

Національний університет “Острозька академія”

Факультет романо-германських мов

Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему:

Когезія поетичного тексту. За творчістю Томаса Еліота

Виконав: студент(ка) II курсу, групи МА-61

спеціальності: 035 Філологія

спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури

(переклад включно), перша – англійська

Савка Я. А.

(прізвище та ініціали)

Керівник Костюк О. Ю.

(прізвище та ініціали)

Рецензент _____

(прізвище та ініціали)

Роботу розглянуто і допущено до захисту

на засіданні кафедри англійської філології

протокол № ____ від “__” _____ 2021 р.

Зав. кафедри _____ Анатолій ХУДОЛІЙ

Острог – 2021 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОГЕЗІЇ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	9
1.1. Поняття «когезія», розвиток зв'язності тексту у лінгвістиці та її основні ознаки. Визначальні категорії поняття «когезія» та зв'язок з іншими науками.....	9
1.2. Форми та структури поетичного тексту. Лінгвістичні особливості реалізації когезії у поетичних текстах.....	16
1.3. Розвиток поетичного тексту та його ключові художні елементи. Цілісність поезії при відтворенні через провідні форми, типи та засоби зв'язності тексту.	27
Розділ 2. МОДЕРНІЗМ У ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ. ПРАГМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІДТВОРЕННЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ ЗА ТВОРЧІСТЮ ТОМАСА ЕЛІОТА.....	32
2.1. Специфіка модернізму у літературі ХХ століття. Ознаки та художні засоби літературного напрямку «модернізм».....	32
2.2. Основні засоби когезії у поетичних творах Томаса Еліота.	43
2.3. Відтворення авторських інтенцій українською мовою засобами образності у поезії Томаса Еліота.....	48
РОЗДІЛ 3 ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ТА ЛЕКСИЧНИХ ФОРМ КОГЕЗІЇ У ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ ТОМАСА ЕЛІОТА «ПОРОЖНІ ЛЮДИ», «БОСТОН ІВНІНГ ТРАНСКРІПТ» ТА «БЕРНТ НОРТОН».....	55
3.1. Аналіз прагматичного потенціалу стилістичної форми когезії у поезії Томаса Еліота «Порожні люди».....	55
3.2. Дослідження відтворення лексичних одиниць українською мовою у поетичному тексті Томаса Еліота «Бостон івнінг транскріпт».....	69

3.3. Підходи та критерії відтворення рими у поезії Томаса Еліота «Бернт Нортон».....	74
ВИСНОВКИ.....	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	87

ВСТУП

Поезія займає одне з провідних і, одночасно, найдавніших надбань людства у лінгвістиці. Ще до появи писемності рими склалися в устах людей у вірші та пісні, відтворюючи їх життєві цінності певного періоду, настроїв та проблеми суспільства, у якому перебував той чи інший народ. Так з'явився поетичний текст, який, на відміну від прози, має більш строгі критерії щодо написання, тим самим, створюючи виклик для перекладачів при відтворенні. Завданням перекладача постає відтворити не лише сенс написаного, але й відобразити форму та риму, підбираючи найбільш вдалі лексичні одиниці, щоб адекватно зобразити картину тексту, яку автор вклав при складанні оригіналу.

Зазначимо, що існує ряд особливостей, якими керується перекладач при відтворенні іншомовного поетичного тексту. Непосильною задачею для перекладача є одночасно зберегти всі параметри та точність при відтворенні віршованих рядків. Тим самим, перекладач повинен вибирати чим пожертвувати задля збереження органічності поетичного твору.

При відтворенні поезії, як і при перекладі художньої прози, що закономірно відтворена у звуковому співвідношенні, важливим є не стільки переклад звукових повторів та інших фонологічних ознак, як відтворення зв'язку між оформленням поетичного тексту та його значеннєвою цінністю.

Текст, позбавлений зв'язності (сміслової, стильової, лексичної, чи, навіть, граматичної), нарікає себе на неадаптоване для людського вуха сприйняття, чим зменшує його цінність. Для уникнення неправильно сформульованих думок реципієнтів про зміст поетичного тексту існує поняття когезії.

Когезія у лінгвістиці слугує для зв'язності тексту та організації структури цих поєднань. Зв'язність є невід'ємною складовою при написанні та відтворенні поезій. Саме вона забезпечує поетичний текст семантичним цілим та взаємозалежним на всіх рівнях мови. Як при написанні так і при відтворенні поетичних текстів когезія відіграє визначальну роль. Перекладач

виявляє та аналізує засоби зв'язності оригінального твору, їх логічні переходи від однієї думки до іншої та застосовує відповідні для мови перекладу зв'язки при відтворенні. На відміну від споріднених між собою мов (польська, українська, білоруська), які при відтворенні поезії з однієї мови на іншу не викликають значних труднощів при перекладі, мови інших етнічних груп (англійська, німецька, французька) при відтворенні українською мовою зумовлює втрату певних морфологічних, граматичних та синтаксичних ознак. Зазначимо, що нерідко перекладач змушений застосовувати доместикацію аби не залишати аудиторію байдужою через нерозуміння оригінальних мотивів твору до сказаних автором порівнянь, які зрозумілі лише носіям мови.

Для наглядного прикладу у даній роботі ми досліджуємо творчість американського та англійського поета Томаса Еліота. Будучи людиною епохи модернізму та відкидаючи цінності романтизму, якими захоплювався в ранніх роках, його творчість, зокрема, в поезії, характеризується певною суперечністю поглядів та має дещо похмурий, проте ненав'язливий характер. Причому поетична творчість Томаса Еліота включає в себе символізм, який, при відтворенні, зумовлює неоднозначність розуміння сказаного ним. Еліот вважав, що поезія не повинна звертатися до реципієнта прямо, а, лише, через емоції, які викликають його порівняння. Складність роботи перекладача при відтворенні поетичних творів даного автора, які ми будемо аналізувати у роботі, полягає у правильному виборі символічних еквівалентів і доречному збереженні ідеї автора.

На думку багатьох відомих лінгвістів однією з невід'ємних категорій тексту є зв'язність поетичного тексту (І. Р. Гальперин [14, с.124-135], Леонтьев А. А. [40, с.168-172], Лейкина Б.М. [39, с.38-48], О. О. Селіванова[57, с.148], та ін.) Їх внесок у дослідження засобів зв'язності тексту зумовив розвиток знань про когезію та когерентність у лінгвістиці, а також, відкрив інтерес до подальших наукових пошуків на подану тему.

Актуальність дослідження даної теми викликає інтерес з боку як теоретичного так і практичного значення, оскільки тема поетичного відтворення має актуальність серед сучасних лінгвістичних досліджень. Зазначимо, що засоби когезії у творчості Томаса Еліота здатні розкрити та визначити особливості використання певних лексичних одиниць у відповідний часовий період, а саме, вплив доби модернізму на англійську поезію та особливості відтворення англомовних поетичних текстів українською мовою.

Безсумнівно, аналіз прагматичного потенціалу поетичного тексту сприятиме розвитку відтворення поезії та вдосконалення при досягненні еквівалентного відтворення поетичних текстів. Не менш важливим при дослідженні когезії є аналіз спроб та умов збереження цілісності відтворюваної поезії Томаса Еліота українською мовою. Актуальним, у сучасному літературному та перекладацькому обговоренні, є питання про засоби та лінгвістичні прийоми для узгодження рими й змісту поезії та аналіз впливу когезії на сприяння когерентності поезії при відтворенні українською мовою за допомогою дослідження поетичних текстів Томаса Еліота.

Об'єктом дослідження теми є когезія та стилістичні особливості відтворення поетичного тексту.

Предметом дослідження є когезії у поетичних текстах **Томаса Еліота** та засоби відтворення зв'язності поетичного тексту.

Метою магістерської роботи є дослідження проблематики відтворення українською мовою когезії у поетичному дискурсі та встановлення ступеня представленості когезії, вираженої лексичними та граматичними засобами англійської мови, на матеріалі творчості Томаса Еліота.

Завданнями дослідження магістерської роботи є:

1. Проаналізувати когезію як лінгвістичне явище та її прояви в поетичному тексті , дослідити її види й засоби;
2. Надати лінгвістичну характеристику лексико-семантичної когезії.

3. Дослідити стилістичні особливості англомовних поетичних текстів Томаса Еліота та проаналізувати особливості їх відтворення українською мовою;
4. Відслідкувати критерії, вживання та відтворення стильових особливостей, лексичних одиниць та їх семантичний характер для досягнення інформації про певну концепцію зв'язності при написанні поетичних творів.
5. Дослідити аналогію модернізму у англомовних текстах та в українській поезії з метою відтворення лексичної та римованої структури відповідно до періодики написання.

Матеріалами дослідження представленої магістерської роботи є англомовні поетичні тексти Томаса Еліота «Порожні люди», «Бостон івнінг транскріпт» та «Бернт Нортон» та переклад Соломії Павличко зі збірки «Томас Стернз Еліот. Вибране».

Методи дослідження. Для досягнення визначеної у магістерській роботі мети і розв'язання поставлених завдань на різних етапах дослідження використовувався комплекс методів, які доповнювали один одного і забезпечують можливість комплексного пізнання предмету дослідження, зокрема: **загальнонаукові методи** забезпечують дотримання мети науковості, об'єктивності, альтернативного підходу для аналізу когезії. Результати **теоретичного аналізу літератури** дали можливість систематизувати фактологічний матеріал для вивчення досліджуваної проблеми. **Порівняльно-зіставний метод** дозволив порівняти засоби, вживані Томасом Еліотом із засобами, вживаними авторами його часу.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що вперше здійснено детальний системний аналіз когезії як лінгвістичного явища та її проявів в поетичному тексті на основі опрацьованих літературних джерел, систематизовано лінгвістичну характеристику лексико-семантичної когезії, визначено стилістичні особливості англомовних поетичних текстів Томаса Еліота та проаналізовано особливості їх відтворення українською мовою у науковий обіг введено нові документи та наукові праці. Отримані результати

дослідження, фактичний матеріал і нові положення та висновки доповнюють джерелознавчу базу із зазначеної проблематики, відображають цілісну картину проблематики відтворення українською мовою когезії у поетичному дискурсі

Практичне значення полягає в тому, що дослідження сприятиме подальшому осмисленню проблеми когезії поетичного тексту, матеріали нашої кваліфікаційної роботи поглиблюють і розширюють курс з теоретичної граматики англійської мови, стилістики англійської та української мов, спеціалізованих курсів з лінгвістики, зарубіжної літератури, а також можуть бути використані при розробці науково-практичних і навчально–методичних матеріалів та у наукових дослідженнях студентів.

Структура магістерської роботи зумовлена метою та завданнями дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел та літератури. Загальний обсяг роботи становить 91 сторінки, з них 94 сторінок обсяг основного тексту. Список джерел та літератури загалом становить 86 позицій.

РОЗДІЛ 1 - ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОГЕЗІЇ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Поняття «когезія» та «когерентність», розвиток зв'язності тексту у лінгвістиці та її основні ознаки. Визначальні категорії поняття «когезія» та зв'язок з іншими науками.

Лінгвістичне дослідження тексту тривалий час обмежувалося лише його першим полюсом – аналізом зв'язків між елементами мовної системи всередині тексту. У рамках системно-структурної парадигми дослідження велося за лінією виявлення, опису, моделювання зв'язків всередині тексту. У якості компонентів тексту виділялися різні одиниці його членування: абзац, надфразова єдність, складне синтаксичне ціле та ін. Кількість категорій тексту, виділених таким чином, згодом збільшилася до кількох десятків (когезія, когерентність, інтеграція, континуум, цілісність, тематичність, послідовність, цілісність, завершеність, комунікативність, інформативність, текстовість, емотивність, інтенціональність, акцептуальність, ситуативність тощо [24, с. 50–74].

Так, наприклад, у монографії І. Р. Гальперина «Текст як об'єкт лінгвістичного дослідження» проаналізовані такі категорії тексту, як інформативність, модальність, когезія, інтеграція та завершеність [14, с.124-135]. Подібні категорії, а саме зв'язність, єдність та цілісність тексту, називає і А. Леонтьєв у своїх працях [40, с.168-172].

Ще на початку 70-х років XX століття А. А. Леонтьєв[40, с. 168-172], В. В. Красних та Б. М. Лейкина [39, с.38-48] довели, що складність тексту має не лінгвістичну природу. Визнання цього факту значно розширило коло категорій тексту, що виділяються. [36, с.43-78]

Варто зазначити, що у лінгвістичну науку поняття «текстова категорія» увійшло вже в середині 70-х років [18, с. 2-10], проте досі не є чітко визначеним.

В. В. Красних у дослідженні “От концепта к тексту и обратно” зазначає: «ознаки тексту мають розрізняти його від одиниць іншого роду, виділяти з-поміж подібних, у той час як категорії, які можуть бути більш абстрактні, ніж ознаки, виділяються по відношенню до них». [36, с.43-78] У свою чергу, «обґрунтованому визначенню текстових категорій заважає недостатня розробленість кола понять, що передаються цими категоріями». [36, с. 43-78] Сучасна лінгвістика розглядає текст як когерентний дискурс, який організований як інтерсуб'єктивний простір, наповнений змістом в результаті взаємодії мовних суб'єктів, тобто, як наслідок діалогічних зв'язків. Ці зв'язки – не просто обмін репліками між мовцями, а складне переплетення взаємних впливів того, хто говорить і слухає один на одного і контексту на характер і форму їх спілкування.

Мовлення, що здійснюється таким чином, є діалогічно структурованою діяльністю, яка «вбирає в себе» контекст. Слово стає «виразним» у місці його контакту з реальною дійсністю, під впливом тієї реальної ситуації, яка відбивається індивідуальним висловом. [16, с. 14]

При розумінні будь-якого висловлювання важливим є не лише безпосередній контекст, у якому відбувається діалог, а й попередній і наступний контексти, в яких можливі зміни. Ці два аспекти (ретроспективний і проспективний) вказують на два підходи, в рамках яких задаються лінгвісти питаннями, з одного боку, про причини, що детермінують дії, і з іншого – про межі, основу та можливість «свободи» дій.

Таким чином, висловлювання вимагає розуміння в міжсуб'єктивному просторі, у єдності сприйняття та відгуку, питання та відповіді, які роблять діалог прототипом реального спілкування та вербальної творчості. У мовознавстві будь-який усний або письмовий дискурс, що становить єдине ціле, називається текстом. [8, с.151– 177]

Текст - це не граматична одиниця, а радше семантична одиниця мови, тобто одиниця значення, а не форми. Текстура - це те, що надає тексту

єдність і відрізняє його поміж інших. Тому між одиницями тексту існує зв'язне відношення [69, с.176].

Когезія - це смислове відношення між одним елементом та іншим у тексті. Текст є цілісним, коли елементи пов'язані між собою і вважаються значущими для читача. Зв'язність виникає, коли інтерпретація одного пункту залежить від іншого, тобто один пункт передбачає інших [18, с. 64].

Згідно з М. Л. Макаровим, «глобальна когеренція – це зв'язок окремого конкретного висловлювання із загальною формою комунікації: обмін висловлюваннями в мові обумовлений стратегіями, планами, сценаріями, когнітивними схемами, що знаходяться у свідомості інтерактантів, причому кожен новий хід змушує їх коригувати свої плани та стратегії» [14, с. 196].

Про глобальну когерентність як відповідність кожної комунікативної дії своєму місцю в загальній макроструктурі взаємодії, відповідність кожної репліки своїй ролі в цілісній комунікативній події пишуть багато дослідників. Глобальна зв'язність, яку розуміють як єдність теми дискурсу, встановлюється продуцентом (автором) на початковій стадії розробки дискурсу: відбувається встановлення релевантних зв'язків між структурами знань - репрезентується зв'язкова модель ситуації. Таким чином, текст є не просто сукупністю ланцюжкових мікроструктур, це – цілісна макроструктура. Текст, позбавлений макроструктури, втрачає зміст [10, с. 84].

Як пише В. Н. Топоров, «уважний і глибокий аналіз цієї глобальної макроструктури може виявити при зіставленні текстів однієї смислової спрямованості деякі загальні властивості, якби вихідний текст, який не повністю, а також, у значній мірі, маніфестується в реальних текстах і навіть у текстах першого ступеня абстракції» [62, с.197].

Пошуки яскравих рис і прикмет глобальної моделі можуть здійснюватися і в лінгвістичному напрямі вказуються специфічні фонетичні, морфологічні, синтаксичні і лексичні характеристики тексту. [7, с.66]

У виявленні глобальних макроструктур найбільш складним є питання, чи є ці виявлені дослідником цілком об'єктивні показники водночас провідними показниками поетичної та семантичної значущості тексту, чи пов'язані вони також із прагматичними цінностями[16, с.91].

Лексична когезія – це спосіб вибору споріднених слів для зв'язку елементів тексту. Існує дві форми: повторення та колокація [50, с.30].

Повторення використовує одне і те ж слово або синоніми, антоніми тощо[5, с. 53]. Наприклад, "Яке плаття ви збираєтесь носити?" – "Я буду носити свою зелену сукню", використовує синоніми "плаття" та "сукню" для лексичної згуртованості. У колокації використовуються споріднені слова, які зазвичай поєднуються або мають тенденцію повторювати одне і те ж значення. Прикладом може бути фраза "колись давно".

Лексична когезія передбачає вибір словникового запасу. Це стосується зв'язків, які існують між лексичними одиницями тексту, такі як слова та фрази. Лексична когезія включає два типи: повторення та колокація. Реітерація є формою лексичної когезії, яка являє собою повторення лексичних одиниць. Вона є найбільш прямим та очевидним джерелом лексичної когезії. Реітерацію часто називають повторенням [4, с.46].

В зв'язності англійської мови Холлідей не згадує слова когерентність, але він використовує слово текстура, щоб замінити його. На його думку, поняття текстури можна пояснити як якість "бути текстом" та розумні співвідношення між реченнями[5, с.136].

Вчені, також, виділяють граматичну когезію. У лінгвістиці граматики відноситься до логічних та структурних правил, які регулюють склад пропозицій, фраз та слів у будь-якій даній природній мові. Термін також відноситься до вивчення таких правил, і це поле включає морфологію та синтаксис, часто доповнений фонетикою, фонологією, семантикою та прагматикою [41, с.51].

Когезія - це стан, коли всі речення добре поєднуються між собою, утворюючи єдине ціле. Послідовність можна розуміти як якість сприйнятої пропозиції, значення та зв'язок тексту [18, с.190].

Когерентність (від лат. “cohaerere” - триматися разом) можна розуміти як у широкому, так і у вузькому сенсі. У широкому розумінні зв'язність - це семантична структура, яка допомагає об'єднати кілька речень у цілісний текст. У вузькому розумінні, узгодженість - це зв'язок, спричинений знаннями читача або слухача, що допомагає їм зрозуміти будь-який дискурс (наприклад, через пізнання контексту, в якому розгортається дискурс). Послідовність пов'язана з психічними процесами та культурними знаннями, а не з явними маркерами дискурсу, такими як дейктичні слова або слова, що пов'язують [55, с.143].

За словами М. А. К. Халлідея, когезії недостатньо для побудови когерентного тексту. Варто зазначити, що правильне використання засобів зв'язності допоможе зробити текст послідовним. Послідовність відноситься до спадкоємності у сенсі, яка частково базується на зв'язності тексту, а частково - на життєвому досвіді читачів або на базовому розумінні світу з прочитаного та іншого досвіду. Коли люди читають, вони можуть чітко і швидко побачити, чи є уривок зв'язним чи ні, але вони не бачать, чи є він зв'язним чи ні одразу [62, с.190].

Як пише В. А. Лукіна, «причина високої повторюваності символів у тексті у тому, що текст будується зрештою з одиниць мови» Кількість фонем, морфем, лексем, структурних типів речень у мові обмежена [41, с. 284].

Проте кількість можливих повідомлень, зокрема і текстів, є теоретично нескінченною, а ще точніше - незліченною. Звідси випливає, що за умов використання обмеженого запасу одиниць мови до створення незліченної кількості повідомлень одиниці новизна слова фактично повторюються у таких повідомленнях (текстах). Причому повтор є часто надмірним, що безпосередньо необхідно для збереження контексту [55, с.70-87].

Цілісність (глобальна когерентність) тексту - це така його властивість, яка поєднує текст з іншими складними системами незалежно від їхньої природи. Її суть полягає у тому, що цілісний текст за об'ємом завжди «більше» за суму своїх частин. У цьому випадку цілісність може бути уточнена як семантична не адитивність [45, с.157].

Під час аналізу тексту з позиції одержувача цілісність посідає пріоритетне становище стосовно зв'язності. Формальна та семантична сторони тексту, відповідно, зв'язність та цілісність, протиставляються ще за одним параметром. Однонаправлений аналіз тексту «від зв'язності до цілісності» передбачає рух від частин до цілого індуктивним шляхом. Оскільки цілісність тексту більша за суму своїх частин, такий метод навряд чи призведе до успіху [5, с. 27]. Однонаправлений аналіз «від цілісності до зв'язності» передбачає рух від цілого до частин дедуктивним шлях [66, с.42].

Цей метод зумовлює можливість, що одержувач, не розуміючи окремих слів чи виразів тексту, здатний зрозуміти текст загалом. Але для обґрунтування отриманої подібним чином версії тлумачення тексту необхідно звернення до зв'язності (когезії). З позиції автора тексту цілісність конкретизується у понятті задуму (мотиву, інтенції), що існував до готового тексту і потім знайшов своє відображення у ньому, зазнавши тих чи інших змін. Відповідно до цієї точки зору, текст призначений для реалізації задуму. У готовому тексті задум трансформується на тему та ідею цілого тексту [8, с. 71].

Цілісність художнього тексту для читача існує за замовчуванням: ще до прочитання він не сумнівається у наявності в тексті теми та ідеї. Його мета — у встановленні та конкретизації ідейно-тематичного змісту тексту. Що ж до задуму, то він навряд чи може бути якимось чином реконструйований, оскільки існує тільки в ментальному світі автора і як такий ніколи не виражається: він завжди перетворюється, трансформується на тему, ідею тексту, точніше — деформується так, що стає темою, ідеєю [41, с.78].

І. Р. Гальперин пропонує розглядати взаємозв'язок взаємозумовленості категорій інтеграції та завершеності. Він пише про те, що «картина світу», що сприймається людиною, знаходиться в постійному русі та зміні [14, с.124-135].

Однак, кожен окремий відрізок цього руху може бути сприйнятий дискретно. Для цього потрібна зупинка процесу: «виходить якийсь «знятий момент», який дає можливість розглянути відрізок руху у всіх його характерних особливостях, його формах, зв'язках, спрямованості його складових» [14, с.124-135].

У тексті відтворюється та частина загальної «картини світу», яка потрапляє в поле зору дослідника (письменника, вченого, публіциста) на певний момент його сприйняття. Науковцю видається помилковою думка деяких учених про те, що текст не має меж. У своєму «правильному оформленому вигляді» текст має початок та кінець. Текст початку і кінця може лише як відхилення від типологічно встановленого зразка тексту. Автор тексту передусім ставить собі завдання розповісти читачеві, пояснити зі своїх позицій, у міру свого розуміння, у своїх цілях явище об'єктивної дійсності, в сутність якого він прагне проникнути [14, с.111].

Пізнання певного явища протікає складно, уривчасто, відволікаючись від основної мети і знову повертаючись до неї, збагачуючись уривчастими враженнями і судженнями, але загалом переслідуючи одне, основне, поставлене раніше завдання. І. Р. Гальперин пише, що текст вважатиметься завершеним тоді, коли на думку автора, його задум отримав вичерпне вираження [14, с.124-135]. Іншими словами, завершеність тексту — здійснення задуму, покладеного в основу твору, який розгортається в ряді повідомлень, описів, роздумів, оповідань та інших форм комунікативного процесу. Коли, на думку автора, бажаного результату досягнуто поступальним рухом теми, її розгортанням — текст завершується.

Як очевидно з викладеного, поняття завершеності стосується лише тексту, а не його частини, як вважають деякі дослідники граматики тексту.

Таким чином, завершеність як категорія правильно оформленого тексту може здатися читачеві, який не розгадав задуму автора, нереалізованою. Результатом цього є скарги на те, що художній твір залишає читачів в невіданні щодо подальшої долі героїв або мети, поставленої автором, іншими словами, щодо змістовно-концептуальної інформації.

Багато прозових та поетичних текстів здаються незавершеними, оскільки поставлена автором проблема не отримала однозначного рішення або ж він не вважає за потрібне повідомляти висновок, рішення, остаточне судження, вважаючи, що змістовно-фактична інформація або ж підтекст, імплікації або препозиції підкажуть читачеві необхідне чи можливе рішення, а сам автор тільки «підштовхує» його [58, с.105].

Таким чином, когезія – це категорія тексту, зв'язок між його елементами. Гальперин зазначає: «Когезія – це форми зв'язку (граматичні, семантичні, лексичні) між окремими частинами тексту, що визначають перехід від одного контекст-варіативного членування тексту до іншого[14, с. 124-135].

Когерентність – цілісність тексту, що полягає в логіко-семантичній, граматичній (перш за все синтаксичній) і стилістичній співвіднесеності і взаємозалежності його складових. Когерентність тексту є наслідком логіко-семантичного, синтаксичного і стилістичного видів когезії [44, с.38-129].

Отже, як ми виявили, когезія та когерентність не є синонімами, вони визначаються на різних рівнях розуміння цілісності тексту. Когерентність відноситься до текстових категорій, а когезія до окремих текстових елементів на синтаксичному рівні.

1.2. Форми та структури поетичного тексту. Лінгвістичні особливості реалізації когезії у поетичних текстах.

Поетичний текст – це невід'ємна та особлива частина парадигми художніх текстів. Як об'єкт лінгвістичного використання, в силу

своїї несхожості, наприклад, на текст прозовий або драматургічний, поетичний текст потребує окремого та детального розгляду [36, с.48].

Перші основи лінгвістичного дослідження поетичного тексту були досліджені радянською текстологією. Термін *текстологія* було вперше запроваджено Б.В. Томашевським у книзі «Письменник та книга. Нариси текстології». [61, с.45-13] Цей термін виявився зручнішим за колишню назву цієї науки «критика тексту» [50, с.142].

Критика тексту, або текстологія – це історико-літературознавча наука, що вивчає переважно літературні пам'ятки минулого. Сьогодні термін *текстологія* набуває нового значення і визначає науку про текст як такий. Таке розуміння текстології в даний час зумовлено зближенням інтересів і методів дослідження літературознавства та власне лінгвістики тексту. Таке зближення різних областей знання називають «філологізацією» [61, с.5-13].

Власне текст, в першу чергу, художній, сприяв синтезу методів дослідження теорії літератури та мовознавства, привертав увагу не тільки лінгвістів і літературознавців, а й психологів, культурологів, філософів та багатьох інших [30, с. 93].

Отже, поетичний текст має складно побудований зміст. Це означає, що, входячи до складу єдиної цілісної структури тексту, важливі елементи мови є пов'язаними комплексною системою співвідношень, неможливих у звичайній мовленнєвій конструкції.

Це надає і кожному елементу окремо, і всієї конструкції в цілому особливого семантичного навантаження. Слова, речення та висловлювання, які в граматичній структурі перебувають у різних, позбавлених рис зв'язках і, отже, непорівнянних позиціях, у художній структурі виявляються порівнянними і протиставними, у позиціях тотожності та антитези, і це розкриває в них несподіваний, поза поетичним текстом неможливий, новий семантичний зміст [70, с.268].

Варто також зауважити, що інтерпретація поетичного тексту, що супроводжувала його сприйняття виникла водночас із поезією. Роком народження вітчизняної лінгвістики поетичного тексту прийнято вважати 1914-й, тобто період з 1914 по 1916 р., час виникнення Товариства з вивчення поетичної мови [37, с.110].

Саме 1914 р. з'явилася перша публікація В. Б. Шкловського — «Воскресіння слова», після якої протягом кількох десятиліть з різним ступенем активності та частотності (що було обумовлено причинами поза поетичного характеру) виходили в друк роботи, присвячені лінгвістичному дослідженню поезики віршованого (і не тільки такого) тексту таких дослідників, як Б. М. Ейхенбаум, Б. В. Томашевський, В. М. Жирмунський, Ю .М. Тиньянов, В.В. Виноградов, Г. О. Винокуров. Однак, як ми можемо спостерігати, поетичний текст (далі — ПТ) був і залишається об'єктом постійного дослідження [27, с. 23].

ПТ є явищем не тільки ментальним, а й психофізичним, культурним, соціальним, але, головним чином, явищем духовним і досить рідкісним, що у порівнянні з текстами прозовими є свої специфічні ознаки:

- цілісність оформлення (або зв'язність: максимальний ступінь формалізації ПТ - просодія, строфіка, рима, інтонаційний внутрішній жест, мелодика, ритм, музикальність тощо);

- закінченість (завершеність):

- а) формальна;

- б) смислова;

- в) інтонаційно-музична тощо;

- ідіоматизм (відсутність варіативності плану вираження ПТ, повний ізоморфізм форми за наявності максимального ступеня варіативності);

- невіддільність від культурного контексту (ПТ як частина циклу, книги, етапу творчості поета, загалом творчості (спадщини) того чи іншого поета, поетичного напрямку, школи, діяхронічного та синхронічного ряду національної поезії тощо);

- індивідуальність (особистісний, суб'єктивний варіант реалізації поетичних смислів у тій чи іншій поетичній формі);
- системність та структурність за типом мовної системи та структури;
- оптимальність (формально-структурна та смислова самодостатність);
- *регенерація* (здатність ПТ до формальної та смислового наслідування, тавтології, рефренності тощо);
- відкритість (смислова багатозначність та можливість множинної інтерпретації смислів ПТ);
- герметичність (стійкість формально-смислових індивідуально-авторських кодів, ускладненість читацького сприйняття ПТ) [29, с. 142].

Цей перелік якостей ПТ немає характеру закінченості, оскільки поезія, як і будь-яка інша форма духовної діяльності, не може бути пізнана повністю. Широкий вибір засобів ПТ, що дозволяє розглядати його як особливий варіант художнього тексту, обумовлений специфічним типом моленнєвого мислення, результатом якого є ПТ [2, с. 172].

Спроби дати визначення такому найскладнішому явищу, як поетичний текст, здійснювалися і вченими, і поетами завжди, мабуть, відколи з'явилася поезія. Усвідомлення ПТ починається з його безпосереднього сприйняття, оскільки вплив цього тексту — естетичний, чуттєвий, інтелектуальний, а головне, духовний — настільки сильний, що буквально мучить пошуками розгадки і пояснення природи поезії і ПТ як того, хто сприймає його, так і тих, хто є творцями поетичних текстів [7, с. 54].

Створення повного, абсолютно вичерпного визначення природи, тобто, лінгвістичної, культурної, естетичної та духовної суті, ПТ неможливо через знакову істотність ПТ, коли знаковість тексту є, одночасно, інструментом і результатом процесу поетичного мислення, поетичної номінації та поетичної невимовної духовності такого тексту [33, с. 219].

ПТ — явище багатоаспектне. Його можна розглядати тільки з урахуванням внутрішньотекстових та позатекстових сторін ПТ, а також факторів, що визначають його специфіку як наступних категорій:

ПТ — категорія лінгвістична, що має свій план вираження і зміст, специфіка яких визначається одиницями мовної системи, що має знакову природу та рівневу ієрархічну будову.

ПТ — категорія антропогенетична, що містить у собі індивідуально-авторську художню картину світу, а також містить у собі мовні прикмети та особливості індивідуального (авторського, суб'єктивного) під час етичного мислення (поетичної номінації насамперед) та узагальненого (об'єктивного, інваріантного) мовного мислення.

ПТ — категорія культурна, тобто знакова системність ПТ споріднена з знаковою системою культури [25, с. 16].

ПТ — категорія естетична, оскільки конкретний ПТ створюється завжди в тих чи інших естетичних межах методу, школи, напрямку, тобто об'єктивно є частиною цілої естетики красного письменства [19, с. 63].

ПТ — категорія духовна як найвищий прояв культурної (інтелектуальної, емоційної, психологічної, гуманітарної тощо) діяльності людини поряд з іншими родами та видами мистецтва, науки, техніки та філософії.

ПТ — на відміну від «тексту мовного» є результатом художнього мислення, зокрема поетичного мислення як особливого типу мовного та його різновиду – художнього мислення.

ПТ — це і процес, і результат такого мислення, заснований на особливому типі поетичної номінації, або реномінації, а також має свої текстові якості, що видозмінюють ПТ як особливий варіант художнього тексту.

ПТ – система, природа цієї системи – знакова.

Реалізація ПТ як системи вкрай індивідуальна (антропологізм ПТ) та узагальнена (естетика ПТ), що робить її невід'ємною частиною культури взагалі.

Вірш - один із типів письмового тексту. Як і інші типи тексту, поетичні твори містять у собі сенс, який закладається автором поезії. Поетичний твір характеризується специфічним способом написання.

Щоб зрозуміти вірш, слід знати застосування слів-зв'язок у створенні зв'язного тексту. Необхідно, також, знати, як вони взаємодіють у вірші.

Варто зазначити, що розуміння слів-зв'язок – не єдиний фактор у здатності розуміти вірш, але й один із факторів, що відіграє важливу роль для розкриття сенсу у віршованому творі [79, с.46-50].

Вчені визначають різні форми когезії. Так, І. Р. Гальперин виділяє:

- 1) лексичну;
- 2) стилістичну;
- 3) образну;
- 4) ритмічну;
- 5) асоціативну;
- 6) композиційно-структурну форму когезії. [14, с. 124-135]

У свою чергу, О. О. Селиванова визначає:

- 1) граматичну;
- 2) семантичну;
- 3) асоціативну,
- 4) конотативну,
- 5) структурну
- 6) прагматичну форми зв'язності [32, с. 148].

В особливості, Мона Бейкер підкреслює визначальну роль лексичної когезії, що функціонує через лексичні ланцюжки, які проходять вздовж тексту і пов'язані між собою. Ключовими для поетичного тексту є лексична, стилістична, образна та композиційна форми когезії, які найчастіше реалізуються у віршованих творах. Лексичну когезію визначають як «форичну», тобто, таку, що представлена через структуру лексики чи словникових одиниць, а отже, на лексико-граматичному рівні [42, с.82].

Лукін В. А. визначає наступні види когезії:

Зв'язність на рівні однопланових одиниць та форм знаків. Під зв'язністю однопланових одиниць мається на увазі повтор таких образів, що візуально сприймаються (ліній, рис, точок тощо), які не розцінюються одержувачем однозначно як форми знаків [41, с.284].

Проблема такого виду полягає в необхідності переконатися, що та чи інша лінія чи конфігурація є формою мовного знаку, а не просто малюнком чи, скажімо, частиною орнаменту. У цьому випадку одним із найбільш надійних засобів вирішення проблеми буде аналіз зв'язності - підрахунок знаків, що повторюються, в тих чи інших позиціях і статистичне узагальнення знайдених повторів.

Таким чином, повторення незнайомих формальних сегментів певної послідовності, яка, можливо, є знаковою, дозволяє тільки з мінімальною ймовірністю припускати, що перед читачами текст [2, с.172]. Ця ймовірність зростає, коли з'являється підстава розцінювати візуальні образи як форми знаків, що регулярно повторюються, нехай навіть їх значення і денотати поки не цілком зрозумілі.

Оскільки в цих двох випадках зміст тексту невідомий, може йтися про зв'язність, недостатню для розуміння тексту, тобто для розуміння того, заради чого існує і дана зв'язність, і сам текст. Проте такого роду зв'язність необхідна існування будь-якого тексту: вона виконує роль найпростішої форми його висловлювання [6, с.15].

Говорячи про складність знакових елементів тексту, можна сказати, що цьому виді беруть участь такі елементи тексту, які одержувач оцінює як символи. Ними можуть бути не тільки морфеми, слова чи речення, але ще й те, що не є мовним знаком або, взагалі, не може бути знайомим поза текстом.

У письмовому художньому тексті такі знаки, як лапки чи курсив нерідко починають виконувати зовсім не властиві їм функції. Наприклад, курсив (дейктичний знак) не просто служить для виділення (вказівки) слова,

важливого з погляду автора у тому чи іншому відношенні (метамовна функція), але надає виділеному слову вмотивованості [54, с.18].

Зв'язковість знакових одиниць тексту зрештою служить для повтору деякого змісту, що може становити тему окремого абзацу, надфразової єдності. Це явище отримало назву ізотопія. [10, с. 84] Здатність до реалізації ізотопії мають лише знаки внаслідок наявності у них значення.

Невід'ємною є лексична зв'язність, так як – це один із найважливіших видів зв'язності, що полягає у логіко – семантичному, граматичному та стилістичному співвіднесенню та взаємозалежності складових елементів (слів, речень тощо) [74, с.40].

Не менш важливим у дослідженні поетичного тексту є аналіз індексальних знаків [32, с. 203]. До них відносяться займенники, частки, прислівники, та слова інших частин мови, які в одній частині тексту можуть бути використані для вказівки або посилення на іншу частину цього ж тексту.

Індексальні знаки, як відомо, вказують на референт, у свою чергу не характеризуючи його. Тому їх референтами може бути різні об'єкти. У тексті індексальні знаки направляють читача до слів, речень та частин тексту, що можуть вказувати і на позатекстову дійсність [26, с.71].

Метатекстова роль таких знаків полягає у тому, щоб допомагати читачеві орієнтуватися у тексті. Однак, неможливість дейктичних знаків характеризувати власні референти обумовлює той факт, що вони не так реалізують повтор змісту — ізотопію, як допомагають її вираженню.

У тексті умовними знаками може бути як слова, так і букви, цифри, склади, граматичні форми слів, частини слів, не співвідносні з морфемами, та інших. Особливо важливою у тексті є зв'язність умовних словесних символів. Вона, по-перше, прямо чи опосередковано бере участь у здійсненні функції зв'язності решти знаків тексту [20, с. 57].

Власні імена характеризуються семіотичною нестабільністю, будучи різними знаками на різних ділянках текстового простору. За рахунок набуття

ними конотацій (тобто, співзначення) в кінці тексту власні імена можуть зберігати у своїх значеннях зміст значної частини тексту (окремої підтеми, теми цілого тексту, ідейного мотиву). Це робить ім'я знаком значною мірою безумовним, який вже не можна довільно замінити будь-яким іншим. Принаймні такий стан справ, коли йдеться про художній текст. В інших типах текстів все може бути інакше [17, с. 9].

Варто, також, зазначити граматичну зв'язність. Під граматичною зв'язністю мають на увазі, передусім, повтор граматичних форм слів. Цей вид зв'язності менш значимий; по відношенню до нього ще більшою мірою правильне положення про чільну роль семантики тексту. Остання, якщо говорити про неї в аспекті зв'язності, визначає пріоритет зв'язності лексичної, на тлі якої визначається граматичний повтор, релевантний саме для тексту. Це не виключає того, що те чи інше граматичне значення може в конкретному тексті набути особливого значення і бути ключовим фактором для визначення його структури або для його інтерпретації [45, с.19-27].

Американський лінгвіст Т. Гівон виділяє чотири типи локальної зв'язності (особливо характерних для наративного дискурсу): референціальну (тотожність учасників), просторову та тимчасову [30, с. 93].

Наведемо приклад когнітивної моделі референціальної зв'язності, сутність якої зводиться до наступного: існує деяке сховище інформації, що називається епізодичною пам'яттю, яке корелює з мовними засобами зв'язності тексту. Для нас важлива наявність у ній як ієрархічна, так і лінійної структури зв'язності концептуалізацій референтів цього дискурсу. Деякі концептуалізації є точками референції - навколо них групуються концептуалізації інших референтів, утворюючи певний пучок концептуалізацій. Для того, щоб реактивувати концептуалізації даного «пучка» концептуалізацій, достатньо реактивувати точку референції [84, с. 76].

Дискурс складається з епізодів, кожен із яких має свою макроструктуру. Точка референції та «зачеплені» нею концептуалізації є ментальним корелятом епізоду в дискурсі. Таким чином формується деяка фокусна множина концептуалізацій референтів; у різні моменти часу кожна концептуалізація має той чи інший коефіцієнт активації. При повторній номінації референта вибір конкретного засобу залежить від ступеня активації концептуалізації даного референта, а також від місця цієї концептуалізації у фокусній множині та мети мовця [9, с.33].

М. А. К. Халлідей і Р. Хасан виділяють п'ять засобів когезії: референцію, субституцію, еліпсис, кон'юнкцію (сполуку) та лексичну когезію, хоча самі автори вказують, що «між даними категоріями немає непорушних меж» [31, с.76]. Референцією називається заміна у зв'язному відрізку тексту найменування, властивості чи дії певними детермінантами, що є найпростішим і найпоширенішим видом когезії, притаманним будь-якому типу тексту. Зв'язок між референтами буває анафоричний, тобто той, що вказує на референт у попередньому контексті, та катафоричний, який вказує на референт у наступному контексті. Останній радше характерний для наступного виду когезії – субституції [28, с. 174]. Субституція відрізняється від референції головним чином тим, що передбачає заміну цілих груп слів чи речень, а не лише окремих позначень. Заміна дієслівних груп здійснюється за рахунок модальних та допоміжних дієслів, а також широкозначних дієслів. У таких випадках субституція поєднується з наступною категорією когезії – еліпсисом. Еліпсис, як і субституція, характерний насамперед для діалогу, але він відрізняється від субституції тим, що є надзвичайно поширеним і типовим явищем для розмовної мови. Еліпсис служить саме засобом зв'язку, оскільки опускаються можуть різні елементи, що передують реченням або цілі пропозиції, зміст яких відображається в попередньому елементі і впливає з попереднього контексту. Кон'юнкція (з'єднання) є дуже поширеним і об'ємним засобом з точки зору кількості лексичних одиниць і різноманітності логічних зв'язок, що виражаються ними. До сполучних

засобів когезії входять не тільки слова а й словосполучення, а також цілі речення [21, с. 23].

Усі види зв'язності важливі і повинні братися до уваги під час аналізу тексту. Однак залежно від типу тексту різні види зв'язок мають різну вагу. Наприклад, для поетичного тексту фонетичний повтор буде значно значимішим, ніж для прозового. Якщо говорити тільки про прозовий текст, то в аспекті його аналізу всі види зв'язності можна аранжувати залежно від такої суттєвої характеристики, як обсяг тексту.

Всім описаним видам зв'язності притаманні у тому мірою загальні властивості: вони завжди виражаються формально, мають лінійний характер і здебільшого співвідносні з мовленнєвими одиницями. На цій підставі до них застосовується термін когезія В. У. Дресслера, або локальна зв'язність [22, с. 47].

Водночас залишається незрозумілим, яку роль процесах організації та побутування тексту грають такі його одиниці, які мають мовних аналогів: заголовок, цитата, текст у тексті, метатекст та інші. Вони характеризуються тенденцією до більшої довжини, ніж слово, в інших випадках - ніж речення, і тому вони менш формальні, їх межі тяжіють до невизначеності, а встановлення кордонів спирається в основному на семантику і вимагає від одержувача взяття до уваги цілісності тексту [40, с.76].

Усі такі одиниці тексту зрештою також взаємопов'язані, поєднуються деякими семантичними, а нерідко і формальними повторами. «Однак, по відношенню до системи їх взаємозв'язків вживають вже інші терміни - когерентність (від лат. *cohaerentia* «зчеплення, зв'язок», автор терміна В. Дресслер), або глобальна зв'язність» [4, с. 128].

Отже, як ми помітили, когезія відіграє провідну роль при формуванні поетичного тексту. Його будова та зміст є невід'ємними складовими когезії та зв'язок у текстах, зокрема, у поетичних текстах. Таким чином, когезія охоплює як лексичну будову, так і граматичну.

1.3. Розвиток поетичного тексту та його ключові художні елементи. Цілісність поезії при відтворенні через провідні форми, типи та засоби зв'язності тексту.

Історія розвитку теоретичної поетики представляє собою безперервну низку пошуків методів, підходів до вивчення художнього і, зокрема, поетичного мовлення. Поетичне мовлення (мовлення художньої літератури) виділяється підвищеною емоційністю та образністю, наявністю троп, стилістичних фігур [69, с.52].

Крім того, поетичне мовлення характеризує своєрідність певного літературного напрямку. Наприклад, символізм – напрям у поезії, який використовує художній символ замість образу, що відтворює певне явище.

Поети – символісти розуміли поета як божество, оскільки він інтуїтивно відчував шлях до істини. При цьому інтуїція ототожнювалася з містичним прозрінням, бо за її допомогою поет пізнавав правду [70, с.107].

Суттєвий вклад у становлення теорії художнього мовлення внесли О. М. Веселовський, В. М. Виноградова, О. О. Потебня, праці яких слугували фундаментом для вивчення мови художнього твору в дослідженнях ХХ ст. [69, с.53] Наявні на сьогодні методики є безпосереднім результатом опанування основних підходів до вивчення художнього мовлення, які склалися протягом ХХ ст. Методологічні пошуки були обумовлені усвідомленням нерозривного зв'язку форми і змісту як невід'ємної риси художнього мовлення. Сучасні підходи до вивчення художнього мовлення пов'язані з дослідженням виражальних засобів і художнього змісту, направлених на розкриття авторського задуму [71, с.1].

З досліджень було виявлено, що поетичний текст є особливо складним для сприйняття. Причиною цьому є стільки вищий ступінь формалізації ПТ не стільки його просодична специфіка та загальна культурна, естетична та мовна закодованість. Поетичний текст самоцінний через свою надзвичайну складність та комплексність. Такий текст, будучи переживанням і думкою,

впроваджує їх у свідомість і психіку читача. Особливо яскраве протиставлення форми і змісту характерне для досліджень початку ХХ ст.

У центрі уваги вчених знаходилася форма художнього смислу. З цієї причини метою аналізу філологи того часу вважали вивчення словесних форм вираження. У підході до дослідження форми та змісту існують формалістичний і структуралістичний підходи [51, с.48].

Учені зверталися до дослідження поетичного мовлення в різних аспектах. Ще на початку ХХ ст. було висловлено немало положень про звукову організацію поетичного мовлення. Поступово створюється уявлення про зв'язок звукової і змістовної організації віршованого тексту [26, с.74].

Так, про пряму залежність мелодики віршованого тексту від його ритму, про «прийоми мелодизації» писав Б. М. Ейхенбаум. В. М. Жирмунський услід за ним розглядає мелодику також як наслідок ритму. Але, на відміну від позиції Б. М. Ейхенбаума, у концепції В. М. Жирмунського ритм залежить від змісту тексту, від його емоційного фону, від вибору слів, від синтаксичних особливостей [15, с.33].

Таким чином, мелодика розуміється як результат взаємодії різних факторів, які забезпечують виконання «художньо-психологічного завдання». Роль звукової організації віршованого тексту в реалізації авторського задуму розглядається протягом ХХ ст. Н. В. Черемісіна розглядає художній текст з погляду реалізації в ньому принципу інформативності і стверджує, що важливу роль у вираженні художнього змісту відіграє як семантика слів, так і їхня максимальна звучність, їхнє місце у строфі, їхня ритмоутворювальна роль, характер римування [69, с.52-58].

Визначаючи «гармонічні центри» в прозаїчних і поетичних текстах, дослідник виявляє засоби і способи вираження «гармонічної інформації», значущість звукової будови поетичного мовлення для реалізації задуму твору [6, с.76].

Найяскравіше текстові художні риси виступають у поетичних художніх творах, які бувають, як відомо різних структурних форм і конфігурацій їх

строф. Поетичні або віршовані твори розрізняються найчастіше за типами римування:

- перехресне,
- послідовне,
- вибіркове (коли рядки римуються вибірково).

Розрізняють ще вірш класичний, олександрійський, байковий, хореїчний, ямбічний вірш, сонет тощо.

Верлібр - тип вірша, що мав короткочасне поширення і в тогочасній Україні (М. В. Семенко, Г. Д. Шкурупій, П. Г. Тичина та ін.) Виконання повноцінного перекладу римованого вірша, а тим більше справжнього поетичного твору зі своєю вишуканою римою і художніми образами, є набагато важчим завданням, ніж переклад вільного, неримованого віршованого твору [10, с.136].

Причому поетичний твір однаково важко перекладати як і з генеалогічно близьких мов типу слов'янських чи германських/романських, так і тим більше при перекладі з генеалогічно далеких мов типу сучасних англійської (німецької/французької) на українську, хоча і могло здатися, що із близькоспоріднених мов перекладати мало б бути набагато легше.

Отже, головними питаннями при відтворенні вірша постають: що саме і наскільки повно воно має відтворюватися із багатопланового поетичного першотвору в перекладі, аби він якомога ближче був у сумі своїх складових елементів до взірцевого вірша оригіналу та в яких параметрах. При цьому треба врахувати, що далеко не всі поетичні твори мають однакову або ідентичну зовнішню конфігурацію та розмір, внаслідок чого і складових поетичної матриці в одному поетичному творі буде більше, а в інших часто значно менше. Все залежить від авторського задуму, мети написання твору, рівня поетичної майстерності автора чи, зрештою, від національної манери написання віршованих творів.

Висновки до Розділу 1

Сучасна лінгвістика розглядає текст як когерентний дискурс, який організований як інтерсуб'єктивний простір, наповнений змістом в результаті взаємодії суб'єктів мови, тобто, як наслідок діалогічних зв'язок. Ми виявили, що при розумінні будь-якого висловлювання важливим є не лише безпосередній контекст, у якому відбувається діалог, а й попередній і наступний контексти, в яких можливі зміни.

Так, когезія постає смисловим відношення між одним елементом та іншим у тексті. Текст є цілісним, коли елементи пов'язані між собою і вважаються значущими для читача. Зв'язність виникає, коли інтерпретація одного пункту залежить від іншого, тобто один пункт передбачає інший.

Цілісність (глобальна когерентність) тексту - це така його властивість, яка поєднує текст з іншими складними системами незалежно від їхньої природи. Її суть полягає у тому, що цілісний текст за об'ємом завжди «більше» за суму своїх частин. У цьому випадку цілісність може бути уточнена як семантична неадитивність [60, с.52].

Нами було досліджено, що завершеність як категорія правильно оформленого тексту може здатися читачеві, який не розгадав задуму автора, нереалізованою. Результатом цього є скарги на те, що художній твір залишає читачів в невіданні щодо подальшої долі героїв або мети, поставленої автором, іншими словами, щодо змістовно-концептуальної інформації.

Поетичний текст – це невід'ємна та особлива частина парадигми художніх текстів. Як об'єкт лінгвістичного використання, в силу своєї несхожості, наприклад, на текст прозовий або драматургічний, поетичний текст потребує окремого та детального розгляду.

Ми дослідили і виявили, що ПТ є явищем не тільки ментальним, а й психофізичним, культурним, соціальним, але, головним чином, явищем духовним і досить рідкісним, що усвідомлення ПТ починається з його безпосереднього сприйняття, оскільки вплив цього тексту — естетичний,

чуттєвий, інтелектуальний, а головне, духовний — настільки сильний, що буквально мучить пошуками розгадки і пояснення природи поезії і ПТ як того, хто сприймає його, так і тих, хто є творцями поетичних текстів.

Всім описаним видам зв'язності притаманні у тому мірою загальні властивості: вони завжди виражаються формально, мають лінійний характер і здебільшого співвідносні з мовними одиницями. Історія розвитку теоретичної поетики представляє собою безперервну низку пошуків методів, підходів до вивчення художнього і, зокрема, поетичного мовлення [50, с.31].

Таким чином, поетичні тексти нерозривно зв'язані зі змістом та формою і мають підґрунтя для вивчення у подальших дослідженнях. Удосконалення знань про зв'язність допоможе нам краще розуміти нюанси авторського задуму та сприймати текст глибше та досконаліше. Перед дослідниками стоїть задачею відповісти на ряд питань, що постають при відтворенні поетичного тексту: наскільки точним повинен бути переклад першотвору та чим можна і чи варто жертвувати, відтворюючи оригінальний поетичний текст іншою мовою.

РОЗДІЛ 2 МОДЕРНІЗМ У ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ. ПРАГМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІДТВОРЕННЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ ЗА ТВОРЧІСТЮ ТОМАСА ЕЛЮТА

2.1. Специфіка модернізму у літературі ХХ століття. Ознаки та художні засоби літературного напрямку «модернізм».

Модернізм - загальна назва напрямів мистецтва та літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст., що відображували кризу буржуазної культури і характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого. Модернізм виник у Франції наприкінці ХІХ ст. (Бодлер, Верлен, А.Рембо) і поширився в Європі, Росії, Україні. Модерністи вважали, що не треба шукати у творі мистецтва якоїсь логіки, раціональної думки. Тому мистецтво модернізму і носило переважно ірраціональний характер [20, с.488]. Протестуючи проти застарілих ідей та форм, модерністи шукали нових шляхів і засобів художнього відображення дійсності, знаходили нові художні форми, прагнули докорінного оновлення літератури [20, с.488].

У цьому плані модернізм став справжньою художньою революцією і міг пишатися такими епохальними відкриттями в літературі, як внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі "потoku свідомості", відкриттям далеких асоціацій, теорії багатоголосся, універсалізації конкретного художнього прийому і перетворення його на загальний естетичний принцип, збагачення художньої творчості через безпосереднє відкриття прихованого змісту життєвих явищ, відкриттям ірреального та непізнаного [20, с.488].

Модернізм - це соціальне бунтарство, а не тільки революція у царині художньої форми, бо спонукав до виступу проти жорстокості соціальної дійсності та абсурдності світу, проти гноблення людини, обстоюючи її право бути вільною особистістю. Модернізм протестував проти грубого матеріалізму, проти духовного звиродніння та убогості, тупої ситості. Однак,

протестуючи проти реалізму, модернізм не відкинув всіх його досягнень, а навіть використав їх, розвивав та збагачував у своїх пошуках нових шляхів у мистецтві [20, с.488].

Модернізму властиві наступні риси:

1. вираження глибинної сутності людини та одвічних проблем буття
2. перевага творчої інтуїції
3. творення нової художньої реальності
4. пошуки нових формальних засобів у мистецтві
5. синтез мистецтв
6. тяжіння до умовності
7. орієнтація на створення не соціальних типів, а "симптомів епохи", тобто культ особистісного, індивідуального начала [20, с.488].

Загальні риси модернізму:

- особлива увага до внутрішнього світу особистості;
- проголошення самоцінності людини та мистецтва;
- надання переваги творчій інтуїції;
- розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникати у найінтимніші глибини існування особистості і одухотворити світ;
- пошук нових засобів у мистецтві (метамова, символіка, міфотворчість тощо);
- прагнення відкрити нові ідеї, що перетворять світ за законами краси і мистецтва.

Такі крайні, радикальні модерністські течії, як дадаїзм або футуризм отримали назву авангардизму (від фр. *avant* - уперед, *garde* - сторожа, передовий загін) - напрям у художній культурі XX ст., який полягав у відмові від існуючих норм і традицій, перетворенні нових художніх засобів у самоціль; відображенні кризових, хворобливих явищ у житті й культурі у перекрученій формі. Авангардизму притаманне бунтарство [20, с.488].

Авангардизм - узагальнююча назва течій у світовому, перш за все в європейському мистецтві, що виникли на рубежі XIX і XX століть. Слово

французького походження авангард спочатку була у застосунку виключно до військової термінології і означало загін, що висувається вперед рухом війська; передовий загін [20, с.488]. В академічному мистецтвознавстві, довідниках та енциклопедіях поняття «модернізм» та «авангард», як правило, ототожнюють [42, с.752].

Як зазначалося, авангардизм розуміють як найактивнішу тенденцію, граничне вираження ширшого явища – модернізму. Додамо, що становлення останнього пов'язується, своєю чергою, з раннім періодом авангардизму, що підготував його. Інакше кажучи, модернізм й авангард – багато в чому подібні, майже тотожні явища в мистецтві ХХ ст. Їх спільна суттєва риса – опозиція класичному мистецтву, принципове використання «сучасних», «передових» методів і прийомів творчості. Проте якщо авангард – це завжди модерне мистецтво, то модернізм не завжди буває авангардним. Більше того, деякі автори схильні вбачати в модернізмі тільки поставангардний період розвитку мистецтва, котрий характеризується лише повторенням, репродукуванням уже винайдених авангардом художніх принципів та рішень [73, с.91].

Модерністи також прагнуть до оновлення мистецтва, але, на відміну від авангардистів, вважають за необхідне не заперечувати, а продовжувати художні традиції. У поданні модерністів «авангард є пройденим етапом і навіть своєрідною новою класикою, яку слід, як і стару класику, розвивати, а не спростовувати». Авангардизм короточасний, він проявляється лише у переломні моменти історії; модернізм перманентний, він відбиває постійне прагнення вдосконалення художньої форми [10, с.61].

Основними стилістичними рисами літературного авангардизму є: парадокси та алогічності, об'єднання та комбінування протилежного та несумісного. У літературному авангардизмі відсутні чіткі межі між жанрами та прийомами. Набуває важливості художня мета, яка досягається через алогічні, гротескні та фантастичні світи. Персонажами є люмпени та маргінали: алкоголіки, юродиві, наркомани [12, с.90].

Авангардистські напрями і течії (футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, "новий роман", "драма абсурду", "потік свідомості" тощо) збагатили й урізноманітнили літературний процес, залишивши світовій літературі чимало шедеврів художньої творчості. Вони помітно вплинули і на письменників, які не відмовились від художніх принципів реалізму: виникли складні переплетення реалізму, символізму, неоромантизму і "потіку свідомості"[66, с.76]. Модернізм як художній напрям був внутрішньо неоднорідним конгломератом художніх явищ, які ґрунтувалися на спільних світоглядних, філософських і художніх засадах [56, с.180].

Наприкінці XIX ст. виникли імпресіонізм, символізм та естетизм. На початку XX ст. до них додалися експресіонізм, футуризм, кубізм, а під час і після першої світової війни – дадаїзм, сюрреалізм, школа "потіку свідомості", а література, до якої увійшли антироман, "театр абсурду" [43, с.11-20].

Імпресіонізм (від фр. "враження") вів свій початок у другій половині XIX ст., і розквітнув у XX ст. Він виник як реакція на салонне мистецтво та натуралізм спершу у живописі (К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега), звідки поширився на інші мистецтва (О. Роден у скульптурі, М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський у музиці) і літературу. Тут основоположниками імпресіонізму стали брати Гонкури та Поль Верлен [32, с.223].

Виразні прояви імпресіонізму були у творчості Гі де Мопассана і Марселя Пруста, до імпресіоністів належали Кнут Гамсун, Гуго фон Гофмансталь, Ю. Тувім [32, с. 224]. Протестуючи проти надмірної залежності від реального життя, проти копіювання дійсності, імпресіоністи описували власні враження від побаченого – зорові й чуттєві, що були мінливими, як і самий світ, а також відтінки вражень і барв, їхні уявлення та асоціації були часто фантастичними і завжди суб'єктивними [22, с.51].

Імпресіоністи намагалися бути максимально наближеними до того, як той чи інший предмет людина бачить у природі – в усій складній взаємодії зі світлоповітряним середовищем. Розчинивши колір у світлі та повітрі,

позбавивши предмети матеріальної форми, імпресіоністи тим самим фактично зруйнували матеріальність світу [25, с. 62].

Найвизначнішою серед декадентських течій кінця XIX – початку XX ст. став символізм. Символ використовувався як засіб вираження незбагненої суті життєвих явищ і потаємних або навіть містичних особистих уявлень, творчих прозрінь, ірраціональних осяянь митця. Символи вважалися найдосконалішим утіленням ідей. Образи – символи відтворювали таємничу та ірраціональну суть людської душі та її життя, величний поступ невідвратної долі, зобразили потойбічне життя, метафізичний світ "інобуття", натякали на містичну сутність явищ життя. Для символістів поезія, як і музика, була найвищою формою пізнання таїн - пошуком і відкриттям "інобуття" [34, с.7].

Для людей, символ став спробою виразити свої думки та втілити асоціації не у складену ідеальну картинку, а фрагментарно. Символізм породив змогою додумати та осмислити образи, що закладені іншими через призму суб'єктивного сприйняття.

Започаткували символізм французькі поети Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо. "Завоювавши" Францію, символізм швидко поширився в усій Європі. В різних її країнах символізм представляли Габріель д'Анунціо (Італія), Райнер Марія Рільке та Гуго фон Гофмансталь (Австрія), Стефан Георге (Німеччина), Оскар Уайльд (Англія), Еміль Верхарн і Моріс Метерлінк (Бельгія), Генрік Ібсен (Норвегія), Станіслав Пшибишевський (Польща) [34, с.8].

Естетизм виник в останнє десятиліття XIX ст. в Англії. Він породив культ витонченої краси. Творці естетизму вірили, що реалізм приречений на цілковитий крах, що соціальні проблеми зовсім не стосуються справжнього мистецтва, і висували власні гасла "мистецтво для мистецтва", "краса заради самої краси". Найвидатнішим представником англійського естетизму був Оскар Уайльд [34, с.8].

Експресіонізм (від фр. "виразність, вираження") започаткований у ХІХ ст. Ця авангардистська течія набула свого повного звучання та ваги в першій чверті ХХ ст. і стала значним внеском у розвиток світової літератури. Експресіоністи були тісно пов'язані з реальністю - саме вона їх сформувала і глибоко хвилювала. Вони засуджували потворні явища життя, жорстокість світу, протестували проти війни і кровопролиття, були сповнені людинолюбства, стверджували позитивні ідеали [34, с.8].

Бачення світу експресіоністами було своєрідним: світ уявлявся їм хаотичною системою, якою керували незбагненні сили, незрозумілі, непізнані, таємні, і від них не було порятунку. Експресіоністи виступали проти позитивістського емпіризму, копіювання та відображення дійсності. Вони приймали особистість художника за промовця дійсності. Для спрямування характерна нервова емоційність, трагічність світовідчуття характерним для експресіонізму чином [34, с.9].

У творах експресіоністів важливе місце посідає проблема провини та покарання. Для них була характерна впевненість у тому, що земне життя — фільтр, який може очистити людину і призвести до бога. Втрачаючи віру в бога, людина втрачає мету життя, а через добровільне покарання себе вона проходить шлях для очищення душі. На думку експресіоністів, біль та страждання дають змогу людині осмислити суть буття, свого існування [19 с.94].

У творах цього жанру важливу роль займає тема смерті, якою закінчуються людські страждання. Страждання - це випробування, яке прямує зверху, щоб допомогти реалізувати власну замість, ідентифікувати свою неповторну особистість. Єдино справжнім був лише внутрішній світ людини і митця, їх почуття і думки. Саме він мав перебувати в центрі уваги письменника. А відтворювати його слід виразно, яскраво, з використанням грандіозних образів умовних, з порушеними пропорціями, надмірно напружених, з максимально чіткими інтонаціями, тобто зображати за допомогою експресивних образів із застосуванням парадоксального

гротеску та у фантастичному ракурсі. Чи не найвидатніший експресіоніст Йоганнес Бехер вважав найхарактернішим для експресіонізму поетичним образом "напружений, відкритий в екстазі рот" [34, с.8].

Отже, експресіоністи додавали у свої твори багато жахів, чудернацьких речей, жорстокість та стереотипність. Такий «виклик» збурював, але, одночасно, зацікавлював публіку своїми неординарними способами вираження.

Імажизм з'явився в Англії напередодні першої світової війни і проіснувала до середини 20-х років. "Вірш – не організм, а хвиля образів, з нього можна вийняти один образ, вставити ще десять", – стверджував теоретик імажизму В. Шершеневич [34, с.9].

Отже, представники цієї течії вважали "каталогом образу", вишуканим сплетінням метафор, метонімії, епітетів, порівнянь та інших тропів - таким собі примхливим нагромадженням барв, відтінків, образів, ритмів і мелодій. Зміст імажиністи ставили на другий план: він "поїдається образом". Певна річ, що імажинізм не міг, якщо б навіть і прагнув того, цілком знехтувати змістом. Творчість С. Єсеніна - найкраще підтвердження цієї думки. Представниками імажинізму в Англії та США є Т.С. Еліот, Р. Олдінгтон, Е. Паунд, Е. Лоуел та ін. [34, с.9].

Футуризм (від лат. "майбутнє") виник 1909 р, в Італії, його родоначальником був Ф. Марінетті. Звідти поширився по всій Європі, отримавши назву кубізму у Франції (М.Жакоб, Б.Сандра), его-футуризму і кубофутуризму в Росії (І.Сєвер'янін, брати Бурдюки, В.Хлебніков, В.Махновський та ін.), авангардизму в Польщі (Ю. Пшибось та ін.). [68, с.52]

Український футуризм, започаткований М. Семенком, отримав згодом назву "панфутуризм" [33, с.80]. Футуристи проголошували, що вони створили мистецтво майбутнього, яке було співзвучним ритмам нової епохи "хмарочосно-машинно-автомобільної" культури, і закликали відкинути традиції старої культури, яку вони називали зневажливо "плювальницею". Футуристи співали гімни технічному прогресові, місту, машинам, моторам,

пропелером, "механічний" красі, наголошували на необхідності створення нової людини, гідної своєї доби техніки, людини нового складу душі [25, с.180].

Вони відкинули традиції реалістичної літератури, її мову, поетичну техніку. Запроваджуючи свою мову, нові слова і словосполучення, футуристи доходили навіть до абсурду: часом вигадували слова без будь-якого змісту. Автором терміну «футуризм» та основоположником цього напрямку є італійський поет Філіппо Марінетті (поема «Червоний цукор»). Сама назва має на увазі культ майбутнього та дискримінацію минулого разом із сьогоденням. 20 лютого 1909 року в газеті "Фігаро" Марінетті опублікував "Маніфест футуризму". Він був написаний для молодих італійських художників. Марінетті писав: «Найстаріші серед нас — тридцятирічні, за 10 років ми маємо виконати своє завдання, доки не прийде нове покоління і не викине нас у кошик для сміття...» У маніфесті Марінетті проголошується «телеграфний стиль» [18, с.64].

Для футуризму у літературі характерні відмова від традиційної граматики, право поета на свою орфографію, словотворчість, швидкість, ритм. Живописці присвячували свої картини поїзду, автомобілю, літакам (див. аероживопис) — усім миттєвим досягненням цивілізації, захопленої технічним прогресом. Мотоцикл був оголошений більш досконалим витвором, ніж скульптури Мікеланджело. Марінетті говорив: «Жар, що походить від шматка дерева чи заліза, нас хвилює більше, ніж усмішка і сльози жінки», «Нове мистецтво може бути лише насильством, жорстокістю» [18, с.57].

Французькі кубісти та російські кубофутуристи були тісно пов'язані з малярами-кубістами, які намагалися епатувати, вразити обивателів різкістю фарб і незвичністю змісту: вони розкладають зображення на найпростіші геометричні елементи - куби (звідси й назва), квадрати, прямокутники, лінії, циліндри, кола тощо [23, с.64].

Проголосивши культ форми, кубісти відсунули зміст на задній план, звели його до форми. Письменники спантеличували обивателя не тільки "мовою, якої ще ніхто не чув", а й відходом від милозвучності в бік какофонії, дисонансів, нагромадженням важких для вимови приголосних [55, с.136].

Сюрреалізм від фр. "сюр" - над, тобто надреалізм), що виник у Франції у 1920-х роках. Його засновником і головним теоретиком був французький письменник Андре Бретон, який закликав "зруйнувати існуюче донині протиріччя між мрією та реальністю". Він заявив, що єдиною сферою, де людина може повністю виявити себе, є підсвідомі акти: сон, марення тощо, і вимагав від письменників-сюрреалістів "автоматичного письма", тобто на рівні підсвідомості [24, с.19].

Стилю сюрреалізму передувала школа ідеореалізму, заснована французьким поетом Сен Полем Ру 1893 року. Філософською основою сюрреалізму стали роботи А. Бергсона, психоаналіз Зигмунда Фрейда та аналітична психологія Юнга [21 с.199].

Поетика сюрреалізму мала надзвичайний вплив на розвиток західного театрального мистецтва. Французький драматург і критик Антонен Арто створив театр жорстокості, суть якого — відмова від реальності. А. Арто вважав, що у театрі людина має подорожувати у світ несвідомого. Таку подорож має переконати в безперспективності існування, марності людських зусиль. У героїв творів А. Арто можна спостерігати варварство та потяг до злочинів, канібалізм, еротичні фантазії у прихованому внутрішньому світі людини [21, с. 212].

Школа "потоків свідомості" - це засіб зображення психіки людини безпосередньо, "зсередини", як складного та плинного процесу, заглиблення у внутрішній світ. Для таких творів було характерне використання спогадів, внутрішніх монологів, асоціацій, ліричних відступів та інших художніх прийомів. Представниками "потоків свідомості" були Д.Джойс, М.Пруст, В.Вульф та ін.[18, с.88].

У "драмі абсурду" дійсність зображувалися через призму песимізму. Безвихідь, постійне передчуття краху, відмежованість від реального світу - характерні риси твору. Поведінка, мова персонажів алогічна, фабула зруйнована. Творці - С.Беккет, Е.Йонеско. Модернізм в Англії об'єднав різні тенденції в мистецтві, різних письменників і поетів і на ранній стадії пов'язаний з експериментаторством. Навіть в межах творчості одного письменника можуть бути відображені найвизначніші досягнення модернізму ("Улісс" Джойса) і його глухий кут ("Поминки по Фіннегану"), нове розуміння традиції (Еліот), визнання за російською літературою права бути органічною і необхідною частиною світового літературного процесу (В. Вулф) [2, с.120].

Разом з тим різні угруповання і течії відбили річ цілком очевидна деякі спільні риси. Перш за все пряма залежність літератури від психології З. Ш. Фрейда, вплив психоаналізу і концепції мистецтва, творчості як форми сублімації. Відкидаючи на першій експериментальній стадії традиційні типи розповіді, проголошуючи техніку потоку свідомості єдино вірним способом пізнання індивідуальності, модерністи відкрили залежність художнього образу як основного інструменту естетичної комунікації від міфу, що став структуроутворюючим фактором ("Улісс" Джойса, поезія Т. С. Еліота) [10, с.180].

Модернізм пориває в історичному та естетичному планах з наступністю культур, йдучи по шляху дегуманізації. "Історія, - каже Стівен Дедалус ("Улісс"), - це кошмар, від якого я намагаюся прокинутися". Як всяке нове явище або сукупність явищ, модернізм на початку свого виникнення відрізняється крайньою естетичною інтенсивністю, що виражається в більшій кількості експериментів, формальних вибухів і революцій, що відбуваються і в Росії, і в Німеччині, і у Франції, і в інших країнах [7, с.160].

Відмова від існуючих стереотипів і систем, реорганізація і перестановка окремих атомів цього матеріалу, пристосування до нового строю, ще проте остаточно не сформованому, плинність життя і думки, відмова від

однолінійної залежності причини і слідства, роз'єднання речей, раніше здавалися нероз'ємними, війна всякої визначеності, культ відносності та дезінтеграції - ось очевидні ознаки модернізму [7, с.162].

Змінилося і ставлення письменника до матеріалу - від рівноправності, допускає думка про світі як концентрації певних категорій, абстрактних концепцій і відомих законів, поет переходить на позицію активну, стимульовану інтенсивністю поетичного бачення: його свідомість стає центром і координатором, що відбувається. Т. С. Еліот писав: "Поетична свідомість збирає розрізнений досвід: свідомість звичайної людини хаотично, неправильно, фрагментарно [63, с.1-209].

Останній закохується чи читає Спінозу, і ці два види досвіду не мають нічого спільного один з одним, або з шумом друкарської машинки, або з запахом кухні: у свідомості поета ці види досвіду завжди утворюють нові цілісності". Якщо уявити собі розвиток літератури від наслідування до відтворення нової реальності, то модерністи зосереджуються на самому процесі відтворення, мовою, розповідні форми стають інтровертні, зосередженими на внутрішньому, індивідуальній свідомості. Попередні століття через і за допомогою дійсності створювали характер, малювали індивідуальність чи тип [16, с.150].

Модерніст через величезний розірваний, замкнений світ індивіда створює зовнішній світ. Епічне створюється ліричним, матерія - духом. Всі англійські письменники-модерністи були вигнанцями в своїй країні, страждали від нерозуміння, зневажливого холодної цікавості, потрапляли в безглузді двозначні ситуації, їх життя в більшості своїй трагічно обривається [3, с.55].

Однією з рис, які об'єднують англійських модерністів, є заперечення стійкої моральної визначеності, яка виключає рух. Мораль в цьому сенсі вбиває мистецтво, пропонуючи йому в різні часи різні моделі поведінки громадського та індивідуального. А це призведе до втрати людиною здатності відчувати смак життя [3, с.78].

Страх перед дегуманізацією життя і людини в століття епохального наукового і технічного відкриття змусив англійських модерністів поглянути на природу людини, експериментально поставлену в різну ступінь залежності від цього універсуму. Романтична ностальгія по природному середовищі як могутній джерелу енергії для людини, якщо він відчуває свою безперервну зв'язок з нею, була природною реакцією на який пішов XIX століття і на все більш розверзається прірва між сучасною людиною і природою [14, с.54].

Потік життя, так легко асоціювався в модерністському свідомості з величезним безмежним морським або річковим простором, символічно передавав і текучу життя свідомості, яке становить головний предмет зображення інтровертного роману. Однак ці потоки були різні у різних авторів і в різному ступені вони залежали від контролюючої вольової сили індивіда [40, с.112].

Отже, модернізм у XX ст. був одним з передових стилів у різних галузях мистецтва та літератури. Його роль неоціненно вплинула на європейську та світову культуру. Модернізм привів із собою безліч розгалужень стилів, сприяв розвитку інакомислення та становлення письменників і поетів як індивідів у власних творах. Творчість стала чимось суб'єктивним для авторів, їх бачення світу розкривалося через посил, який вони вкладали у свої твори і це знаходило відгук у читачів.

Епоха модернізму вела за собою не одне покоління творців та дозволяла поєднувати різні стилі: від романтизму до футуризму. Письменники та поети не боялися експериментувати і надихали людей своїм посилом та енергією, вони поєднували внутрішнє і зовнішнє у текстах, що не могло залишити Реципієнтів байдужими.

2.2. Основні засоби когезії у поетичних творах Томаса Еліота

Поезія Томаса Стернза Еліота вимагає надзвичайно уважного та вдумливого читання. Читання побіжне або вибіркове здатне породити цілий

міраж хибних уявлень про зміст і значення його творчості. При поверхневому знайомстві легко впевнитися, що поет побачив світ як хаос і відобразив його в потоці свідомості, з якого де-не-де виринають уламки предметного буття, і не помітити наполегливого пошуку ідеї, якій би цей хаос підпорядковувався [22, с.78].

Можна впевнитися, що скептицизм поета всеохопний, і не помітити його релігійності, інстинктивної потреби віри. Можна впевнитися, що перед нами агностик, і не помітити, як він прагне визначити абсолютну істину, універсальну правду. Нарешті, можна утвердитись в думці, ніби його поезія деструктивна, і не зауважити, що, руйнуючи одну недосконалу філософію, він творить іншу, на жаль, теж не вельми досконалу [22, с.77-78].

Але і в цих протиставленнях не все правда, тобто істинна як перша, так і друга частина опозиції. І річ тут, звичайно, не в еволюції, не в тому, що спочатку вірш Еліота визначався безладом, скепсисом, руйнуванням, а в кінці — ладом, вірою й спокоєм. І в 1915 р., на зорі модерністських захоплень, і в сорокових, коли завершився його «класицистський» період, мислення поета було антиномічним. Суто філософська термінологія тут не випадкова [14, с.59].

Подібно до заново відкритих ним англійських метафізиків, подібно до осміяного ним Емерсона, подібно до Шеллі, котрий приваблював поета як очевидний послідовник Данте, Еліот був передусім мислителем. І не тільки тому, що в його поезії трансформувались філософські ідеї А. Бергсона чи Ф. Г. Бредлі. А тому, що її інтелектуальна насиченість (як і пафос його прози) дають підстави приєднувати Еліота до філософської традиції, що тягнеться від Шопенгауера і Ніцше до Шпенглера, з ідеями якого вірш Еліота виявляє безперечну співзвучність [19, с.428].

Отже, перша складність сприйняття автора полягає у складній філософічності. Поета хвилюють докорінні питання людського буття. Еліот звертається у своїй творчості до новітніх естетичних та філософських концепцій. Принципово важливим є те, що для Томаса Еліота складність не

є самоціллю. Вона була відображенням різноманіття та нестандартності поетичних проблем, які він створює і самостійно вирішує [22, с. 77].

Так, ритуалеми у контексті його поезії виконують функцію іронії. У новому контексті вони породжують не властиві їм імпліцитні смисли, тобто давнє дійство при цьому сприймається як фарс, адже передбачає протилежний результат [58 с.222-223].

У поемі “Безплідна земля” Еліот активно використовував прийом метаморфози, який не лише забезпечив міфологічну наступність, а й дозволив художньо реалізувати у творі феномен метемпсихозу. В автокоментарях до поеми зазначається, що поетика Еліота метаморфози склалася під впливом кембриджської антропологічної школи. Поет високо цінував та використовував як методологічну основу працю Дж.Дж. Фрезера “Золота гілка”, особливо ті частини, де йдеться про Адоніса, Атиса та Озіріса. Як відомо, Дж. Фрезер велике значення приділяв проблемі реінкарнації – одному з домінуючих вірувань численних народів на етапі примітивного розвитку. Загалом, феномену метаморфози властива опозиція, зумовлена поділом за результатом акту дії активної або пасивної особи. Приміром, метаморфозами пасивної дії називають перетворення, які здійснює посередник. Характерним для цього випадку перетворення є те, що воно відбувається поза згодою чи волею суб’єкта метаморфози. Метаморфози активної дії – це автометаморфози суб’єкта перетворення, як, скажімо, реалізація його власного бажання [58, с.210].

Томас Еліот у поезії проявляє зацікавлення до зворотного боку віри, показуючи її такою ж квазірелігією, як і нормативні цінності тоталітарних режимів. Іншими словами, вершиною для досягнення в його поезії є утвердження особистої свободи, і необхідність співвідносити свій талант із традицією, культурним синтезом християнської Європи [2, с. 238].

Звернення письменника-модерніста до християнства, що асоціюється з особистістю Еліота, стало відоме не окремо, а завдяки поетичним досягненням цього художника. Рядки з «Пруфроку», «Геронтіона»,

«Безплідної землі», «Чотирьох квартетів» на слуху у поціновувачів поезії ХХ ст. [63, с. 1-209]

Друга складність полягає в тому, що особливу роль у його творчості відіграють відгомони, недомовки, натяки та ін. Це дозволяє поету зіштовхнути у своїх творах культуру різних народів і часів, не просто відобразити сучасні уявлення про світ, а й позначити їхній зв'язок з іншими явищами, культури, з минулим. Тому у виданнях творів цього автора зазвичай подаються докладні коментарі [10, с.36].

Застосовувані автором протиріччя у віршованих образах прямо співпадають із «двоїстістю» його особистості. Еліот (слідом за Р. Кіплінгом випробував на собі, що означає бути «бардом англійського імперіалізму») жорстко критикувався за «елітарність», «невикорінне позерство», «культуртрегерство», «холодність вимучених віршів»; у наші дні до цього додалося звинувачення у недостатній політичній коректності у расових та релігійних питаннях [4, с. 72].

З іншого боку, поет вірить у буття слова, в реальність, чи класичність, поезії (це ріднить його з символістами), що допомогло йому в епоху повного релятивізму завзято говорити про існування поетичного смаку, тієї системи естетичних та світоглядних координат, яка за часів майже повної літературної вседозволеності нагадує про кордон між «віршами добре написаними» та «погано написаними» [6, с.3]. Відповідно слова «романтизм», «декаданс», «поетична похибка», «чуттєвість» в есеїстиці Еліота наділені досить відповідним літературним змістом [40, с.200].

Третя особливість творчості Еліота, що ускладнює його розуміння, полягає у великому значенні, яке поет приділяє формі. Наприклад, твір «Чотири квартети» має чітку мелодійну схему, яка була запропонована Еліоту його розумінням Бетховена (точніше, пізніх його квартетів) [5, с.3].

Усвідомлення кризи старого гуманістичного ідеалу визначило світовідчуття літератури на рубежі століть, засвоєне Еліотом. Успадкувавши розчарування в цілісній і благородній суті людини, пережите Бодлером і

Конрадом, Блоком і навіть молодого Лесею Українкою, Еліот пішов далі. відчув вразливість старого гуманізму, створеного титанами Відродження й романтизму, відчув обмеженість просвітницького раціоналізму і згубний вплив буржуазної цивілізації на культуру й мораль [43, с.69].

Шукаючи для культури рятунку, Еліот прийшов до релігії, що, можливо, й забезпечувало духовність, але позбавляє свободи. Очевидно, тому в Еліота не виявилось послідовників, а його модель художнього мислення, етапна й еталонна для модернізму, не знайшла продовження у сьогоденнішньому дні [63, с.4].

В американській поезії рання лірика Еліота сприймається трагічним прозрінням після тривалого романтичного сну. Еліот бачить людину, ув'язнену у великому місті, у ворожому суспільстві, де все кричить про неволю, безвихідь, приреченість [48, с.72].

Постмодерністська критика сприймає положення Еліота як застарілі. Проте, з часом, тлумачення текстів Томаса Еліота набувають нових, сучасних інтерпретацій. Включаючи у свою поезію суб'єктивність при відношенні до твору Реципієнтом, Еліот відповідно стає тим, хто знову крокує в ногу із канонами літератури у світі постмодернізму [60 с.14].

Основна тема поезії Еліота – скорбота, переживання жалюгідності світу та людини, неминучість відплати за розтрату життя. Велика нікчемність природи творять марну історію, де все — брехня і обман. Поет бачить буржуазні вітальні, де життя проходить у претензійних розмовах та безконечних чаях і кавах (чайна ложка стає мірилом бюргерської духовності). Бачить людей із підворіть, відвідувачів дешевих ресторанів, безпритульних мешканців запилюжених готелів. Він також відображує потворні хащі безликих вулиць — місто, освітлене блиском холодних ліхтарів, оповите бурими туманами жовтневої ночі. [63, с.19]

Урбаністична картина Еліота нагадує місто Блока, поета, старшого за Еліота всього на вісім років, а в контексті літературного розвитку — на цілу

епоху. Еліот не бачить краси природи, любові, весни, сонця, а тільки ніч, осінь і продажних жінок у роззявлених дверях нетрів. У цих віршах немає ліричних емоцій автора у старому, романтичному розумінні, є лише авторський зір, слух і хвиля відрази до сучасної йому західної цивілізації, яке, прорвавшись у ранній ліриці, не вгамується у спокійних пізніх квартетах [16, с.60].

Однак представлена поетом не нав'язлива ідея загибелі світу, не є його власною втратою людяності – навпаки, поетичні тексти виступають криком розпачу, спробою зупинити тих, хто бадьоро прямує до трагічного кінця. У підтексті поезії Томаса Еліота такий прийом виконує смислову, характерологічну та аксіологічну функції. Окремо слід виділити мотиваційну функцію, тобто джерело та чинник створення наскрізного текстового елементу [59, с.34-60].

Таким чином, як ми помітили, поезія Томаса Еліота є неоднозначною. У ній присутні недомовки, за якими приховується сенс. Його творчість швидше похмура, проте несе у собі глибоку семантичну складову, яку при відтворенні перекладачу необхідно зрозуміти і зберегти. Для своїх сучасників вірші Еліота спершу стали застарілими, але згодом набули нового значення, які тепер вважаються неординарною, проте, все ще класикою літератури.

2.3. Відтворення авторських інтенцій українською мовою засобами образності у поезії Томаса Еліота

Еліот — поет сучасного міста, йому не притаманне захоплення сільською природою, яке було характерним для поезії XIX ст. він байдужий взагалі до будь-якої сентиментальності, він — принциповий прихильник поезії інтелектуальної. За його висловом, «поезія — це не вихлюп емоцій, а втеча від них» [56, с.66].

Однак не варто сприймати це висловлювання у тому розумінні, що Еліот закликав позбутися емоційної сфери і обмежити поета сферою раціональною, сферою чистого інтелекту. Ірраціональне, на думку Еліота, є джерелом поезії. Автор мусить пропустити емоції крізь розум і звичайне почуття передати так, щоб його словесне вираження вразило читача [38, с.35].

Контекст тверджень про загальну деградацію культури під тиском цивілізації доводять назви його ранніх поем: «Спустошена земля» (1922), «Порожні люди» (1925) та ін. Особливо сильно ця тема звучить у творі «Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока» (1917) [63, с.1-209].

Статті й поезії попередніх літ красномовно засвідчили, що Еліот не приймає ні романтичної, ні вікторіанської концепції мистецтва. Як Джойс, як немало інших письменників покоління десятих років, він шукав альтернативи вичерпних літературних форм, шукав способу відтворити хаотичну повноту життя й одночасно з Джойсом (і незалежно від нього) прийшов до міфа [63, с.17].

Саме міф створював можливість універсальної мови, саме міф відкривав шляхи до найглобальніших узагальнень, саме міф формально й інтелектуально контролював мистецтво, надаючи смислу, і розірваним фрагментам «Безплідної землі», і мандрам по світу та вглиб себе новочасного Улісса. Ось чому з погляду міфа ми й намагаємось розглядати головні параметри художнього світу Т. С. Еліота — час, у якому минуле, сучасне й майбутнє існують у кожній миті: простір, який легко стискається й розмикається; героїв, які, користуючись терміном К. Г. Юнга, є архетипами [63, с.17].

Не маючи змоги докладно проаналізувати теоретичні праці Т. С. Еліота, спробуємо бодай побіжно охарактеризувати цю своєрідну надбудову до його поезії, чи, на думку інших критиків, її підґрунтя. В період написання «Безплідної землі» Еліот заперечував необхідність відбиття у поезії

конкретного соціального досвіду. Водночас вважав «чуття епохи» не лише невід'ємним, а й головним для художника [63, с.18].

Інша річ, що герой, на думку Еліота, пов'язаний з епохою несвідомо. Таке поняття історизму лягло в основу своєрідного розуміння традиції: «Чуття історії... змушує писати, не просто усвідомлюючи себе одним із свого покоління, а й усвідомлюючи, що вся література твого народу існує одночасно і творить одночасний співмірний лад». Традиція для Т. С. Еліота — не застигла естетична формула, не ряд імен, навіки закріплених за певними точками літературної історії [63, с.18].

Кожна нова епоха дає новий погляд, нову перспективу, згідно з якою традиція переглядається. Переоцінка, здійснена самим Еліотом, на перше місце в англійській поезії поставила метафізиків XVII століття й відсунула в другий ряд їхнього сучасника Мільтона, а також принизила значення романтичної школи і підняла роль класицистів [63, с.18].

Якщо інтелектуальність і складність, притаманна метафізікам, для Еліота стає першою умовою істинності поезії, то друга умова — об'єктивність, безособовість. Поет, на думку Еліота, цікавий зовсім не своїми особистими емоціями, викликаними певними подіями його приватного життя. Поетична емоція зовсім не те саме, що емоція життєва, адже поезія — це концентрація, зокрема й концентрація емоційного досвіду, а не його однобоке відтворення [63, с.18].

Світова слава прийшла до Еліота після публікації поеми «Спустошена земля» (1922). Цим твором відкривався перший номер часопису «Крайтеріон», який видавав поет до 1939р. Певними сходинками на шляху становлення поетичної майстерності Т.С. Еліота стали сюїти «Попельне середовище» (1930) і «Чотири квартети» (1943) [63, с.35].

1925 року Еліот пише поему «Порожні люди», де завершує тему «Геронтіона» і «Безплідної землі», не лишаючи більше жодного просвітку у пітьмі життя, жодного притулку для надії, жодного шансу на відродження пустелі, якою зробилася, на його думку, людська душа [63, с.18-19].

Картина порожнечі, сірості, бідності, мертвотності вбивча саме тому, що не має ознак, не має не тільки суті, а й форми: обрис без форми, тінь без відтінку, Паралізована сила, жест без руху, нервовий ритм вірша, простота слів, розмовність інтонацій, оголеність думки і почуття, майже повна відсутність прихованих цитат — усе працює на головну ідею. Колюча, «кактусна» порожнеча страхітлива, та ще моторошна зловісна втіха, якийсь сатанинський усміх автора, котрий стежить за танком «порожніх людей» навколо кактуса (тут вірш переходить у ритм дитячої пісеньки на зразок «Не страшний нам сірий вовк») [63, с.19].

Дорога «Безплідної землі» нагадує гонитву за ілюзією, в «Порожніх людях» Еліот спостерігає рух без мети і сенсу, говорить про абсурдність руху взагалі. У трьох важких акордах фіналу з'являється Тінь — чи то самого поета, чи то пустки, яка його огортає. Зустріч з Тінню — немов останній погляд на темінь своєї власної душі. Якщо задаватися питанням чи вкладав Еліот у цей твір хоч якусь альтернативу «порожнім людям», то деякі коментатори стверджують, що у фіналі є натяк на ідею християнської любові, неможливої на «землі кактусів» [63, с.19].

Тут, як і в «Безплідній землі», передовим залишається образ внутрішнього розпаду цивілізації. Таке пророцтво, в якому — квінтесенція модернізму, нагадує одну похмуру сцену із Джойсового «Улісса» — гру в рулетку, де замість кульок перекочуються планети [63 с. 19].

Політичні, ідейні, естетичні позиції Еліота не раз декларувалися в заснованому ним журналі «Крайтеріон». Журнал 19 не мав чіткої політичної платформи і, за задумом головного редактора, відображав не одну чиюсь думку або позицію, а їхню різноманітність. Тому з першого номера — він вийшов у жовтні 1922 року — на сторінках журналу висловлювалися протилежні, малосумісні погляди, як крайньо лівої, так і правої орієнтації. Еліот мріяв згуртувати навколо «Крайтеріона» європейську культурну еліту і вже в перший рік видрукував тут твори Луїджі Піранделло, Вірджинії Вулф, Едварда Моргана Форстера, Поля Валері, Вільяма Батлера Єйтса [30, с.43].

Таким чином, не спираючись на історичний досвід, Еліот сконструював модель культури, незалежної від об'єктивного світу. Її неспроможність доведена історією нашого віку, доведена й поступовим згасанням «Крайтеріона», котрий навіть у кращі часи збирав близько 800 передплатників, припинивши врешті своє існування в 1939 році [32, с.148].

Ставлення Еліота до різних політичних систем неоднозначне. Письменники покоління десятих років переважно з відразою ставилися до духовної культури й системи суспільних зв'язків свого часу. Щодо Еліота, треба згадати і про рішуче засудження фашистського мілітаризму і шовінізму. Загалом же поет ухилявся від чіткого визначення своєї позиції, суть якої, здається, бачив у тому, щоб не визначати її остаточно. [63, с.20] За це Паунд називав свого друга «старим опосумом» — за іменем звіряти, котре симулює смерть, щоб ошукати своїх ворогів. [63. с.20]

Сучасна епоха здавалася їм антиестетичною. Вину за культурну безплідність епохи Еліот покладав на цивілізацію і прогрес. Еліот заперечував буржуазні ідеали і норми, але в бідах світу звинувачував демократію. Як альтернативу їй висував опору на децентралізовану монархію і католицизм [63, с.20].

Висновки до Розділу 2

Модернізм – загальна назва напрямів мистецтва та літератури кінця XIX – початку XX ст., що відображували кризу буржуазної культури і характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого [20, с.488].

Нашим завданням було виявити риси та ознаки модернізму, дати визначення усім термінам, які його характеризують. Також, на меті було опрацювати хронологічні межі часової доби модернізму і визначити його вплив на літературу, безпосередньо, на поезію.

Окрім вище перелічених завдань, ми опрацювали вплив модернізму на творчість Томаса Еліота та його участь у цьому мистецькому русі.

Так, модернізм в Англії об'єднав різні тенденції в мистецтві, різних письменників і поетів і на ранній стадії пов'язаний з експериментаторством. При поверховому знайомстві з творчістю Т. Еліота легко впевнитися, що поет побачив світ як хаос і відобразив його в потоці свідомості, з якого де-не-де виринають уламки предметного буття, і не помітити наполегливого пошуку ідеї, якій би цей хаос підпорядковувався.

Варто зазначити, що складності сприйняття автора полягають у його складній філософічності, особлива роль у його творчості відгомонів, недомовок, натяків тощо та велике значення форми у поезії. Тема поезії Еліота – скорбота, переживання жалюгідності світу та людини, неминучість відплати за розтрату єдиного життя.

Отже, ми виявили, що представлена поетом є не нав'язлива ідея загибелі світу, не є його власною втратою людяності – навпаки, поезія виступає криком розпачу та спробою зупинити тих, хто бадьоро прямує до трагічного кінця. Ірраціональне, на думку Еліота, є джерелом поезії. Автор мусить пропустити емоції крізь розум і звичайне почуття передати так, щоб його словесне вираження вразило читача. Еліот мав неоднозначне ставлення до

різних політичних систем, неодноразово змінювалися погляди поета, стиль, тому ця нестабільність відображається у його творчості .

РОЗДІЛ 3 ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ТА ЛЕКСИЧНИХ ФОРМ КОГЕЗІЇ У ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ ТОМАСА ЕЛІОТА «ПОРОЖНІ ЛЮДИ», «БОСТОН ІВНІНГ ТРАНСКРІПТ» ТА «БЕРНТ НОРТОН»

3.1. Аналіз прагматичного потенціалу стилістичної форми когезії у поезії Томаса Еліота «Порожні люди»

Будь-який текст є засобом комунікації автора з читачем . Він передається від Автора Реципієнту. Читач отримати повідомлення, яке автор має намір донести та зрозуміти його. Осягаючи інформацію тексту не як «сировину», а, радше, «готовий продукт», читач тим самим вступає в певні особистісні зв'язки з текстом.

Текст виступає одиницею аналізу в прагматиці. Текст є завжди прагматично визначеним, оскільки його продукує людина, яка не тільки організовує вербальний матеріал для розкриття відповідного змісту, тобто не тільки вкладає у текст певний синтаксичний та семантичний зміст, але й виражає своє ставлення до висловлюваного. Таким чином, цільова скерованість художнього тексту та наміри письменника зумовлюють вибір одиниць номінації його системи персонажів. Під прагматичним аспектом розуміють ракурс дослідження дискурсу, в якому мовленнєві одиниці вивчаються з позицій їхнього відношення до мовця [43, с.103].

У результаті створений текст набуває певного прагматичного потенціалу, тобто можливості відтворити певний комунікативний ефект на адресата. Прагматичне ж відношення адресата до тексту залежить не тільки від прагматичного потенціалу тексту, але й від його особистості, фонових знань, попереднього досвіду, стану і тому подібне. За таких умов аналіз прагматики тексту дає можливість передбачити потенціальний комунікативний ефект тексту лише відносно типового, усередненого адресата.

Зв'язність тексту це явище не тільки смислове. Вона виявляється одночасно у вигляді структурної, смислової і комунікативної цілісності які співвідносяться між собою як форма, зміст і функція. Наведемо приклад віршованого твору Томаса Еліота «Порожні люди» та проаналізуємо збереження стилістичної когезії при відтворенні його українською мовою [71, с.191].

Як і будь-який адресат, перекладач має своє особисте відношення до повідомлення. Але він не має права переносити його на адресата, впливати на нього, викривляючи переклад. Його першочергова задача – бути прагматично нейтральним. Перекладач сам орієнтується, яким чином зберегти необхідну точність повідомлення. Він враховує, що адресат перекладу має відмінні від його власних знання й життєвий досвід, у якому реалії життя далеко не завжди аналогічні реаліям мовця. У випадку подібних розбіжностей, перекладач має усунути ці перешкоди, вносячи в текст необхідні зміни. Наприклад, вносити в переклад додаткові роз'яснення.

Особливо часто це відбувається у зв'язку з використанням в оригіналі власних імен, географічних назв і найменувань різних культурно-побутових реалій. У поетичному творі маємо наглядний приклад:

Mistah Kurtz -- he dead [80, p.72-82].

Куртц — білий торговець у джунглях Конго, якого письменник називає «порожнім у серцевині». Куртц щиро вважає себе гуманістом, місія якого нести тубільцям світло цивілізації. Та якщо вони чинять йому спротив, треба змусити їх підкоритися. В ім'я цієї шляхетної мети Куртц створює навколо себе пекло, яке, зрештою, знищує і його самого.

При відтворенні, перекладач не вдавався до пояснення у самому вірші, проте у замітках в кінці книги «Вибране» є чітко зазначено:

«Міста Куртц — він умер» — так чорний слуга з повісті Джозеф а Конрада «Серце темряви» повідомляє про смерть Куртца, білого торговця в конголезьких джунглях. Конрад називає Куртца «порожнім у серцевині».

Міста Куртц — він умер [63, с. 155].

Інколи подаються спеціальні примітки до тексту. Так само при необхідності відтворення прагматичного потенціалу тексту оригіналу потребує опущення деяких деталей в оригіналі, невідомих адресатові, заміни елементу.

A penny for the Old Guy [80, с.79-82].

Варто зазначити, що при відтворенні перекладач вдається до доместикації та перекладає лексичну одиницю “*penny*” як «*шеляг*». При чому, застосовує слово, що характерне відповідному часовому відрізку, який властивий оригінальному творові.

Зараз «*шеляг*» - безумовний архаїзм для українського читача, при чому слово “*penny*” у силу засобів масової інформації, відоме нам набагато краще, тим не менш, перекладач провів паралель між періодикою і відтворив слово у відповідному стилістичному форматі. Якщо ж вдаватися в етимологію, *то* «*шеляг*» - найперша назва для *шиллінгів* на українських землях. Таким чином, стилістична зв'язність тексту може утворюватися за допомогою використання відповідної лексики, характерної для певної доби.

Також, у примітках зазначено роз'яснення цього рядка з вірша:

«Шеляг для старого Гая» — вислів цей пов'язаний з невдалою Пороховою змовою 1605 року. За традицією в цей день по вулицях носять опудало змовника Гая Фокса, а діти просять милостиню такими словами [63, с.197].

Для розуміння даного тексту потрібно володіти фоновією інформацією про події, які описує автор та їх вплив на суспільство. Задача перекладача відтворити та поєднати складові тексту таким чином, щоб ідея та настрої автора були присутні і при відтворенні. При аналізі стилістичної складової, можна помітити, що перекладач не вдавався до доместикації імен, тим самим зберіг відповідні порівняння та надав до них необхідні пояснення.

Томас Еліот застосовував у творах неповторний, як зазначають більшість джерел інформації, стиль у поезії. Модернізм, якому характерні безліч

метафор переплітаються у рядках поетичного твору «Порожні люди» з авторською лаконічністю та короткими рядками:

*This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star [80, p.79-82].*

Задачею перекладача було відобразити авторський стиль і зв'язність поетичного тексту, при цьому зберегти його структуру та зміст.

*Країно мертва,
Кактусовий краю,
Де ідоли камінні
Підвелися, щоб прийняти
Моління із долоней у мерця.
Вгорі — зоря вмирає миготливо [63, с.122-127].*

Прагматичні проблеми перекладу безпосередньо пов'язані і з жанровими особливостями оригіналу і типу адресата, особливо в художній літературі.

У поезії “Порожні люди” (“The Hollow Men”) Еліот робить вельми цікаве, як на наш погляд, поєднання: автор тричі актуалізує образ тіні (у тексті твору дається з великої літери) серед біблійних алюзій.

Цей образ є наскрізним у п'ятій частині твору: друга строфа – третя строфа –

*“Between the emotion / And the response / Falls the Shadow / Life is very long”
[80, p. 79-82].*

(“Між почуттям / та відгуком / Падає Тінь / Життя отаке довге”)[63, с.190].

четверта строфа –

“Between the essence / And the descent / Falls the Shadow / For Thine is the Kingdom” [80, с.79-82].

(“Поміж суттю / Та поміж приниженням)

Падає Тінь / То Королівство Твоє”) [63,122-127].

Цей образ у дослідників творчості Еліота викликає чимало різних варіантів інтерпретації, важливих для якісного перекладу. Зокрема, Г. Сміт вважає, що образ Тіні в поезії асоціюється із духовною імпотенцією Пруфрока, який неспроможний розрізнити фантазії та реальність. Еліот уводить цей образ у центр опозицій: *idea / reality, motion / act* (II строфа), *conception/creation, emotion/response* (III строфа), *desire / spasm, potency / existence, essence / descent* (IV строфа).

Перша опозиція, на думку Г. Сміта, означає близькість між людьми, друга – близькість та створення, третя – близькість, створення та спасіння [38, с.159]. Усі внутрішні імпульси ліричного героя придушуються появою Тіні. Проте, якщо погодитися із цією думкою, то можна зробити висновок, що Еліот у власному метатексті лише дописував образ Пруфрока.

Подібне припущення, на наш погляд, є абсолютно нелогічним: по-перше, “Любовна пісня Альфреда Дж. Пруфрока” та “Порожні люди” написані у різні періоди творчого та духовного зростання Еліота як поета-філософа та особистості. Визнати думку Г. Сміта означає відмовити Еліоту в духовній та творчій еволюції. На нашу думку, Тінь – це швидше алюзія тіні Учителя Данте – Брунетто Латіні, з якою той зустрівся у Пеклі. Сам Еліот зізнався, що прототекстом цього образу була поема Ернеста Даусона, де є такі рядки: “*There fell the shadow*” (“там упала твоя тінь”) та “*Then falls the shadow*” (“потім падає тінь”) [63, с. 40]. “*Tormenting shadows*” (“страждущі тіні”) ми знаходимо і в романі Дж. Конрада “Серце пільми” (“*Heart of Darkness*”, 1902). Цікаво зауважити, що епіграф до “Порожніх людей” Еліот теж використав із цього твору: “*Mistah Kurts – he dead*” (“Міста Курц – він умер”) [63, с. 259-264]. Фразу “*the valley of shadow of death*” (“долина тіні смерті”) зустрічаємо у Псалмах (Psalm 23).

Ймовірність цього прототексту можна мотивувати глибоким інтересом Еліота до релігії як складової його філософсько-поетичних шукань. До того ж образ Тіні є наскрізним у поемі “Безплідна земля”.

У першій частині твору “Поховання померлого” (“The Burial of the Dead”) є невеликий фрагмент, із актуалізацією цього образу в кожному рядку: *Only / There is shadow under this red rock, / (Come in under the shadow of this red rock), / And I will show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you / Or your shadow at evening striding to meet you* [80, с. 79-82].

. Лиш простяглася тінь під скелею червоною / (Сховайся у тім затінку під скелею червоною) / І я тобі таке щось покажу, ні крапельки не схоже / На тінь твою, що вранці бігає слідом твоїм, // Ані на тінь, що ввечері стрічається з тобою [63, с.122-127].

Систему повторів у ранній ліриці Еліота детально розглядали та систематизували багато дослідників його творчого спадку [14, с. 378-381; 168, с. 21-25]. Було з'ясовано, що лейтмотиви у тексті виконують структуроутворюючу функцію, пов'язуючи різні контексти. Окрім того, частий повтор уточнює слово чи образ, виявляючи нові асоціації у новому контексті. Тому можна говорити про аксіологічну, характерологічну та інтерпретаційну функції. Еліот, як слушно зауважує Г. Іонкіс, розробив принцип “інтенсифікації” енергії слова.

Він рано оволодів мистецтвом, яке так захоплювало його в “метафізиках”, – мистецтвом витягати зі слова, стискаючи та спресовуючи його в різних контекстах, смисл, який ми в ньому навіть не підозрювали”. [6, с. 95] Вважаємо, що згадані повтори у ранній поезії Еліота є проявом міжтекстової взаємодії, саме тому вони потенційно виявляють діалогічні відношення в системі авторського метатексту.

На основі проведеного аналізу можна говорити про поліфункціональність інтеракції. Усі ідентифіковані функції ми класифікували таким чином:

1. *культурно-семіотична група* включає в себе культурно-семіотичну функцію (засвідчує авторські художні преференції), апеляційну, комунікативну, ігрову, сигнально-мнемонічну (функція впізнавання і згадування прототексту);
2. *змістово-трансформаційна група* включає в себе трансформаційну, характерологічну (або імагогічну, коли на основі інтексту творяться нові образи), інтерпретаційну, смислопороджувальну, аксіологічну, стратегічну та функцію стилізації.
3. *структурно-наративна група* включає в себе структуроутворюючу та мотиваційну функції [59, с.102].

Отже, літературно-естетична рефлексія у творчості Еліота – явище динамічне. Досить логічно вона трансформується в інтертекстуальність – домінуючу особливість його поетики. На основі аналізу поезій ранніх збірок можна класифікувати функції Еліотової інтеракції. Експліцитна інтеракція збагачує твір додатковими та неочікуваними смислами, а “чуже слово” – потужною енергетикою. Поет таким чином зміцнює зв’язок часів та збагачує національну космополітичну за складом культуру варіативними образами світу. Вступаючи у діалог з попередниками, зазвичай класиками, які формують створений ним же поетичний ідеал, Еліот сприяє прогресу культурної традиції, що було, на його думку, важливим завданням поета. Еліот запозичив з праці Дж. Дж. Фрезера “Золота гілка” (“Golden Bough”, 1923) календарний ритуальний мотив “смерть-відродження”, який пізніше він глибоко переосмислив у поемах “Безплідна земля” і “Порожні люди” [74, с.77-79].

Цей мотив набув значення автоінтеракції, тобто за його допомогою можна встановити міжтекстові зв’язки в системі авторського метатексту. Необхідно зауважити, що міфологема “смерть-відродження” є резонансною у творчості поета, який свого часу активно цікавився як античними, так і сучасними європейськими філософськими теоріями та езотерикою [80, с.189].

Еліот писав, що він створив назву «Порожні люди», об'єднавши назви роману Вільяма Морріса «Порожня земля» з поемою Редьярда Кіплінга «The Broken Men» [63, с. 1-209]; багато побудованих алюзій. Можна також припустити, що назва походить більш прозоро від Юлія Цезаря Шекспіра або від персонажа Курца в «Серце темряви» Джозефа Конрада, якого називають «порожнистим» і «порожнистим у ядрі». Останнє є більш імовірним, оскільки Курц згадується конкретно в одному з двох епіграфів [63, с.1-209].

Два епіграфи до вірша *«Міста Курц – він мертвий»* і *«Пенні для старого хлопця»* є алюзіями на персонажа Конрада та Гая Фокса. Фоукс зробив спробу підпалу будівлі англійського парламенту в 1605 році, і його опудало солом'яної людини щороку спалюють у Сполученому Королівстві в ніч Гая Фокса, 5 листопада. Певні цитати з вірша, як-от *«головний убір, набитий соломою»* та *«[...] у нашому сухому погребі»* [63, с. 122-127], здаються прямими посиленнями на Пороховий сюжет. Твір слідує за потойбічними подорожами духовно мертвих і «порожні люди» мають усвідомлення, смирення та визнання своєї провини та свого статусу зламаних, втрачених душ. Їхній сором проявляється у рядках на кшталт «очі, які я не смію зустріти уві сні», які називають себе *«незрячими»* і що *«[смерть] єдина надія порожніх»* [63 с. 122-127]. «Порожнистим людям» не вдається перетворити свої рухи в дії, задуми у творіння, бажання до здійснення.

Це усвідомлення розриву між думкою та дією у поєднанні з усвідомленням «різних царств смерті» та гострою діагностикою їхньої пустоти заважає їм йти вперед і пробитися через свою духовну безплідність. Еліот звертається до образів з «Пекла», зокрема до третьої та четвертої пісні «Пекла», що описує Лімбо, перше коло пекла, показуючи людину у її неспроможності перейти в саме пекло або навіть благи спокутування, не в змозі говорити з Богом. Він стверджує, що «Порожні люди» «намацують і уникають мови, зібравшись на цьому березі річки тумід» і Данте каже, що біля пекла люди, які не робили ні добра ні зла в їхньому житті повинні спокійно збиратися біля річки, куди Харон не може переправити їх [45,с. 411].

Це покарання для тих, хто перебуває в підвішеному стані, згідно з Данте, людей, які « жили без лихослів'я і похвали » [38, с. 260]. Вони не поклали у світ ні добра, ні зла, вимагаючи від них бути «порожністими» людьми, які можуть лише спостерігати, як інші переходять у потойбічне життя. Еліот повторює цей момент у своїй поемі, коли порожні люди спостерігають «[...] тих, хто перетнув прямими очима, на інше царство смерті » [45, с.412]. Еліот описує, як вони хочуть, щоб їх бачили не як заблукані/Жорстокі душі, а лише/Як Порожні/Чудо» [63, с.122-127].

Коли вірш переходить до п'ятого розділу, мова повністю розбивається. «Отче наш» і те, що здається ліричною зміною «Pop Goes the Weasel», написані, тоді як ця передача стилю закінчується останньою рядків, можливо, найбільш цитованих з віршів Еліота:

Ось так кінець світу

Ось так кінець світу

Ось так кінець світу

Не з тріском, а скиглем[63, с.86-88].

Коли в 1958 році запитали, чи буде він писати ці рядки знову, Еліот відповів, що не буде. За словами Генрі Х'юза: «Одна з причин полягає в тому, що хоча асоціація водородної бомби для неї не має ніякого значення, сьогодні вона прийде всім на думку. Інша полягає в тому, що він не впевнений, що світ закінчиться тим і іншим. Люди, чиї будинки були розбомблені, сказали йому, що не пам'ятають, щоб щось чули» [63, с.1-209].

Поема “Порожні люди” належить до найважчого у філософсько-поетичному плані періоду – “періоду пошуку”.

З усього поетичного спадку Еліота цей твір вирізняється нехарактерною для поета простотою стилю та порівняно незначною кількістю текстових трансплантатів. З огляду на це для нас цікавою насамперед є паратекстуальність, яка проявляється у семантичних зв'язках між заголовком, епіграфом та усім текстом. Проаналізуємо цей тип міжтекстових зв'язків у

згаданому творі детальніше. Уже у його назві можна виявити своєрідне літературне монтування, джерелом якого є два різні тексти.

Сам Еліот зізнався, що заголовок свого твору він скомпонував із назви роману У. Морріса “The Hollow Land” та поеми Р. Кіплінга “The Broken Men” (нас цікавлять оригінальні назви творів, тому переклад ми не пропонуємо). У результаті такої інтертекстуально-інтелектуальної гри з реципієнтом у підтексті імплікується пророчий мотив безнадійного та марного існування “порожніх людей”, що безцільно блукають у пустелі власної бездуховності.

Тексту поеми передуює два епіграфи: *Mistah Kurts – he dead* (Міста Курц – він умер) та *A penny for the Old Guy* (Шеллінг для старого Гая), які надають значно ширшого смислу як заголовку твору, так і самому тексту, відсилаючи реципієнта до образів духовно спустошених людей, що не можуть досягнути сенс власного буття.

Безперечно, тексти-асоціати (епіграфи як семантичні носії прототексту), що їх реципієнт переосмислює у підтексті нового твору, збагачують поему додатковими імпліцитними смислами. Міста Курц – герой роману Дж. Конрада “Серце Морюку” (“Heart of Darkness”).

Прототекстом цієї цитати без атрибуції є репліка старого слуги-негра, який, повідомляючи про смерть свого господаря, немов підсумовує безславний та даремний життєвий шлях людини з великими амбіціями (“hollow sham”).

Прототекстом другого епіграфа є англійський фольклор. Цитату, до речі, теж без атрибуції, “A penny for the Old Guy” (“Шеллінг для старого Гая”) Еліот запозичив із пісні, яку виконують мешканці англійських міст у день святкування “Порохової змови”.

Для адекватної інтерпретації цього інтексту у новому контексті необхідно вдатися до історичної ретроспективи.

Гай Фокс – терорист-невдаха, якого 5 листопада 1905 р. поліція схопила за мить до організованого ним вибуху будівлі Парламенту, звівши цим самим нанівець багатоденну підготовку. Щороку 5 листопада вулицями

англійських міст волочать солом'яні опудала Фокса, щоб у кінці ритуальної ходи їх спалити. Цього дня діти просять символічну милостиню із словами:

“A penny for the Old Guy” [80, p.92-95].

Отже, епіграфи до поеми є одночасно і паратекстуальними (встановлюють асоціативний зв'язок між текстом поеми та прототекстами епіграфів), і метатекстуальними (здійснюється коментуючи посилання на їх прототексти) включеннями. Виступаючи у факультативній позиції твору, вони, тим не менше, повною мірою впливають на декодування імпліцитних смислів твору.

У результаті такої інтертекстуально-інтелектуальної гри з реципієнтом яскраво проявляється образна когезія, імплікується пророчий мотив безнадійного та безтолкового існування “порожніх людей”, що безцільно блукають у пустелі власної бездуховності.

Як сильна позиція твору, вони повною мірою впливають на декодування імпліцитних смислів твору. Зазначену паратекстуальність у цій поезії класифікуємо як архетипний тип інтеракції (згідно з О. Володіною). Важливий атрибут ритуальних дійств Еліот не випадково уводить у перших рядках твору:

We are the hollow men

We are the stuffed men [80, c. 92-95].

Ми люди порожні,

Спущені люди [63, 86-88].

Є всі підстави вважати прообразом метафор “hollow men” (порожні люди) та “stuffed men” (соломою напхані) – солом'яні маски язичників, що їх використовували під час ритуальних танців та інших містичних дійств з метою задобрити богів. [8, с. 164]

У заключній, V частині Еліот висуває у тексті несподівану ритуалему, а саме: ритуальні танці. Автор пропонує поєднати дві абсолютно різні за стильовим забарвленням зв'язки: дитячі пісні та язичницькі обряди:

Here we go round the prickly pear

Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning [80, c. 92-95].

Переклад:

Обтанцюймо кактус колом
Кактус колом кактус колом
Обтанцюймо кактус колом
О п'ятій годині ранку [63, с.86-88].

Прототекстом даного вірша стала пісня “Here We Go Round the Mulberry Bush”. Цей підтекст надає віршу прихованого сенсу і не будучи обізнаним про нього, важко здогадатися напевне яку думку вклав у нього автор. функцію,

На нашу думку, автор, прикриваючи текст під дитячим віршиком, які, за ідеєю, читати легко, несе у собі водночас іронічний посил та прагнення бути почутим кожним. У сучасному світі такі римування нагадують віршики з дитячих садків, де є вихователь і діти, які живуть у замкненому соціумі, що абсолютно не адаптує до дорослого життя, швидше пропагандує диктатуру хоча має під цим мету. Проте, у своєму вірші, Еліот звертається до дорослих.

Генезис цього ритуального дійства “святкування травня” сягає ще доби раннього середньовіччя. Г. Сміт розглядає зазначену парафразу як ремінісценцію ритуальної пісні “Here we go gathering nuts in May <...> At five o'clock in the morning <...>”: під час цього ритуалу селяни парувалися, що символізувало майбутній багатий урожай [16, с. 24].

На основі проведеного аналізу можна зробити попередній висновок: ритуалеми у контексті зазначеної поезії виконують функцію іронії.

У новому контексті вони породжують онтологічно не властиві їм імпліцитні смисли, тобто древнє дійство при цьому сприймається як фарс, адже передбачає інший результат. І на підтвердження наведемо останню строфу цього твору:

This is the way the world ends
This is the way the world ends

*This is the way the world ends
Not with a bang but a weeper [80, p. 92].*

Світ завершується саме так

Світ завершується саме так

Світ завершується саме так

Не вибухом, а вицанням [63, с.86-89].

Варто зазначити, що поезія «Hollow Men» здійснила вплив на англо-американську культуру - і, порівняно недавно, на світову культуру - з моменту її опублікування в 1925 році. Останні чотири рядки вірша є "ймовірно, найбільш цитованими рядками з усіх.

Різноманітність посилань переміщує деякі питання про значення вірша за межі традиційної сфери літературної критики і в набагато ширшу категорію культурології. Ми наведемо лише частину численних посилань на вірш.

У «Порожніх людях» Еліот зосереджується на ідеалізмі, який поділяють на такі фігури, як Брут, Гай Фокс і (як у «Пусті землі») Курц, а в епіграфі, який також є висновком, він цитує з «Серця темряви» просту оголошення хлопчика з джунглів: «Міста Курц — він мертвий». Смерть Курца і все, за що він виступає, знаходиться в центрі значення цієї поеми. «Старий хлопець» епіграфа — це не тільки Гай Фокс, а й «старий», смерть якого, за словами святого Павла, є умовою нового життя.

Багато фігур у ранніх віршах Еліота, включаючи всіх богів і напівбогів з Фрейзера, повинні померти або бути забиті як умова для продовження життя. Хто не може померти, той насправді не може жити. Найяскравішою з цих постатей смерті за життя є Сивіла Кумська, яка очолює Пустелю [7, с.336].

У «Порожніх людях» Еліот не виходить за межі уявлення про порожнечу, але, показуючи це, він, здається, приймає смерть, яка є важливим кроком до його власної *vita nuova*. У «Геронціоні» та «Пустий землі» Еліот бачив, що фігури смерті при житті були в першу чергу іншими, ніж він сам. Але в «Порожніх людях», намагаючись озвучити власну невиразну

порожнечу, він відносить себе до числа живих мертвих. Його ідеалізм, як і ідеалізм Брута, Фокса і Курца, привів його в землю кактусів.

У першій частині ми зустрічаємося з основними персонажами поеми: порожніми людьми. У другій частині читачі опиняються у «соннім королівстві смерті», у «царстві присмерку». Навколишній пейзаж уражає безлюдністю й порожнечою, а світосприйняття людей викривлене й спотворене. Відчуття відчаю, пустки й самотності посилюються в третій частині, де перед нами розгортається панорама «мертвої країни кактусового краю».

Чи є якась альтернатива «порожнім людям»? Чи є в них надія? Вона начебто з'являється в четвертій частині у вигляді «одвічної зорі» і «троянди зі ста пелюстками», що вдумливому читачеві нагадає Рай «Божественної комедії» Данте.

Фінал поеми не надто оптимістичний, бо малює картину Апокаліпсису, виплекану порожніми людьми, які зневажили мораль, зруйнувавши і навколишній світ природи, і внутрішній світ власної духовності.

Закінчує поему апофеоз тілесної смерті. Страшний танок, що ведуть напівмерці навколо кактуса, пророслого з мертвого ґрунту, віршується в ритмі дитячої співанки: Світ завершується саме так/ Світ завершується саме так/ Світ завершується саме так/ Не вибухом а вищанням.

Т. С. Еліот вважав, що сучасний світ прямує у безвихідь через спустошену землю і людину, яка виснажила себе сама. Його світосприйняття збігається з гірким визнанням Ш. Бодлера: “Коли ми чинимо добре чи зле, ми є людьми, і краще, як це не парадоксально, чинити зло, аніж нічого не робити”. Порожні люди Еліота нічого не роблять і тому не існують.

Світ спустошених людей не має жодного шансу на виживання, бо він розпався зсередини, а не від зовнішнього вибуху. Він знищив себе, зруйнувавши природу, зневаживши мораль, відкинувши Красу. Т.С. Еліот віщував апокаліпсис, виплеканий порожніми людськими душами. Поетичний світ Т.С. Еліота позбавлений світла, радості, гармонії. Розбиті образи, спустошені пейзажі — це символи хаосу сучасного життя, безпорадного перед

новими катастрофами. Письменник бачив своє призначення в тому, щоб випити самому — за всіх — гірку чашу безнадії, яка призначалася людству [17, с.130].

Поема «Порожні люди», яку іноді називають циклом, закріпила за Т. Еліотом славу «поета відчаю». Хаос сучасного життя, вульгарність цивілізації, занепад культури, девальвація людських почуттів і крах гуманістичної філософії — усе це призвело до духовної деградації людини. Ця поема — своєрідне волення до людства, у якого (дуже хочеться у це вірити) ще є час, аби зупинитись і все виправити.

Отже, як ми помітили, що Еліот поєднав у поемі «Порожні люди» творчість декількох визначних авторів, додаючи приховані посилання, що зумовлювало зв'язність тексту із різними стилями та видами тексту. Стилїстична складова твору настільки різноманїтна, що важко усвідомити першочерговий посил автора, адже у нїй мїститься, і глибокий сенс, і проста язичницька пїсня. При вїдтвореннї перекладач зв'язав мотив дитячих пїсень з безпосереднїм текстом, що веде Реципїєнта до їмплїцитного значення.

3.2. Дослїдження вїдтворення лексичних одиниць українською мовою у поетичному тексті Томаса Еліота «Бостон ївнїнг транскрїпт»

Правила когезії у рїзних мовах не спївпадають, тому при перекладї ми неминуче спостерїгаємо змїни мїкроознак. Постулати, що лежать в основї теоретичної моделї опису зв'язностї, дозволяють припустити, що у багатьох випадках цї змїни обумовленї необхіднїстю найбїльш повної та адекватної передачі смислової структури тексту оригїналу [50, с.390].

Катафора має велику подїбнїсть до пояснювального зв'язку, а анафора до приєднувального. При анафоричному зв'язку двох компонентів другий їнтерпретується через перший. При катафоричному зв'язку вїн, також, семантично залежить вїд першого, що є їнтегральною ознакою двох типів зв'язку. Але якщо при анафорї поява другого компоненту не зумовлена

першим, то при катафорі перший компонент визначає появу другого [48, с.30-35].

Анафора як семантико-синтаксичне явище встановлює лексичну або референційну тотожність займенників, прислівників, часток та засобів лексичної когезії (синоніми, антоніми, гіпероніми, лексичний повтор) з їх вербальними відповідниками, які знаходяться у попередньому контексті.

Катафора потребує співвідношення з вербальним антецедентом, який перебуває у наступному контексті. Катафора переважно репрезентована займенниками, прислівниками та частками [19, с.165].

Наприклад:

*Wearily, as one would turn to nod good-bye to Rochefoucauld,
If the street were time and he at the end of the street. [80, p.20].*

У есе «Традиції та індивідуальний талант» написаному Еліотом невдовзі після збірки «Пруфрок», автор викладає свій художній підхід до поезії. Він захищає концепцію «традиції» в мистецтві, вважаючи, що найбільші твори наповнені оцінкою минулого [13, с.14].

Еліот визначає цю оцінку з тим, що він називає «історичним сенсом», розглядаючи традицію в літературі як не просто повторення минулих творів, а як знання та включення їх у сьогодення. «Історичний сенс» Еліота яскраво продемонстрований нескінченними алюзіями, що перемежуються у віршах Пруфрока, очевидними у «The Boston Evening Transcript» із спогадами про постать Ларошфуко. Франсуа Ларошфуко був французьким письменником сімнадцятого століття, який найбільше запам'ятовся за його «Роздуми або афоризми та моральні сентенції» (1665).

Посилання є навмисним, призначеним для того, щоб окреслити тип особи, яка читає Бостонську вечірню стенограму як самовдоволення і явно нежива. Хоча ці якості також передані в рядках: *«Коли вечір ледь приходить на вулицю / У одних пробуджується апетит до життя / А в інших приносить Бостонський вечірній стенограм»*, де слово «життя» приписується «декому», але не для «інших», які читають «Бостонську вечірню стенограму», це натяк

на Ларошфуко, який консолідує читачів цього провінційного органу як неживих.

Мистецтво представлення сентенцій Ларошфуко важливіше, ніж етичні переконання, які стоять за ними, і в їхньому відображенні вражаються моральні установки, часто з наміром підірвати лицемірство, а не демонструвати аргументовану моральну позицію.

Втомлене прощання поета з Ларошфуко:

«Якби вулиця була часом, а він наприкінці вулиці» [63, р.45],

тонко представляє підлаштування самосвідомості власною самосвідомістю. Це також демонструє усвідомлення приємного балансу між висловлюванням і переконанням – те, що виходить за межі розуміння «кузини Гаррієт» вірша та її колег, читачів Boston Evening Transcript [8, с.551].

Тема «The Boston Evening Transcript» та посилання на La Rochefoucauld також свідчить про захоплення Еліота історією європейської літератури та зневажливе ставлення до культури Нового Світу.

Він був написаний приблизно в той час, коли Еліот успішно здійснив свій перехід з Америки до Європи, і пронизаний думками щодо його батьківщини. Стислий початковий рядок вірша, де читачам Boston Evening Transcript показують, що «гойдаються на вітрі, як поле стиглої кукурудзи», ніби їх скоро збиратимуть, також свідчить про те, що Еліот скористався деякими з художніх методів, встановлених так званими імажистами.

Соратник Еліота Езра Паунд був основним прихильником імажинізму і вже визначив деякі атрибути вірша, щоб його можна було вважати імажистом. Паунд визначив «імідж» як те, чия інтелектуальна та емоційна складність може бути визначена за мить часу.

Поет і товариш-імажист Ф.С. Флінт визначив «Імідж» як безпосередню обробку суб'єкта; поет не повинен був вживати жодного слова, що не сприяло б викладу, а в плані ритму: складати в послідовності музичної фрази, а не в послідовності метронома. Помітна відсутність схеми римування в «The Boston Evening Transcript» та його приголомшливо лаконічний перший рядок,

розташований дещо окремо від решти строфи, схоже, відображає аналогію Флінта з музикою, якщо метроном розглядався як аналог поетичного метра. або схема римування.

«Вечірня стенограма» та посилання на Ларошфуко також свідчить про захоплення Еліота європейським літературним фоном і зневагу до суспільства «Нового глобуса». Вона була написана про той час, коли Еліот успішно пережив перехід від Сполучених Штатів до Європи, і пронизаний думками щодо його батьківщини.

Читачам демонструється, що «гойдається на вітрі, як дисципліна стиглої кукурудзи», як ніби їх швидко збирають, також означає, що Еліот, досвідчений, прийняв деякі з винахідницьких підходів, запроваджених так названими імажистами.

У вірші «The Boston Evening Transcript» Т. С. Еліота використано багато літературних прийомів, щоб підкреслити, що людьми в той період часу було легко маніпулювати. У другому рядку вірша використано метафору, поєднану з порівнянням. За словами спікера, читачі Boston Evening Transcript гойдаються на вітрі, як поле стиглої кукурудзи.

Доповідач дегуманізує читачів газети, робить тон негативним і принизливим. Порівнюючи людей зі стиглою кукурудзою, оратор чітко висловлює, що він думає про читачів. Тон знову показується, коли оратор ілюструє контраст між людьми, які читають газету, і людьми, які не читають. Порівнюючи ці дві групи людей, стверджуючи, що на вулиці ледь прискорюється вечір, пробуджуючи в одних апетити до життя, а в інших приносячи «Бостонську вечірню стенограму».

Викладення того, що доповідач спостерігає у двох окремих групах, чітко втілює його (спікера) погляд на газету. Тон всієї поеми негативний і суперечить Бостонській вечірній стенограмі. Через вірш читачі можуть побачити, як ця конкретна газета впливає на людей і як легко вона може заволодіти їхнім життям.

Знову констатація того, що читачі вважають за краще читати газету, а не займатися чимось іншим, впливає на їхню думку на різні теми. Наприкінці вірша доповідач додає: «Кузино Гаррієт, ось вечірня стенограма Бостона», яка показує, що, хоча речі не завжди позитивні та мають негативний вплив на життя людей, вони завжди будуть такими. .

Читачів Boston Evening Transcript

Вітер гоїдає, як поле стиглої кукурудзи [63, р.45].

Він порівнює читачів із стиглою кукурудзою, що розгойдується на вітрі. Це означає, що вони готові до збору врожаю – або до «зірвання». Можливо, їх дуже легко «похитнути» на те, щоб бути зірваними – або навчені – папером.

*Коли вечір поспішає на вулицю,
у деяких пробуджуються апетити до життя,
а іншим, приносить «Бостон івннг транскріпт» [63, с.45]..*

Тут він порівнює тих, хто читає стенограму, з усіма іншими. Всі інші стають жвавими вночі; їхні «апетити до життя» прокидаються до їжі, до друзів, до танців і пиття. На противагу цьому, читачі Стенограми залишаються неживими вночі.

*I mount the steps and ring the bell, turning
Wearily, as one would turn to nod good-bye to Rochefoucauld,
If the street were time and he at the end of the street,[80, р.20]
Я піднімаюся на сходи і дзвоню в дзвінок, обертаючись
Втомлено, коли хтось обернеться, щоб кивнути на прощання
Рошфуко,
Якби на вулиці був час і він в кінці вулиці [63, с.45].*

Якщо Рошфуко ані не засуджував людську поведінку, ані сентиментально не прославляв її», він сам звучить як мертва людина без особливих емоцій. Його розміщення в кінці вулиці, яка уособлює час, також порівнює його з самою смертю.

*І я промовляю: «Кузино Генрієтто, ось «Бостон Івннг
Транскріпт»[63, с.45].*

Еліот зазначає, що незалежно від того, як автор думає, все буде продовжуватися так, як є. Серед лексичних одиниць при відтворенні можна відстежити тенденцію використання глухих «т», «ц», у більшій мірі серед дієслів та дієприкметників, а також, прикметників, які були відтворенні у пасивному стані, що не характерно для української мови, але в певній мірі відображає антиутопічні погляди автора та характер твору, що вказує на безвихідь. Наприклад:

«Обертаючись; втомлено;, обернеться; кивнути; в кінці»[63, с.45].

Отже, можна сказати, що Еліот у поемі «Бостон Івнінг Транскрипт» використовував метафори, аби донести до Реципієнта своє бачення західної культури та культури «Нового світу», тобто, Америки. Автор вказує на те, що людьми «Нового світу» легко маніпулювати і культуру, яку там пропагандують призведе до неминучої гибелі їх суспільства.

При відтворенні автор зберігає практично усі порівняння та уособлення, а їх значення, що може бути невідомим для іншомовного читача та резидента іншої країни, більш зрозумілим. Варто зазначити, що перекладач, навіть, вдався до транслітерації заголовку поезії, який можливо було відтворити, проте цей прийом додав певної особливості.

3.3. Підходи та критерії відтворення рими у поезії Томаса Еліота «Бернт Нортон».

Когезія характеризується різнотипними мовними засобами, за допомогою яких відбувається зв'язок між елементами тексту: граматичними, лексичними, синтаксичними, логічними, стилістичними, асоціативними тощо, на основі яких виокремлюють відповідні зразки когезії.

Burnt Norton має 178 рядків, і їх можна знайти повністю разом з іншими квартетами тут. Вірш, як і East Coker, The Dry Salvages і Little Gidding, розділений на п'ять розділів.

Перший розділ зосереджується на русі часу, тоді як другий розділ досліджує незадовільний світський досвід. Третій розділ вводить можливе

очищення сучасного світу, що контрастує з ліричною молитвою четвертого розділу [5, с. 482]. Нарешті, п'ятий розділ представляє питання про можливу цілісність мистецтва, що еквівалентно пошуку духовного здоров'я. Поема названа на честь садиби в Глостерширі.

Головна тема «Burnt Norton» — природа часу, його відношення до порятунку та контраст між досвідом сучасної людини та духовністю. Ліричний голос розмірковує про життя і необхідність підписатися під загальнолюдським порядком.

Структура та форма вірша подібні до «Пустиря» Т. С. Еліота, оскільки кілька фрагментів поезії об'єднані в одне ціле. Рима і метр спираються на повторюваність і циркулярність мови, що відповідає уявленню про час, введеному у вірші. Світло і темрява, рух і нерухомість і троянди — це деякі з мотивів, які з'являються в «Burnt Norton».

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable [80, с.190].*

Перший розділ «Burnt Norton» представляє, з одного боку, особливу концепцію часу:

«Якщо весь час вічно присутній/Весь час невикупний».

Різні часові моменти пов'язані один з одним, оскільки минуле і майбутнє завжди пов'язані з сьогоденням [4, с. 719].

Через цю концепцію часу ліричний голос досліджує можливість того, що люди можуть контролювати лише теперішнє. У цьому розділі також досліджується альтернативна тимчасовість («Вниз стежкою, якою ми не йшли/До дверей, які ми ніколи не відкривали/У сад троянд»), яка, як свідчить закінчення розділу, також є частиною сьогодення: «Що могло бути і що було/Вкажуйте на один кінець, який завжди присутній».

З іншого боку, у вірші описується трояндовий сад, у якому орієнтується ліричний голос. Птах працює провідником по саду, показує ліричний голос навколо і просить його/її шукати дітей, що сміються:

«Швидше, сказала пташка, знайди їх, знайди їх,/За рогом» [63, 122-127].

Трояндовий сад є символічним місцем, оскільки він нагадує Едемський сад. Це може бути пов'язано з відношенням автора до християнства і з тим, як воно проявляється в різних моментах у «Чотирьох квартетах» [122-127]. Ця ідея руїни також проявиться у згадці ліричного голосу про сучасність.

Garlic and sapphires in the mud

Clot the bedded axle-tree.

The trilling wire in the blood

Sings below inveterate scars

Appeasing long forgotten wars [80 c.175].

Другий розділ відкривається неправильними тетрами, утворюючи вбудований вірш. У цьому короткому вірші з'єднуються незвичайні образи («Часник і сапфіри в багнюці/Згорнути вісь лежачу»), які «помирилися серед зірок». Хоча ці образи певною мірою здаються язичницькими, стосунки між ними випереджають тему єдності, що зустрічається в «Чотирьох квартетах». Це також можна читати як визнання фрагментарності сучасності.

Потім вірш змінює свою форму і зосереджується на медитації свідомості та життя («Час минулий і час майбутній/Дозвольте, але трохи свідомості./Бути свідомим – це не бути в часі»), що повертається до ідеї співіснування, темпоральної в сьогоденні: «Бути свідомим – це не бути в часі».

Ліричний голос розмірковує про те, як жити лише в одній тимчасовості, коли час постійно змінюється:

(«Я можу лише сказати, що ми були, але я не можу сказати, де./І не можу сказати, як довго, тому що це помістити його вчасно») [63, с.122-127].

Свідомість, на відміну від часу, фіксується, але дає можливість пам'яті: Але тільки в часі можна згадати мить у саду троянд [...] /Згадати». Зверніть увагу, як знову постає образ трояндового саду і як цей розділ, як і попередній, наповнений образами природи.

*Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence [80, c. 175].*

Третій розділ *Burnt Norton* фокусується на одному моменті: «місце незадоволення» [48, с. 222]. Це місце пов'язане з кожним днем, в якому не знайдеться «ні достатку, ні порожнечі», і сучасним життям, де немає трансценденції («Ні темряви для очищення душі»), немає сенсу («Наповнене фантазіями і порожнє». значення») і ніякої краси («Перетворення тіні в минущу красу»). Ліричний голос пов'язаний з цим сучасним світом і собою з заціпенінням і бездуховністю.

Зверніть увагу, як це підкреслюється використанням повторюваних конструкцій і слів: «Осихання світу почуттів, /Вивільнення світу фантазії, /Непрацездатність світу духу;». Цьому контрастує рух часу («поки світ рухається»), який був розроблений і детально викладений у попередніх розділах.

*Time and the bell have buried the day,
the black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendril and spray
Clutch and cling [80, c.175]?*

У четвертому розділі всього 10 рядків, і він зосереджений на описі та руху часу. Знову ж таки, у першому розділі багато зображень природи, які нагадують трояндовий сад.

Образ тису («Пальці тису згорне /На нас?»), що належить до тису, також, відомого як «дерево смерті», приносить можливість духовного відродження, яке згодом відкидається. ліричним голосом [63, с.122-127].

Зверніть увагу, що цей короткий розділ створює певну мелодію, оскільки деякі рядки римуються, що супроводжується різною довжиною рядків у строфі, яка зосереджена на слові «холод», що стоїть окремо в середині. Це підкреслює холодність сучасної духовності.

*Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness [80, с.175].*

П'ятий розділ «Паленого Нортон» повертається до образів і тем, які були представлені в попередніх розділах поеми. Знову згадується рух часу і те, як його можна розглянути:

«Слова рухаються, музика рухається / Тільки в часі» [63с.122-127].

Проте фіксована точка, представлена в цьому розділі, пов'язана не з кожним днем, як у третьому розділі, а зі смертю:

*«Слова після мови сягають/У тишу. Лише формою, візерунком, / Чи
можуть досягти слова чи музика / Тиші, як китайська банка, / Постійно
рухається в своїй тиші» [63, с.122-127].*

Таким чином, тут виникає парадокс щодо часу, оскільки постійний рух, згаданий на початку, і тиша, згадана в цьому розділі, здаються протилежними.

У цьому сенсі ліричний голос згадує, що бажання було б подібним до постійного руху між тимчасовими («саме бажання є рух»), тоді як любов ближче до спокою («Любов сама непорушна»). Любов, як свідчить ставлення тем і самих віршів до християнства, пов'язана з релігією і відданістю, і вона є

центральною елементом для того, щоб залишатися свідомим і присутнім [60, с.111].

У цьому розділі також розглядається мистецтво («Слово рухається, музика рухається»), його відношення до часу та його здатність стати вічним, і його можна пов'язати з образом китайської банки. Більше того, це зображення є чітким посиланням на Оду Кітса на грецькій урні, оскільки глек представляє здатність перевершувати сам момент і час. Згідно з ліричним голосом, «слова за промовою сягають/У тишу» і поетична форма, як тиша китайської чаші, можуть нагадувати щось вічне у своєму теперішньому стані.

Кінцеві рядки віршів повертаються до дітей, що сміються в трояндовому саду, стверджуючи круглість вірша: «У листі здіймається прихований сміх/Діти». Але сміх стає глузливим сміхом, пов'язаним із поневоленням сучасності. перших рядків «Спалений Нортон» зрозуміло, що час є основною темою вірша.

Це також відображає навернення Еліота до християнства (його прийняли в Англіканську церкву в 1927 році), і частково йдеться про спасіння душі та про те, як ми можемо сподіватися на спасіння. Але епіграфи до поеми взяті з дохристиянського — і, якщо на те, навіть досократівського — джерела: грецького філософа Геракліта [19, с.90].

Їх можна перекласти як «Хоча мудрість є загальною, багато хто живе так, ніби вони мають власну мудрість» і «Шлях вгору і шлях вниз — одне й те саме». Як і попередній вірш Еліота *The Waste Land*, «*Burnt Norton*» поділено на п'ять розділів. Як зазначає Гелен Гарднер у «Мистецтві Т.С. Еліота (незамінна книга про чотири квартети в цілому), яка містить те, що й досі є одним із найкращих аналізів чотирьох квартетів, що кожна з поезій, які містять цю послідовність, слід подібною схемою [17, с. 13].

У першому розділі розглядаються дві контрастні, але споріднені ідеї, які встановлюють тему вірша: у цьому випадку відношення між теперішнім моментом і минулим чи майбутнім; другий розділ використовує протилежний підхід: він досліджує одну тему, але двома контрастними способами: у «*Burnt*

Norton», дуже ліричному творі, за яким одразу слідує більш розмовне дослідження того ж самого; третій розділ досліджує – з поворотом – ідеї, представлені в перших двох частинах.

Після цього короткого четвертого розділу ми маємо п'ятий і останній розділ, який завершує вірш і розв'язує контрасти або суперечності, представлені в першому, ніби Еліот «завершує» аргумент. Для нього характерним є нашарування різних інтекстів; використання лейтмотивів, обумовлених інтертекстуальністю; поєднання в одному художньому образі рис літературних та міфологічних героїв; поєднання непок'єднуваного, монтаж різнорідного матеріалу та створення нових єдностей за рахунок міжтекстових відносин і тому подібне.

Отже, досліджуючи «Бернт Нортон» Томаса Еліота, ми дізналися, що інтертекстуальність є стильовою константою у творчості Еліота, оскільки вона проявляється в усіх творах, хоча й з різною силою на етапах його творчого шляху. Інтертекстуальність забезпечує універсалізацію, узагальнення піднятих у творах тем. Еліот говорить про людину в широкому історичному, філософському та культурному контексті. При відтворенні, перекладач зберіг усі власні назви та посилання на які натякав автор і відтворив лише синтаксичну частину речень у відповідній манері, зручній для сприйняття українського Реципієнта.

Висновки до Розділу 3

При дослідженні поетичних текстів Томаса Еліота, ми виявили, що вступаючи у діалог зі своїми попередниками, зазвичай класиками, які формують створений ним же поетичний канон, Еліот зберігає та розвиває культурну традицію, що було, на його думку, важливим завданням поета. Фінал поеми не надто оптимістичний, бо малює картину Апокаліпсису, виплекану порожніми людьми, які зневажили мораль, зруйнувавши і навколишній світ природи, і внутрішній світ власної духовності.

У есе «Традиції та індивідуальний талант» (1919) написаному Еліотом невдовзі після збірки Пруфрок, автор викладає свій художній підхід до поезії. Він захищає концепцію «традиції» в мистецтві, вважаючи, що найбільші твори наповнені оцінкою минулого. Помітна відсутність схеми римування в «The Boston Evening Transcript» та його лаконічний перший рядок, розташований дещо окремо від решти строфи, схоже, відображає аналогію Флінта з музикою, якщо метроном розглядався як аналог поетичного метра. або схема римування.

Головна тема «Burnt Norton» — природа часу, його відношення до порятунку та контраст між досвідом сучасної людини та духовністю. Еліот стверджував думку про те, що традиція є необхідною умовою існування та розвитку справжніх художніх, етичних та духовних цінностей. Творчості Еліота притаманний діалог з історією, культурою, вічністю, що сприяє непогамовному інтересу читачів до неї.

Отже, як ми виявили, рядки Томаса Еліота є відображенням духовно стану людей, які зневірилися у кращому майбутньому. При відтворенні, були збереженні оригінальні імена та переклад надав пояснення їм для кращого розуміння іншомовними реципієнтами прочитаного. Нами було визначено, когезія характеризується різнотипними мовними засобами, за допомогою яких відбувається зв'язок між елементами тексту: граматичними, лексичними, синтаксичними, логічними, стилістичними, асоціативними тощо, на основі яких виокремлюють відповідні зразки когезії.

ВИСНОВКИ

У роботі ми проаналізувати когезію як лінгвістичне явище, дослідили її види й засоби, проаналізували прояви її в поетичному тексті, надали лінгвістичну характеристику лексико-семантичної когезії. Нами досліджено, що видами когезії є зв'язність на рівні однопланових одиниць та форм знаків, складність знакових елементів тексту, лексична та граматична зв'язність.

Відповідно до завдання, у роботі, ми надали лінгвістичну характеристику лексико-семантичної когезії та виявили, що при відтворенні лексичні одиниці відображають як значенні так і характер описаного у поезії. Авторський задум відображається українською мовою за допомогою відповідного підбору лексичних одиниць, що уособлюють ідею автора. Текст власних назв, при відтворенні залишається транслітерованим, лише подекуди застосовується доместикація.

Безпосередньо, нами було досліджено стилістичні особливості англомовних поетичних текстів Томаса Еліота. Ми проаналізували особливості їх відтворення українською мовою. Таким чином при зіставленні двох текстів, ми дізналися, що перекладачі при інтерпретації вдаються до алюзій та епітетів з метою відобразити добу модернізму. При цьому як автор, так і перекладач уникають уособлень та узагальнених понять. Відповідний стиль, що межує з реалізмом і пост-модернізмом передбачає конкретику проблем, проте завуальованість реакцій.

Не менш важливим для нас було відслідкувати критерії, вживання та відтворення стильових особливостей, лексичних одиниць та їх семантичний характер для досягнення інформації про певну концепцію зв'язності при написанні поетичних творів. При відтворенні українською мовою поезії Томаса Еліота нами було визначено, що зв'язність поетичних творів Томаса Еліота при відтворенні представлена алітерацією та повтором дієслівних форм, зокрема дієприкметників, що розміщені з певним інтервалом, відповідно до оригінальних творів. Такий підхід зумовлює підвищення адекватності при відтворенні та збереження еквівалентності.

Ми дослідили аналогію модернізму у англомовних текстах та в українській поезії з метою відтворення лексичної та римованої структури відповідно до періодики написання і в нашій роботі ми прийшли до висновку, що при відтворенні перекладач, в основному вдавався до сучасної мови, не відображаючи лексичних одиниць української доби модернізму. Враховуючи відмінність культури та соціальних запитів у різних країнах, зазначимо, що відображення такого роду поетичних текстів зумовило би неточність авторського задуму при відтворенні.

Основні засоби когезії – це лексичні, антонімічні та синонімічні відношення; лексико-граматичні поля, логічні, граматичні та стилістичні. Проаналізовано, що лінгвістичною характеристикою лексико-семантичної когезії є розгляд її як домінантної категоріальної характеристики тексту.

У магістерській роботі досліджено, що стилістичними особливостями англомовних поетичних текстів Томаса Еліота є застосування у творах неповторний, як зазначають більшість джерел інформації, стиль у поезії. Модернізм, якому характерні безліч метафор переплітаються у рядках поетичного твору «Порожні люди» з авторською лаконічністю та короткими рядками. Систему повторів у ранній ліриці Еліота детально розглядали та систематизували багато дослідників його творчого спадку. На основі проведеного аналізу можна говорити про поліфункціональність інтеракції.

Нами проаналізовано, що особливості їх відтворення українською мовою. Також нами було проаналізовано критерії, вживання та відтворення стильових особливостей, лексичних одиниць та їх семантичний характер. Отже, важливими завданнями при перекладі творів Томаса Еліота є передання його складної філософічності, відгомонів, недомовок, натяків та ін. Застосовувані автором протиріччя у віршованих образах прямо співпадають із «двоїстістю» його особистості, що ускладнює його розуміння, полягає у великому значенні, яке поет приділяє формі.

Нами досліджено аналогію модернізму у англомовних текстах та в українській поезії з метою відтворення лексичної та римованої структури

відповідно до періодики написання. Під час перекладу модерністської літератури важливе правильне передання спогадів, внутрішніх монологів, асоціацій, ліричних відступів та інших художніх прийомів. Сучасна лінгвістика розглядає текст як когерентний дискурс, який організований як інтерсуб'єктивний простір, наповнений змістом в результаті взаємодії суб'єктів мови, тобто, як наслідок діалогічних зв'язок.

Когезія – це смислове відношення між одним елементом та іншим у тексті. Текст є цілісним, коли елементи пов'язані між собою і вважаються значущими для читача. Зв'язність виникає, коли інтерпретація одного пункту залежить від іншого, тобто один пункт передбачає інший. Завершеність як категорія правильно оформленого тексту може здатися читачеві, який не розгадав задуму автора, нереалізованою. Результатом цього є скарги на те, що художній твір залишає читачів в невіданні щодо подальшої долі героїв або мети, поставленої автором, іншими словами, щодо змістовно-концептуальної інформації.

ПТ є явищем не тільки ментальним, а й психофізичним, культурним, соціальним, але, головним чином, явищем духовним і досить рідкісним, що усвідомлення ПТ починається з його безпосереднього сприйняття, оскільки вплив цього тексту — естетичний, чуттєвий, інтелектуальний, а головне, духовний — настільки сильний, що буквально мучить пошуками розгадки і пояснення природи поезії і ПТ як того, хто сприймає його, так і тих, хто є творцями поетичних текстів. Всім описаним видам зв'язності притаманні у тому мірою загальні властивості: вони завжди виражаються формально, мають лінійний характер і здебільшого співвідносні з мовними одиницями. Історія розвитку теоретичної поетики представляє собою безперервну низку пошуків методів, підходів до вивчення художнього і, зокрема, поетичного мовлення.

Методологічні пошуки були обумовлені усвідомленням нерозривного зв'язку форми і змісту як невід'ємної риси художнього мовлення. Сучасні підходи до вивчення художнього мовлення пов'язані з дослідженням

виразальних засобів і художнього змісту, направлених на розкриття авторського задуму.

Головними питаннями при відтворенні вірша постають: що саме і наскільки повно воно має відтворюватися із багатопланового поетичного першотвору в перекладі, аби він якомога ближче був у сумі своїх складових елементів до взірцевого вірша оригіналу та в яких параметрах.

Модернізм - загальна назва напрямів мистецтва та літератури кінця XIX – початок XX ст., що відображували кризу буржуазної культури і характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого. При поверховому знайомстві з творчістю Т. Еліота легко впевнитися, що поет побачив світ як хаос і відобразив його в потоці свідомості, з якого де-не-де виринають уламки предметного буття, і не помітити наполегливого пошуку ідеї, якій би цей хаос підпорядковувався.

Основна тема поезії Еліота – скорбота, переживання жалюгідності світу та людини, неминучість відплати за розтрату життя. Велика нікчемність природи творять марну історію, де все – брехня і обман.

Отже, представлена поетом ненав'язлива ідея загибелі світу, не є його власною втратою людяності – навпаки, поезія виступає криком розпачу, спробою зупинити тих, хто бадьоро прямує до трагічного кінця. Ірраціональне, на думку Еліота, є джерелом поезії. Автор мусить пропустити емоції крізь розум і звичайне почуття передати так, щоб його словесне вираження вразило читача. Еліот мав неоднозначне ставлення до різних політичних систем. Вступаючи у діалог зі своїми попередниками, зазвичай класиками, які формують створений ним же поетичний канон, Еліот зберігає та розвиває культурну традицію, що було, на його думку, важливим завданням поета. Правила когезії у різних мовах не співпадають, тому при перекладі ми неминуче спостерігаємо зміни мікроознак

Анафора як семантико-синтаксичне явище встановлює лексичну або референційну тотожність займенників, прислівників, часток та засобів лексичної когезії (синоніми, антоніми, гіпероніми, лексичний повтор) з їх

вербальними відповідниками, які знаходяться у попередньому контексті, що було представлено у текстах Томаса Еліота та при їх відтворенні.

Використовуючи інтексти з творів поетів, яких він увів до свого поетичного канону, Еліот стверджував думку про те, що традиція є необхідною умовою існування та розвитку справжніх художніх, етичних та духовних цінностей. У поєднанні “свого” і “чужого” зароджується своєрідна полеміка з дистанційованими у часі та просторі епохами і культурами. Творчості Еліота притаманний діалог з історією, культурою, вічністю, що сприяє непогамовному інтересу читачів до неї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – С.-Пб.: Сотворение, 1993. – С. 4-12.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). – М., 1990. -С.44.
3. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество. //Вопросы теории и истории эстетики. –М.,1968.
4. Бабич В. М. Лінгвокраїнознавча інтерпретація англомовного тексту. – К., 1990.
5. Беллерт И. Об одном условии связанности текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8: Лингвистика текста – М.: Прогресс, 1978, с.172-206.
6. Блох М. Я. Теоретические основы грамматики. – М., 1986. -С.17, 41.
7. Бреус Е. В. Теория и практика перевода с английского языка на русский, ч. 1. – М., 2001. -С. 19.
8. Вержбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8: Лингвистика текста – М.: 1978, с.172-206.
9. Винарская, Е. Н. (1989). Выразительные средства текста (на материале русской поэзии).Москва: Высшая школа.
10. Володарская И. А. Поэтика английского романа-воспитания начала XX в. / И.А.Володарская. – К., 1963. – С. 136.
11. Галеева Н. Л. Параметры художественного текста и перевод// Галеева Н.Л.; М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации. Твер. гос. ун-т. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 154 с.
12. Галіч О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури. – К., 2001
13. Гаврилюк А. Стил ь форсайтовского цикла Джона Голсуорси. К борьбе за реализм в английской литературе / А. Гаврилюк. – Львов : Вища школа, 1977. – 168 с.
14. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука 1981, с.124-135.

15. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
16. Гиндин С.И. Внутренняя организация текста: элементы теории и семантический анализ: Автореф. дис. канд. – М., 1973.
17. Головенченко А.Ф. История зарубежной литературы XX века: 1917–1945. / А. Ф. Головенченко, З.Т.Гражданская, Е.Я.Домбровская, В.Н.Богословский. - М.: Просвещение, 1984. - 304 с.
18. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. – Новосибирск, 1998.
19. Дейк Т. А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста. // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. - М.: Прогресс, 1988.
20. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XX століття: навч.посіб. / Г.Й.Давиденко, Г. М.Стрельчук, Н.І.Гринчак. – К.: Центр учбової літератури, 2011. - 488с.
21. Денисова Т. Н. Традиционализм во спасение. Заметки о культурологии Т. С. Элиота // Американский характер. Очерки культуры США. Традиция в культуре. – М.: Наука, 1998. – С. 166-178.
22. Т. Денисова. Історія американської літератури XX століття. – К., 2012.– С. 107-109.
23. Джимбинов С. Б. Проблема герметизма в поэзии Т. С. Элиота // Писатель и жизнь. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. – М.: Советский писатель, 1981. – С. 238-259.
24. Дресслер В. Синтаксис текста [Текст] / В. Дресслер // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. 8. – С. 111–137.
25. Естетика. Навч. видання. За ред. доктора філософських наук професора Л. Т. Левчук, Київ. "Вища школа" 1997.
26. Жирмунский, В. М. (1977) Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Советский писатель.

27. Ісаєва О. О Зарубіжна література (рівень стандарту). Підручник. 11 клас. 2011. – 209-225.
28. Ивашева В. В. Английская литература XX века / В.В.Ивашева. – М., 1997. – С. 22-31.
29. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М., 1998.
30. Инфантова Г. Г. Реализация категории связанности в устном тексте. // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001, с.54-62.
31. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики середини XX сторіччя: Автореф. дис. ... доктора філол. наук / Київський національний лінгвістичний університет, – К., 2003. – 32 с.
32. Козимирская Т. И. Античность в драматургии Томаса Стернза Элиота: Дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.04; – Защищена 8.07.1999; Затв. 13.10.1999. – Симферополь, 1998. – 175 с.: іл.-Бібліогр.: 176-193.
33. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навчальний посібник - 2-ге вид., перероб. і доп. - Знання, 2008. - 423 с.
34. Конспект лекцій з дисципліни «Історія зарубіжної літератури» част.3 для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня зі спеціальності 035 Філологія денної та заочної форми навчання / укл. к.філол.н., доц. Воронова З. Ю.- Кам'янське : ДДТУ, 2018. – 39с.
35. Красавченко Т. Н. Заметки к определению Т. С. Элиота // Элиот Т. С. Избранное. Т. I-II. Религия, культура, литература / Пер. с англ. за ред. А. Н. Дорошевича; составление, послесловие и комментарии Т. Н. Красавченко. – М. РОССПЭН, 2004. – С. 719-741.
36. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста)//Вестник Московского университета, серия 9, №1. – М., 1998, с. 43-78.

37. Кузьменко В.І. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч.посіб. / В.І.Кузьменко, О.О.Гарачковська, М.В.Кузьменко та ін. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 496с.
38. Кушнірова Т. В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі: навчальнометодичний посібник / Тетяна Кушнірова. – Полтава, 2018. – 112 с.
39. Лейкина Б. М. К вопросу об оценке связности текста // Структурная и прикладная лингвистика. Вып.1. – Л., 1978, с. 38-48.
40. Леонтьев А. А. Признаки связности и цельности текста // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. Ч.1 – М., 1975, с. 2-10,168-172.
- 41 .Лукіна Т. О. Моніторинг якості освіти: теорія і практика. Київ: Науковий світ, 2006. 284 с.
42. Літературознавчий словник-довідник / За ред.Л64 Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.:ВЦ «Академія», 2007. — 752 с. (Notabene).
43. Мецлер А.А. Прагматика коммуникативных единиц. – Кишинёв, 1990. – 103 с.
44. Москальская О. И. Грамматика текста. – М.: Наука, 1981, с. 17-20, 38-129.
45. Нушикян Э.А. Типология интонации эмоциональной речи. - Киев: Вища школа, С. 1986. - 157.
46. Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8: Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978.
47. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с. – Бібліогр.: с. 80; 122; 194; 336; 373; 416; 515-516.
48. Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: Збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 42.— Рівне: РДГУ, 2009. — 186 с.
49. Павличко С. Поезія Томаса Стернза Еліота // Томас Стернз Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 3-25.

- 50 Павличко С. Д. Лабіринти Томаса Стернза Еліота // Зарубіжна література. – 16 (128). – 1999. – С. 3-6.
51. Погорілий С. Д., Крамов А. А., Яценко Ф. М. Метод аналізу когерентності україномовних текстів із використанням рекурентної нейронної мережі. Математичні машини і системи. 2019. № 4. С. 9–16.
52. Погорілий С. Д., Крамов А.А. Метод розрахунку когерентності українського тексту. Реєстрація, зберігання і обробка даних. 2018. № 4. С. 64–75.
53. Погорілий С. Д., Крамов А.А., Білецький П.В. Метод оцінки когерентності україномовних текстів з використанням згорткової нейронної мережі. Збірник наукових праць Військового інституту Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2019. № 65. С. 63–71.
54. Практикум з інтерпретації англомовного художнього тексту. У 2 ч.: Навч. посібник / укл. І. М. Микитюк. – Чернівці, 2004.
55. Пригодій С. М., Горенко О. П. Американський романтизм: полікритика. – К.: Либідь, 2006.
56. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: Монографія. – Чернівці: “Рута”, 2005. – 584 с. – Бібліогр.: с. 551-583.
57. Селіванова О.О. Актуальні напрямки сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). - К.: Видавництво Українського фітосоціологічного центру, 1999. - 148с.
58. Статкевич, Л. П. Легендарно-міфологічні мотиви у поемі Томаса Стернза Еліота "Безплідна земля" [Текст] / Л. П. Статкевич // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. наук. пр. – Хмельницький : ХНУ, 2009. – Вип. 4. – С. 209-212.
59. Статкевич Л. П. Інтертекстуальні зв'язки в поезії Т. С. Еліота «Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока» // Наукові праці Кам.-Под. держ. університету, 2003. Вип. 2. Том. 1. – С. 222-223.
60. Статкевич Л. П. Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота. // Наукові праці Кам.-Под. держ. університету, 2007. – С. 215

61. Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии / Б. В. Томашевский. Москва: Прибой, 1928. – Введение. – С. 5-13.
62. Топоров И., Кущева Т. «Школа без искусств – мертвый дом». О принципах воспитания творческого начала учащихся в педагогической концепции А. М. Топорова. Наукові записки / ред. кол.: В. В. Радул, С. П. Величко та ін. Серія : «Педагогічні науки». Вип.123 (II). Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. С. 199–205.
63. Томас Стернз Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – 197 с.
64. Трошина Н.Н. О семантико-синтаксическом аспекте цельности (когерентности) художественного текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982, с. 50-74.
65. Тураева З. Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика). – Москва, 1986.
66. Ушакова О. М. Европейская культурная традиция в творчестве Т. С. Элиота: Автореф дис. ... доктора филол. наук / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – М., 2007. – 40 с.
67. Федосюк М.Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. Учебное пособие по спецкурсу. – М., 1988, с.
68. Хлебникова И.Б. К проблеме средств связи между предложениями в тексте (на материале английского языка). – М.: Наука, 1998, с.23-56.
69. Ходаковська Н. Г. Віршований текст як об'єкт лінгвістичного дослідження. Н. Г., Україна, К: Київський національний лінгвістичний університет, 2020. – С.52-58.
70. Ходаковська, Н. Г. Лексико-стилістичні засоби поетичного мовлення німецьких поетів-символістів / Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка. Філологічні науки. Вип. № 1(83). Житомир, 2016. с. 107-113
71. Ходаковская Н. Г. Становлення і розвиток поетичних норм німецьких віршованих текстів. дис.К: Київський національний лінгвістичний університет 2021. – С.

72. Шахова К.О., Жлуктенко Н.Ю., Павличко С.Д. та ін. Література Англії ХХ століття: Навчальний посібник. – К., 1993. -250с.
73. Яковлев Е. Г. Заметки об эстетике русского авангарда /Е. Г. Яковлев // Философские науки. – 1989. – № 9. – С. 90–95.
74. Элиот Т. С. Назначение поэзии – Киев: Совершенство: Airland, 1997. – 350 с. Oxford, 1930. – 226 p.
75. Елізабет Дрю. Т. С. Еліот: Дизайн його поезії. (Нью-Йорк: Сини Чарльза Скрібнера.) – 1949. – С.114.
76. Bal, Mieke. Narratology: introduction to the theory of narrative. – Toronto, 1997.
77. Dolgusheva O. Useful Tips For Text Interpretation. – Кіровоград, 2013.
78. Camille Guinaudeau and Michael Strube. 2013. Graph-based local coherence modeling. In Proceedings of the 51st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics, pages 93–103.
79. Cui, Baiyun, et al. "Text Coherence Analysis Based on Deep Neural Network." Proceedings of the 2017 ACM on Conference on Information and Knowledge Management. ACM, 2017.
80. Eliot T.S. Collected Poems 1909–1935. London: Faber. 1936, – 236 p.
81. Jiwei Li and Eduard Hovy. 2014. A model of coherence based on distributed sentence representation. In Proceedings of the 2014 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing (EMNLP), pages 2039–2048. Association for Computational Linguistics.
82. Miller G.A., Isard S. Some perceptual consequences of linguistic rules. // Reading in psychology of language. – Englewood Cliffs, 1967, p.219-231.
83. Regina Barzilay, Mirella Lapata, Modeling local coherence: An entity-based approach, Computational Linguistics, v.34 n.1, p.1-34, March 2008.
84. Therner M. Modernism and Mass Politics. Joice, Woolf, Eliot, Yeats. – Stanford UP. Stanford, 1995. – 217 p.
85. Thormahlen M. The Waste Land: A fragmentary wholeness. – Lund: Qleerup, 1978. – 248 p.

86. Warren C. T. S. Eliot on Shakespeare. Ann Arbor, – Michigan: UMI Research press, 1987. – 139 p.
87. Williamson G. A Reader Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis. – 1st Syracuse University Press, 1998. – 248 p.
88. Wright K. Word Repetition in the Early Verse // Critics on T. S. Eliot. – London, 1973. – P. 21-25.
89. English literature (M. Gekker, T. Volosova, A. Doroshevich). Part II. – Тернопіль: Вид-во Карп'юка, 2001. – 268с.