

13. Pound E. ABC of Reading / Ezra Pound. — New-York: New Directions books, 1960. — 207 p. — (New Directions paperback, no. 89).
14. Pound E. Canto XLV / Pound Ezra; Wiersz w przekładzie Jerzego Niemojewskiego: [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.nacjonalista.pl.
15. Pound E. Selected Cantos of Ezra Pound / Ezra Pound. — New-York : A New Directions Book, 1970. — 120 p.
16. Стех М. Р. Езра і Паунд і Ігор Костецький / Марко Роберт Стех // Кур'єр Кривбасу. — 2014. — № 290–292 (Січень — Лютий — Березень). — С. 262–267.

Reception of the Poetry by Ezra Pound in the Writings of Oleh Lysheha

The article deals with the reception of the poetry of Ezra Pound in the writings of Oleh Lysheha. The comparative analysis of the methods of translation applied by I. Kostetskyi and O. Lysheha has been conducted in the paper. The features of the postmodern play with a reader in the essay «The Flute of the Earth and the Flute of the Sky» has been revealed; the parallel «H. Chubay and E. Pound» (an essay «The Kiss of Ella Fitzgerald») was interpreted.

Key words: reception, logopoeia, phanopoeia, melopoeia, method of translation, comparative analyses, wilderness.

УДК 821.111+821.161.2]-31.091

Дарія Хохель (Кам'янець-Подільський)

ЭПИТЕТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗА МУЗЫКИ В ТЕКСТАХ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК И СЮЗАННЫ КЛАРК

В статье рассматриваются особенности образа музыки в текстах Г. Пагутяк и С. Кларк на материале эпитетных структур, употребленных в описаниях, анализируется связь магии и музыки в художественной реальности исторического фэнтези. В текстах музыка связана с магическим присутствием или воздействием. Следовательно, она является маркером вторжения фантастического, а именно частью описаний появления фейри и их природной магии в тексте «Джонатана Стрейнджа и мистера Норрелла» и магии опырей в текстах «Слуги из Добромья» и «Урожской готики».

Ключові слова: эпитетная структура, образ, фэнтези, Г. Пагутяк, С. Кларк.

Характеристика звукового мира художественного текста происходит на разных его уровнях и разными средствами. Особое место среди них занимает эпитетная структура как единство определения и определяемого в создании целостного образа. Образы музыки часто встречаются в текстах современного фэнтези в связи с тем, что конструкт художественного мира неполон без звукового компонента. В описаниях музыки употребляются эпитетные структуры разной архитектурной формы и образного наполнения, и их анализ позволит определить, с одной стороны — особенности музыкального мира художественной реальности текста, с другой — проследить специфику употребления эпитетных структур в описаниях звука.

Как в романах Галины Пагутяк «Слуга из Добромья» и «Урожская готика», так и в произведении Сюзанны Кларк «Джонатан Стрейндж и мистер Норрелл» образы музыки связаны с магическим компонентом художественного мира, что приводит к расширению функциональности и образности эпитетных структур, употребленных в их описании. В фольклоре музыка упоминается в мифах об опырях и фейри соответственно. Опытри по ночам играют и «гуляют» [2, с. 68], фейри часто описываются танцующими или их появление сопровождается музыкой [6, с. 98, 286, 289, 299].

Магия Слуги включает его музыку, три песни — покоя и сна, смерти, жизни. Каждая из них характеризуется колористической эпитетной структурой: «Моя колыска была ніжно-рожева.

Пісня смерті, що я взяв із собою, була кольору глини, жовто-коричнева, але десь була ще й інша музика, до якої я тягнувся – тріумфуюча мелодія життя, що вмщувала всі барви світу» [3, с. 127–128]. Колористические эпитетные структуры, выделенные полужирным шрифтом, синестетические, поскольку описывают звучание музыки через цветовые характеристики. Этими структурами определяется колорит магии в произведении. Кроме цветовой характеристики, песня смерти характеризуется с точки зрения главного героя — «мелодія, що я чув тієї незабутньої ночі, під землею, майже в могилі» [3, с. 127]. Магическая сила музыки Слуги двойственная, что согласуется с природой магии в художественном мире произведения в целом: «ту музику, що заколисувала і вбивала» [3, с. 151].

Более пространно описание колыбельной Слуги: «музики, де безконечно повторювалась би проста мелодія, без крутих підйомів і різких спадів» [3, с. 48]. Первой характеристикой мелодии является ее повторяемость, второй — простота. Их сочетание связано с особенностями народной музыки, является одной из многочисленных текстовых отсылок к фольклору. Фантастическая природа колыбельной подчеркнута эпитетной структурой «цю музику, яку чують ті, що сплять і ті, хто досі не спить, у Добромильському монастирі» [3, с. 48]; поскольку ее слушают во сне, она является частью самого сна, руководит особенностями видений. Ассоциативная связь с колыбельной подчеркнута упоминанием позы эмбриона, в которой засыпает врач. Колыбельная Слуги «ніжно-рожева», цвет ассоциативно связан с мечтами — людям, которые слушают эту музыку снится то, о чем они мечтают.

Сакральность музыки Слуги подчеркивается в ряде эпитетных структур: «ангельську музику» [3, с. 134], «райська музика, яку підслухав Слуга з Доброміля» [3, с. 227]. Такая характеристика магической музыки иллюстрирует сложную связь магического и религиозного в романе. Слуга не сочиняет музыку, которая является частью мира, он слышит ее, записывает, играет.

Подобный феномен наблюдается в магическом мире «Джонатана Стрейнджа и мистера Норрелла» — Стрейндж во сне слышит музыку фэйри: «Just then a high, mournful sound broke in upon Stephen's dream — a slow, sad song in an unknown language But when the fairy sang, the whole world listened to him» (Именно тогда в сон Стивена ворвался высокий печальный звук — медленная, грустная песня на неизвестном языке ... Но когда фэйри поет, весь мир слушает — тут и далее перевод мой — Д. Х.), «He understood for the first time that the world is not dumb at all, but merely waiting for someone to speak to it in a language it understands. In the fairy's song the earth recognized the names by which it called itself» (Он впервые понял, что мир отнюдь не бессловесен, а лишь ждет, пока кто-то заговорит с ним на понятном ему языке. В песне фэйри земля узнавала имена, которыми сама называла себя) [5, с. 604]. В отрывке сначала даны звуковые и эмоциональные характеристики музыки — «a high, mournful sound» [5, с. 604] и «a slow, sad song in an unknown language» [5, с. 604]. Следует отметить, что они объединяются не по принципу семантической близости, обе структуры сочетают характеристику звука (высокий и медленный соответственно) с эмоциональной (скорбный и печальный). Определения качества звука описывают его с разных сторон, а определения эмоционального тона являются синонимами, подчеркивая важность этой характеристики музыки, благодаря модифицированному повтору. Эпитетная структура «the fairy's song» [5, с. 604] в контексте произведения выступает как название определенного вида музыки, связанной с природой. По утверждению Томаса Кихтли, это традиционно для мифов о фэйри, в первую очередь скандинавских: «Власть музыки над всей природой — предмет частых повторных упоминаний в северной поэзии» [6, с. 98]. Она уподобляется особому языку: «a language it [world] understands» [5, с. 604] и «the names by which it [earth] called itself» [5, с. 604], который заложен в основе мироздания, и к которому обращаются фэйри как в своей музыке, так и в магии. Такое единство позволяет утверждать, что музыку стоит рассматривать как часть магии фэйри.

Подобный подход к музыке озвучивается в «Слуге из Добромыля» в разговоре главного героя с главврачом: «Музика, яка лежить в основі гармонії світобудови» [3, с. 70]. Цепочка эпитетных структур с одним и тем же определяемым «музика» разбросана по репликам диалога, связывая их. Единственная процитированная реплика, не содержащая эпитетных структур, выбивается из диалогического единства и выступает средством ретардации. Структуры

расположены по принципу нарастания напряжения, высшей точкой которого является открытие сущности музыки как части мироздания.

Сакральность музыки модифицируется в ритуальность. В «Урожской готике» описание похоронного обряда Орыси содержит характеристики звукового сопровождения. Характеристика качества звука отсутствует — его восприятие братом умершей девочки эмоционально: «дражливі неприсміні звуки» [4, с. 38]. На фонетическом уровне воссоздается неприятное звучание музыки. Для Орка звуковое окружение становится всеохватывающим, характеризуя полное погружение в музыку. Глубина эмоциональной реакции мальчика выражена путем персонификации музыки, которая выполняет относительно персонажа активное действие: «Чув якісь звуки, спів, що висотували з нього життя, і воно витікало зі сльозами» [4, с. 35]. Персонификация позволяет рассматривать музыку в свете фантастического компонента произведения — она сопровождает ряд фантастических событий.

Особенно много персонифицирующих эпитетных структур в описании музыки в «Джонатане Стрейндже и мистере Норрелле»: «mournful sounds» (печальные звуки) [5, с. 180], «a sad bell» (грустный колокол) [5, с. 180], «a high, mournful sound» (высокий печальный звук) [5, с. 603], «a sad and lonely sound» (грустный и одинокий звук) [5, с. 742], «a sad, wailing sort of music» (скорбная стенающая музыка) [5, с. 638]. Все эти структуры использованы в описаниях музыки фейри, сопровождающей их появление и звучащей на балах в волшебном королевстве. Такие звуковые образы указывают на присутствие фейри, служат сигналом вторжения вторичного фантастического компонента художественной реальности произведения. Но в отличие от «Урожской готики», музыка Джонатане Стрейндже и мистере Норрелле» выступает четким маркером присутствия или воздействия фейри. В первой книге «Мистер Норрелл» эпитетные структуры указывают на присутствие магии фейри в ряде случаев: эпитетная структура «an odd, far-away sound like the bells of another country. It was not at all a cheerful sound» (странный звук, словно колокола другой страны издали. Отнюдь не веселый звук) [5, с. 35] употреблена в характеристике магической атмосферы при оживлении статуй в Йоркском соборе, где собственно и объясняется, что вторжение фейри в условно-историческую реальность Англии сопровождается музыкой. Вростание фантастической реальности фейри в пространство лондонского особняка леди Поул сопровождается музыкой, которая беспокоит слуг: «strange, unearthly music» (странная неземная музыка) [5, с. 126], «the pipe and fiddle that were playing in the next room» (дудка и скрипка, играющие в соседней комнате) [5, с. 180], «the saddest music that I ever heard» (самая грустная музыка, которую я когда-либо слышал) [5, с. 180]. Секрет музыки раскрывает Стивен Блек, попав на бал фейри, где звучит именно эта тревожившая его коллег музыка: «a great hall where a crowd of people were dancing to sad music» (огромный зал, где толпа людей танцевала под грустную музыку) [5, с. 190] «the sound of the fife and violin» (звуки дудки и скрипки) [5, с. 182]. Заметим, что выбор лексического сочетания названий инструментов отражает синтетическую природу художественного мира романа: «fife» — старинный народный инструмент, а «violin» — оркестровый, хотя существует подобный народный инструмент, и в английском языке он имеет свое название «fiddle», которое фигурирует в фольклоре [6, с. 310]. Этот случай показывает, каким образом сочетаются фольклорный и условно-исторический пласт реальности романа. В тексте подчеркнуто постоянство этого музыкального сопровождения: «The music never varied. The same handful of tunes were scraped out by a single violin, and tooted out by a single pipe» (Музыка никогда не менялась. Горсть одних и тех же мелодий пикикали на одной скрипке и выдували из одной дудки) [5, с. 131]. Это служит основой дальнейшего восприятия аудиальных образов с точки зрения их значимости как маркеров фантастического компонента художественного мира.

В книге второй «Джонатан Стрейндж» молодой маг вместе с безумным королем Англии слышат зовущую их музыку фейри. Эпитетная структура «unutterably lonely and mournful» (невыразимо одинокий и печальный) [5, с. 460] не только задает общий эмоциональный тон описания музыки, но и служит средством ее персонификации, выделения в отдельную самостоятельную магическую силу зова. Сумасшедший король подвержен ее воздействию, по дороге он начинает воплощать настроение музыки в танце «a slow, grave dance» (медленный, степенный танец) [5, с. 460]. Изменчивость музыки при сохраняемом характере и эмоциональном эффе́кте показана разными определяемыми: «мелодия», «марш», «танец»: «That harsh melody» (Та

резкая мелодия) [5, с. 461], «That slow, sad march» (Тот медленный, грустный марш) [5, с. 461], «a slow, grave dance» (медленный, степенный танец) [5, с. 460]. Отметим, что последние две структуры построены по принципу параллелизма, они имеют общее первое («slow») и синонимические вторые определения. Эта архитектурная организация структур является одной из модификаций повтора в создании сенсорно и эмоционально целостного образа магической музыки.

Когда Джонатан Стрейндж находит в себе силы бороться с музыкой и не дает королю идти дальше на ее зов, музыка меняет характер: «Another tune *crept in almost imperceptibly and blended sweetly with the first*» (Новая мелодия сплелась почти неощутимо и нежно слилась с первой) [5, с. 461]. Музыка персонифицирована как самостоятельная магическая сила, что подчеркнуто парой эпитетных структур. Предикативность этих структур в противовес традиционной форме первой воплощает двойственность музыки как части магии феэри. Затем Стрейндж попадает под воздействие изменившейся мелодии: «the music that described his whole life» (музыка, описывающая всю его жизнь) [5, с. 461]. Поскольку музыка феэри — часть магии, прицельное воздействие является моментом сознательного управления магией музыки. Еще один пример такого слияния музыки и магии — отрывок «a series of rapid notes which rose and fell to mimic the sound of the wind. A real wind appeared out of nowhere» (серия быстрых нот, что поднимались и опускались, имитируя звук ветра. Настоящий ветер поднялся из ниоткуда) [5, с. 462], то есть музыка феэри выступает в качестве средства вызова ветра и управления им.

При вторичной потере музыкой власти над Стрейнджем она описывается как исходящая от флейтиста, а не самостоятельная сила: «Strange heard *the flute-player's music* again but it did not sound as sweet as before and it no longer seemed to be describing his life» (Стрейндж слышал музыку флейтиста вновь, но она уже не звучала так сладко, как прежде, и ему больше не казалось, что она описывает всю его жизнь) [5, с. 464]. Это свидетельствует о том, что образ музыки в тексте выступает как аудиальный аспект образа магии. Когда магическое воздействие полностью исчезает, музыка также замолкает: «When the spell was finished, the flute-player abruptly ceased playing» (Когда заклинание закончилось, флейтист внезапно умолк) [5, с. 464]. Это подчеркивает прямую связь музыки и магии в художественном мире произведения.

В целом, все рассматриваемые произведения Г. Пагутяк и С. Кларк принадлежат к типу «фэнтези вторжения» (это такой тип фэнтези в котором фантастический компонент вводится в первичный художественный мир, который может в свою очередь быть или не быть магическим [7, с. xix]), поэтому в текстах присутствует ряд средств, подчеркивающих этот принцип организации художественного мира. Одним из них выступает аудиальное оформление, которое раз за разом связывается с сюжетными ситуациями вторжения фантастического, как, например, вторжение феэри, возвращение магии во время событий в Йоркском соборе в произведении «Джонатан Стрейндж и мистер Норрелл», исполнение Слугой песни сна в Добромыльской больнице для душевнобольных и песни смерти в лощине в «Слуге из Добромыля», зов опырей в «Урожской готике». Вторжение подчеркивается тем, что звуковой компонент художественного мира выражен в этих текстах достаточно слабо. Поэтому описания аудиальных образов, включающие архитектурно разные эпитетные структуры, нередко расположенные группами, реализуют этот принцип организации художественного мира. Поскольку музыка связана напрямую с магией, является одновременно одним из ее проявлений и маркером присутствия в сцене фантастического, музыка воплощает вторжение магического. Эти произведения принадлежат к тому подтипу «фэнтези вторжения», где первичный мир не будничным, а исходно фантастическим, следовательно выбор средств введения вторичного фантастического компонента особенно важен. Использование эпитетных структур в описаниях аудиальных образов является общим для текстов Г. Пагутяк и С. Кларк художественным средством достижения этой цели. Образ музыки рассматривается как аудиальный аспект образа магии в текстах.

Список использованной литературы:

1. Волковинський О. Поетика епітета: монографія / О. Волковинський. — Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О. В., 2011. — 350 с.
2. Гнатюк В. Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Т. 34. Знадоби до української демонології, [т. II, Вип. 2] / Зібрав В. Гнатюк. — Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Шевченка, 1912. — 280 с.

3. Пагутяк Г. Слуга з Добромилля / Г. Пагутяк. — К.: ПП «Дуліби», 2010. — 336 с.
4. Пагутяк Г. Урізька готика / Г. Пагутяк. — К.: ПП «Дуліби», 2009. — 352 с.
5. Clarke S. Jonathan Strange and Mr. Norrell / Susanna Clarke. — London: Bloomsbury, 2009. — 1007 p.
6. Keightley T. The Fairy Mythology, Illustrative of the Romance and Superstition of Various Countries / T. Keightley. — London: George Bell & Sons, 1884. — 560 p.
7. Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy / Farah Mendlesohn. — Middletown: Wesleyan University Press, 2008. — 336 p.

Epithet Characteristics of the Image of Music in the Texts by Halyna Pahutiak and Susanna Clarke

The article focuses on the features of the image of music in the texts by H. Pahutiak and S. Clarke. This analysis is based on the examination of the epithet structures, used in the descriptions of music. The connection of music and magic in the universes of the novels is stressed. In researched texts, music is viewed as part of magical action or is connected to magical presence. Hence, it is the auditory marker of the fantastic intrusion, namely fairy presence or activity as part of their natural magic in «Jonathan Strange and Mr. Norrell» and opyr magical influence on the world around him in both «Servant from Dobromyl» and «Uriz Gothic».

Key words: epithet structure, image, fantasy, H. Pahutiak, S. Clarke.

УДК 821.161.2.09

Оксана Пухонська (Київ)

ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ВІЙНИ У РОМАНАХ «СОЛО ДЛЯ СОЛОМІЇ» ВОЛОДИМИРА ЛИСА ТА «СОНЬКА» ІГНАЦІЯ КАРПОВИЧА

У статті проаналізовано особливості сучасної інтерпретації Другої світової війни на прикладі польського та українського романів. Порівняльний метод дослідження дає змогу виявити специфіку літературного осмислення травматичного досвіду суспільства через історію особистості у контексті двох культур. Важливим аспектом пропонованих студій є поколіннєвий та гендерний підхід до розкриття мілітарної проблематики.

Ключові слова: війна, травма, покоління, пам'ять, культурна амнезія.

Як подія, що радикально вплинула на перебіг історії, змінивши геокультурну картину минулого століття, Друга світова війна стала чи не найсуттєвішим джерелом психологічної травми суспільства. Окрім численних жертв і радикального перекроєння світу (передусім Європи), ця війна значною мірою підважила, а навіть знищила ментальні основи багатьох націй. Події 1939–45 рр. стали передумовою становлення потужного мілітарного дискурсу, що визначав як суспільну, так і культурну політику цілого світу впродовж наступних десятиліть.

Із часом виявилось, що перемога радянської армії стала нічим іншим, як перемогою однієї тоталітарної потуги над іншою. Радянська влада створила міф героїзму, за яким приховала власні злочини на окупованих територіях в часі просування фронту на Захід. Згідно з тодішньою ідеологією, найбільшою жертвою війни став Радянський Союз (а останнім часом — його спадкоємиця Росія). У цьому контексті навіть жертви Голокосту втратили можливість правдивого визнання. Беручи до уваги географію Другої світової війни, незаперечним фактом є те, що найбільші баталії точилися власне на територіях, що згодом на різних правах увійшли до складу СРСР. На це також звертає увагу Тімоті Снайдер, дефініюючи ці території як «криваві землі» [7].