

Відповідь на це питання пов'язана з декількома чинниками. На ранніх етапах розвитку радянський кінематограф мав яскраво виражений авангардистський характер і слугував потужним інструментом ідеологічної пропаганди. У 30-ті рр. XX ст. різко змінився тематичний вектор: на екрани стали виходити або легкі й веселі комедії (картини Г. Александрова та І. Пирьєва), або кінобіографії видатних з точки зору комуністичної ідеології історичних постатей – Олександра Невського, Максима Горького та ін. Крім того, продовжувалась закладена у 1920-ті рр. тенденція до використання художніх засобів кіно для оспівування та возвеличення комуністичних будівництв та трудового подвижництва народу. Відтак, шекспірівській драматургії, де головними дійовими особами виступають монархи й аристократія, в умовах диктатури пролетаріату просто не було місця у такому масовому мистецтві як кіно. Так званий період «малюкартинья» (1943-1953 рр.) свого роду законсервував розвиток «десятої музи» на теренах СРСР: протягом десятиліття на екрани вийшла відносно невелика кількість фільмів, але їхній ідейно-тематичний спектр не виходив за рамки біографічного та пропагандистського дискурсу – від антизахідних прокламацій до наочних ілюстрацій того, що «жити стало краще, жити стало веселіше».

Відповідно, перші повноцінні шекспірівські екранізації побачили світ лише у другій половині 1950-х рр. – «Отелло» (1955, реж. С. Юткевич), «Дванадцята ніч» (1955, реж. Я. Фрід), «Приборкання норовливої» (1961, реж. С. Колосов). Тим не менш, укорінення Шекспірової драматургії у радянському кінопросторі відбулося не тільки й не стільки за рахунок появи екранних версій Шекспірових драм, скільки завдяки потужній присутності шекспірівської складової у сюжетній канві інших фільмів. Ця тенденція була закладена саме в на початку 1950-х рр. Шекспірівський алюзивний матеріал був представлений у вигляді прямих цитат, сюжетоструктуруючих компонентів, або ж елементів метатеатральності.

Думається, що найчастіше шекспірівське відлуння можна було простежити саме у комедіях, при чому джерелами переважно ї більшості алюзій і цитат виступали трагедії. Досить часто така інтертекстуальність вводилася для просування сюжету вперед. Так, приміром, у комедії «Кубанські казаки» (1950, реж. І. Пирьєв) завгосп Антон Мудрецов цитує у розмові з головою колгоспу Гордеем Вороном рядки славного монологу Гамлета «Бути чи не бути?..» (у російському перекладі А. Кроненберга). Засмучений невдачею в коханні, Ворон спочатку не сприймає Шекспірове слово, але потім, відчувши мелодіку й філософський зміст монологу, відкидає смуток, повертаючись до зазвичай притаманної йому рішучості та енергійності. Цікаво, що для переламного моменту комедії було обрано солілоквию, яка традиційно символізує вагання. До того ж, важливим моментом тут є й те, що цитату вкладено у вуста колгоспного завгоспа – це, з одного боку зайвий раз підкреслювало беззаперечний авторитет Шекспіра як «народного класика», а з іншого – підтримувало популярну в той час ідею, що лише пролетаріат і селянство може в повній мірі й найправильнішим чином засвоїти культурні здобутки людства.

Крім того, шекспірівські алюзії досить часто використовувались у радянському комедійному кіно й задля створення або увиразнення комічних ситуацій. Цікаво, що досить часто в таких випадках використовуються не власне шекспірівські цитати, а невірні атрибутовані Бардові висловлювання. Наприклад, в комедії «Карнавальна ніч» (1956 реж. Е. Рязанов) функціонер-ретроград Огурцов, почувши випадково

трансльоване по радіо зізнання електрика Гриші у коханні до працівниці будинку культури, зауважив секретарці: «Шекспір! Тільки не пам'ятаю, що саме». Комічний ефект було підсилено: коли трансляцію було вимкнено, Огурцов зателефонував до радіовузла з питанням «Чому припинили передачу Шекспіра?». Тут апеляція до авторитету великого елизаветинця використовується з нетрадиційною метою – щоб підкреслити неосвіченість та вузьколобість пост-сталіністського мастодонта.

Найяскравішим прикладом використання шекспірівської метатеатральності у радянському кіно є детективна комедія «Стережись автомобіля» (1966, реж. Е. Рязанов). Цей фільм ніби римується із знятим Г. Козінцевим, вчителем Е. Рязанова, «Гамлетом» – обидва фільми поділяють естетику чорно-білого кіно та виконавця головної ролі – І. Смоктуновського. В екранізації Козінцева він виконував роль данського принца, а у «Стережись автомобіля» – страхувальника-злодія Юрія Деточкина, який краде автомобілі, що належать хабарникам і розкрадачам соціалістичного майна, а у вільний час грає у народному театрі, і саме репетирує головну роль у «Гамлеті». Переплітаючись із хитросплетіннями детективного сюжету, шекспірівська метатеатральність утворює потужну метафору маски, яку носить майже кожний персонаж (крім слідчого Максима Подберезовикова, що у постановці «Гамлета» грає Лаерта). Відповідно, образ Гамлета є й ключем до образу Деточкина, який найповніше розкривається на сцені – здається, саме там він перебуває без маски й живе реальним життям.

Бібліографічні посилання

1. Керженцев П. Внешкольное образование и «Пролеткульты». Октябрьский переворот и диктатура пролетариата. Сборник статей. М.: Государственное издательство, 1919. С. 154-161, с. 158
2. Ленин В. О пролетарской культуре. *Полное собрание сочинений*. 5-е изд. М.: Политиздат, 1974. Т. 41. Май - ноябрь 1920. С. 336-337, с. 337
3. Луначарский А. Беседа с Лениным о кино. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/>
4. Муравьева Н., Тураев С. Западноевропейская литература. Пособие для средней школы. М.: Учпедгиз, 1956. 178 с.
5. Фридлиндер Г. К. Маркс и Ф. Энгельс о Шекспире. *Шекспировский сборник*. М.: Всероссийское театральное общество, 1961. С. 9-42
6. Gibian G. Shakespeare in Soviet Russia. *Russian Review*. 1952. 11:1. P. 24-34.

Нікітіна Г. Є.

викладач кафедри зарубіжної літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ЗЕЛЕНИЙ І СИНІЙ: ХРОМАТИЧНІ КОДИ КУРТУАЗНОЇ КУЛЬТУРИ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ФРАНЦУЗЬКИХ КАЗКАРОК РУБЕЖУ XVII – XVIII ст. М. К. Д'ОНУА, Г.-Ж. ДЕ МЮРА І Ш. ДЕ КОМОН ЛАФОРС

Французькі казкарі XVII - XVIII ст. часто звертаються до кольорів, що засвідчують заголовки їхніх творів (у самої лише М.-К. д'Онуа - «Синій Птах», «Жовтий Карлик», «Зелений Змій», «Біла Кішечка»), і що робить гідним уваги питання про походження і символіку використовуваних ними хроматичних кодів.

В казці Шарлотти де Комон Лафорс «Vert et Bleu» («Зелений і Синій») (1698) фея віщує, що принцеса Синя здобуде щастя лише з повною своєю протилежністю, якою принца Зеленого робить виключно його ім'я («C'est dans le nom de ces amans / Qu'on trouvera la fin de leurs tourmens» [4, p. 124]). Письменниця представляє ці кольори як «повні протилежності» («entièrement opposé» [4 p. 103]), керуючись уявленням про їхню непокєднуваність в одязі («Le Vert et le Bleu avoient toujours paru au vulgaire des couleurs incompatibles» [4, p. 124]). Буквально одружуючи персонажів, яким за імена слугують назви кольорів, Лафорс робить експліцитним хроматичне поєднання, виведене роком раніше Марі-Катрін д'Онуа в казці «Синій Птах»: її герої, король Чарівливий (le roi Charmant) є взірцевим закоханим, котрий попри перепони, створювані мачухою героїні і її виродливою дочкою, обман і навіть попри подобу птаха, символічно забарвленого у синій колір, який мадам д'Онуа і слідом за нею графиня де Мюрá («Принц Листви») і мадемуазель Лафорс («Зелений і Синій») називають кольором вірності, залишається вірним своїй коханій, Флорині, героїні, чие ім'я належить до концептосфери зеленого.

М.-К. д'Онуа, Г.-Ж. де Мюрá і Ш. де Комон Лафорс послуговуються хроматичними кодами, успадкованими із куртуазної культури. Зелений, який домінує в казках мадам д'Онуа, ототожнюється з весною, порою молодї рослинності і квітів (на це вказують імена казкових героїв – Веснянка (Printanière), Розет, Флорина, яку мадам д'Онуа порівнює з римською богинею квітів Флорою [3, p. 64]; принц Листви (le Prince des Feuilles), який є сином Весни в однойменній казці подруги мадам д'Онуа, графині де Мюрá). Зелений невід'ємний від уявлень про юність, що підкреслюється кольором вбрання героїв (Привабниця і Персінет, Веснянка, принцеса Розет із однойменних казок, вбрана лицарем Фортунатом Бель-Бель) і подобою (перетворені на цикаду і коника Діаманта і Незрівнянний («Золота Гілка») порівнюють свою нову подобу із вбранням зеленого крепу [3, p. 291]), і не личить старості (зелені стрічки у сивих кучерях старенької згорбленої феї в «Лісовій лані» є деталлю, в якій відчувається іронія авторки). Із зеленим пов'язаний стан відродження-reverdie: це і нове життя (фінал «Привабниці і Персінета», в якому похована заживо героїня через маленькі дверцята потрапляє до саду, в глибині якого видніється палац фей, де вона віднаходить любого їй Персінета), і відродження безвітшного серця (експозиція «Синього птаха», де зміна настроїв короля-вдівця передана через колір: «чорний змінився зеленим і рожевим» [3, p. 63] - кольорами залицянь і весільного вбрання нареченої). Це колір першого кохання, скороминушність якого змушує Привабницю остерігатися Персінета, і яке стає джерелом нещастя принцес Веснянки і Розет. Крім того, йдеться і про виділену М. Пастуро, автором досліджень культурної історії кольорів, символіку куртуазної любові, персоніфікацією якої є богиня Мінне, зображена Манесським кодексом у зеленому вбранні; кольору, приписуваного такому емблематичному персонажу, як Трістан, «герою в зеленому» за визначенням М. Пастуро [1, с. 60-61], чий літературний герб має зелене поле, — образ, від якого походить образ зеленого пажу і відповідне йому амплуа, обране Персінетом («Привабниця і Персінет»), котрий доводить перевагу своєї коханої над виродливою мачухою на лицарському турнірі. М.К. д'Онуа зберігає і такий символ куртуазного кохання як зелений папуга, який, за М. Пастуро, символізував красу, красномовство і любов [1, с. 53]: голосом папуги спілкується з коханою Принц-Домовик в однойменній казці, папуга виступає посередником у спілкуванні закоханих у «Білій Кішечці» і перекладачем у посольстві мавп'ячого короля Фаготена до Забавки («Забавка»). Зелений — це, до того ж, і колір обстановки: квітучий сад, лісова галявина

у М.-К. д'Онуа, парки і зелені лабіринти, подібні до Версальського, у Г.-Ж. Де Мюра і М.-Ж. Лерітьє де Вілландон При цьому М.К. д'Онуа орієнтується на символіку дерев, засвоєну Середньовіччям із Античності: у «Синьому Птасі» перетворений на птаха король перелітає з гілки на гілку, обираючи серед дерев лише ті, що присвячені коханням або журбі, – мирти або кипариси; кипарис вона робить тим самим смертоносним деревом, вкритим ножами і лезами, образ якого запозичує із ле Марії Французької «Йонек».

Глибинно пов'язаною з ідеєю куртуазного кохання є і символіка синього в образі Синього Птаха — подоби, що виступає спокутою за порушену клятву вірності, хитрістю здобуту виродливою зведеною сестрою, котрій герой раніше чемно відмовив, не прийнявши орден лицарів Амура (чергова аллюзія на куртуазне служіння Дамі в казках М.-К. д'Онуа), знак клятв і зобов'язань, які не мав наміру виконувати [3, р. 71], але насправді адресовану Флорині. Крім того, йдеться про образ, в якому знаходить відображення центральна, на думку Д. де Ружмона, для куртуазного кохання поняття двоєдності «l'amor / la mort» (кохання-смерть) [2, с. 135-142] – мотив, який до цього з'являється у «Привабниці і Персінеті».

Таким чином, хроматичні коди виявляються однією з точок дотику культури галантної доби із куртуазною культурою, яких чимало у французькій літературній казці XVII — XVIII ст.

Бібліографічні посилання

1. Пастуро М. Зелёный. История цвета / М. Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 166 с.
2. Ружмон Д. де Любов і західна культура / Д. де Ружмон; пер. з франц. Я. Тарасюк. – Львів: Літопис, 2000. – 304 с.
3. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 3. – 536 р.
4. Caumont La Force Ch. de Vert & Bleu / Ch. de Caumont La Force // Les Fées, Contes des Contes // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch.J. Mayer. – Genève : Slatkine, 1978. – Т. 6. – Р. 103 – 126.

Нікітюк Я. В.

*аспірантка кафедри англійської філології
Запорізького національного університету*

ІТАЛІЙСЬКА ТОПОНІМІКА У ТВОРАХ ШЕКСПІРА: ВІД СЛОВА ДО ОБРАЗУ

Любов'ю до Італії просякнуті багато з Шекспірових творів і це не випадково. Попри політичні та релігійні розбіжності, тюдорівська Англія мала надзвичайно міцні та продуктивні зв'язки з Італією і навіть сама королева Єлизавета називала себе «*demie Italienne*», тобто «наполовину італійкою». Тож, не дивно, що Шекспір, який завжди надзвичайно точно відчував настрої як придворної публіки, так і пересічного глядача, багато уваги у власних п'єсах присвятив саме італійським сюжетам і локаціям. Шекспір спромігся настільки вдало відтворити італійський колорит, що змусив багато поколінь реципієнтів закохатись у італійські вулички та площі. Реальні топографічні локації, тематизовані свого часу Шекспіром у його творах, набули особливого символічного значення для читачів, що призвело до появи такого явища,

як шекспірівський туризм. Сьогодні Верона, Мантуя і Венеція нерозривно пов'язані з «італійськими п'єсами» англійського генія.

Останнім часом з'явилося декілька надзвичайно цікавих праць, присвячених літературній географії (Б. П'ятті, Н. Вотсон, І. Габерман та М. Вітен), які демонструють широкий діапазон самої проблематики і накреслюють продуктивні напрямки її дослідження. Питанням інтертекстуальних зв'язків між Італією та Шекспіром займається доволі широке коло вчених. Серед них М. Мараподі, А. Ломбардо, Г. Феррандо, Дж. Д'аміко. На жаль, не так багато робіт розглядає власне шекспірівську географію і явище шекспірівського туризму, яке, тим не менш, у сучасному мультикультурному глобалізованому контексті варте особливої уваги.

Шекспір написав дванадцять «італійських» п'єс, в яких сюжет хоча-б частково розгортається в Італії: від Падуї («Приборкання норовливої») і до Сицилії («Багато галасу з нічого»). Проте, мабуть, найвідомішою італійською п'єсою великого драматурга є славнозвісна трагедія «Ромео і Джульєтта». Веронська топоніміка включає будинки Капулетті і Монтеккі, могилу Джульєтти, центральну площу та гай на західному боці міста. Цей гай привернув увагу дослідників, адже до сьогодні залишається загадкою, як саме Шекспір міг дізнатись про таку топографічну дрібницю, якщо він ніколи не бував у Вероні. Однак, цілком логічно, що найбільшою популярністю у туристів користується так званий «Будинок Джульєтти», який щорічно відвідують мільйони шанувальників трагедії. Більш того, цей будинок став осередком активних процесів популяризації творчості Шекспіра та культурної дифузії, адже він прихистив «Клуб Джульєтти» і став локацією для декількох екранізацій трагедії.

Ще одним важливим для Шекспіра локусом стала Венеція, велике торгове місто-космополіт, яке завжди привертало увагу англійців. З сюжетом трагедії «Отелло» тут пов'язані дві бронзові фігури на верхівці часової башти «Torre dell' Orologio» на площі Святого Марка, яких ще називають «маврами». У «Венеціанському купці» Шекспір декілька разів згадує ринок Ріалто, що зберігся і до наших часів, а також гондоли та паром (так званий «the tranect», або «traghetto»), який й досі залишається популярним видом транспорту на Гран каналі. Палац Дожів вражає величним фасадом і просторим залом для засідань, який моментально викликає в уяві суд над Шейлоком.

Отже, у власних творах Шекспір розмовляє не тільки мовою художніх засобів, але й за допомогою окремих локусів, спеціально підібраних для тих чи інших сюжетних колізій. Разом італійські локуси у Шекспіра створюють своєрідний код, який дозволяє драматургу алегорично торкатись гостроактуальних проблем сучасності. Тож, Італія стала для Шекспіра тим фікційним простором, що відкривав широкі можливості для прояву свободи творчості та незалежного критичного мислення.

Новікова О. В.

*викладач кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

ВЕРБАЛЬНА ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОНЦЕПТУ DOG В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Звернення до образу собаки у світовій художній культурі та літературі сягає корінням у сиву давнину. Віру в божественну сутність собаки поділяли багато вчених давнини. У стародавньому Єгипті, Ефіопії, Месопотамії, Греції існував культ собаки.

Собака часто ставала героєм міфів і легенд. Одним словом, у більшості народів собака була у великій пошані.

Аналізуючи концепт СОБАКА у художньому дискурсі, слід відзначити, що вокативне використання зооніму *dog* датується ще XIV ст. Ще за часів Шекспіра звертання *dog* мало негативну конотацію та використовувалося як образа. Яскравий приклад цього ми можемо простежити у п'єсі Шекспіра «The Merchant of Venice» (1600), коли Шейлок нагадує Антоніо, котрий просить грошей у борг, що той назвав його «собакою»: «*you called me misbeliever, cut-throat dog*» [3]. У такому ж значенні цей зоонім зустрічається й у романі Тобаяса Смоллета «Peregrine Pickle» (1751), у романі Роберта Стівенсона «St. Ives» (1897), коли до людини, яка відмовилась битись, звертаються: «*you white-livered dog*» [5]. У романі Дж. Шервуда «The Half Hunter» (1964) зоонім *dog* використаний з негативною конотацією: «*You dirty dog*» та «*You dirty dog's breakfast*» [4]. У наведених прикладах звертання *dog* характеризує адресанта як нікчемну, підлу, грубу людину. Ці характеристики підсилюються введенням інтенсифікаторів *dirty*, *white-livered*.

Однак, під час використання цього зооніму по відношенню до близьких людей, друзів, звертання *dog* має позитивну конотацію. Наприклад, *you sly dog, you lucky dog*. У романі Е. Лінклейта «Poet's Pub» (1930) діалог між двома приятелями, один з яких лежить хворий у ліжку, представлений у такий спосіб: Хворий приятель: «*You are early*», відповідь приятеля: «*You lazy dog*» [2]. Сьогодні звертання типу *you dog, you lazy dog, you sly dog, you lucky dog* несе в собі дещо інше прагматичне навантаження. Вони частіше демонструють позитивну конотацію, дружнє ставлення того, хто звертається до співрозмовника, наприклад: «*No, but apparently my big brother's got some tricks of his own, the sly dog!*»; «*You're a sly dog, aren't you!*»; «*I often wake up in the night and say: "Seth, you lucky dog, what have you done to deserve it all?"*» [1]. В досліджених прикладах зоонім *dog* втратив свою базову семантичну значущість, тобто він не виявляє смислової співвіднесеності з поняттям *dog* у прямому значенні. Семантично домінуючими компонентами, носіями смислового центру в наведених прикладах *you lazy dog, you sly dog, you lucky dog* є компоненти *lazy, sly, lucky*, адже в них зберігаються диференціальні семантичні залишки, пов'язані з позначенням різних ознак.

Крім вищезазначених прикладів вербалізації концепту СОБАКА у художньому дискурсі, варто відзначити й інші випадки функціонування цього концепту у творах інших авторів. Наприклад, у творі Джеймса Кейна «Mildred Pierce» (1941) героя твору Монті порівнюють з собакою. Після втрати свого багатства та соціального статусу за роки Великої депресії, Монті спілкується з Мілдред просто для того, щоб зберегти той спосіб життя, до якого він звик у минулому. Коли Мілдред вимагає гроші, які вона дала йому, він звинувачує її в тому, що вона не є справжньою леді та виявляє такий інтерес до грошей, і каже їй: «*you, before I had even fifty bucks out of you, you had to make a chauffeur out of me, didn't you? To get your money's worth? A lackey, a poodle dog*» [1]. Звертання *a poodle dog* має негативну конотацію та означає негідну людину, підлу людину згідно із контекстом твору. *A poodle dog* виступає евфемізмом, тобто нейтральним за змістом та емоційним «навантаженням» описовим виразом, який використаний в тексті для заміни інших слів або виразів, що вважаються непристойними або недоречними.

Зоонім *dog* використовують для опису людини, до якої проявляється погане ставлення, яку змушують виконувати брудну роботу, не поважають. Яскравим прикладом цього є твір Вільяма Маклауда Рейна «The Pirate of Panama: A Tale of the

Fight for Buried Treasure» (1914): «*All this he roared with the foulest of accompanying oaths, treating the crew like dogs so effectively that they turned tail and gave up without a blow*» [1]. Використання того ж зооніму з епітетом *mad* надає цій метафорі нове звучання: «*You don't understand the situation. He's dangerous as a mad dog*» [1] або ж «*We'll put this man in a stateroom and lock him up, Sedgwick. The rest will stay here guarded by Alderson. If one of them makes a suspicious move, shoot him down like a mad dog*» [1]. Додається нова конотація – *a mad dog* – людина некерована, зла та небезпечна. Епітет *lucky* у поєднанні з зоонімом *dog* повністю змінює його значення, наприклад: «*You're a good fellow*», *slipped out impulsively*. «*Well, I know where there's another*», *he said*. «*I ought to think myself a lucky dog*» [1]. Звертання *lucky dog* має позитивну конотацію та виступає концептуальною метафорою, у якій вербалізується концепт СОБАКА. Цей метафоричний вираз має значення *an incredibly lucky person; one who falls into good fortune*. Собака, який є другом людини, може відображати поведінку або характеристики людей. Тому майже в усіх досліджуваних творах джерелом вербалізації концепту СОБАКА виступає концептуальна метафора PEOPLE ARE DOGS, яка походить з первинної базової метафори PEOPLE ARE ANIMALS.

Існують випадки, коли концепт СОБАКА може бути вербалізований у творі лексемою *hound* зі значенням *a hunting-dog*. Така лексема, зазвичай, означає людину, яка займається пошуками чого-небудь. Американський письменник Роберт Чемберс у творі «*The King in Yellow: Horror Stories Collections*» (1895) демонструє вживання лексеми *hound*: «*You like, you hound!*» *screamed Hartman, and flung the bottle in his hand straight at West's face. West had him by the throat in a second, and forcing him against the dead wall shook him wickedly*» [1].

Отже, концепт СОБАКА в літературі досить частотний та цікавий. Ми дослідили аспект, що включає в себе мовні одиниці з концептом СОБАКА, як складники художнього дискурсу. Найчастотнішим засобом вербалізації досліджуваного концепту є використання авторами концептуальної метафори. Базовою метафорою, за допомогою якої вербалізується концепт СОБАКА у художньому дискурсі, є метафора MAN IS A DOG / PEOPLE ARE DOGS. Важливою семантичною властивістю метафоричних виразів з концептом СОБАКА, що ідентифікують різні аспекти життя людини, є те, що вони мають оцінний характер. Предметами оцінки виявляються естетичні, етичні, прагматичні характеристики людини в її взаємодії з навколишнім світом. Здебільшого концепт СОБАКА використовувався у фразеологічних одиницях з негативною конотацією, а випадки позитивної та нейтральної конотації зустрічалися дуже рідко. Під час аналізу виявлено, що образ собаки є багатофункційним, адже може позначати: 1) людину; 2) спосіб характеристики людини (рівень освіченості, вихованості, вік, досвід); 3) собака є символом, що дає змогу виявити внутрішню сутність людини.

Бібліографічні посилання

1. British National Corpus (BNC). URL: <http://corpus.byu.edu/>
2. Linklater E. Poet's Pub. URL: https://books.google.com.ua/books?id=gmNHMJJo5DF8C&pg=PT13&hl=ru&source=gbp_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false
3. Shakespeare W. The Merchant of Venice. URL: <http://www.pubwire.com/DownloadDocs/PDFfiles/SHAKESPR/COMEDY/MERCHANT.PDF>
4. Sherwood J. The Half Hunter. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Half_Hunter.html?id=wcFHAAAAYAAJ&redir_esc=y
5. Stevenson R. St. Ives. URL: <https://pda.coollib.net/a/23685>

ПРОСТРАНСТВО ВЕНЫ В РОМАНЕ ЛЕОПОЛЬДА АНДРИАНА «САД ПОЗНАНИЯ»

Вена в романе Андриана «Сад познания» (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895) выступает своего рода театральной декорацией, на фоне которой разворачивается история не становления, а умирания героя. Если в романах Гюисманса и Д'Аннунцио целые страницы посвящены описанию интерьера, представленного здесь как «метафорическое зеркало декадентского, сознающего собственную психопатологию мышления» [5, S. 157], то в романе Андриана эту же функцию выполняют описания Вены. Она становится тем эстетическим и отчасти онирическим пространством, в котором герой романа Эрвин ищет бесчисленные отражения собственного «Я». Вена, таким образом, приобретает черты домашнего локуса, в котором функцию типичной для декадентского литературного кода коллекции прекрасных вещей выполняют архитектурные сооружения и парки.

Вспоминая себя пятнадцатилетнего, Андриан в 1894 г. записал в своем дневнике: «Уже тогда Вена приобрела для меня то томительно-сентиментальное очарование, которое сохранилось до сих пор.< ...> И поскольку это были страстно желаемые красота и настроение, а не реальность, я уже тогда не хотел расставаться с Веной. <...> Мое стремление полностью слиться с австрийской аристократией, моя экзальтированность и сентиментальность – и мой австрийский патриотизм – прекрасно с ней сочетались» [7, S. 109]. Такой же любовью к имперской столице Андриан наделил и героя своего единственного романа Эрвина. Близость автора к протагонисту проявилась не только в специфически южно-немецком употреблении его имени с определенным артиклем (*der Erwin*), но и в акцентировании его неразрывной связи с габсбургско-католической традицией: «Он любил большие барочные дворцы в узких улочках и звонкие надписи на наших монументах, и испанский шаг лошадей, и мундиры гвардейцев, и Бургхоф зимними днями, когда громкая и великолепная музыка, согревая и приводя в умиление, разливалась в толпе, и он любил великие праздники, которые праздновали все, а особенно – праздник Тела Господня, когда благословенное тело нашего Господа и Спасителя Иисуса Христа являлось нам с тем же великолепием и ликованием, с каким в давние праздничные дни въезжал в свою верную столицу-резиденцию Вену Карл VI, возвращаясь из испанских владений» [3, S. 26–27].

Процессия праздника Тела Господня символизировала союз церкви и государства и вместе с тем удовлетворяла страсть венцев к зрелищам [2, с. 80], таким образом объединяя императора, церковь и народ. Эрвин, как и Андриан, ощущает свою сопричастность, пусть и несколько театральную, этому миру. В его восхищении Бургхофом, процессиями, Христом, великими императорами прошлого нет кошунственного надругательства над святыней или сладострастного любования собственной греховностью. В этом, пожалуй, главное отличие Эрвина от его предшественников – Дез Эссента, Андреа Сперелли и Дориана Грея, для которых церковная утварь и ритуал – лишь лишние всякого сакрального содержания источники Красоты, а то и просто реквизит, придающий «особенную остроту чувству осквернения и святотатства» [1, с. 198] (сцена соблазнения Донны Марии в романе

«Наслаждение»). И все же книги и произведения искусства означают для них то же, что Вена и венцы для Эрвина. Это – источники и катализаторы настроения и состояний души. Так, опьянению юностью и жизнью соответствует восхищение магазинами тканей, суетой Пратера, элегантными аристократами и аристократичными кучерами (Fiaker); весенней усталости и меланхолии – одинокие прогулки в Шенбрунн, Лаксенбург, Народный сад и стихи Бурже; страху и тревоге – грязные улицы и пустыри предместья, душные кабаки и суровые лица боснийских солдат. Объединяет эти настроения, места и людей музыка вальса, то пьянящая и возбуждающая, то сладостно-томительная, то пошлая и однообразная. Вальс же является символом дружбы Эрвина и Клеменса: «...обоих захватывала музыка вальса с ее однообразным очарованием и непритязательностью; эти нежные и чувственные песни, отражающие целую культуру, вызывали у Эрвина и Клеменса смутное чувство счастья: их любви к себе или друг к другу, или любви ко вему, что им нравилось, или любви к этому австрийскому отечеству...» [3, S. 30]. Именно вальс является устойчивой составляющей как авто-, так и гетеростереотипа Вены. Безусловно, оценки его разнятся даже внутри австрийской культуры: так, для Гофманшталя и Андриана вальс – душа Вены, для Броха – признак «веселого апокалипсиса» и утраты ценностных ориентиров.

Взгляд Эрвина на Вену – это отстраненный взгляд фланера, все преобразующий в фантасмагорию. Как писал В. Беньямин: «Фланер стоит на пороге как города, так и буржуазного класса. Ни один из них еще не захватил его целиком. Нигде он не чувствует себя дома. Он ищет убежища в толпе. <...> Толпа – вуаль, преобразующая привычный город в манящую фантасмагорию. В ней город предстает то как ландшафт, то как комната. И то, и другое соединяется в универсальном магазине, где само фланирование становится частью товарооборота» [4, S. 54]. Вена в фантазиях Эрвина действительно преобразуется в своего рода фантасмагорический универсальный магазин: еще в интернате он ожидает от метрополии исполнения всех своих желаний, наслаждения «прекраснейшим в самых прекрасных и разнообразных формах» [3, S. 24]. Отчасти эти ожидания оправдываются, ведь все в этом городе обладает для героя значимой красотой – дворцы, барочные церкви, образы святых, мосты, жалкие дома предместий, статуи, пруды, музыка, люди – от офицеров, гвардейцев и аристократов до кучеров, боснийцев, чехов и словаков [3, S. 35–36], но потаенный смысл этой красоты от героя ускользает. Он ощущает себя мальчиком в волшебной пещере, где сокрыты все сокровища мира, превращенные в различные почвы, одно единственное слово могло бы их расколдовать, но он его не знает [3, S. 34–35]. «Однако изобилие и красота не раскрывают “тайны жизни”, которую ищет юноша, – пишет У. Реннер. – Даже убежденность в том, что Другое можно отыскать в этой сфере, не отменяет все усиливающегося томления Эрвина по “миру запретных слов”. Неудовлетворенность остается. К апофеозу примешивается ощущение упадка» [7, S. 110].

Вена в романе Андриана – это своеобразный ландшафт души Эрвина. Не случайно пространство города разделяется на исторический центр и окраины, что в символическом плане представляет коллективную память и бессознательное героя. Именно в предместье, в душном кабаке, Эрвин впервые встречает таинственного незнакомца, в котором узнает впоследствии своего злейшего врага – Смерть. При всей точности воссоздания топографии и реалий Вена наделяется в романе и другим – символическим значением. По сути, она предстает здесь как “porta Orientis” (врата Востока) в том множественном смысле, в каком употребил это словосочетание Гуго

фон Гофмансталь: «Вена издавна была для Европы porta Orientis. И совсем не случайно, на мой взгляд, именно отсюда отправились странствовать по свету теории доктора Фрейда – точно так же, как и легкие, немного тривиальные, но гибкие и заразительные мелодии оперетты, не имеющие с этими теориями решительно ничего общего. Вена – город европейской музыки: это еще и врата другого, загадочного Востока – царства бессознательного» [11, S. 195].

Библиографические ссылки

1. Д'Аннунцио Г. Наслаждение / Габриэле д'Аннунцио; [пер. с итал. Ю. К. Балтрушайтиса]. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2011. – 384 с.
2. Джонстон У. М. Австрийский Ренессанс : Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / Уильям М. Джонстон ; [пер. с англ. В. Калиниченко]. – М. : Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.
3. Andrian L. Das Fest der Jugend : Des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte / Leopold Andrian. – Berlin : S. Fischer, 1919. – 76 S.
4. Benjamin W. Das Passagen-Werk Walter Benjamin. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1986. – 1354 S.
5. Handbuch Fin de Siècle / Sabine Haupt, Stefan Bodo Würffel (Hg.). – Stuttgart : Körner, 2008. – 950 S.
6. 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. – Reden und Aufsätze II. 1914-1924. – 548 S.
7. Renner U. Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“ : literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900 / Ursula Renner. – Frankfurt am M. : Lang, 1981. – 344 S.

Посудиевская О. Р.

*кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

АНГЛИЧАНЕ В ИНДИИ («ПРОСТЫЕ РАССКАЗЫ С ГОР» Р. КИПЛИНГА)

1887 году Р. Киплинг публикует сборник небольших произведений «Простые рассказы с гор». Каждый из рассказов представляет собой эпизод из жизни современного писателю англо-индийского общества. И хотя героями повествования часто становятся представители туземного населения, они, в основном, либо формируют колоритный фон, усиливая экзотичность обстановки, либо оказываются в ходе сюжета антагонистами. А внимание писателя максимально сосредоточено на жизнеописании судеб англичан, несущих блага цивилизации индийскому народу.

Тем не менее, вместо ожидаемого восторженного панегирика колониальной политике своих соотечественников, Киплинг описывает социально-бытовые трудности и психологические проблемы, с которыми сталкиваются носители «бремени белого человека». Ведь для них стабильное существование в условиях метрополии заменяется жизнью полной опасностей и лишений в неподходящем климате, борьбой с болезнями, несвойственными для европейцев.

Автор показує, як індійська среда в значительній степені впливає на англичан, оторвавшись от привычного для них викторианського соціума - вони або пристосовуються і виживають в новій для них реальності («Законна жінка»), або програвують («Отброшенный»). Но процесс приспособления инициирует трансформацию их собственного сознания. Победители внезапно начинают интегрироваться в то самое дикое общество, которое они по идее должны цивилизовать. Они водят дружбу с индусами, влюбляются в индийских женщин («Без благословения церкви»). А прекрасная половина англо-индийского общества, в отличие от представительниц викторианской Англии, самостоятельно решают свою судьбу, прекрасно ездят верхом и стреляют из лука («Ложный рассвет», «Стрелы Амура»). Колонисты, теряя социально-культурную связь с метрополией, оказываются неразрывно связанными с новым для них индийским миром, который из «чужого» становится «своим».

Потніцева Т. М.

*доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

«WE MUST LOVE ONE ANOTHER OR DIE...». ЗЛИТТЯ МОЛИТОВ (У. Х. ОДЕН - С. МОЕМ - Д. ТОМАС)

У фокусі дослідження – феномен співпадіння провідницьких роздумів про наслідки війн, людиноненавистництва у творчості різноманітних письменників ХХ століття.

Одне з провідницьких суджень було висловлено у поетичних рядках англо-американського поета В. Х. Одена (1907–1973), у його славетному вірші «1 вересня 1939» (September, 1, 1939, надруковане в американському часопису The New Republic у жовтні 1939). Вірш було написано під впливом від подій цього першого дня II Світової війни, а насправді, – з приводу будь-якого Апокаліпсису, який загрожує людині і людству.

Сучасний автор статті про цей вірш Одена Йєн Сенса (Jan Sansom) визначить його як «один з найзначущих творів 20 століття», чиє довге життя пояснюється тим, що у ньому надані «прості відповіді на складні питання, що не є завжди приємними». Називаючи свою статтю «Придатна поема для непридатного часу» (The right poem for the wrong time), її автор цілком слушно підкреслює актуальність думок Одена і сьогодні. Це було зі всією очевидністю продемонстровано у вересні 2001 року, коли після терористичного акту у Нью-Йорку оденовські рядки звучали по національному радіо США.

Глобальність наслідків першого дня передбачають слідом за Оденем не так вже і багато людей. А голос і тих, хто це усвідомлював, ще не розрізняються серед багатьох інших. Таким був голос С. Моєма, який опинився у перші дні війни у Франції. С.Моєм поділяє патріотизм країни, що зазнала віроломного нападу ворога. Письменник виявився, як слушно зазначає один з сучасних авторів статті про С. Моєма, «не стороннім спостерігачем національної трагедії». Але будучи, як відомо з біографії письменника, у якійсь мірі і «громадянином світу», він, рефлектуючи на сутність того, що трапляється навколо, відкривав інші сторони цієї сутності, часто-густо доходячи до аналогічних оденовським провідницьких висновків.

В історії, про яку йдеться в оповіданні «Нескорена» (The Unconquered, 1943), С. Моем, спостерігаючи ганебні картини падіння Франції, наново осмислює пафосні гасла перших днів війни про незламність французів перед ворогом і про їх неминучу перемогу. Створений в оповіданні образ французької дівчини Аннет – своєрідної Жанни Д'Арк чи Свободи на барикадах – викликає суміш почуттів: і повагу до її нескореності ворогу, німецькому солдату, який згвалтував її, і жах від вчинку – вбивства новонародженої дитини від німця – який є протиприродним для людини, жінки, перш за все. В обох – в Гансі і в Аннет – війна ініціювала ту ненависть, яка у відсутності любові призводить до знищення іншого і, в кінці кінців, до самознищення. Моем, як здається, підхоплює оденівське *We must love one another or die*. Ця думка впливає з підтексту подій, що зображуються, у боротьбі людиноненависті з людяністю, яку переживають усі.

У співзвучність підтексту оповіді С. Моема і оденовських рядків впливається ще один твір – поема Ділана Томаса (Dylan Thomas, 1914–1953) «Злиття молитв» (The Conversation of Prayers) із збірника «На порозі смерті» (Deaths and Entrances, 1946), сама назва якого відсилає до онтологічної проблеми «Нескореної» та інших творів С. Моема воєнних часів.

Ключова біблійна алюзія у вірші Д. Томаса це алюзія на історію Самсона, який покохав філістимлянку, але перебуває у жорстокій боротьбі з її народом. Ця жорстока боротьба на знищення призвела у кінцевому результаті до загибелі як народу, так і Самсона. У всьому цьому відчутним є образне відображення думки Одена *We must love one another or die*.

І Оден, і С. Моем, і Д. Томас співзвучні у розумінні того, про що попереджають людей, – будь-яке протистояння у ворожнечі на будь-якій підставі – війни, расовій, національній, політичній, культурній тощо нетерпимості – це шлях до «згасання свого зодіаку», до самознищення.

Прокопець М. С.

викладач кафедри германської філології

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ФЕНОМЕН «ОСТАЛЬГІЙ» У НІМЕЦЬКОМУ РОМАНІ 1990-х РОКІВ

Об'єднання Німеччини, падіння Берлінського муру, великі зміни в сфері політичного і культурного життя країни не могли залишитися поза увагою літератури. Від «покоління 80-х» очікується «зведення рахунків» з ідеалами минулого, критика по відношенню до «комуністичного ладу», «освіта» в питаннях, які зачіпають повсякденне життя «оссі». Але не завжди автори виправдовують очікування критиків і політиків. Їх спокійна, трохи іронічна, іноді меланхолійна манера оповіді дозволяє недостатньо уважним західним критикам звинуватити молодих східних авторів у ностальгії за НДР. У зв'язку з цим у ЗМІ і в критичній літературі все частіше згадується слово «остальгія». Такому розвитку подій, без сумніву, сприяли незліченні автобіографії, есе, записки, спостереження, приватні спогади, художньо перероблені щоденники колишніх жителів НДР, які заповнили книжковий ринок в перші роки після «возз'єднання» двох німецьких держав. Ще досі тривають літературні суперечки з приводу некритичного ставлення і ностальгічно забарвленого зображення подій у НДР, які не обійшли навіть роман Гюнтера Грасса «Широке поле» («Ein wetes Feld»,

1995). Цей роман став приводом до нового сплеску обурення західнонімецьких критиків, літературознавців і навіть політиків. Не менше здивування та емоцій викликав той факт, що роман опинився на першому місці серед інших бестселерів. Особливо багато шанувальників роман знайшов серед жителів колишнього НДР, які розділяли погляди деяких героїв роману – представників східної Німеччини. Так, одна з дійових осіб роману – професор Фрейндліх – не раз відзначає в листуванні з Фонті, що багато моральних цінностей колишніх жителів НДР, досягнення мистецтва, літератури і навіть науки в нових політичних і соціальних умовах знецінюються і вимірюються «західними мірками».

Дебати навколо роману Гюнтера Грасса вказують на багатогранність теми «об'єднання Німеччини» в німецькій літературі. Літературні суперечки стають темою політичного дискурсу.

У перші роки після об'єднання Німеччини у східних німців не було часу на рефлексію, їм доводилося діяти, а не згадувати своє минуле. Власна історія в цей період опинилася в повному забутті з двох причин. З одного боку, на тлі нових реалій, нової культури, нових відносин вона представлялася східним німцям недостатньо важливою, не вартою уваги, а з іншого – минуле НДР і так досить активно висвітлювалося західними засобами масової інформації, правда, досить однобоко, у критичному ключі. Домінуючою темою всіх публікацій була ідея перемоги демократії над тоталітарним соціалістичним суспільством.

Цю ідею підтримували письменники старшого покоління з колишньої НДР, що відтворили політичну картину років, в яких домінувало не стільки приватне життя людини, скільки її життя як частини тоталітарної держави («Was bleibt?» Крісти Вольф, «Der Tangospieler» Крістофа Гайна, «Ich» Вольфганга Гільбіра, «Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht» Гюнтера де Бройна, «Erwachsenenspiele, Erinnerungen» Гюнтера Кунерта, «Mauerblume. Ein Leben auf der Grenze» Юргена Кучинського, «Nikolaikirche» Еріха Лейста, «Ein weites Feld» Гюнтера Грасса).

Такі поняття, як «тоталітарна держава», «штазі», «центральный комітет», «стеження», «втеча», «комуністичний лад» зустрічалися в газетах і художніх творах настільки часто, що східні німці раптом перестали впізнавати в цьому похмурому образі своє минуле життя і навіть самих себе. Несподівано, після стрімкої радикальної перебудови і зміни пріоритетів серед новоявлених громадян Західної Німеччини пробудилося почуття меланхолії. Реальні люди і їхні прототиби в літературних творах цього періоду усвідомили, що НДР як система з усіма своїми суспільними сферами, установами, ієрархіями і культурними цінностями безповоротно зникла. І, як це часто відбувається, колишні громадяни НДР, задовольнивши свій насамперед «економічний голод», стали відчувати «голод духовний», позаяк ідеалізоване ними раніше за високим муром капіталістичне суспільство відкидало такі звичні поняття, як солідарність, взаємопідтримка, спільність, соціальна справедливість, які мали місце в їхньому минулому житті. Туга за цими відносинами спровокувала появу несподіваних символів матеріального спрямування, що асоціювалися з приємними «посиденьками на кухні» в колі близьких людей. Символи, продукти, слогани і ритуали часів НДР стали семантикою аматорського дискурсу. З цього моменту формується альтернативний погляд на життя в НДР і його атрибуту. Саме тоді на сторінках газет і журналів вперше з'явилося поняття «остальгія», що відображало настрій, який західні німці виявили після об'єднання Німеччини у німців східних. «Остальгія» повинна була показати, що «все, взагалі-то, було добре», що життя в НДР

було «набагато складніше і заплутаніше» і все ще залишається шматочком батьківщини і власної біографії.

«Остальгія», проте, аж ніяк не є бажанням повернутися до колишніх суворих часів. Це ностальгія за часом, коли у людей були мрії, була надія. Коли людям снився світ за кордоном. Тепер, коли вони живуть у цьому світі, на зміну мріям прийшло глибоке розчарування. «Остальгія» як культурний, соціальний і політичний феномен стає предметом вивчення журналістів, соціологів, психологів, літературознавців і навіть політологів. В одній з енциклопедій «остальгія» (Osten und Nostalgie) визначається як спогад, ретроспективний погляд на речі і обставини з повсякденного життя колишньої НДР. При цьому саме слово не має яскраво вираженої позитивної або негативної конотації. Проте жоден письменник чи режисер, якого запідозрили «в тузі за східною Німеччиною», не почуває себе задоволеним, навпаки, всіляко переконує в безпідставності таких підозр. Адже докір означає не що інше, як звинувачення в некритичному ставленні до історичного минулого і навіть проявом політичної некоректності.

Одночасно в літературному житті Німеччини настає новий етап переробки минулого в вигляді романів та оповідань середнього покоління «східних» письменників, які народилися після 1960 року і, як правило, лише після об'єднання Німеччини стали відомими публіці. Адже для більшості цих авторів об'єднання Німеччини дійсно є найважливішою подією світового значення, учасниками якої вони стали, і падіння Берлінського муру послужило приводом ще раз звернутися до свого минулого і спробувати усвідомити, які зміни несе з собою нова політична ситуація. Можливо, тому Берлінський мур і життя по обидві його сторони є основною темою їхньої творчості. Романи Томаса Бруссіра «Такі з нас герої» («Helden wie wir», 1995), «На Сонячній Алеї» («Am kurzessten Ende der Sonnenallee», 1999), роман «Simple Storys» (1998) іншого «східного» автора – Інго Шульце – стають бестселерами.

Разом з тим романи цих авторів не виправдовують надії тих, хто чекав від них будь-якої політичної заяви. Автори дивують не своїм критично-просвітницьким поглядом, їх відрізняє доброзичлива, хоча й іронічна дистанція щодо описуваних подій. Вони відточують свою майстерність гри з атрибутами повсякденності, намагаються розглянути життєві обставини рядових жителів Німеччини, не піддаючи їх програмному аналізу.

«Остальгія» в літературі, таким чином, є досить розмитим поняттям, що зустрічається насамперед у творах, які мають сатиричний характер. Цікаво й те, що в більшості художніх творів і есе майже не виникає питання про необхідність подолати «остальгічні» тенденції. Більшість авторів обмежується описом тих подій і намагаються дати їм пояснення. Проаналізувавши основні етапи розвитку «остальгії» як соціокультурного феномена, можна зробити висновок про те, що, реконструюючи і по-новому комбінуючи знаки і гасла НДР, східним німцям вдається реінсценувати важке прощання зі значним відрізком свого життя.

БИБЛЕЙСКИЙ МИФ В СТРУКТУРЕ АНТИУТОПИЙ

Е. Замятин стал по общему признанию основоположником современной антиутопии. А. Жолковский увидит в романе «Мы» структурную схему, которая так или иначе реализуется в любом современном антиутопическом дискурсе, нам же представляется, что эта структура глубинно связана с ветхозаветным мифом об изгнании первочеловека из Рая.

Рай как воплощение гармонического, абсолютного бытия является одним из скрытых, но тем более важных архетипов, порождающих аллюзии в постхристианском мифомышлении, стремящемся увидеть в мире универсальный метаисторический способ конструирования бытия. Библейская история грехопадения имплицитно разворачивается в утопических дискурсах новейшего времени. Рассмотрим историю грехопадения с точки зрения текстовой структуры: в библейской истории ветхозаветный Бог, потребовав от первого человека неукоснительного послушания, пообещал ему безмятежное счастье и само бессмертие. Отношения между Богом и человеком выстраиваются неравноправно: послушание Адама – необходимое условие исполнения воли всезнающего и могущественного Бога. Свобода же человека подменена суррогатом послушания. Существование Адама исключает все, выходящее за рамки юрисдикции Бога: пространство его внешнего бытия заключено в границы рая; внутреннее – в абсолютной прозрачности перед Богом – просто отсутствует; его история лишена как прошлого, так и будущего, она вся лишь в вечном настоящем. Застывшее блаженное райское существование держится на принудительном неведении добра и зла. Как всякая утопическая модель райское существование оказалось непрочным. Из изолированного райского бытия Адама выводит искушительница Ева, не столь тотально подчиненная Богу. Вкусивший плоды с древа познания добра и зла человек отвергает абсолют Бога. В пространстве автономного «не райского» бытия он обретает божественное право свободного выбора. Обретенные божественные функции оказались для человека неожиданно непосильными. Грехопадение, которое вывело человека из-под опеки Бога, одновременно лишило его чувства защищенности. Потерявшийся, растерянный человек вновь жаждет возвращения в божественное лоно, но цена этого возвращения неизменна – утрата свободы и любви.

На рубеже XIX и XX веков ситуация изгнания из рая усугубилась утверждением смерти Бога, что радикально изменило соотношение сил в мире. Революционные утопии предлагали радикальные рецепты возвращения в райское существование, призывая к разрушению старого мира и новому переделу справедливости. Послереволюционный рай неизменно сменялся кошмаром реально наступающего террора, а затем подменялся тоталитаризмом. Социальная реконструкция рая предложила опять-таки воспроизведение основного ветхозаветного этического принципа – послушания. Теперь функции ветхозаветного бога стала выполнять рациональность, исключая слабость, жалость и т. д. Идеал исторического рая подменил идеал рая божественного, сохранив сакральный пафос последнего. Политическая идея стала религиозной, космогонической,

ориентированной на внеисторическое бытие. В грандиозном проекте коммунистического строительства, осуществившемся в одной, отдельно взятой стране (инвариант изолированного райского существования), реализовалась мессианская потенция русской революции, скрытой пружиной которой, как это ни парадоксально звучит для страны, провозгласившей атеизм государственной политикой, была ностальгия по утраченному раю. Ни экономические, ни политические, ни этические маски не могли скрыть лика новой религиозной реформации. Россия наиболее радикально и последовательно среди европейских стран отреагировала на провозглашенную смерть Бога. Богоискательство, богостроительство, хлыстовство явились важнейшими составляющими феномена русской революции. Сами большевики стремились создать нового Бога по образу и подобию ветхозаветного – грозного, но справедливого. Идеолог богостроительства А. В. Луначарский писал о новой религии: «Все человеческое сотрудничество ставит перед собой задачу: должен быть Бог живой и всемогущий, мы – строители его». И новый социалистический Бог был создан, правда, он поразительно напоминал Великого Инквизитора.

Русских И. В.

*преподаватель Днепропетровского государственного
университета внутренних дел*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРИТИКИ О РЕЦЕПЦИИ РОМАНА «ХАМФРИ КЛИНКЕР» СМОЛЛЕТА

Известный журналист, редактор, историк, критик и памфлетист, вовлеченный в издательскую и политическую деятельность, все чаще обращающийся к жанру романа в качестве передышки, Смоллет вернется к читателю в успешной роли автора «Хамфри Клинкера» (“The Expedition of Humphry Clinker”, 1771). Профессиональный и личный драматический опыт приведет писателя к весьма необычному литературному решению, которое будет оцениваться и как книга-«сенсация» неумоимо изобретательного Смоллета, и как книга-«искупление» «раскаявшегося грешника» (Ф. Боудж), укротившего в себе свифтианские ноты, и как «урок мужества» (П.-Г. Бусе) страдающего и познавшего много утрат человека. А также как признание нелюдима-мизантропа в своей любви к Шотландии, и наконец, как своего рода знак расставания художника с сочинительством и ценителями своего творчества.

«Один из лучших английских романов» (Р. Гиддингс), любимый многими, «Хамфри Клинкер» окажется «логической кульминацией зрелого Смоллета, его личности и мастерства», «редкостным и необъяснимым чудом» (Л. Нэпп). Об «этой удивительной работе» (Л. Нэпп), завершенной в 1770 г. в Италии, напишут многие почитатели, увидевшие в ней «самую забавную историю...» (У. Теккерей), прекрасное, «как музыки стихающие звуки», сочинение (В. Скотт). Не посядут на похвалы и критики, восхищавшиеся «голосом и крепкой писательской рукой» Смоллетта, не уступающего в изобретательности самому Шекспиру (У. Мадфорд). Обилие обзоров появится в периодических изданиях того времени, «вместо принятых кратких заметок его почтут развернутыми статьями» (Ф. Боудж), нередко перепечатывая из романа целые отрывки (“Hiberian Magazine”, “Court and City Magazine”, “Town and Country Magazine”), опровергая заявление враждебно настроенного автора из «Ежемесячного обозрения» (№ 88) о том, что «ничто на

страницах «Хамфри Клинкера» не обострит желание читателя купить книгу». О «шедевре, признанном широкой аудиторией», который к концу XIX в. по популярности обгонит высоко ценимого «Родрика Рэндома», не найдется ничего сказать против даже самой придирчивой публике. С одной стороны, она назовет его «текстом для досуга, не заставляющим думать» (Р. Гиддингс), с другой – «сборником трудов на различные темы» ('Gentleman's Magazine', 1771) писателя, демонстрирующего «силу интеллекта большую, чем в любой своей предшествующей работе» (У. Мадфорд).

Любопытно, что придумав «литературную» семью, путешествующую по Англии и Шотландии, Смоллет пригласит современников понаблюдать за «изменениями величайшей исторической важности», выступит хронистом формирования британской нации, «постепенного создания Соединенного королевства». Как автор «Полной истории Англии», который еще летом 1771 г. трудился над исправленным изданием «Универсальной истории», Смоллет не равнодушен к «историческому письму» (Р. Мэйер). «История, прошлое и настоящее входят во все его романы» (Дж. Бизли). Если в «Фердинанде Фатоме художника интересуется европейская история и история зла, в «Ланселоте Гривзе» – история литературной традиции кихотизма, то в «Хамфри Клинкере», где видят «адаптацию романной формы к историческим интересам автора», – история Британии. Не случайно, персонажами «Хамфри Клинкера» как «обобщенного видения Британского королевства» (Р. Гиддингс), романа, который уже «за столетие до итогового создания Британской империи «поднимал вопросы и тревожил воображение» (J. E. Evans), оказываются валлийцы, шотландцы, англичане, люди складывающейся транснациональной идентичности.

Исследователи полагают, что Смоллет пишет «Хамфри Клинкера» как параллель «Путешествию по Франции и Италии» (1766), где заявлены общие темы (неприятие роскоши и излишеств, обостренная чувствительность, похвала простоте сельской жизни, прославление дружбы) и проблема британскости, получившая ранее более позитивную трактовку. Если в «Путешествии» Смоллет судит о европейскости, исходя из либеральных свобод Англии, то в «Хамфри Клинкере», «вероятно, первом абсолютно британском романе» (Р. Кроуфорд), он, скорее, размышляет над позитивными и сомнительными сторонами колониальной экспансии страны.

Сидоренко О. В.

*кандидат філологічних наук, доцент
Запорізький державний медичний університет*

РОЛЬ ЕХЕМПЛА У СТАНОВЛЕННІ ГЕНОЛОГІЧНОЇ КАРТИНИ “НИЗОВОЇ” ЛІТЕРАТУРИ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ

Найбільш важливим жанром середньовічної літератури в контексті дослідження генеалогії народної «низової» літератури є приклад (exempla) (період розквіту даного жанру припадає на XII-XIV сторіччя), поява якого зумовлена нагальною потребою демократизувати церковну літературу. Щоб донести вищу істину «безмовній більшості», слід її було максимально наблизити до розуміння простолюдина. Так виникають «прикладки», у яких цікаво та зрозуміло, завдячуючи

анекдотам і побутовим ситуаціям, передавався зміст проповіді. За цими ознаками даний жанр можна вважати першим кроком до власне “низової” літератури.

Період розквіту даного жанру припадає на XII-XIV сторіччя. Літературна форма *exemplum* має багату історію. Англійський науковець Вільям Грейн стверджує, що «колекції прикладів та байок, які ілюстрували моральні повчання, були досить поширеним явищем у багатьох країнах в різні часи. Античний світ, Середньовіччя, Відродження перевірили цінність історичних подій, коротких веселих історій та довших вигаданих повістей як діючих засобів піднесення морального уроку» [4, с. 180].

Головним чином, до цього жанрового різновиду середньовічної літератури «низова» література зверталася як до сюжетної бази. Та й інакше не могло й бути, адже приклади мали слугувати для підсилення ефективності проповіді, до складу якої вони входили, на відміну від зразків «низової» літератури, які носять здебільшого розважальний характер. Так, наприклад, у збірнику *exempla* «Народні проповіді» Жака де Вітрі (XIII ст.) поряд із розповідями про релігійну самовідданість, кару за гріхи, винагороду за добродійну поведінку, присутні також жартівливі історії про деякі слабкості людини, які особистість повинна викоринити в собі під впливом «святості». Саме на основних топосах прикладів акцентує увагу вчений А. Михайлов, підкреслюючи, що ситуація та дія в *exempla* домінують над характером, а «особиста ініціатива героя виявляється головним чином у виборі між добром та злом, християнськими ідеалами та відступництвом від них» [3, с. 15]. Провідним у прикладах є моралізаторський пафос, але, як влучно зауважує А. Гуревич, «звідки б не черпали матеріал автори “прикладів”, їх установка полягала в тому, щоб подати їх як сценки із повсякденного життя» [2, с. 136].

Саме в *exempla* послідовно з’являються ті риси, які стануть важливими компонентами художньої структури у національних жанрових різновидах «низової» літератури. Про це загалом говорив, досліджуючи «Декамерона», В. Бранка, наголошуючи, що «в “книгах прикладів” за фасадом учених роздумів і моральних повчань відкривається широка і різнорідна першоматерія новелістики» [1, с. 36]. Зокрема, такою рисою є сюжетний поворот – пуант, який створює якусь нетипову для повсякденного життя ситуацію. У середньовічному жанрі *exempla* пуант, як правило, вибудовувався на основі антонімічних констант: «верх» – «низ», «високе» – «низьке», «потоїбічне» – «земне», у «низовій» же літературі пуантова антиномія реалізується виключно в «земній» площині.

Наступним провідним компонентом, без якого неможливо уявити *exempla* і який по-різному реалізується в національних жанрових модифікаціях «низової» літератури, є моралізаторський пафос, зафіксований у таких «усталених кліше», як повчання, що містяться у кінці твору після викладу змісту оповідки. Повчання являє собою моралізаторську сентенцію, кількарядковий житейський урок на базі основної сюжетної фабули. Розважальний характер французьких фаблію, що досягається почасти завдяки зниженій тематиці, завжди завершується моралізаторською сентенцією в дусі дидактичної літератури. Однак, на відміну від фаблію, у німецькому та англійському жанрах «низової» літератури ці настановні висновки логічно витікають зі змісту самих оповідок. У шванку та джесті спостерігається принципово відмінний загальний умонастрій: у них відчувається апологетика людської винахідливості, яка підживлює гумористичну атмосферу.

Розбіжності між *exempla* та згаданими жанрами «низової» літератури високого Середньовіччя та Відродження пролягають у площині функціонального статусу і жанрової ідеології.

Основна мета *exemplum* – пошук релігійних тем та абстрактних істин, а жанри «низової» комічної літератури орієнтовані на розважання більшою мірою ніж на повчання. Їх нема без сюжету, хоча б найпримітивнішого. У прикладах переважають статичні описи, зміст котрих зумовлюється здатністю до самозаперечення, тобто розглядуваний факт повсякденного буття потрапляє у протилежному значенні з метою виявити його прихований зміст. Жанрова ідеологія джестів, шванків визначається апологетикою людської активності. Прикметно, що хронотоп комічних форм, на відміну від хронотопу *exemplum* є підкреслено земним, в той час як в останньому «земне» часто-густо поєднувалося з потойбічним, профанне з сакральним. Як слушно підкреслює А. Гуревич, в прикладах «світ земний пересікається зі світом бісівським, а потім завдяки чудесам зустрічається зі світом горнім» [2, с. 139].

Бібліографічні посилання

1. Бранка В. Боккаччо средневековый. Москва : Радуга, 1983. 389 с.
2. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. Москва : Искусство, 1990. 396 с.
3. Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. Москва : Наука, 1986. 348 с.
4. Grane W. G. Wit and Rhetoric in the Renaissance. The Formal Basis of Elizabethan Prose Style. Glouster, Mass : Peter Smith, 1964. 328 p.

Соболь О. В.

аспірантка

Запорізький національний університет

ОНТОЛОГІЗАЦІЯ ШЕКСПІРОВОГО СЛОВА ТА ОБРАЗУ У ТУРИСТИЧНИХ ЛОКАЦІЯХ СУЧАСНОГО ЛОНДОНА

Життя та творчість В. Шекспіра, який справедливо вважається центром західного канону (Г. Блум), виступають не лише об'єктом наукового інтересу, але й важливим фактором впливу на загальнокультурне середовище. Зважаючи на це, доцільно звернути увагу на процес онтологізації шекспірового слова та образу біографічного автора у сучасних реаліях.

Під онтологізацією розуміється втілення певної ідеї у чуттєво-сприйманому образі, отриманому у результаті синтезу наукової думки та чуттєвого досвіду [1, с. 160].

Одним із прикладів онтологізації творчості та образу Великого Барда є шекспіроцентричні локації у сучасному Лондоні. Їх можна розподілити на чотири основних групи, в залежності від аспекту, який онтологізується.

Першою групою є шекспірівські театри, тобто об'єкти онтологізації театральної творчості/кар'єри В. Шекспіра. До цієї групи доцільно включити такі локації як театр «Театр», театр «Роуз», театр «Блекфрайерс» та театр «Глобус».

Друга група шекспіроцентричних локацій у сучасному Лондоні – пам'ятники В. Шекспіру – є, безпосередньо, онтологізацією особистості Великого Барда, його

скульптурним образом, чуттєво сприйнятим та переосмисленим митцем. Онтологізація образу В. Шекспіра відбувається значною мірою через відсутність достовірної інформації щодо зовнішності ренесансного автора, тому працюючи над пам'ятниками В. Шекспіру скульптори прагнуть втілити не лише зовнішню подібність, а й творчу велич Великого Барда, передати значущість його особистості для канону. Прикладами локацій даної групи є пам'ятник В. Шекспіру у Куточку поетів у Вестмінстерському абатстві, бюст В. Шекспіра у Лав Лейн Гарденс та пам'ятник В. Шекспіру у Саутваркському соборі.

Третя група шекспіроцентричних локацій включає місця, пов'язані із лондонським життям В. Шекспіра. Дані локації є, до певної міри, онтологізацією так званого шекспірівського міфу, що склався навколо особистості Великого Барда. Локації, включені до цієї групи, незважаючи на відсутність прямих доказів, здобули собі славу правомірних та безпосередньо пов'язаних із реальним В. Шекспіром. До них належать, наприклад, корчма «Геогрій», де за переказами любив випивати В. Шекспір, паб «Кокпіт», розташований у будинку, який міг бути лондонською квартирою Великого Барда, та Саутваркський собор, у якому поховано брата Едмунда Шекспіра – брата драматурга.

Остання група – локації, пов'язані із творами В. Шекспіра, – включає приклади онтологізації, безпосередньо, шекспірового слова. Зокрема, у сучасному Лондоні, в Істчепі, існує не одна таверна із назвою «Кабаняча Голова», що користується популярністю завдяки шекспірівській п'єсі «Генріх IV». За сюжетом п'єси В. Шекспіра «Генріх IV. Частина 1», саме ця таверна виступає місцем зустрічі Джона Фальстафа, принца Хела та інших персонажів п'єси Великого Барда. Іншим прикладом онтологізації цієї ж п'єси є Лондонський камінь – популярна туристична принада у сучасному Лондоні. Вважається, що саме по цьому каменю вдаряє лідер повстанців Джек Кейд оголошуючи себе господарем міста у творі «Генріх IV. Частина 2».

Таким чином, варто зазначити, що шекспіроцентричні локації є суттєвою частиною шекспірівського дискурсу та важливим результатом онтологізації шекспірового слова та образу.

Бібліографічні посилання

1. Рахматуллин Р. Ю. Онтологизация как компонент научного познания. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК)*. Тамбов: Грамота, 2014. № 12. Ч. 1. С. 160-162.

Suima I. P.

*Candidate of Philological Sciences, associate professor
of the department of translation and linguistic training of foreigners
Oles Honchar Dnipro National University*

MAIN FEATURES OF THE LITERARY DIALOGICAL SYSTEM

The central link that has a decisive influence on the essence of dialogue as a system is the replica. Linguistic literature on the theory of dialogue has various interpretations of this term: “component of speech exchange” [4; 5], “the main combat and communicative unit of dialogic speech” [2;8], “primary element dialogue” [6; 7; 9], etc.

By “dialogical remark” the researcher understands “a syntactic unit having its own characteristic features, combined with language links with the previous statements of the interlocutor” [1; 3]. For the construction of the dialogue, it is not so much the structure of a separate replica that is important as the combination of two adjacent replicas. This is a kind of dialogue subsystem, with the help of which the activities of the communicants receive their target orientation, are coordinated and implemented in a joint implementation. In the course of a conversation, the statements of the communicants are “naturally generated” with each other. Relationships of community and complementarity of replicas, their linearity and heterogeneity, as well as discreteness confirm the idea of the complex structure of the dialogue. Structure as an attribute of any system gives it a certain strength and stability. It expresses the totality of intra-system connections, therefore the concept of “connection” is of the greatest interest in system research.

Connectedness as a necessary feature of dialogue, on the one hand, reflects the presence of two communicants in the replicas, and on the other hand, combines the common components of the dialogue into one meaningfully closed whole. However, semantic closure is not always clearly expressed, and if there is no connectedness of language components in the dialogue, it should be sought in the ratio of their meanings. Along with connectedness, an integral systemic sign of a dialogical text is considered to be integrity, a psycholinguistic category, which arises in the interaction of the speaker and the listener in the process of communication. Due to the conjugation of the communicative activities of the participants in the communication, the integrity of the dialogue is communicative. The mobility of the speaker's intentions determines the dynamic development of the subject of dialogue.

The cohesion of the replicas allows us to consider the dialogue as a complex syntactic whole. In the already mentioned the following definition of a combination of replicas is given: a single syntactic whole, parts of which are connected to each other according to certain rules of syntactic dependence, is a communicative unit of dialogue [7, p. 118]. The selection of this unit, the element of dialogue gives you the opportunity to take a closer look at the structure of the dialogue, the interaction of the replicas that form it. So far, scientists have not agreed on the name of this element.

Extraction of dialogical entity from the context is possible due to its syntactic self-sufficiency and completeness of thought; the meaning of the constituent elements is visible in it. Dialogical entity is characterized by the discontinuity of the structure of the internal structure and the heterogeneity of its composition. A distinctive feature of dialogue is its syntactic isolation, expressed in the fact that the second replica is structurally determined by the first and syntactically depends on it, while the first replica in its form is relatively free. This explains the fact that many linguists are trying to identify certain rules for constructing dialogue in the course of parsing the forms of the second replica. The specific of interaction between dialogic replicas consists in their multilateral binding, combining with the help of linguistic means of different levels (phonetic, morphological, lexical, and syntactic). The structural-grammatical principle of the division of the dialogical chain, in our opinion, distinguishes dialogical entity as a formal union of replicas.

However, one should not forget about their semantic interdependence. The interconnectedness of dialogue episodes is provided by thematic content. They (episodes) are always about something, and this is what speaks of their thematic nature.

The unity of the dialogical text is ensured by the cohesion of its parts with the help of lexical and grammatical means and the coherence of the meaning contained in them. It turns out that in the speech of the two communicants, as it were, the members of one sentence are distributed, the meaning of which is preserved, despite the fact that the syntactic

composition of the first replica is made up of at the expense of the elements of the second. In this interaction of replicas, the author sees a specific property of the dialogue – expressive brevity, emotional ellipticity. Outwardly, restoration takes place with a tendency toward minimalism, a limitation of linguistic means for mutual understanding, but with respect to the meaning and informativeness of the replicas, the opposite tendency is observed - what was said above continues, is added, disclosed, concretized, or, conversely, summarized in the following words. In our work, along with clarification of the formal-grammatical characteristics of replicas, much attention is paid to determining the semantics of contacting replicas due to the fact that the main function of the language is the communicative function. Now let us consider in more detail the mechanism of action of the replicas that organize the dialogue.

In the course of the study, the idea of dialogue as a unique phenomenon of living human speech, the functional advantage of which is the ability to provide the possibility of full language communication, was confirmed and partially expanded. It is no accident therefore, as we have found, the category of dialogue has long been at the epicenter of the philosophers and linguists' thoughts on the nature of the communicative function of language. Using as a methodical system of scientific research a combination of philosophical and linguistic categories, we determined the main value parameters of the dialogue, in particular, we identified seven paired characteristics of it:

1) addressing and reactivity are mandatory and inalienable properties of dialogue; expressed in a natural change in replicas;

2) brevity (conciseness) and redundancy (pleonasm) as a means of increasing the effectiveness of utterance;

3) implicitness, possible due to the presence of certain background knowledge of both communicants, and the periodically arising need for explicitness - open expression of thoughts, clarification of views, clarification of facts;

4) the emotionality and expressiveness of the dialogue as a combination of internal and external aspects of speech activity;

5) analyticity, dividing the speech chain into separate links for particular persuasiveness, and synthetics as an expression of a person's desire for harmony, unity, harmony;

6) the standard and spontaneity of syntactic constructions that formalize the statements of communicants;

7) independence and interdependence of replicas. On the one hand, each replica has its own internal meaning and carries a certain communicative function, on the other hand, as elements of the dialogic system of the replica ensure its integrity, coherence. The original unity of the dialogue dialectically turns into its opposite – duality, and with overcoming of duality it again returns to unity, but already being enriched and more specific.

References

1. Меньшиков И. И. Типология респонсивных предложений в современном русском языке. *Избранные труды по лингвистике*. Днепропетровск: Новая идеология, 2012. С. 85-100.
2. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 296 с.
3. Encyclopedia of language and linguistics / edited by Keith Brown. 2-nd edition, Elsevier Science, 2005. 9000 p.

4. Functional approaches to language culture and cognition / edited by David G. Lockwood, Peter H. Fries, James E. Copeland. Michigan state university: John Benjamins B.V., 2000. 656 p.
5. Langendoen T. D., The Study of Syntax. The generative transformational approach to the structure of American English. New York : Holt, Rinehart & Winston Inc., 1970. 345 p.
6. Leech G. N., Principles of Pragmatics. London, New York: Longman, 1983. 250p.
7. Richards J. C., Schmidt R. W., Conversational Analysis. *Language and Communication*. London, New York: Longman, 1993. P. 117-154.
8. Taylor T. J., Linguistic Theory and Structural Stylistics. Oxford: Pergamon Press, 1981. 312 p.
9. Vimala H. Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays. London, New York, 1995. 68 p.

Сухенко І. М.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри реклами та зв'язків з громадськістю
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

ГЕОПРОСТОРОВІ ДАНІ У КОНТЕКСТІ НЮКЛЕАРНОЇ ХУДОЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Геоінформаційні системи та їх дані швидко стають новим інструментом до осмислення глобальних проблем, виявляючи взаємозв'язок між компонентами довкілля, історичними подіями, поведінкою та парадигмою цінностей людини, змінами навколишнього середовища, соціальними та культурними адаптаціями, імплементаваними у художньому тексті.

Використання геопросторових даних у нуклеарному художньому тексті є інструментом художнього осмислення геополітичних та екологічних факторів енергетичної політики на різних рівнях її імплементації як крок до перерахування енергетичної історії людства. Нуклеарна художня література (у нашому випадку така, яка зображує художнє осмислення проблем атомної енергетичної сфери, у тому числі і аварії атомних електростанцій та їх наслідки у художній рецепції – зокрема, літературні твори про аварію на Чорнобильській атомній електростанції), надаючи геопросторові дані щодо локацій аварій, не лише формує наративні інструменти для зображення технологічних катастроф, але також дозволяє читачеві сформувати фактологічну складову нуклеарного Антропоцену [8, с. 110] у контексті політичних, технологічних, екологічних та культурних подій у їх художньому осмисленні.

Використання геопросторових даних (сукупність даних про геопросторовий об'єкт, що визначає географічне положення та характеристики природних та побудованих об'єктів та кордони на поверхні Землі) в нуклеарному художньому творі є компонентом формування «просторово-часової [...] структури, яка забезпечує ключові параметри ситуації та оточення, зображеного в тексті» [6, с. 20]. Такий спосіб залучення геопросторової складової до художнього осмислення подій не лише формує інформаційне забарвлення нуклеарного наративу у контексті менеджменту нуклеарних знань (nuclear knowledge management [9, с. 45], але також ставить питання взаємодії фактологічного та фікціонального, де геопросторові дані

використовуються авторами як референція художнього осмислення зображуваних подій до реальних подій нуклеарної історії.

Використання геопросторових даних у нуклеарному художньому тексті через «наративізацію досвіду» («narrativization of experience») [5, с. 87] дозволяє трансформувати особисті наративи, що розглядаються як «найбільш внутрішньо послідовна інтерпретація минулого, досвідченого сьогодення та передбачуваного майбутнього» («the most internally consistent interpretation of presently understood past, experienced present, and anticipated future») [2, с. 206], в нуклеарний художній текст, який демонструє художнє осмислення трансформацію концепції «атомна енергія», що перебуває під впливом досвіду нуклеарних катастроф у контексті глобальної нуклеарного дискурсу.

У даній науковій розвідці основна увага приділяється вивченню літературних вимірів геопросторових даних як складової формування нуклеарної свідомості у нуклеарних художніх творах письменників США, таких як *Phoenix Rising* (1994) Карен Гессе (Karen Hesse), *An Atomic Romance* (2005) Боббі Енн (Bobbie Ann), *Radiant Girl* (2008) Андреї Вайт (Andrea White) та *Bombshell* (2013) Джеймса Рейха (James Reich), що дозволяє окреслити фікціоналізацію геопросторових даних як один з наративних інструментів осмислення нуклеарних подій. Таке використання геопросторових даних у художньому тексті не змінює деррідіанської «fabulously textual» [3, с. 21] природи нуклеарного твору, але дозволяє нівелювати межу між фактом та міфом, побудованим навколо атомних катастроф: «Чим далі ми рухаємось від катастрофи, тим більше це здається міфом – і тим важче стає зрозуміти її реальне коріння та наслідки» [7, с. 6]. Звернення до геопросторових даних у художньому осмисленні нуклеарної катастрофи в широкому історичному та соціо-культурному контекстах (від риторики «холодної війни» до сучасної нуклеарної культури) допомагає читачам усвідомити як цей баланс фактологічного та фікціонального розкриває переосмислення техногенних катастроф у контексті формування нуклеарної культури та нуклеарної свідомості. Такі геопросторові дані у аспекті поєднання фікціального та фактологічного у художньому творі створюють оформлення, геополітичний ландшафт нуклеарної катастрофи, забезпечують баланс емоційно забарвленого опису та надають читачеві можливість критично осмислити історію ядерної катастрофи в умовах переходу від нуклеарного імперіалізму [1, с. 1345] до нового нуклеарного порядку денного шляхом рецепції події через сучасний геополітичний масштаб. Використання геопросторових даних як фактологічної складової нуклеарного художнього тексту є кроком до формування нуклеарної свідомості як продукту критичного мислення про атомну історію людства, природу атомної енергетики, атомну промисловість, її загрози та переваги, про нуклеарну культуру.

Аналізовані художні твори, залучаючи геопросторові дані про нуклеарні катастрофи як компонент літературного оформлення нуклеарної події, формують літературний формат такої події – «літературний Чорнобиль» [4], який стає компонентом інтелектуальної та соціокультурної енергетичної історії людства та уможливорює повторне переживання реальної події, її переосмислення у контексті соціокультурних трансформацій та формування нової парадигми цінностей енергійно залежного суспільства з позиції міждисциплінарних досліджень техногенних катастроф на шляху формування суспільства сталого розвитку.

Бібліографічні посилання

1. Broinowsk, A. Nuclear Imperialism in Imperialism and Anti-Imperialism / A. Broinowsk // The Palgrave Encyclopedia of Imperialism and Anti-Imperialism. – UK: Palgrave, 2015. – P. 1345–1353.
2. Cobler B. J. Personal Narrative and Life Course / B. J. Cobler // Life-Span Development and Behavior. Ed. P. B. Baltes, O. G. Brim. – New York: Academic, 1982. – P. 205-241.
3. Derrida J. No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) / J. Derrida // Diacritics. – 1984. – Vol. 14. – №. 2. – P. 20-31.
4. Hundorova T. Chernobyl and the contemporary nuclear imagination. Lecture. Video-recording. May 11, 2017. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://dspace.library.uvic.ca/php/video.php?vid=/bitstream/handle/1828/8098/Hundorova_Tamara_Lansdowne_2017.mp4?sequence=1&isAllowed=y
5. Mishler E. G. Models of Narrative Analysis: A Typology / E. G. Mishler // Journal of Narrative and Life History. – 1995. – № 5(2). – P. 87-123.
6. Pitkänen K. The Spatio-Temporal Setting in Written Narrative Fiction. A Study of Interaction between Words, Text and Encyclopedic Knowledge in the Creation of Textual Meaning / K. Pitkänen. – Helsinki: University of Helsinki, 2003. – 173 p. ISBN 9521014598
7. Plokhy S. Chernobyl: The History of a Nuclear Catastrophe / S. Plokhy. – Basic Books, 2018. – 432 p.
8. Schuppli S. Trace Evidence: A Nuclear Trilogy / S. Schuppli // The Nuclear Culture Source Book. Ed. E. Carpenter. – London: Black Dog Publishing, 2015. – P. 110-121. ISBN 9781911164050
9. Yanev Y. Nuclear Knowledge Management / Y. Yanev // International Journal of Nuclear Knowledge Management. – January 2009. – Vol. 3. – № 2. – P. 45-56.

Тарасенко К. В.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу
Національного університету «Запорізька політехніка»*

ПАРАДОКСИ РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОГО АНГЛІЙСЬКОГО «ФОРМУЛЬНОГО» РОМАНУ

Останнім часом серед читацької аудиторії великим попитом користуються жанри «формульної» (термін Дж. Кавелті) літератури, а саме: любовні романи, детективи, бойовики, фентезі. Саме цей сегмент історико-літературного поля все частіше постає об'єктом наукового осмислення, про що свідчать чисельні історико- та теоретико-літературні розвідки (Дж. Кавелті, П. Свірський, Т. Гундорова, В. Гудков, Б. Дубін, В. Гусев, М. Черняк, С. Філоненко, А. Таранова, та ін.). Втім, варто зазначити, що рефлексії щодо природи літератури такого ґатунку відбувалися і в площині літературно-критичної думки більш ранніх історико-літературних епох (Горацій, Х. Ортега-і-Гассет, Г. Джеймс та ін.).

В такому контексті виникають парадоксальні питання, такі собі парадокси рецепції: чому ж читацька аудиторія все ж таки прихильно сприймає такі літературні твори, що значно поступаються загальному масиву класичних і за рівнем художності, і за глобальністю авторського задуму? Чи пов'язано це із зниженням інтелектуальних запитів пересічного громадянина? Або ж цей процес укорінений в тій

соціокультурній ситуації, коли людина не бажає замислюватися над глобальними проблемами буття, а воліє зануритися в світ «формульного» роману?

Думається, що подібні парадокси рецепції художнього твору пояснюються наявністю в ньому цілої низки літературних формул, які читач очікує зустріти і принаймні відчувати себе тим самим «впізнаваним Хуаном або Марією» у вигаданому, ілюзорному світі любовних або авантюрних пригод.

Приміром, у романах сучасної англійської письменниці Розамунди Пілчер «Грозовий день» (1975) та «Вересень» (1990) наявний певний набір літературних формул, які і зумовлюють парадоксальність рецепції творів крізь призму кореляції понять «невисока художня якість»/«високий попит»:

- формули жіночого любовного роману (формула «Попелюшки», формула “гидкого каченяти”, формула подорожі, формула випадковості, формула вибору);
- формули-інформанти (загальнолюдські поради, життєва мудрість, рецепти кулінарних страв, поради щодо інтер’єру та стилю одягу, жіночі хитрощі);
- -текстуальні формули (просторіччя, okazіоналізми, неологізми, сленгові вирази, фразеологізми, знижена лексика, власні назви, бренди).

Показовими факторами, які сприяють парадоксальності рецепції твору, є і чітко оформлена гендерна спрямованість твору, і вибір тих ключових кодів, що незмінно прийдуться до смаку здебільшого неелітарній читацькій аудиторії. Тож цілком природно, що жінка із задоволенням буде читати роман, оскільки усі так звані «жіночі фішки», що збуджують її уяву та допомагають відчувати себе коханою та щасливою вона зустріне на сторінках твору та отримає неабияку насолоду не поринаючи у світ серйозних розмислів.

До подібних «формульних» стратегій заохочення потенційного читача, які пояснюють парадокси його рецепції, звертається і Сесилія Ахерн у романі «P.S. Я кохаю тебе» (2002). Вже сам заголовок роману є доволі простим та невибагливим, але ж відсутність певного інтелектуального струменя ще на рівні заголовку роману не завадило його популярності. Так, у творі наявні такі елементи як інтригуючий заголовок, деталізований опис фізичного та емоціонального стану головної героїні, актуалізація вже добре знайомих для жіночої аудиторії життєвих ситуацій, інтимність оповіді та вже впізнавані сюжетні ходи.

До романів, які орієнтовані більш на чоловічу аудиторію належить роман Дена Брауна «Цифрова фортеця» (1998). Цей роман структуровано цілком в парадигмальній площині «формульної» літератури та у відповідності до жанрових очікувань чоловіка-читача: приваблива головна героїня, яка працює на таємному завданні уряду та дещо сором’язливий, але інтелектуально обдарований головний герой мають разом розплутати низку злочинських намірів і врятувати секретну національну інформацію, від якої залежить безпека країни, а також одружитися наприкінці твору. Структурування в єдиному жанровому просторі матриць детективу та любовного роману вже є стратегічно виправданим з точки зору зацікавлення потенційного реципієнта, переважно чоловічої статі.

Таким чином, діапазон письменницьких стратегій заохочення читача у сучасних англійських письменників є доволі широким та пояснює парадокси рецепції їхніх творів: саме актуалізація життєвого досвіду потенційного читача, використання певних мовних кліше до його смаку, укорінений набір сюжетних ходів, репрезентація художнього світу як світу впізнаваного та схожого на реальний, що у свою чергу слугує і гарантом читабельності, і своєрідним стимулом для прочитання. Автори «формульної» літератури розраховують на те, що їхні твори прийдуться до смаку

невибагливому читачеві та принесуть йому естетичну насолоду, даючи можливість кожному поринути у світ пригод, любовних авантур та захоплюючих динамічних інтриг та, як свідчить популярність їхніх творів, не помиляються у власних розрахунках, що і породжує парадокси рецепції художнього твору.

Тимофєєва В.С.

*аспірантка кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

PASTICHE AND FORGERY IN PETER ACKROYD'S CHATTERTON

Chatterton (1987), one of his early works, is a historical investigation into the life and death of the young forger-poet Thomas Chatterton. Some discussions about the world of literature are among other things centred on the subject of artistic mimesis. This is meant in the sense that there is a close and special relationship between art and reality. This in turn quickly develops into a discussion about the role that authenticity and authorship have in the significance of a piece art or literature. This is done in a way that relies heavily on the reader's knowledge of the world of literature and literary theory. In fact many of the characters in the novel, as well as in many of Ackroyd's other works, are deeply involved with literature and are constantly making both vague allusion to literary works as well as quoting specifically from both well-known and lesser known works.

The concept of pastiche used in *Chatterton* as a way of describing the world of forgeries and counterfeits. When is something a fraud and when is it merely a pastiche? This question is often discussed and argued about in the novels. William Ireland seems to argue back and forth with himself whether or not what he is doing can be justified, and practically every character in *Chatterton* is involved with some kind of forgery or pastiche. [4]

The vivid discussion of the use and value of pastiche found in *Chatterton* reaches its perhaps most intense point in the sixth chapter. In this chapter the protagonist of the novel Charles Wychwood discusses the merits of Chatterton's works [2] with Philip Slack, while at the same time in the past Chatterton himself has a similar conversation with one of his publishers. Chatterton points out that there is a link between plagiarism and poetry using an example from one of the Rowley poems:

Now Rowlie ynne these mokie Dayes
Sendes owte hys shynynge Lyghte
And Turgotus and Chaucer live
Inne evey line hee wrytes.'

Thus do we see in every Line an Echo, for the truest Plagiarism is the truest Poetry. [1]

The two poets referred to in the poem are Johannes Turgotus and Geoffrey Chaucer, Chaucer is the more famous of the two, having written several major works, the most import of which is *The Canterbury Tales*. The claim that Chatterton makes is that for a poet to be truly great he must master the techniques of the poets that came before him. Thus it would seem it is only by embracing plagiarism that one can become a true poet. The problem here is of course how we define plagiarism, if it is seen only as a stylistic imitation, then it is fine. If, however, it is seen as the deliberate stealing of another author's work and passing it off as one's own, then it becomes a problem. But then what of Chatterton himself, could he be called a plagiarist? *Webster's* defines a plagiarists as 'One who plagiarizes; or purloins

the words, writings, or ideas of another, and passes them off as his own; a literary thief; a plagiarist.’ [6] Using this definition Chatterton would hardly qualify as a plagiarist. It would in fact seem as if he was the exact opposite, for he passes his own work off as someone else’s. [5] Therefore it would seem the only definition that fits him is forger, he perfectly fits the definition of one. So while Chatterton may have some romantic notion of not being a counterfeiter, one that might be shared by Ackroyd himself, he clearly is one. However, much of the discussion of Chatterton’s work in the novel centres on whether he is a forger or a poet, whether his works are genuine masterpieces or just spectacular works of counterfeit. Here it is mainly the enthusiastic Charles Wychwood who is of the opinion that Chatterton is indeed a genius in his own right, and his works are likewise the works of a genius, not just mere forgeries. This can especially be seen in the lengthy conversation Charles Wychwood and Philip Slack have about Chatterton in chapter six, which ends with Charles proclaiming that Chatterton was ‘the greatest poet in history!’ [1]. This is done in the belief that Chatterton had not committed suicide, but had rather faked or forged his own death. Chatterton would then be free to continue writing his forgeries and publishing them under the names of the other great writers of the age. Actually, it is revealed at the end of the novel that this is not the case. Chatterton had intended to fake his own death; but by drunken accident he had mixed a lethal dose of poison that he ingested. While in truth his contemporaries believed that his death was the result of a deliberate suicide, however as Ackroyd himself has pointed out later, this might simply have been the forced view of the times, which wished to romanticize the death of the poet:

‘it was necessary and inevitable that his death was deemed to be a suicide, a last gesture to society from a doomed poet; more recent commentators have suggested that it was a botched effort to cure a bout of syphilis’ [1].

Indeed, much of Chatterton’s life has been romanticized, perhaps best known in the poem *Resolution and Independence* (1807) by the English Romantic poet William Wordsworth in which he writes:

I thought of Chatterton, the marvellous Boy,
The sleepless Soul that perish’d in his pride
(425)

The title of ‘marvellous boy’ is one that has stuck with Chatterton ever since, and one that speaks of the way that his contemporaries viewed him, especially the great poets of the day. In fact *Resolution and Independence* is written in the same metre as one of the poems forged by Chatterton, *An Excelente Balade of Charitie*. Another interesting thing connecting Wordsworth with Chatterton is that Wordsworth like the protagonist of *Chatterton* Charles Wychwood owned a portrait of Chatterton that was a forgery. It might well be here that Ackroyd found the inspiration to write a novel about a poet that becomes infatuated with the ‘marvellous boy’ after having acquired a painting of him.

The quotation from the Wordsworth poem also raises an interesting question about forgeries. For if the works of Wordsworth were inspired and influenced by forgeries, would they themselves not also be fraudulent? This is what happened to Goethe’s *The Sorrows of Young Werther*. To call such works fraudulent seems to be a gross exaggeration, though. In fact it may be said that the forgeries on which such works are based or are inspired by often produce an idealized version.

The whole point of a forgery is to fool the reader. A forger aims at deceiving a reader in such a way that the reader’s negotiation with the forgery will mislead the reader into believing that the forgery is an original. Thus the function of the forgery is to make the

reader draw false conclusions from his or hers negotiation with the forgery. A fake, on the other hand, tries to make it clear to the reader in the negotiation that the fake is indeed just that, a fake not an original. An example of just how a forgery can fool readers is evident in both *Chatterton* and *The Lambs of London*; in fact there are several examples of different forgeries, all of which deceive the reader in different ways. In the case of *Chatterton* the most interesting forgery is the painting of Chatterton himself, which serves as the connection between the many different characters in the book and the connection between the three time periods, which the novel covers. The decisive aspect of this painting is that it is a forgery, which is only revealed at the very end of the novel. Because of the main character's unwavering belief that the painting is authentic, it becomes almost impossible for the reader not to follow his line of thought, combined with the many flashbacks where it is slowly established that Chatterton, indeed, as the painting suggests, planned to fake his own death. So not only is the reader presented with a line of thought from the protagonist of the novel, the plot of the novel is also carefully constructed in such a way that it also supports Charles Wychwood's incorrect belief that the painting is real and authentic and that Thomas Chatterton did fake his death in order to keep writing his forgeries. [3] The novel is in this sense specifically written so as to make the reader come to a certain conclusion about what is going on. It is of course not until the end with the tragic death of Charles Wychwood and the following realization that the painting is a forgery that the reader realizes that the novel had been pulling said reader by the nose in the wrong direction the whole time. The novel aims to influence the negotiation with the reader in such a way that the end comes as a complete surprise, which it indeed does. This surprise ending is then combined with a realization that the past, or the truth of the past, is hard or difficult to catch hold of. This concept of negotiation between past and present will be further discussed in the context of searching for the truth about the past in the chapter below about new historicism.

References

1. Ackroyd, P. (1993a) [1987] *Chatterton*. Harmondsworth: Penguin.
2. Chatterton, T. (n. d.) *Poems by Thomas Chatterton*. London: Charles Griffin and Company.
3. Hutcheon, L. (2000) [1988] *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
4. Ireland, W. H. (1796) *Vortigern*. [Internet]. Available from <http://www.vortigernstudies.org.uk/artlit/vortigern.htm> [Accessed 21 July 2009].
5. Rowley, T. and Others (1778) [1777] *Poems, Supposed to have been Written at Bristol by Thomas Rowley and Others in the Fifteenth Century*. London: T. Payne and Son at the Mews-Gate.
6. Webster's Revised Unabridged Dictionary . [Internet]. Available from <http://machaut.uchicago.edu/?resource=Webster%27s&word=plagiarist&use1913=on>, [Accessed 12 June 2009].

СЕРЕДНЬОВІЧНЕ СЛОВО В «СУЧАСНИХ ШАТАХ»: АДАПТАЦІЇ «КЕНТЕРБЕРІЙСЬКИХ ОПОВІДАНЬ» ДЖ. ЧОСЕРА ДЛЯ ДИТЯЧОЇ АУДИТОРІЇ

Серед закономірних наслідків педагогічного буму, що спостерігається в європейській культурі доби Просвітництва і сприяє розквіту в лоні романтизму такого специфічного художнього феномену, як література для дитячої аудиторії («Повчальні історії», 1801, Мері Еджворт, «Дитячі та сімейні казки», 1814, Якоба та Вільгельма Гріммів, «Чорна курка», 1829, Антонія Погорельського, «Казки, розказані дітям» 1835, Ганса-Христіана Андерсена та ін.), важливе місце посідає адаптація світової класики. Тексти всесвітньовідомих шедеврів, зокрема, п'єс Вільяма Шекспіра (1807) та «Одісеї» (1808) Гомера у прозових переказах англійського романтика Чарльза Лема, давньогрецьких міфів у німецькомовних версіях Густава Швабба (1838) та ін. органічно входять у коло дитячої лектури, сприяючи пробудженню інтересу до класичних творів у юному віці.

У цей час затребуваним на теренах Великої Британії виявляються і «Кентерберійські оповідання» (1387–1400) – найвідоміший твір батька англійської мови Дж. Чосера.

У 1833 році виходить друком прозовий переказ поеми під назвою «Оповідки від Чосера», здійснений Чарльзом Кауденом Кларком. Задум перекладача, який поставив за мету пробуджувати в юних читачах доброчесність та збагачувати їх словарний запас, був успішно реалізований значною мірою завдяки двом стратегіям. Перша – цілеспрямована редукція текстового простору Чосерового твору: адаптації ввійшли «Загальний пролог» та лише десять оповідок, зміст яких був повчальним, а сюжети – позбавленими антиклерикальних і трікстерських мотивів та еротичних натяків і сцен. Друга стратегія полягала в тому, що Ч. К. Кларк намагався зберегти красу й гармонію Чосерового твору, «одягнувши слово середньовічного генія у сучасні шати». Спираючись на досвід Джона Драйдена, який першим звернув увагу співвітчизників на доцільність «мовного відшліфовування» подарованого Чосером «алмазу», Ч. К. Кларк не тільки осучаснює текст на вербальному рівні, але й додає до нього розлогу передмову. В ній він послідовно і переконливо роз'яснює своїм юним читачам, в чому саме полягає заслуга Дж. Чосера перед англійською нацією, і чому його поема посідає особливе місце в історії літератури. Поєднання розважальності, яку забезпечували ефектні образи Чосерівських персонажів, динамічна сюжетика та м'який гумор, вдало відтворений Ч. К. Кларком, з простотою і зрозумілістю мови, перетворювало читання на приємне й корисне дозвілля. Сам Ч. К. Кларк вважав, що його праця має насамперед пробудити інтерес юного читача до постаті й творчості середньовічного генія, а це, в свою чергу, має стимулювати до наступного читання поетичного тексту Дж. Чосера в оригіналі.

Наприкінці XIX століття на долучення англійського студентського загалу до творчості Чосера у всій її самобутній неповторності і красі були спрямовані зусилля того покоління чосерознавців, чий інтерес до середньовічного поета ймовірно зародився саме під час знайомства з адаптацією Ч. К. Кларка. Так, приміром, відомий вчений-медієвіст Волер Скит у 1894–1897 роках підготував і опублікував

фундаментальне семитомне видання творів Чосера. В. Скіт реконструював «Кентерберійські оповідання» на основі Елсмерівського манускрипту, тобто в максимально близькому до середньовічних текстів вигляді, але при цьому їхній зміст виявлявся зрозумілим для його сучасників. Він інколи вдавався до осучаснення застарілих конструкцій, ідіом, архаїчних слів, а також супроводжував тексти творів Чосера розлогими коментарями щодо специфіки вимови, синтаксису і просодії в літературі англійського Середньовіччя.

На останню чверть XIX – початок XX ст. припадає і черговий підйом інтересу до Чосера серед дитячої читацької аудиторії. Одна за одною, з'являються друком адаптації «Кентерберійських оповідань», здійснених у вікторіанському стилі. В них середньовічний поет поставав доброчесним наставником молоді, справжнім джентльменом та вихователем чеснот. Приміром, авторка книжки «Чосер для дітей: Золотий ключ» Г. Р. Гевейс (1877) та дитячі письменниці Френсіс Сторр і Гейвіс Тернер, які у співавторстві видали переказ «Кентерберійські дзвони» (1878), не включили до своїх адаптацій тексти фаблію та оповідки, де мають місце сексуальні мотиви. Таке поводження з композиційною структурою Чосерової збірки зберігалася практично у всіх дитячих адаптаціях, які публікувалися в Англії та США в наступні десятиліття.

Мері Сеймур, авторка «Простих переказів Чосерових історій» (1884), створювала в уяві своїх читачів доволі суперечливий образ автора-оповідача, який поставав то як такий собі незіпсований життям юний зухвалий дотепник, то як нудний моралізатор, що закликав до праведної поведінки. Не менш радикальною виявилася і «правка» Дженет Келмен, яка у своїй адаптації «Кентерберійських оповідань» (1906) відмовилась від принципу атрибуції конкретних історій за оповідачем-прочанином на користь винесення у заголовок імені протагоніста певної розповіді. У читачів анонімної «Дитячої книжки від Чосера» (1927), яка була по суті оновленим варіантом адаптації Ч. К. Кларка, формувалося хибне уявлення про жанр твору, адже до цієї адаптації ввійшли лише «високі» романічні і казкові сюжети.

Велика кількість англомовних текстів-адаптацій «Кентерберійських оповідань» призвела до того, що на початку XX ст. найвідоміший твір Чосера було включено до шкільних програм, і зрештою пересічний англієць не тільки знав ім'я батька англійської мови, але й мав уявлення про створену ним справжню перлину середньовічної поезії.

Тупахіна О. В.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології і перекладу
Запорізького національного університету*

СТРАТЕГІЇ ІНКОРПОРАЦІЇ «ЧУЖОГО СЛОВА» У СУЧАСНІЙ ВІКТОРІОГРАФІЇ

Як естетичний феномен, що навіть на рівні самоназви експліцитно визначає себе через зв'язок із вікторіанською культурною традицією, вікторіографія кінця XX – початку XXI століття маніфестує цю «спадковість» на всіх рівнях самопрезентації у сучасному культурному дискурсі: від поліграфічного оформлення і маркетингових стратегій до запозичення сюжетів і образів, сумлінної імітації творчої манери попередників, складних алюзивних кодів і розлогого прямого цитування вікторіанських творів. Подібна залежність дає К. Гутлебену підстави, з посиланням на

відому концепцію «нарцисичного наративу» Л. Хатчеон, охарактеризувати постмодерністську вікторіографію як «ехо-наратив» [1, с.16], а Д. Міллер – затаврувати її як «підробку» [2, с. 130]. На «відсутність власного голосу» у неовікторіанському літературному проєкті прозоро натякають і метафоричні уподібнення його сеансу черевомовлення чи спіритизму, часто вживані як літературознавцями (М.-Л. Кольке, Р. Аріас), так і безпосередньо авторами відповідних творів (А. Байєтт).

Аналіз характеру інкорпорації «чужого слова» у постмодерністській вікторіані свідчить про три взаємопов'язані тенденції у взаємодії сучасної художньої свідомості із класичною спадщиною. Перша, притаманна здебільшого комерційно орієнтованим паралітературним прочитанням, експлуатує культурний статус впізнаваного вікторіанського тексту за рахунок прямого запозичення образів і сюжетів (зазвичай з метою сіквелізації), експлікуючи зв'язок з культурно значущим оригіналом вже на рівні назви («Jane Slayre» Ш. Б. Ервінг, «Mrs. Rochester» або «Miles and Flora» Г. Бейлі, «Havisham» Р. Фрейма). Така стратегія, зазначає Б. Макхейл, досі є дещо табуованою [3, с. 57], що спонукає авторів критичних ревізій вікторіанської літературної спадщини вдаватися до розлогих пояснень своєї позиції (як це робить, приміром, Джин Піс) або до змін, які, зберігаючи «ефект впізнання», одночасно дозволяють уникнути звинувачень у «паразитованні на оригіналі» та інвертувати ієрархічний розподіл між оригіналом та дериватом, позиціонуючи останній як «справжню» версію подій першого («Wide Sargasso Sea» Дж. Піс, «Jack Maggs» П. Кері).

Друга тенденція позначена відчуттям «культурної заборгованості», ностальгії за недосяжним естетичним зразком. Її характерною ознакою, водночас з пастішем як домінантним модусом письма, є маркування «вікторіанської спадковості» похідного тексту на рівні епіграфу, передпосланого як твору загалом («Possession» А. Байєтт), так і кожній з його частин («Nice Work» Д. Лоджа). Сам по собі омаж вікторіанській літературній традиції (хоча автори неовікторіанських романів, на відміну від вікторіанських письменників, майже не цитують в епіграфах своїх сучасників), епіграф не лише формує очікування читача та надає ключ до подальшої інтерпретації твору, але й слугує певним стилістичним камертоном, і водночас, як зазначає Крістіан Гутлебен, встановлює «імпліцитну ієрархію голосів» всередині тексту: «To begin a novel in someone else's voice means to acknowledge its eminence and precedence: the I-couldn't-say-it-better implication seems unmistakable» [1, с.18].

Натомість, третя тенденція, спрямована на віднайдення «власного голосу» шляхом подолання блумівського «страху впливу» перед визнаним авторитетом, відмовляється від пастішу на користь пародії та часто піддає вікторіанський претекст «карнавалізації» через контекстуальну транспозицію та стилістичний дисонанс («Tennyson's gift» Л. Трасс). Засвоєння «чужого слова» у подібних текстах часто відбувається шляхом кестлерівської «бісоціації». Характерний приклад останнього надає роман Л. Джонса «Mister Pip» - постколоніальна ревізія «Великих сподівань» Чарльза Діккенса. Перенесений в «екзотичні» координати острова Бугенвіль, текст Діккенса переживає у романі Ллойда Джонса щонайменше шість «перероджень»: адаптується під рівень сприйняття місцевих дітей; переказується ними в міру власного розуміння; відновлюється колективною свідомістю, коли «оригінал» - єдиний на острові примірник «Великих сподівань» - виявляється втраченим; зазнає транспозиції шляхом перенесення у місцевий контекст; критично деконструюється у відтвореному історичному контексті; і, нарешті, інкорпорується у життєпис героїні,

перетворюючись з недосяжного «високого взірця», артефакта чужої культури, на важливу, але лише частину її унікального життєвого досвіду.

Бібліографічні посилання

1. Gutleben C. Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel. – Amsterdam ; New York: Rodopi, 2001. – 248 p.
2. Miller J. H. Parody as Revisionary Critique: Charles Palliser's "The Quincunx" / Joyce Hillis Miller // Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film. – Amsterdam: Rodopi, 2004. – Pp. 129–148
3. McHale B. Postmodernist Fiction. – London: Routledge, 1996. – 279 p.

Федоряка Л. Д.

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри перекладу і слов'янської філології

Криворізького державного педагогічного університету

САТИРИЧНИЙ МОДУС ЯК СТИЛЬОВА ПРИКМЕТА АВТОРСЬКОЇ МАНЕРИ ТОМАСА НЕША (1567-1601?)

Ще за життя елізаветинський літератор Томас Неш прославився як гостроязикий лондонський памфлетист та найрозумніший серед «університетських умів», учасник відомої в ті часи релігійної Марпрелатівської суперечки і один із молодших сучасників видатного пізньоренесансного драматурга Вільяма Шекспіра. У сучасній літературознавчій спільноті, яка активно долучилася до вивчення його творчої спадщини в ХІХ і ХХ століттях, за Нешем міцно закріпився стереотип «автора одного роману» - «Нещасливого мандрівника» («The Unfortunate Traveller», 1594), якому і присвячена більшість досліджень, здійснених як зарубіжними, так і вітчизняними фахівцями [дет. див.: 1-9; 12-23; 26; 27; 28].

Втім, крім «Нещасливого мандрівника», перу цього літератора належить вельми репрезентативна група менш досліджених памфлетних творів [дет. див.: 10; 11; 24; 25; 27; 29; 30], які можна диференціювати за проблемно-тематичними напрямками, а також відповідно до того, яким чином автор реалізує в них свій критичний імператив, тобто визначити об'єкти та засоби викривального модусу. Тож специфіка сатиричних поглядів Т. Неша, який ще за життя отримав почесне звання «англійського Ювенала», на сьогодні постає одним із продуктивних і перспективних напрямків нешезнавства. У форматі даної розвідки з'ясуємо ключові мовні та текстові ознаки сатиричної картини світу, яку письменник структурує у своїй різножанровій памфлетистиці.

Так, до першої групи творів викривального емоційного характеру належить релігійно-політичний памфлет Т. Неша «Мигдаль для папуги» («An Almond for a Parrot», 1590), в якому сатирик потужною критикою обрушується на пуритан в особі Джона Пенрі, одного з можливих авторів Марпрелатівського циклу. Малюючи образ типового пуританина, Неш використовує прийом удаваного співаторства з Мартіном Мапрелатом, негативні портретні характеристики, умисну орфографічну недбалість, власно створені слова принизливо-експресивного забарвлення. Цей твір вивився такою собі генеральною репетицією письменника-початківця перед написанням потужної серії соціально-побутових памфлетів, які складають кістяк сатирично спрямованої творчості цього автора.

До неї, передусім, належать його широко відомі памфлети «Пірс Безгрошовий» («Pierce Penniless, His Supplication to the Devil», 1592) та «Плач Христа над Єрусалимом» («Christ's Tears over Jerusalem», 1593). У даних творах автор приховується під маскою Пірса, яка дає йому можливість, не обираючи слів, не лише гнівно висміяти, а й максимально «оголити» морально-етичні вади представників елізаветинського соціуму (їхні сім смертних гріхів - гординю, переїдання, пияцтво, лінощі, гнів, розбещеність, заздрість), а також пролити світло на зворотній бік деяких суспільних реалій - появу «вискочнів», соціальне розмежування населення, встановлення придворного фаворитизму, ведення Короною політичних інтриг тощо. Осміяння носіїв різноманітних вад та дефектів соціуму здійснюється автором за допомогою, головним чином, лінгвостилістичних засобів, але Неш значно розширює їхній спектр за рахунок залучення до тексту чималої кількості власних прийомів, які за жанровим походженням раніше ніколи не використовувалися в якості засобів критики. Сюди треба віднести алегоричні описи у стилі В. Ленгленда, масштабні гіперболізовані пасажі у манері Ф. Рабле, авторські побутові спостереження, резюме, алюзії до інших відомих тоді творів тощо. У аналізованих памфлетах (зокрема, в «Пірсі...») автор застосовує багато жанрових мікроструктур, які самі по собі не наділені валастивостями виражати авторську сатиру, проте у наративній системі тексту цього памфлету з легкої руки Неша перетворюються на дуже дієві критичні засоби - це і повчальні приклади, і джести, і весела оповідка «Про запеклий двобій», і біографічний анекдот, і вірші, і казка, трактат і т.д. Окремо слід зазначити, що, крім типових для себе стилістичних прийомів (епітетів зниженого тону, гіпербол, метафор), у «Плач Христа...» Неш залучає слова-неологізми (abhorrent, devastation), авторство яких належить йому, і які у структурі памфлету також постають засобами, що допомагають висловити авторське скептично-засуджувальне ставлення до описуваних подій.

Продовження критики реальної дійсності та моральних вад своїх співвітчизників Т. Неш продовжив у етико-психологічному памфлеті «Нічні жахи» («Terrors of the Night», 1594), де він висміяв віру англіїців у нечисту силу, магію та чорнокнижництво, що набули неабиякого розповсюдження в Англії його часів. По ходу розгортання нетипової для тогочасних памфлетів нарації (в якій відчутне вміле поєднання есеїстичного, трактатного та власне викривального начал) Неш використовує негативні словесні портрети, тлумачення сновидінь для того, аби повновладно спрямувати свою безжальну критику на тих, хто займається подібною практикою (хіромантів, чаклунів, ворожбитів), а також на тих, хто сліпо в них вірить і звертається за допомогою замість відвідати храм і помолитися Всевишньому.

У так званих «антигарвіївських» памфлетах «Забирайтесь геть до Саффраона Валдена» («Have with You to Saffron Walden, 1596) та «Дивні новини» («Strange News, 1592). Т.Неш звертається до послуг персональної сатири. Її специфіка полягає в тому, що критиці піддаються конкретні особи, а письменник застосовує як і вже типові для себе, так і вигадані спеціально для цих творів засоби словесного знущання над такими персонажами. Так, він користується прийомом удаваного співавторства, портретними характеристиками, щоб оприлюднити своє відверто негативне ставлення до тогочасного літератора і свого запеклого ворога Г. Гарві, а також вперше за свою письменницьку кар'єру долучає до тексту вигадані ним прізвиська, відверті погрози, потужну викривальну риторику з використанням середнього штибу обценізаценої лексики. Однак, ключовим прийомом Неш обирає псевдобіографію свого лютого

опонента, адже умисно перекидає факти його життєпису з метою очорнення і появи відповідної рецепції цього літератора у майбутніх читачів твору.

Тож, як бачимо, сатирична візія оточуючої дійсності - домінантна стильова прикмета творчості популярного елизаветинського літератора Т. Неша, порталом оприлюднення якої є його чисельна памфлетна серія. У відповідності зі своїми жанровими характеристиками, памфлети цього автора налічують чималу кількість об'єктів (точних адресатів) сатири і репрезентують багатоманітні засоби виявлення персонального сатиричного модусу. Саме вони є свідченням того, що Томас Неш є не лише надивовижу професійним і всебічно обізнаним літератором, але й, щонайголовніше, талановитим сатириком і блискучим знавцем рідної мови, якому вдалося і таким чином (залучаючи традиційні мовностилістичні і новаторські текстуально-ситуативні прийоми) продемонструвати своє ставлення до тогочасних моральних і соціальних проблем.

Бібліографічні посилання

1. Бернова Ю. Томас Нэш. Джек Вилтон // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература. Возрождение. Барокко. Классицизм / Ю. Бернова. – М. : Олимп; ООО “Фирма “Издательство АСТ”, 1998. – С. 340-343.
2. Еремина С. Злополучный скиталец или Жизнь Джека Вилтона // Плутувской роман / С. Еремина. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 543-547.
3. Лесевич В. Происхождение современного романа / В. Лесевич. – М. : Русская мысль, 1901. – С. 1-23.
4. Привалова Л. П. Актуальные аспекты изучения английского романа Позднего Возрождения / Л.П. Привалова. – Дн-ск : Изд-во ДГУ. – 1996. – 64 с.
5. 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.
6. Bowers F. Thomas Nashe and the Picaresque Novel // Humanistic Studies of John Calvin Metcalf / F. Bowers. – Charlottesville : University of Virginia, 1941. – P. 12-27.
7. Brett-Smith H. Introduction // Nash Th. The Unfortunate Traveller / [ed. by H. Brett-Smith] – Oxford : Oxford Clarendon Press, 1920. – P. IX-XV.
8. Davis W.R. Idea and Act in Elizabethan Fiction / W.R. David. – Princeton : Princeton Univ. Press, 1969. – viii + 301 p.
9. Ernle B. The Light Reading of Our Ancestors: Chapters on the Growth of the English Novel / B. Ernle. – L. : Oxford University Press, 1927. – 154 p.
10. Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction / G. Hibbard. – L. : Routledge and Kegan Paul, 1962. – 262 p.
11. Hilliard S.S. The Singularity of Thomas Nash / S.S. Hilliard. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1989. – P.121-168.
12. Howarth R.G. Two Elizabethan writers of fiction. Th. Nashe and Th. Delony / R.G. Howarth. – Cape town : University of Cape Town, 1956. – 31 p.
13. Jusserand J.J. The English Novel in the time of Shakespeare / J.J. Jusserand. – L. : Benn, 1890. – P. 287-327.
14. Kaula D. The Low Style in Nashe's “The Unfortunate Traveller” / D. Kaula // Studies in English Literature. – 1966. – №4. – P. 43-57.
15. Kettle A. An Introduction to the English Novel: in II vol. / A. Kettle. – L. : Harper & Low, 1951. – Vol. 1 – 1951. – 189 p.

16. Krapp G.Ph. The Rice of English Literature Prose / G.Ph. Krapp. – N.Y. : Frederick Ungar Publishing, 1963. – 551 p.
17. Lamson R. Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration / Lamson R., Smith H. – N.Y. : W.W. Norton @ Co, 1956. – 1123 p.
18. Lanham R.A. Tom Nash and Jack Wilton: Personality as a Structure in “The Unfortunate Traveler” / R.A. Lanham // Studies in Short Fiction. – 1967. – №3 – P. 201-216.
19. Latham A.C. Satire on Literary Themes and Modes in Nashe's “Unfortunate Traveller” / A.C. Lanham // English Studies. – 1948. – №1. – P. 85-100.
20. Lawlis M. Thomas Nash // Elizabethan Prose Fiction / [ed. by M. Lawlis] – New York : The Odessey Press, Inc., 1967. – P. 435-441.
21. Leggat A. Artistic Coherence in “The Unfortunate Traveler” / A. Leggat // Studies in English Literature. – 1974. – № 14 – P. 31-46.
22. Margolies D. Novel and Society in Elizabethan England / D. Margolies. – L. : Croomhelm, 1985. – 387 p.
23. Neill S. D. A Short History of the English Novel. Extension Lectures / S.D. Neill. – N.Y. – Melburne – Sydney : Cape Town, 1951. – 340 p.
24. Saintsbury G. Notes // Shorter novels: Elizabethans. – L. : Everyman's Library, Dutton: New York, 1984. – P. V-XVI.
25. Salzman P. English Prose Fiction 1558-1700 / P. Salzman. – Oxford : Clarendon Press, 1986. – 360 p.
26. Schlauch M. Antecedents of the English novel (1400-1600) / M. Schlauch. – London : Oxford University Press, 1963. – P. 206-219.
27. Stean J.B. Introduction / Nash Th. // The Unfortunate Traveller and other Works / [ed. by J.B. Stean] – L. : Penguin Books, 1985. – P. 13-44.
28. Suzuki M. Signiorie over the Pages: The Crisis of Authority in Nashe's “The Unfortunate Traveller” / M. Suzuki // Studies in Literature. – 1981. – №1. – P. 348-371.
29. Wells S. Thomas Nash // Thomas Nash (selected works) / [ed. by S. Wells] – London : The Stratford-upon-Avon Library, 1964. – P. 3-29.
30. Hymen W. Sceptical Seductions: Carpe Diem, Materialism, and Doubin English Renaissance Literature [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://www.wikipedia.com>.

Філатова О. В.

аспірантка

Запорізький національний університет

«ГРІН ЧИ НЕ ГРІН? – ОСЬ У ЧОМУ ПИТАННЯ!»: ДИСКУСІЇ ЩОДО АВТОРСТВА ДВОХ ОСТАННІХ ПАМФЛЕТІВ ЛІТЕРАТОРА

Англійський ренесансний романіст та драматург Роберт Грін (1560-1592) наприкінці власного життя звернувся до написання конні-кетчерівських памфлетів та покайних творів. Різка зміна жанрової парадигми була зумовлена тим, що основною інтенцією письменника стало донесення до читачів свого життєвого досвіду та попередження про небезпеку, що її несуть безчесні люди та неправильна життєва поведінка.

Останніми із циклу покаянних творів, написаних Робертом Гріном, стали памфлети «На гріш розуму» (1592) та «Покаяння» (1592). Ці тексти було створено автором в останній місяць життя під час хвороби, яка і стала для нього фатальною. Памфлети було опубліковано за деякий час після смерті Роберта Гріна і дуже скоро вони спричинили палку полеміку серед елізаветинців.

Твір «На гріш розуму» одразу набув скандальної слави, адже його автор звинуватив одного з найвідоміших ренесансних письменників Крістофера Марло в атеїзмі. Традиційно вважається також, що саме цей памфлет Гріна містить у собі першу в історії алюзію на постать Вільяма Шекспіра. Варто зазначити, що дискусії щодо авторства «На гріш розуму» мали місце ще в сучасному Грінові соціумі. Приміром, Томаса Неша та Генрі Четтла підозрювали у співавторстві чи додаванні власних елементів до памфлету. Однак, обидва письменники заперечували свою причетність до його написання.

Полеміка навколо двох останніх творів Роберта Гріна не згасає і в наші часи, однак пов'язана вона не лише із питанням авторства, але й із автобіографічним потенціалом тексту. Так, у статті «Щодо достовірності памфлетів «На гріш розуму» та «Покаяння» Роберта Гріна» [1], дослідник Г. Дженкінс полемізує із професором Ч. Сандерсом і намагається довести, що обидва памфлети були написані саме Робертом Гріном і вони дійсно розповідають про життєвий шлях літератора.

Ч. Сандерс у статті «Роберт Грін та його «видавці»» [4] наводить декілька аргументів на користь версії про непричетність Гріна до написання творів «На гріш розуму» та «Покаяння». Науковець вважає, що, по-перше, навряд чи Роберт Грін, знаходячись на смертному одрі, зміг би написати два твори. По-друге, письменник не «прорекламував» памфлети заздалегідь, хоча не за довго до цього він анонсував вихід «Чорної книги» та «Покаяння конні-кетчера», що так і не побачили світ. По третє, деякі деталі змісту творів «На гріш розуму» та «Покаяння» суперечать одне одному, що може свідчити про те, що один із текстів є несправжнім. [4 с. 399-400]

Г. Дженкінс не поділяє позицію Ч. Сандерса і акцентує увагу на неймовірній творчій продуктивності Роберта Гріна (загалом, перу митця належить більше 30 прозових творів, 6 п'єс та декілька перекладів) Дослідник робить висновок, що за місяць хвороби він цілком міг створити 2 памфлети. Г. Дженкінс вважає хибною думку про те, що покаянні твори, написані літератором, який відчував невідворотність власної смерті, взагалі могли бути ним анонсовані заздалегідь. Науковець припускає, що Роберт Грін полишив роботу над іншими творами та, скоріш за все, почав писати про те, що дійсно хвилювало його розум та душу під час битви із хворобою. Нарешті – «На гріш розуму» - останній твір, що Грін розраховував написати перед смертю, його «останнє прощання» зі світом, і той факт, що письменник прожив достатньо часу аби створити ще й «Покаяння», не робить брехнею нічого із написаного у памфлеті «На гріш розуму». [1 с. 29-30]

Ч. Сандерс висловлює сумніви і щодо мети написання твору «Покаяння». Погоджуючись із думкою Ч. Коллінза про те, що половина цього памфлету може бути запозиченою із твору «Покаяння конні-кетчера», який Грін анонсував та не опублікував, науковець висуває версію, що покаяння належить не письменнику, а скоріше герою цієї книги. [4 с. 407] Однак Г. Дженкінс запевняє, що згідно із анонсом, твір «Покаяння конні-кетчера» немає нічого спільного із «Покаянням Роберта Гріна». [1 с. 36-37]

Варто зазначити, що достовірність інформації з останніх памфлетів Гріна не викликала сумнівів і у таких авторитетних науковців, як М. Стороженко [5], Б. Річардсон [3] та інших.

Цікавою у контексті питання авторства Грінових творів є доповідь «Чому Роберт Грін каявся за свої перші праці?» [2], представлена письменником Р. Пректером для Шекспірівського Оксфордського Товариства у 2015 році. Р. Пректер вважає, що Роберт Грін не є особистістю, яка реально існувала. Він дотримується думки, що за творчим псевдонімом «Роберт Грін» прихована особа 17-го графа Оксфорда Едварда де Вере. Р. Пректер зазначає, що ніхто із сучасників ніколи не зустрічався із Робертом Гріном, наводячи у якості доказів цитати із творів Томаса Неша, Габріеля Гарві і Генрі Четтла, які нібито свідчать про це. [2] Однак, він не згадує про те, що усі вищезазначені митці у творах описували Грінову зовнішність.

Р. Пректер говорить про те, що існує лише одне зображення Роберта Гріна (посмертна гравюра авторства Джона Діккенса) та порівнює її із зображенням Едварда де Вере. [2] Обидві картини дійсно мають багато спільного, однак він припустився помилки, датуючи гравюру Діккенса 1588 роком, в той час як вона була створена десятима роками пізніше. Отже, її ніяк не можна порівнювати із зображенням де Вере 1587 (?) року.

Р. Пректер вважає, що памфлет «На гріш розуму» - є ще одним художнім твором, написаним Едвардом де Вере. І навіть щире покаяння Роберта Гріна не викликає у нього жодних емоцій, адже загибель письменника спричинена рейнським вином, на думку Р. Пректера, усього лише бурлеск та вдалий трюк 17-го графа Оксфорда. [2]

Таким чином, факти зазначені Р. Пректером у доповіді вимагають більш детального вивчення та критичного осмислення.

Проблема авторства памфлетів «На гріш розуму» та «Покаяння» безперечно заслуговує на увагу не лише ренесансознавців які вивчають елізаветинську прозу, але й фахівців з лінгвостилістики які займаються ідентифікацією авторських ідіостилів.

Бібліографічні посилання

1. Jenkins H. On the Authenticity of Greene's Groatworth of Wit and The Repentance of Robert Greene // Oxford University Press/ The Review of English Studies, Vol 11, № 41 (Jan., 1935), pp. 28-41
2. Prechter R. Why Did Robert Greene Repent in his former works? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fkbn4aWioLo>
3. Richardson B. Robert Greene's Yorkshire Connexions: A New Hypothesis // Modern Humanities Research Association / The Yearbook of English Studies, Vol. 10, Literature and Its Audience, I Special Number (1980), pp. 160-180
4. Sanders C. Robert Greene and His "Editors" // Modern Language Association / PMLA, Vol. 48, № 2 (Jun., 1933), pp. 392-417
5. Storojenko N. Life and complete works in prose and verse of Robert Greene. – The Huth Library – London. 1881-86

ШЕКСПІРОВЕ СЛОВО У МІЖСЕМІОТИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАХ: ОБРАЗ ОФЕЛІЇ В МИСТЕЦТВІ ЖИВОПИСУ ХІХ СТ.

Одним із оригінальних візуальних продуктів міжмистецької взаємодії, історія якої сягає своїм корінням часів античності (згадаймо, приміром, статую Аполона Бельведерського чи скульптурну групу «Лаокоон та його сини», що репрезентують міфологічний образ та сюжет, відповідно), постають живописні проєкції трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» (1604). На полотнах, гравюрах та ілюстраціях, створених художниками, багатовимірна семантика Шекспірового слова може увиразнюватися і конкретизуватися, набуваючи зримих абрисів і рельєфності, або ж розширюватися за рахунок комплементарності (додавання нових смислових нюансів), породжуваної художньою фантазією митця-інтерпретатора.

Саме внаслідок органічного синтезу інтерпретативного і креативного потенціалів у творчій свідомості митця народжується концептуальний задум візуалізації певного культурного конструкту (образу, мотиву, епізоду, сцени та ін.), біля витоків якого стоїть текст літературного твору. Цей задум інколи передбачає розширення смислового діапазону першоджерела, адже художник привносить у свій твір і власний досвід бачення/осягнення/розуміння світу в цілому, що, в свою чергу, спричинює злиття культурних смислів, народжених в лоні різних, інколи хронологічно віддалених епох, різних естетичних парадигм чи культур.

Перше ілюстроване видання Шекспірового «Гамлета» побачило світ у 1709 році, а з 1739 року розпочалося формування живописної галереї портретів акторів – виконавців ролей у театральних постановках цієї трагедії. Серед найвідоміших варто назвати портрети американських Гамлетів – Едвіна Томаса Бута (1870), Томаса Кіна (1884), Джона Беррімора (1922) та співачки Міньон Невади, що зіграла Офелію в опері французького композитора Амбруаза Тома, поставлений в Конвент-Гардені у 1910 році. У ХХ–ХХІ століттях візуальна гамлетіана, яка на сьогодні нараховує понад сто п'ятдесят артефактів, поповнилася фотопортретами кіноакторів (серед них, зокрема, Гамлет у виконанні Сари Бернар в німій кінострічці Клементя Морріса «Дуель Гамлета» (1900), та славнозвісне фото Бенедикта Камбербетча з першої репетиції екранізованої вистави 2015 року, що стало своєрідним рекламним невербальним слоганом).

На особливу увагу в контексті дослідження міжсеміотичних проєкцій Шекспірового «Гамлета» мовою візуальних мистецтв (живопис, гравюра, скульптура, книжкова ілюстрація) заслуговує образ Офелії, який за частотністю мистецьких звернень не поступається образу протагоніста трагедії, а у певні часи, зокрема в другій половині ХІХ століття, навіть значно випереджав його. Якщо живописні Гамлети, попри усю суперечливість літературно-критичних рецепцій цього Шекспірового героя (письменник Й.-В. Гете, приміром, вважав його «кремезним дубом, посадженим у порцелянову вазу», а дослідник Р.Баттенгауз називав «дикуном-язичником»), зберігають здебільшого певний інваріантний стрижень характеру, закладений текстом твору (філософічність, меланхолійність, схильність до рефлексій), то численні Офелії, створені уявою художників, помітно відрізняються за

колористикою й символізмом відтворених на полотнах матеріальних об'єктів (квіти, одяг, вода, предмети побуту тощо та семантичним навантаженням обраного фону.

Так, приміром, на полотні французького романтика Ежена Делакруа «Смерть Офелії» (1853) перед нами постає сповнена динамізму й колористичної напруженості драматична сцена, що прямо ілюструє слова Гертруди (дія IV, сцена 7, рядки 167–176). Офелія зображена в традиціях ренесансних майстрів, для яких краса оголеного тіла й чуттєвість виступали атрибутивними ознаками. Ця ж сцена відтворена й на картині «Офелія» (1952) англійського художника-прерафаеліта Джона Еверета Мілле, де кожна деталь фону (малопримітний череп у правій частині полотна, численні квіти та їх розташування, кропива, верба, спрямованість потоку води) несуть певне символічне навантаження, ніби промовляючи до реципієнта мовою невербальних знаків.

Принципово відмінними, як від попередніх зображень, так між собою, постають Офелії на картинах іншого прерафаеліта Артура Гьюза, що були написані у 1858 та 1864 роках. На ранньому полотні тендітна фігура анемічної дівчинки-підлітка вписана у холодний жовто-зелений пейзаж, який обрамлює дугоподібна лінія-контур, немовби відокремлюючи простір героїні від реальності. Відчуття відстороненості Офелії від життя посилюється контрастом між розташованою в центрі постаттю, ефектно висвітленою за рахунок кольору оголених частин тіла, вбрання і волосся, та заднім фоном – сумовитим північним пейзажем, де коричнево-брунатою полою лісу зустрічається з безрадисним сіро-сизим небом. Друга, більш відома широкому загалу, «Офелія» А. Гьюза позначена впливом естетики прерафаелітів і за мистецьким почерком дуже близька до інших полотен англійського живописця. Своєю вишуканою грацією і красою, виразністю погляду, гармонійною вписаністю у суголосний за настроєм пейзаж, ця героїня А. Гьюза нагадує жіночі образи ренесансних майстрів.

Дві версії образу шекспірової героїні подарував світові і лідер прерафаелітів Данте Габріель Россеті, чий картини «Гамлет і Офелія» (1858) та «Перше божевілля Офелії» (1864) є візуальними інтерпретаціями міжособистісних стосунків головних персонажів трагедії. Прикметно, що перша картина, виконана пером на папері, зображає сцену, якої в тексті трагедії немає. Погляд Офелії, яка під час розмови відвертається від принца, сповнений чи-то байдужості до нього, чи-то сумної відстороненості від того, що в цей час відбувається в кімнаті. Натомість Гамлет, одна рука якого простягнута у промовистому жесті, неначе щойно завершив якусь промову; його погляд сповнений невимовного суму, а одяг нагадує сутану ченця. Меч, що якимось штучно прив'язаний до мотузяного поясу принца, вирізняється на тлі темного простору, неначе розділяючи його на дві частини та маркуючи у такий спосіб невідворотність розриву стосунків закоханих.

Отже, кожна із розглянутих живописних версій образу Офелії є не тільки перекодуванням вербальних знаків, які створюють сюжет, мотив, сцену, метафору та ін., у знаки візуальні, а й суб'єктивною творчою інтерпретацією тексту. В процесі цієї інтерпретації відбувається своєрідний діалог живопису з літературою, в якому запитання до Шекспірового тексту ставить художник-інтерпретатор, творча уява якого домальовує непроясне, висвітлює приховане, увиразнює затемнене.

МАРКЕРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ ЛІЗИ ГРЕКУЛ «СПІВАЙ ДЛЯ МЕНЕ, КАЛИНО»

Світова культурна глобалізація сьогодні диктує нові умови збереження національної самосвідомості в чужому соціокультурному просторі. Міграція переорієнтовує індивіда на сприйняття «цінностей іншої (чужої) культурної групи», водночас віддаляючи його від «своєї групи», провокуючи призупинення засвоєння «своїх» цінностей та традицій. Національна самоідентифікація є тим визначальним фактором, який полегшує інтеграцію в іншому національному полі. Внутрішній конфлікт особистості між «своєю» та «чужою» культурою призводить до так званої кризи національної ідентичності, яку в тій чи іншій мірі переживають усі мігранти.

Проблеми етнокультурної, національної ідентичності досліджуються в працях сучасних зарубіжних та вітчизняних дослідників С. Гантінгтона, К. Хюбнера, П. Сороки, Л. Грекул, Ч. Тейлора, В. Сучаки, М. Косташ, Л. Ледоховські, Козловця, В. Арбеніної, Л. Нагорної та ін.

Свій дебютний роман «Співай для мене, Калино» канадська авторка з українським корінням Ліза Грекул присвячує дослідженню факторів впливу на трансформацію національної ідентичності канадців українського походження. Роман написано від імені юної канадської дівчини, яка походить із сім'ї українців, що кілька десятиліть тому емігрували в Канаду. Тобто твір, який має автобіографічні риси, за визнанням самої письменниці, – це своєрідна спроба розібратися із своєю національною та культурною ідентичністю. Колін (це канадський варіант українського імені Калина) вважаючи себе українкою, попри те, що народилася в Канаді, шукає ознаки приналежності до «своєї» культури в повсякденному існуванні української громади. Прикметно, що тітка юної канадки, на честь якої вона була названа, народжена в Україні, носить ім'я Калина, а вона сама вже є власницею канадського варіанту цього імені. Це, безперечно, свідчить про поступове поглинення українського культурного контенту канадським.

Батьки Колін, доводячи свою «канадськість», спілкуються англійською із зовнішнім світом, орієнтують власних дітей на англійську культуру, але вдома послуговуються мовою предків, використовуючи її як певний «таємний код» і тим самим засвідчуючи свою «інакшість» у порівнянні з оточуючими.

Маючи від природи красивий голос і співаючи пісні власного народу, Колін таким чином прагне самоствердитись як українка. Для неї звучання українського слова з власних вуст є свідченням того, що вона залишається в українському культурному полі.

Численні події в рамках рідної культури, які влаштовує українська громада в Канаді, дає Колін неосяжний матеріал для аналізу. Героїня висновує, що вірність українським традиціям, яку на позір демонструють вихідці з України, показова. Так, танцювальний конкурс у Дофіні – масштабна подія, описувана в романі Л. Грекул, – збирає хореографічні колективи з усіх регіонів Канади. Це танцювальні колективи (Трембіта, Сопілка, Скоморохи, Думи, Катерина та ін.), які виконують народні танці (подільську польку, гуцульський, лемківський танок) у відповідних народних

костюмах, пошитих мамами учасників конкурсу, які відвідували спеціальні курси з виготовлення українських народних костюмів різних регіонів України.

Створений антураж – українські назви танцювальних колективів, національне вбрання тощо – лише зовнішня оболонка культури, так звана «обгортка», без занурення в її глибинні пласти. Це підтверджує і той факт, що іммігранти не торкаються «українських тем» за межами таких показових подій, як зазначений конкурс. За словами протагоніста Л. Грекул, діти ніколи не обговорюють результати таких конкурсів у школі, нібито цього зовсім не існує. На разі, це виглядає як своєрідна данина традиції, що аж ніяк не свідчить про внутрішню потребу українських іммігрантів в осягненні рідної культури. Реакція батьків на поразку їхніх дітей у конкурсі теж є визнанням тривіальності сприйняття події (переможці – це переважно діти з Манітоби, а до мешканців Альберти, як стверджують батьки переможених, судді ставляться необ'єктивно). На думку героїні Лізи Грекул, поразка у танцювальному конкурсі – це, власне, поразка в конкурсі на автентичність (костюми «Десни» визнані не автентичними, а Колін дискваліфікована за неналежну вимову при виконанні народної пісні).

Бажання Колін зберегти власну етнічність підсвідомо провокує закоханість у «дійсно українського хлопця» Корі Беспалько, який бездоганно грає на цимбалах, розповідає про українських авторів, українське мистецтво і музику. Героїня уявляє, як їх оточуватимуть книги авторів, які є вихідцями з України («Сини землі» І. Кирияка, «Люди в смушкових плащах» В. Лисенко), картини Вільяма Курелека і «українські ікони» навіть попри те, що вважає себе нерелігійною людиною.

Пошук власної моделі ідентичності завершується для Колін після повернення до Канади на похорон її кузини Калини. Героїня нарешті усвідомлює, що всі, хто вказував їй, що відчувати і як діяти (судді на конкурсі в Дофіні, викладачі в школі та університеті, однокласники) не вправі так чинити. Лише вона вирішує для себе, що вона може знати, хто вона така і що відчуває. Так, Колін усвідомлює, що Канада – це місце, до якого вона належить (дім). Для розуміння цього їй було необхідно залишити цей дім на певний час. І, нарешті, героїня приймає як належне наявність у своїй ідентичності і канадського компоненту, й українського.

Отже, ідентичність подається автором як мінлива, плинна ознака самоідентифікації особистості і не є сталою сутністю. Вона радше представлена як процес. Для героїні вираження власної національної ідентичності відбувається передусім через «слово»: це і вперте намагання спілкуватися українською в англomовному середовищі, і самореалізація через виконання українських пісень, і цінність власного імені, пов'язаного з назвою українського символу – калини, і численні назви різних реалій та предметів оточуючої дійсності на український манер, які повсякчас фігурували в українській громаді. Водночас канадський компонент для неї переважно представлений англійською мовою, що є мовою спілкування оточуючих, і до якого вона мимоволі залучена соціумом, а також місцем приналежності, домом, який, як вона зрозуміла згодом, розташований саме в Канаді.

Шестопалова Т. П.
*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української філології та міжкультурної комунікації
Чорноморського національного університету імені Петра Могили*

**ПЕРСОНАЛЬНО-БІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС
«РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ»
ТА ЖИТТЯ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА В ЙОГО ЕСЕЇ
«ЛІТЕРАТУРА МЕЖОВОЇ СИТУАЦІЇ»**

Використані в есеї слова К. Ясперса про те, що під час кризи «...перше, що встановлює в цьому хаосі контакт людини з самим собою і з дійсністю – є мистецтво» [3, с. 27], в есеї стають ключовими для потрактування життєвого вибору письменників «розстріляного відродження» та їхніх творів. Водночас це й персонально-суб'єктивна царина життя автора «Літератури межової ситуації», оскільки в одному з листів він також залічує себе до «розстріляного відродження», і вона також може бути ключем до розуміння внутрішніх підстав «життєзабезпечуючого» зацікавлення Ю. Лавріненка літературою.

Оперуючи екзистенціалістським поняттям “межова ситуація”, автор наповнює його змістом “катастрофи всеохопної” й поглиблює апокаліптичною алюзією: «Це ситуація пожежі й руїни цілої будови людського суспільства, нації і людини взагалі» [3, с. 13]. Насамперед на цю ситуацію відгукується досвід окремої людини: «Проблема стоїть так: які є можливості доцільної і відповідальної постави духової одиниці в тій крайньо критичній, чи пак межовій, ситуації, коли вже практично не існують як позитивно діючі фактори, ні власне суспільство, ні моральна сила так званої світової думки?» [3, с. 13].

Так Ю. Лавріненко підводить читача до «межової ситуації в її східньому динамічному означенні»: «Сорок років “межової ситуації”! Таких речей не знав Шпенглер. У цих нових вимірах життя людини стає ніби коротшим. ...Ця драбина одна для всіх, але кожний іде нею абсолютно самотній і по-своєму, як засуджені на смерть іспанці в романі Гемінґвея “По кому подзвін”» [3, с. 18].

По-екзистенціалістськи схоплене Ю. Лавріненком *«найтісніше співжиття нового початку із смертю»*, що визначає існування «на межі» в «універсальній наддержаві», має не термінологічні, а літературно-метафоричні коди, серед яких книжка Гемінґвея, поетична образність Т. Осьмачки («Не говорить мла, де смерть з початком спить в одній одежі»), критичний погляд Ч. Мілоша на «поневолений розум» народів, перетворених Сталіним на сателітів.

Долі чотирьох українських письменників у названому есеї також уособлюють «фундаментальні ситуації» (вони ж межові), яких не можна уникнути, змінити, «подолати, ані перетривати» [3, с. 18]. Наративний код кожної особистої історії пов'язаний із певними ясперівськими «невідворотними структурами» [5, с. 91]. «Гра з дияволом – Павло Тичина» – це історія провини, що полягає в занедбанні «божественних можливостей», в «убивстві власної поетичної субстанції, замаху на недавній ранок життя – свого і свого народу» [5, с. 23]. «Шлях на Голгофу як “останнє рішення” – Микола Куліш» – історія страждання, свідомо прийнятого людиною як «перманентну долю». При цьому провина не виключає слабкості та страждання, а саме страждання набуває сенсу боротьби за своє існування (це ми бачимо й у частині «“Слабість” як остання зброя –

Теодосій Осьмачка»). «“Смертію смерть...” Миколи Хвильового”» – тут, на перший погляд, представлено «найчистіший» матеріал екзистенціалістської «когнітивно-рефлексивної практики» (К. Зацепін), але, за Лавріненком, ідеться не про те, як «в пограничних ситуаціях ми зустрічаємося з небуттям» [3, с. 92]. Радше наголошено поклик романтичного серця до перенесення межі між життям та смертю на користь розширення простору життя. При «переході межі» уявне набуває чіткого обриса, який «здійснює прорив у реальний світ», видозмінюючи його [2, с. 189].

Таким чином, «Література межової ситуації» пропонує читачеві не стільки документальне свідчення перебування цілого суспільства у прірві незнання й мовчання під час утвердження більшовицько-сталінського правління чи ідейну критику радянської системи (такими були критичні закиди авторові з боку О. Лятуринської та А. Орла), скільки складний, зумовлений перехрещенням багатьох окремих фактів пережитого, неоміфологічний образ національної дійсності.

На думку М. Епштейна, неоміфологізм сучасної культури полягає в її зрощенні «з буттям за межею культури» [1]. Екзистенційне напруження кожної наведеної критиком в есеї історії життя й смерті розширює досвід звичного, зумовленого певною інтелектуальною рефлексією, уявлення про поставу людини в крайніх межах її існування, а досвід «розстріляного відродження» як феномена модерної української культури набуває значення інваріанта сучасного стану цивілізації. В есеї концептуалізовано метафори «межова ситуація Сходу», «література межової ситуації» та «духовий чоловік». Сміслові ядра кожного концепту співвіднесені з філософськими поняттями «межова ситуація» (К. Ясперс), «духовий чоловік» (Г. Сковорода), але далеко не повністю визначається обсягом їхнього змісту. Ю. Лавріненко орієнтується як на семантичний ресурс цих понять, так і на асоціативний, що є безпосередньо пов'язаними з їх внутрішньою формою. На думку О. Потебні, завдяки внутрішній формі слово слугує точкою опори для думки (вона є «формуючим органом думки») [6, с. 52], а «асоціація» становить фундаментальний принцип пізнання, що полягає у збереженні своєї самостійності двома різними сприйняттями, які з'явилися «чи то одночасно, чи то одне слідом за одним» [4, с. 136]. Послуговуючись термінологією та відкритими О. Потебнею закономірностями тривіневого існування слова (як зовнішньої та внутрішньої форми, а також змісту), можна сказати, що в процесі чуттєвого сприймання Ю. Лавріненком екзистенціалістського поняття «межова ситуація» його власна свідомість продукує образ, де на місце головної ознаки, яка «домінує й генерує відчуття цілісного предмета» [6, с. 51], виходить український досвід існування в «інфернальних ситуаціях» часів більшовицько-сталінської влади. «Межова ситуація Сходу» на зовнішньому рівні структури слова – це знак, який вказує на актуальні ідеї модерної свідомості українців, згенеровані в літературно-мистецькій практиці.

Бібліографічні посилання

1. Эпштейн М. Эссе об эссе [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. — Режим доступа: http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html . — Назва з екрана.
2. Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте / Вольфганг Изер // Немецкое философское литературоведение наших дней : [антология] / [И. П. Смирнов (отв. ред.), Дирк Уффельман (сост.), Каролина Шрамм (сост.)]. — Санкт-Петербург, 2001. — С. 186–216.

4. Лавріненко Ю. Зруб і парости / Юрій Лавріненко. — [Б. м.] : Сучасність, 1971. — 331 с.
5. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Потебня А. Эстетика и поэтика / [сост., вступ. ст., библиогр. и прим. И. В. Иваньо, А. И. Колодной]. — Москва, 1976. — С. 35–220.
6. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Жаклін Рюс; [пер. з фр. В. Шовкун]. — К. : Основи, 1998. — 669 с.
7. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : метакритичне дослідження / Іван Фізер ; [передм. І. Дзюби]. — К. : АТ “Обереги”, 1996. — 192 с.

Шубкіна К. А.

викладач ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»

АВТОБІОГРАФІЗМ РОМАНІВ П. МОДІАНО ЯК КЛЮЧОВА СКЛАДОВА АВТОРСЬКОГО ПОШУКУ «СЕБЕ» У ТВОРАХ

У створеному Модіано філософсько-психоаналітичному детективі роль оповідача делегована потерпілому, а не слідчому. Патрік Модіано пише «роман від першої особи» [4, с. 5], у якому протагоніст виконує функції героя, оповідача й автора. Головний герой і читач паралельно сприймають і намагаються проаналізувати об'єктивну реальність існування потерпілого під впливом накладеного на неї суб'єктивного досвіду.

Роман П. Модіано побудовано як розслідування-пошук авторської самоідентифікації за допомогою героїв твору, наділених автобіографічними деталями сімейного життя письменника: відсутність батька у Гі Роллана, Жаклін Деланк; епізодично присутня у житті дитини мати у Жана Дарагана й Лукі та ін. Читаючи твір ми слідкуємо не лише за калейдоскопом героїв, а й опосередковано отримуємо черговий ключ до містерії – Патрік Модіано. Як зазначав сам автор, він продовжує цей пошук: «для того щоб розкрити таємниці батьків, знайти відгадку їхнього життя» [6, с. 16]. З цією метою письменник використовує дійсні імена, телефонні номери, сподіваючись, що «хтось допоможе відновити деталі, яких бракує» [6, с. 29]. Твори-мозаїки з псевдоспогадів, справляючи враження чорно-білого фільму, є спробами «відродження» власної історії [5, с. 300]. Точкою опори індивідуального розслідування герої досить часто обирають фізичні речі: щоденники, ботени, подарункові коробки з особистими речами персонажів і свідків їхньої історії, втраченої через амнезію. Без них повноцінний пошук стає неможливим, хоча, іноді, навіть цього замало для отримання остаточного результату.

Навіть звичайні слова-назви містять у собі закодовані спогади-імпульси минулого, наприклад, у героя твору «Щоб не загубитися у місті» – Жана Дарагана: *“LE TREMBLAY. Et ce mot provoqua chez lui un déclic, sans qu’il sût très bien pourquoi, comme si lui revenait peu à peu en mémoire un détail qu’il avait oublié”* [7, р. 31].

Одним зі знакових маркерів стилю «паризького» автора (П. Модіано) є поліантропонімія персонажів. Кожна нова словесна «іменна оболонка» [1, с. 206] – нова історія, новий сюжет, що є автономною частиною одного цілого історія якої вдало поєднується з іншими. Яскравою ілюстрацією цього процесу є герой роману «Зниклий квартал». Він є поєднанням двох половинок одного літературного героя. До Парижа головний герой приїжджає як 39-ти літній успішний лондонський

письменник Емброуз Гайз: “... *vous êtes devenu Ambrose Guise*” [8, p. 30], проте у місті свого дитинства він скидає цю оболонку і ми бачимо його двадцятирічним французом Жаном Деккером: “... *celui qui j’ai connu à Paris et qui était pourtant un si brave garçon ... Jean Dekker n’existe plus*” [8, p. 30]. Ці дві частини одного «Я» є не лише полярними за віком, а навіть цінності, спосіб життя у них різний і власне цей факт підштовхує англійця до висновку, що у своєму місті дитинства він чужий: “*Comme eux j’étais désormais étranger à cette ville*” [8, p. 45].

«Сюжет головного героя» розгортається як послідовна оповідь процесу інкорпорації героя до життя родини, оточення. Герой заглиблюється у власний об’єктивно-суб’єктивний внутрішній світ, старанно й наполегливо аналізує його, відкриває в собі несподівані порухи душі, зигзаги і повороти любовного почуття, під впливом минулого досвіду. Авторська жага розкриття витоків власної долі передається героям, які активно використовують власний інтелект як один з базових інструментів пошуку себе й самоідентифікації в минулому.

У Модіано ми спостерігаємо мандрівку углиб епохи, занурення в історію представників окупаційного режиму Франції, що є принциповим для нього, оскільки він прагне знайти свого батька і, власне, самого себе, через свої корені. Об’єктом дослідження Модіано є світ окупації, що використовується як історичне тло творів письменника. Людина Модіано вирушає у мандрівку епохами для того щоб відреставрувати проміжок часу, стертий амнезією.

З цією ж метою автор використовує чітку локалізацію героїв у просторі, розміщуючи їх у конкретних районах, кварталах міста (переважно Парижа). Вони ніби блукають «лабіринтами» міста, що, в свою чергу, метафорично заводять їх до лабіринтів пам’яті та стимулюють процес згадування. Ці лабіринти мають чіткі межі, вони є замкненими, а отже ставлять певні рамки для оповідачів. Замкненість простору сюжетотворчих подій романів “*Rue des boutiques obscures*”, “*Quartier perdu*”, “*Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*” підсилюється відповідними лексемами: *rue*, *quartier*, що вкотре підкреслюють обмеженість простору існування оповідача [3, с. 94].

Залишаючись «за кадром», розпорошуючи власні ролі поміж іншими персонажами, автор є присутнім у кожному фрагменті творів, зближаючись з персонажем-оповідачем, він намагається задіяти власне читача у процесі розслідування. Таке «зближення», за Ж. Пуйоном, було назване «погляд разом», що ілюструє ситуацію, коли читач отримує лише ту інформацію, якою володіє та надає нам герой [2, с. 280].

Нагальна ідея нескінченного пошуку – єдиний шлях досягнення мети автора-героя, який не може залишатись пасивним свідком, оскільки ризикує втратити право на майбутнє, яке, для нього, не можливе без реставрації минулого. Головний герой Патріка Модіано, втікаючи, сподівається на майбутнє, підкріплюючи власні сподівання автобіографічними фактами з життя автора, кодовими словами, що цілком об’єктивують суб’єктивне розслідування оповідача-потерпілого.

Бібліографічні посилання

1. Голобородько Я. О. Романи Патріка Модіано (до вивчення у школі творчості нобелівського лауреата з літератури 2014 року) / Я. О. Голобородько. – Херсон : КВНЗ «Херсонська академія неперервної освіти», 2015. – Вип. 2 (50). – С. 192–215.

2. Доценко Н. В. Принцип «камери» як спосіб світосприйняття у романі Патріка Модіано «Кафе втраченої молодості» [Електронний ресурс]. – К, 2013. – С. 277–285. – Режим доступу: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/40-1/38.pdf
3. Молокова О. Ф. Концептуальне навантаження еліпсиса в псевдоавтобіографічній прозі П. Модіано / О. Ф. Молокова // Науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці : Рута, 2013. – Вип. 645. – С. 93–96.
4. Трофимова Ю. С. Особенности художественной целосности романа Патрика Модіано : автореф. дисс. докт. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» [Електронний ресурс] / Ю. С. Трофимова. – М, 2004. – 10 с. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/94494.html>
5. Фесенко В. І. Література і кінематограф 70-х років: простір зустрічі й інтермедіального дискурсу : [зб. наук. пр. до 90-річчя доктора філологічних наук, професора Романовського О. К.] / В. І. Фесенко. – К. : вид. центр КНЛУ, 2008. – 398 с.
6. Lectures de Modiano / [textes réunis et présentés par Roger-Yves Roche]. – Nantes : Default, 2009. – 250 p.
7. Modiano Patrick Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier / Patrick Modiano. – P. : éditions Gallimard, 2014. – 145 p.
8. Modiano Patrick Quartier perdu / Patrick Modiano. – P. : éditions Gallimard, 1985. – 181 p.

ЗМІСТ

Бандровська О. Т.	Антиномії Сходу і Заходу та рецептивні конфігурації в пост-9/11 художній літературі	3
Безродних І. Г.	Естетизація еротичного начала у любовній ліриці Роберта Герріка	5
Бесклепна Д. С.	Роль слова «мавр» в художній репрезентації протагоніста трагедії В. Шекспіра «Отелло»	6
Борисенко М. В.	Модель родинних стосунків та акцентуалізація зв'язку мати-донька в оповіданнях Е. Манро «Шанс», «Скоро», «Тиша»	7
Василина К. М.	Автоінтертекстуальність англійського ренесансного кримінального памфлета	8
Ватченко С. А.	«Амелия» Филдинга как роман «нравственного чувства»	11
Гон О. М.	Дорефлексивний логос та індивідуальне слово в «Кантос» Паунда	13
Гура Н. П.	Автотекстуальні епіграфи в романі Дж. Ффорде «Справа Джен»	16
Гусев В. А.	Как часто современные писатели припадают «воспалённой губой» к «реке по имени факт»	18
Гутарук Н. В.	Концепт «child» в художньому просторі шекспірівського сонетарію: від слова до ейдосу	19
Жужгина-Аллахвердян Т. Н.	Слово, телескоп и природа: означающее и означиваемое в романах Марселя Пруста	21
Івлєва Ю. О.	Слово як одна зі складових феномену інтермедіальності у збірці Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres»	24
Казарин В. П., Новикова М. А.	О соли, звёздах и топоре (Поэтический триптих 1921 года Николоза Мицишвили – Анны Ахматовой-Горенко – Осипа Мандельштама	27
Калашникова О. Л.	Філософія, література, культура: аксіологічна шкала Мюріель Барбері («L'Élégance du hérisson»)	30
Калиберда Н. В.	Пространственные образы в романе Сэмюэла Ричардсона «Кларисса»	32
Кондрашова Є. О.	Поетика слова у візуальній поезії Ділана Томаса	33
Корнелюк Б. В.	Шекспірівська інтенціональність як джерело інновацій в історичні хроніці «Річард III»	34
Криворучко С. К.	Біль у висловлюваннях. Сімона де Бовуар «Зламана жінка»	37
Лещенко Г. А.	Казковий дискурс як уособлення національної картини світу	38
Лучко Е. А.	Специфіка інтерпретації античного міфу в романі Г. Лонгфелло «Гіперіон»	39
Майковська В. О.	Поетика п'єси Ф. Ведекінда «Пробудження весни»	40

Максютенко Е. В.	О границах понимания чувствительности в «Сентиментальном путешествии» Стерна	42
Маринчак В. А.	Інтенціональне слово в драмі Лесі Українки «Камінний господар»	43
Мироненко Л. А.	Э. Т. А. Гофман в контексте французской литературы XIX века	45
Москвітіна Д. А.	Відлуння Шекспірового слова у радянській кінокомедії (1950-1980 рр.)	46
Нікітіна Г. Є.	Зелений і синій: хроматичні коди куртуазної культури в художній рецепції французьких казкарів рубежу XVII – XVIII ст. М. К. д’Онута, Г.-Ж. де Мюра і Ш. де Комон Лафорс	48
Нікітюк Я. В.	Італійська топоніміка у творах Шекспіра: від слова до образу	50
Новікова О. В.	Вербальна об’єктивація концепту DOG в англійській літературі	51
Пичугина Т. Е.	Пространство Вены в романе Леопольда Андриана «Сад познания»	54
Посудиевская О. Р.	Англичане в Индии («Простые рассказы с гор» Р. Киплинга)	56
Потніцева Т. М.	«We must love one another or die...». Злиття молитов (У. Х. Оден - С. Моем - Д. Томас)	57
Прокопєць М. С.	Феномен «остальгії» у німецькому романі 1990-х років	58
Романова Е. И.	Библейский миф в структуре антиутопий	61
Русских И. В.	Литературные критики о рецепции романа «Хамфри Клинкер» Смоллета	62
Сидоренко О. В.	Роль еxemplа у становленні генологічної картини «низової» літератури пізнього Середньовіччя та Відродження	63
Соболь О. В.	Онтологізація шекспірового слова та образу у туристичних локаціях сучасного Лондона	65
Suima I. P.	Main features of the literary dialogical system	66
Сухенко І. М.	Геопросторові дані у контексті нуклеарної художньої літератури	69
Тарасенко К. В.	Парадокси рецепції сучасного англійського «формульного» роману	71
Тімофєєва В. С.	Pastiche and forgery in Peter Ackroyd’s Chatterton	73
Торкут Н. М.	Середньовічне слово в «сучасних шатах»: адаптації «Кентерберійських оповідань» Дж. Чосера для дитячої аудиторії	76
Тупахіна О. В.	Стратегії інкорпорації «чужого слова» у сучасній вікторіографії	77

Федоряка Л. Д.	Сатиричний модус як стильова прикмета авторської манери Томаса Неша (1567-1601?)	79
Філатова О. В.	«Грін чи не Грін? – ось у чому питання!»: дискусії щодо авторства двох останніх памфлетів літератора	82
Черняк Ю. І.	Шекспірове слово у міжсеміотичних перекладах: образ Офелії в мистецтві живопису ХІХ ст.	85
Шадріна Т. В.	Маркери національної ідентичності у романі Лізи Грекул «Співай для мене, Калино»	87
Шестопалова Т. П.	Персонально-біографічний дискурс «розстріляного відродження» та життя Юрія Лавріненка в його есеї «Література межової ситуації»	89
Шубкіна К. А.	Автобіографізм романів П. Модіано як ключова складова авторського пошуку «себе» у творах	91