

УДК 811.111'42:82-1+78

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-17>

**МЕТАПОЕТИЧНЕ САМОКОПАННЯ ПІД МУЗИКУ:
МЕТАТЕКСТУАЛЬНА ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ І ВІДПОВІДНІСТЬ
ПОЕЗІЇ ШЕЙМАСА ГІНІ ТА ТЕДА Г'ЮЗА (НА МАТЕРІАЛІ
ВІРШІВ «КОПАННЯ», «ЛИСМИСЛ» І «ТВІР 131 ДО-ДІЄЗ МІНОР»)**

**METAPOETIC SELF-DIGGING TO MUSIC:
THE METATEXTUAL PARADOXICALITY AND APPROPRIATENESS
OF THE POETRY OF SEAMUS HEANEY AND TED HUGHES
(BASED ON THE POEMS “DIGGING”, “THE THOUGHT-FOX”
AND “OPUS 131 IN C SHARP MINOR”)**

Коляда О.В.,

orcid.org/0000-0003-1869-1260

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Навчально-наукового інституту іноземної філології
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

У статті розглядаються поетичні та поетологічні закономірності метатекстуальної основи твору як способу авторської рефлексії, коли текст звертається до авторського слова про нього для встановлення самоідентичності як категорії пізнання. Шляхи від ідеалістичної теорії до емпіричної практики та від креативної автентичності до формалізованої академічності як передумови методу визначають засади складної світоглядної генези у метапоетичній творчості Шеймаса Гіні та Теда Г'юза, представників нової генерації англійської постмодерністичної традиції. Подані автором переклади віршів «Копання», «Лисмисл» і «Твір 131 до-дієз мінора» і їх інтроспективний аналіз пропонують поглянути на метатекстуальність крізь історико-культурологічну призму інтермедіальності, зокрема у музичній і кінематографічній перспективі, що позиціонують поетів як медіумів, наділених здатністю трансформувати індивідуальний самоаналіз у колективну енергію, а лінгво-антропологічні артефакти – в універсальні архетипи. Стаття набуває форми імпліцитного полілогу між поетами та світом метаморфоз, зображально-виражальних складників постмодерністичного метанаративу, який переосмислює функцію і силу поетичного слова як частини культу, ритуалізованого корінною англосаксонською та кельтською неоязичницькою традицією на рівні ініціації, що шляхом виснаження медіумічного каналу гарантує відновлення першоджерела. Поезія Гіні та Г'юза постає парадоксальною антитезою постструктуралістському прагматизму мовної гри, натомість тяжіє до відновлення соціокультурної парадигми антропологічно-герменевтичного універсалізму та діалектизму попри їх ідеалістично сумнівний релятивізм. Стаття зорієнтована на дискусійний аспект канонічності чи пропозиційності авторського стилю та власне смислотворення, що зумовлені комплексним трансперсональним підходом до автобіографічної проблематики та критичної риторики мистецтва.

Ключові слова: метатекстуальність, метапоетика, наратив, дискурс, архетип, поліморфізм, музика, шаманізм.

The article examines the poetic(al) and poetological regularities of the metatextual basis of the artistic writing as a way of authorial reflection, when the text itself refers to the author's word about it to establish self-identity as a category of cognition. The approaches from idealistic theory to empirical practice and from creative authenticity to formalized academicism as prerequisites of the method determine the foundations of a complex worldview genesis in the metapoetic work of Seamus Heaney and Ted Hughes, two representatives of the new generation of the English-language postmodernist tradition. The translations of the poems “Digging”, “The Thought-Fox” and “Opus 131 in C Sharp Minor” proposed by the author of the article as well as their introspective analysis offer an insight into metatextuality through the historical and cultural prism of intermediality, in particular from the musical and cinematographic perspective, which position poets as mediums endowed with the ability to transform both individual introspection into collective energy, and linguistic and anthropological artifacts into universal

archetypes. The article takes the form of an implicit polylogue between the poets and the world of metamorphoses, figurative and expressive components of the postmodernist metanarrative, which revisit the function and potency of the poetic diction as part of a cult, ritualized by the native Anglo-Saxon and Celtic neo-pagan tradition at the level of initiation, which, by exhausting the medium channel, guarantees the restoration of the original source. The poetry of Heaney and Hughes appears as a paradoxical antithesis to the post-structuralist pragmatism of the linguistic game, instead gravitating towards the reformulation of the socio-cultural paradigm of anthropological and hermeneutic universalism and dialecticism despite their idealistically questionable relativism. The article is focused on the debatable aspect of the canonicity or suggestiveness of the author's style and the authorial semantics, which are conditioned by a complex transpersonal approach to autobiographical issues and critical rhetoric of art.

Key words: metatextuality, metapoetics, narrative, discourse, archetype, polymorphism, music, shamanism.

Постановка проблеми. Теоретичною передумовою вибору теми статті є теорія сучасної літератури та сутності літературної творчості з позицій метатекстуальності, авторського самоаналізу та маргінальності автора як десакралізованого авторитету емоційно-сміслової єдності у гнучкій системі постмодерністичної літератури. Самоконфігуративність тексту як перманентного процесу становлення, а не зафіксованого за пріоритетністю фактів явища характеризує сучасне художнє світоmodellювання іманентною відкритістю, рухомістю, амбівалентністю й інтертекстуальним вектором розвитку. Практичною складовою частиною тематики дослідження є відносно низьке академічне зацікавлення у вивченні спадщини двох сучасних класиків, частково через принципovu для перекладача складність поезики Гіні та Г'юза, а тому актуальним є залучення до сфери сучасного україномовного літературознавства такої полеміки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність вивчення спадщини Гіні та Г'юза водночас незмінно стала та мінливо рухома завдяки парадоксальності, універсальності та трансцендентності поетичної мови, стилю та засобів вираження, що стимулюють дослідницький інтерес літературознавців різних країн. Серед сучасних праць заслуговують на особливу увагу екопоетичні роботи Івонни Реддік [28], міфотворчі студії Ієна Гіклі й Еллен Гоулі [15], полемічний аналіз перекладів Гіні класичних римських поетів Вергілія й Овідія у монографії Рейчел Фолконер [5], вивчення архівних листів та інтерв'ю Гіні у період багаторічного викладання в університетах США, здійснене Едвардом О'Ші [27]. Також Івонна Реддік залучає Г'юза в орбіту еко-космополітизму [29], а Матільда де Касанієр із позицій мистецтвознавства вивчає його антропоцентричні натюрморти [4], Роджер Рііс – класичний вплив на міфопоетику Г'юза [30], а Данієл О'Коннор [25] у докторській дисертації міркує над його філософською діалектикою. Серед перспективних напрямів синхронного дослідження творчості обох поетів слід зазначити роботи Ленори Сміт [34], Сюзани Ліндстрьом [21], а також нариси провідних літературознавців і критиків Ніла Коркорана, Джонатана Гарта, Террі Гіфорда.

Мета дослідження полягає у визначенні перспективності переходу суб'єктивного аспекту знання про мистецтво слова у сферу об'єктивної властивості мистецтвознавчого пізнання, комплексної онтологічної сутності художньої літератури, зокрема на основі інтертекстуальності й інтермедіальності метатексту, що образно-символічно конструюють атрибут безперервної процесуальності текстоутворення. Серед поставлених у статті *завдань* особливого значення набуває методологічне обґрунтування суттєвості метатекстуальності в англomовному літературознавчому дискурсі, встановлення лінгвокраїнознавчих закономірностей та авторської психофізіологічної ідіосинкретики, що впливають на розвиток конкретних тенденцій, якими послуговуються як еталоном для розуміння поезики Гіні та Г'юза, встановлення динаміки внутрішніх суперечностей між автором і текстом, зокрема на рівнях міфо- та метапоетики, архетипізації поетичного світогляду.

Об'єктом дослідження є вивчення інтегративних особливостей англomовної постмодерністичної поезії на основі літературознавчого критичного огляду та конкретизації окремих аспектів британської контемп-літератури.

Предметом дослідження є новий аналіз метатекстуальної природи постмодерністичної поезії ірландського поета Шеймаса Гіні й англійського поета Теда Г'юза, зокрема авторське прочитання та дешифрування фундаментальних світоглядних засад у творчості зазначених поетів за допомогою структурно-лінгвістичного, порівняльного, психоаналітичного й інтроспективного методів.

Виклад основного матеріалу. Американський поет Арчибалд Мак-Ліш у першій частині медитації «Мистецтво поезії» порівнює її безсловесність із польотом птаха, поетичну нерухомість у часі – зі сходом місяця, а неозначеність – із буттям¹ [23] як принцип, що структурує текст, з одного боку, поетично, у жорстких межах друкованого аркуша, формалізованого теорією Нової критики (рух, значення), а з іншого, поетологічно – поза межами встановленого тунельним зором глибинного логосу, вказуючи на епістемологічні (об'єктивна структура знання) й аксіологічні (культура самосвідомості у системі загальнолюдських цінностей) передумови (час, буття). Закрита внутрішня структура *тексту* не зазнає суб'єктивного впливу (інтрепретаційної хиби – символічного приписування значень словам мови), але водночас відкритий зовнішній *контекст* вкорінюється в індивідуалізований стиль, об'єктивуючи метамову як форму самопізнання. Акт академічної ініціації потенційно незалежного тексту відбувається шляхом інтенціональної авторської рефлексії, коли номінальний метажанр (у конкретному випадку – метапоезія) як форма одночасно є методом (теорія у практичній площині).

Англійська (пост)модерністична поезія тяжіє до поетичного дискурсу засобами прозового нарративу – обидва не пояснюють жанрову опозицію, а лише констатують прагматичне співіснування в одній площині: навіть декларативною поетичною мовою Вітмена чи Гінзберга неможливо прописати маніфестаційний характер певної теорії, як із однаковим успіхом марно теоретизувати про сутність поезії. З-поміж інших ця традиція має витоки у мистецтві романтиків (Вордсворт, Шелі, Кітс), котрі у маніфестах до поетичних збірок чи листах роз'яснювали провідні ідеї власного стилю, поезії взагалі як реакції на виродження застарілого канону, наприклад «Передмова» Вордсворта до «Ліричних балад» або «Захист поезії» Шелі від утилітарно-релігійної догми.

Шеймас Гіні та Тед Г'юз свідомо звертаються до метапоезії задля визначення власної поетики. Іншими словами, долаючи межі оригінальної відмінності, встановлюється справжня субординована ідентичність – текст набуває авторства.

Стан пошуку відповідного слова для віднаходження себе докорінно осмислюється у віршах Гіні «Копання» та Г'юза «Лисмисл». Початкова диспозиція закритого відсторонення, самоізоляції до початку створення артефакту (відкрите вікно як інтенція назовні) в обох випадках тотожна:

Seamus Heaney «Digging» (1966)
Between my finger and my thumb
The squat pen rests: snug as a gun.
Under my window...

«Між пальцем палець приховав
моє перо як вогнепал.
Під вікном...»²

Ted Hughes «The Thought-Fox» (1957)
Beside the clock's loneliness
And this blank page where my fingers move.
Through the window...

«Між годинником самоти
та чистим аркушем пальці в русі.
Крізь вікно...»

¹ «A poem should be wordless / As the flight of birds <...> A poem should be motionless in time / As the moon climbs.<...> A poem should not mean / But be».

² Усі переклади віршів зроблені автором статті.

Процес глибинного копання (фразеологічне *діє-слово*) корелюється із зацикленим колоподібним рухом нагорі (ідіоматичний *при-слівник*) відповідно, коли різнорівневність (основа :: поверхня) у притчевій формі оповідають перехресні авторські наміри віднайти скарб (підняти на поверхню з надра :: зануритися як слід у ґрунт):

...I look down... digging down and down...	...a movement, that now And again now, and now, and now...
Digging.	Sets neat prints into the snow...
«Дивлюся... копає глибше й глибше... Копання.»	«...рух, знов й знов, із самого початку... Лишає чіткий слід в снігу...»

Лопата Гіні як штучність, що контрольовано занурюється, та лис Г'юза як стихійна природність є інструментами єдиного впливу на самосвідомість для досягнення цілі (текст), а тому співіснують у метапоетичній зв'язці:

The coarse boot nestled on the lug... buried the bright edge deep...	...a body that is bold to come Across clearings...
«Край леза грубий чобіт затискав... ховаючи блиск в землю...»	«той, що зухвало йде галявинами...»

Спорідненість на рівні депоетизованої лексики, коли ефемерний пафос (поетична муза) опускається до буденного досвіду (копання картоплі, торфу чи відчуття різкого запаху тварини), підкреслена маскулітність як гендерний вектор і потенційна загроза (лопата як зброя, лис – носій сказу) вибудовують певну відповідність між початковою чуттєвістю (тілесністю) та фінальною емоційністю (ідейністю) – психофізіологічно керованого, свідомого натхнення.

Перо як знаряддя, символічна кінцівка, що встановлює межі приватності (авторства) на відстані зігнутої за письмовим столом руки, зіставляється із втаємниченим лисом, який мітить територію секретом, набуваючи текстуальної сформованості:

Between my finger and my thumb The squat pen rests. I'll dig with it.	The window is starless still; the clock ticks, The page is printed.
«Між пальцем палець приховав моє перо як вогнепал. Без запобіжника.»	«Жодної зірки у вікні; друкує час Сторінку значень.»

Дзеркальність початку та кінця віршів співвідноситься як текст у тексті та рамкова оповідь, що є базовими елементами метадискурсу, парадигми світобудови у жорстких межах тексту.

В англійській розмовній мові «digging, to dig» вживається у значенні «розуміння, розуміти», тоді як «to fox, get foxed», навпаки, «спантеличувати, не розуміти», що фіксує назви віршів як біполярні фронтири семантичного кола смислотворення: розуміння :: нерозуміння суб'єктом (особою) встановлених зв'язків на рівні знань про навколишній або внутрішній світ шляхом мислення. Процес мислення необов'язково завершується розумінням, але завжди тлумаченням, що робить обох поетів герменевтами, які не зловживають інтерпретацією, а лише пояснюють

об'єкт (знання) як результат *саморозуміння*. У певному сенсі поети документують поетичну інтроверсію як рису нарцисичного характеру, що балансуватиме на межі розладу особистості (поет – апріорі маргінал).

Життя та смерть Г'юза-натураліста матиме світоглядний вплив на Гіні, коли умовна відсутність провідника (аналогія Вергілія та Данте) віддзеркалює подорож у зворотному напрямку в метапоетичне пекло (дослівно міз-ан-абім), від супра-персонального³ [26, с. 39] (авторитет іншого над власною особистістю) до надалі неподільного персонального (чи радше тваринного) [7, с. 7]. Така умовна підпорядкованість визначає наступну відтворюваність знання міфологізованого досвіду (родинний зв'язок у межах поколінь від прадіда до батька у поезії Гіні чи архетипізація харчового ланцюга у тваринному царстві Г'юза, у якому лис – унікальний медіатор, трикстер, що виходить за межі (одночасно хижак і жертва)).

Від поетичної медитації до метапоетичної медіації – шлях свідомого вибору натуралістичної біполярності (канонічність смислу) чи символічного нейтралітету (генерована пропозиція смислів). Акт копання (розуміння) може завершитися викопуванням власної могили чи окопуванням диспозиції, що з'єднується з аналогічними окопами у формі багаторівневих траншей як розгалужена ризома (корінь без стрижневого стебла) чи лисяча нора, яка має безліч ходів.

Антропологічно-археологічна спеціалізація Г'юза (згідно з дипломом Кембриджа) метафорично узагальнюється Гіні-копачем в есе 1980 року «Заглибленості»: «Поезія – це ворожіння, <...> розкриття себе собі, як самовідновлення культури; вірші як елементи безперервності з аурую й автентичністю археологічних знахідок, де заритий черепок має не меншу вагу, ніж поховане місто; поезія як розкопки <...> знахідок, які є нічим іншим, ніж рослинами»⁴ [10]. Концентрована увага до родючості ґрунту має потужний етичний імператив. Для порівняння концепту копання: американський постмодерніст Джон Барт, представник метамистецтва, в есе 1967 року говорить про «літературу виснаження», що співвідноситься із самокопанням, а у 1982 році публікує антитезу – «літературу відновлення» [1; 2]. Для порівняння концепту нейтральності двох Бартів (виноска у виносці): Ролан Барт «Нульовий ступінь письма» 1953 року. Барт стверджує, що література (буквально «письмо») «завжди вкорінена у щось поза мовою, але проростає як насіння <...> воно розкриває сутність і зберігає загрозу таємниці, це антикомунікація, що лякає» / «Writing is always rooted in something beyond language, but develops like a seed, not like a line, it manifests an essence and holds the threat of a secret, it is an anti communication, it is intimidating» [3]. «Поза мовою» – дослівно метамовність, «загроза таємниці» – секрет лиса.

Полювання на лис, починаючи із XVI ст., – формалізована народна традиція у Британії, що сторіччями консервує популяцію хижака як сільська забава чи аристократичне дозвілля. У британській історії середини XVII ст. дігери (копачі або радикальні «левелери») декларували закон справедливості про скаруб спільної земельної власності на відміну від приватної. Якщо метафорично спроектувати мисливську традицію й утопічний селянський рух як види реформування природного та суспільного порядків у площину маргіналізованості поезії, то спільний деномінатор свободи, рівності (після вирівнювання) сприймається як мета, *мета-ідеал*. За контрастом натовп дігерів у минулому описувався як збіговисько лібертенів-рантерів, що практикують нігілізм і непокору, а полювання на тварин у сучасному – насиллям. Парадоксальна суперечність дігерського антиномізму (недосконалої пізнання) як *самоізолюване* явище корелюється із фактом міграції лиса у гірську місцевість для *самозбереження* виду, маргіналізованого виживання (з нападами на світських тварин).

Випереджаючи свій час, дігер-Гіні, задля метамістерії перевдягнений у язичницькі обладунки (первісне значення слова «язичник» – фермер, мешканець сільської місцевості), йде лисом ніч-

³ «There was something foundational about my relationship with him. I felt secured by his work and his way of being in the world, and that gave the friendship a dimension that was in some sense supra-personal».

⁴ «Poetry is divination, poetry as revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself; poems as elements of continuity, with the aura and authenticity of archeological finds, where the buried shard has an importance that is not diminished by the importance of the buried city; poetry as a dig, a dig for finds that ends up being plants».

ним зимовим лісом до помешкання Г'юза (1957 – рік написання Г'юзом «Лисмислу» та рік, коли вісімнадцятирічний Гіні вперше прочитав поезію Г'юза). Видається абсурдною теза про можливість усвідомлення (чи впливу) Гіні (на) Г'юза ще до знайомства (між двома зазначеними віршами різниця 9 років), але *позачасовість* метажанру нівелює логічні зв'язки, адаптуючи текст у пригадування майбутнього. Цілком ймовірно припустити тоді, що раптова зустріч Гіні з лисом на замиській дорозі тридцять років потому була *автобіографічно* здетермінована пам'яттю Г'юза, бо спогади про майбутнє властиві тим, хто має передсмертний досвід (Гіні міг випадково розчавити тварину своїм авто): «I took a turn and met the fox stock still, / Face to face in the middle of the road. / Wildness tore through me as he dipped and wheeled / In a level-running tawny breakaway. O neat head, fabled brush and astonished eye / My blue Volkswagen flared into with morning!» [8].

Чи є фіксація на собі наслідком кризи поетичного жанру або, навпаки, пошуком виходу? У прагненні закінчити автопортрет, втілюючи смисл у набутій формі, аналоговий текст минулого лишає межі друкованого аркуша в рамці, перетворюючись на цифровий шифр сьогодення, який не має запаху, а замість лопати працює екскаватор, що переміщує ґрунт у пошуках корисних копалин (на картопляному полі Гіні, яким, імовірно, бігав лис Г'юза).

Такий супротив технологічності буття позиціонує поетів як, дослівно, консерваторів (вартових, котрі охороняють скарб). Міфопоетика Г'юза та Гіні – приклади сучасного шаманізму в широкому сенсі медіумічності: зв'язок між словами як між світами, коли текст, як шаман, проходить ініціацію від розібраного на частини особистого до зібраного у ціле колективного, набуваючи форми щита. Кожне наступне міфвідтворене слово (матеріалізація лиса Г'юза) захищає попереднє як ритуальний анімалістичний оберіг, коли рефлексивний процес самокопання (одухотворення щитоподібної лопати Гіні), натомість, вибудовує невидиму стіну, надягає метапоетичний бронезилет. Тому отримання поетами титулів поета-лауреата та Нобелівського лауреата вже не видається формальністю, а є закономірним наслідком їх лицірської творчості як сили (на захисті) духу (Тед Г'юз був посвячений на посаду поета-лауреата в 1984 році (Гіні виступив із промовою на тій церемонії). Шеймас Гіні – лауреат Нобелівської премії з літератури 1995 року)).

У 1957 році Г'юз порівнює свій поетичний метод із музикою: «У кожному вірші, крім основної теми <...>, є те, що складно узагальнити, щось живе й індивідуальне, невід'ємний елемент у творчості кожного поета. Я маю на увазі засіб, яким він організує власні почуття й енергії, що надсилаються з усього тіла, серця та мозку, немов військові йдуть у бій. Тактично я керуюся методом композитора. Можна сказати, що я музично перетворюю кожного учасника битви на музичну ноту, що впорядковує первинний галас у формальну та збалансовану фігуру мелодії та ритму. Коли всі слова чітко чують одне одного і наголоси злагоджені між собою <...> – вірш закінчено <...> те, що в ньому є унікальним і цінним, це його серце – внутрішня форма наголосів»⁵ [16].

Метатекст сягає давнини, усної традиції, коли шаман-бард тримає зв'язок між поколіннями, а музика виконує місію саморефлексії, звертаючись до історії опосередковано, акомпануючи оповіді, що неминуче еволюціонує до сучасного метадискурсу. Припускаю, що трансцендентний префікс *мета* можливо порівняти з музичним шаманом – диригентом, який не творить, а відтворює, але відтворення першоджерела не відбудеться за відсутності цієї другорядної щодо автора ланки.

Г'юз стверджує, що людська мова – це «музика тварин», завдяки якій поет викликає духів. У 1978 році Гіні читає лекції та низку критичних есе під назвою «Створення музики» [13],

⁵ «In each poem, besides the principal subject <...> there is what is not so easy to talk about, even generally, but which is the living and individual element in every poet's work. What I mean is the way he brings to peace all the feelings and energies which, from all over the body, heart, and brain, send up their champions onto that battleground of the first subject. The way I do this, as I believe, is by using something like the method of a musical composer. I might say that I turn every combatant into a bit of music, then resolve the whole uproar into as formal and balanced a figure of melody and rhythm as I can. When all the words are hearing each other clearly, and every stress is feeling every other stress, and all are contented - the poem is finished <...> what is unique and precious in it is its heart, that inner figure of stresses <...>».

«Відчуття в словах», звертаючись до культу природного в ліриці; того ж року Г'юз публікує збірку «Місячні дзвони» [18], підтримуючи музикальний ритм Гіні.

Отже, метатекст – це мова шамана (спів птаха чи дзвякканя лиса), схованого маскою – роздвоєння особистості, дистанціювання від себе в тотем тварини. Шаман відновлює порядок у реальному світі, повертаючись із потойбіччя (контекстуально збірка (вірш) Г'юза «Сонцестояння» про вбивство лиса на полюванні заслугове окремого розгляду); диригент структурує оркестр, технічно (вторинно) скеровує, відтворюючи, музику, підпорядковану ширшому курсу композитора. За аналогією ієрархічний логос поета потребує захисту, насамперед від самого себе, а тому міфовідтворене слово має бути озвученим⁶ [16], «створеним музикою» чи «відчуттями у словах», щоб втратити деструктивну силу, натомість вибудована невидима стіна має зруйнуватися четвертим виміром, щоб читач і персонаж усвідомили один одного та почули «місячні дзвони», бо дзвін розмежує час на чистий і потойбічний (містифікація обрядового дзвону).

Світоглядна ритуалізація жертвності митця як епічного героя інтермедіально наближається до кінематографічного втілення кельтської язичницької обрядовості у фільмі «Плетена людина» (1973) Робіна Гарді, що поєднує Гіні та Г'юза метагеографічно: родинність, общинність «копання» раннього Гіні як вкорінена риса ірландської ідентичності конфліктує з беззаперечним прийняттям католицької традиції поетом у зрілості – відповідно англосаксонська усна та згодом алітерована спадщина до романізації, християнізації та норманізації (в усіх випадках – насильне завоювання) британських островів переосмислюється Г'юзом на рівні ліроепізованого методу (первинний ритм замість нав'язаної ритми), що втілюється на екрані природним відторгненням християнства кельтським політеїзмом. Музичний супровід фільму – важлива складова частина сюжету, що підкреслює народну основу, споріднену музикальність мов і літературних традицій кельтів та англосаксів. Бардова наративність досягає кульмінації у моторошному фестивалі за участю мешканців острова, котрі знімають свої маски тварин (із лисом включно) під час жертвоприношення чужинця. Фундаментальність язичницького анімалізму як стратегія шаманізму перетворює поетів на одухотворені сили природи, що руйнують табу (не дивно, що фільм був офіційно внесений католицькою церквою до списку заборонених витворів мистецтва). Графічно акцентована тілесність, стихійність і природність протиставлені штучності в обох жанрах метапоетично. Унікальним можна вважати композиційний феномен спалення «плетеної людини», з огляду на трагедію в родині Г'юза, коли після самогубства своєї першої дружини, Плат, він спалює її передсмертні щоденники (деміфікуючи, знищує сторінки назавжди втраченого, випалює себе з контексту). Декламуючи вірші на публіку, Г'юз постійно чув із зали «Вбивця!», відкрито звинувачуваний у смерті та святотатстві пам'яті Плат через знищені рукописи. Але як справжній оракул він повертається з небуття, присвячуючи свою останню міфопоетичну збірку «Листи до дня народження» Плат.

Проте двадцятьма роками раніше, у 1969 році, після самогубства (в ідентичний із Плат спосіб) своєї коханки Вевіль, Г'юз демонструє руйнуючу енергію музики в пост-мортем присвяті «Твір 131», назва, яка на пряму відсилає читача до однієї з останніх праць Бетховена, «найбільш пронизливо-герметичної з його пізніх творів за змістом і формою, найбільш новаторсько-інтегрованою з <композицій для струнних> квартетів. Весь твір, але, особливо, його перша й остання частини, пов'язані з усвідомленням Бетховеном власних темних емоцій <...> останнє

⁶ У листі 1977 року до своєї дочки Г'юз пише: «Практикуй читати вголос. Візьми оповідання <Раймонда> Карвера і прочитай – спокійно для себе, але вголос – ніби слухачеві. Прочитай кожне речення як окрему музичну композицію. Немає нічого кращого, ніж виразне читання вголос, щоб навчитися розпізнавати виразне письмо. Прості дієві речення» («Practise reading aloud. Take a Carver story and read it – quietly to yourself, but aloud – as if to a listener. Read every sentence as a separate musical speech unit. Nothing will teach you more thoroughly to recognise sharp writing. Clean effective sentences»).

Opus 131 in C Sharp Minor	Твір 131 до-дієз мінор
Opened the great door In the air, and through it Flooded horror. The door in the hotel room And the curtain at the window and even The plain homely daylights blocking the window Were in the wrong dimension To shut it out. The counterpoint pinned back The flaps of the body. Naked, faceless, The heart panted there, like a foetus. Where was the lifeline music? What had happened To consolidation, prayer, transcendence – To the selective disconnecting Of the pain centre? Dark insects Fought with their instruments Scampering through your open body As if you had already left it. Beethoven Had broken down. You strained listening Maybe for divorce to be resolved In the arithmetic of vibration To pure zero, for the wave-particles To pronounce of the unimportance Of the menopause. Beethoven Was trying to repair The huge constellations of his silence That flickered and glinted in the wind. But the notes, with their sharp faces, Were already carrying you off, Each with a different bit, into the corners Of the Universe.	Відкрита брама Простору, крізь неї Линув жах. Двері кімнати у готелі, Фіранка на вікні й навіть Віконниці, зачинені на засув, Були з іншого виміру, Щоб встояти навалі. Контрапункт тримав докупи клаптики тіла. Нагого, без подоби, В якому серце задихалося, мов зародок. Де музика, що мала б рятувати? Що сталося З комунією, молитвою, милістю – До вибіркового роз'єднання Із центром болю? Темні комахи Смичками сперечалися за владу Над тілом, кинутим на потурання, Що вже нікому не належить. Бетховен Зламаний. Ти слухала напружено Ймовірного розлучення угоду Числом вібрацій До повної зупинки, хвилі корпускул, Що виголосять неважливість Менопаузи. Бетховен Злагоди шукав У тиші велетенського сузір'я, Що блиском вітру мерехтіло. Але мінорних нот тональність Розносила тебе все далі, Кожна з різною силою, поміж кутками Всесвіту.

слово композитора про людську душу, що, стикаючись із непримиренним світом, кориться долі та смерті»⁷ [22, с. 488].

Парадоксальна гінекологічна відвертість Г'юза стосовно табуованого, проте природного жіночого стану (клімактерію) пояснюється 1) наявністю еквівалента у чоловічій фізіології (імпотенція), 2) деміфологізацією статі, 3) зацікавленістю натураліста. Втрата жінкою репродуктивної здатності для поета-неоязичника, який міфологізує реальність до оперативного рівня юнганських архетипів, зокрема божества Великої Матері, має світоглядні наслідки. Менопауза як символ старіння осмислюється поетом як невідворотна смерть із наступним анатомічним препаруванням під час аутопсії: «тримав докупи клаптики тіла / нагого, без подоби / в якому серце задихалося» (посмертний розтин із метою документації причин смерті чи дослідження органів), «над тілом вже незахищеним / що не належало тобі», «числом вібрацій / до повної

⁷ «The most inward and searching of his late works while it is also, in content and form, the most innovative and most integrated of the late quartets. The whole work, but certainly its first and last movements, stands with Beethoven's explorations of dark emotions <...> as his final word on the ways in which the human soul, confronted by an implacable world, comes to terms with fate and mortality».

зупинки» (абсолютний нуль як неплодючість землі), «тональність / розносила тебе все далі / кожна з різною силою, поміж кутками».

Унікальним метатекстуальним елементом вірша є нематеріальна постать самого патологоанатома – музики Бетховена, що перетворює камерну залу на танатологічне відділення, а близьку людину на невідому особу, яка ідентифікується на основі словесного портрету й антропометричних даних. У свою чергу, антропоморфізм музики «контрапункт тримав до купи», «темні комахи / смичками сперечалися за владу / над тілом», «мінорних нот тональність / розносила тебе все далі» екстраполюється на природне як основа міфологічного уявлення про світ «із центром болю» (антропоцентричність людини в універсальному сумі = універсумі (всесвіті)). Мінорна гама шматує нотами як скальпелем деміфологізоване жіноче божество, «кожна з різною силою, поміж кутками / всесвіту».

Антитеза музики та тиші (Бетховен закінчив композицію, повністю втративши слух у 1826, за рік до своєї смерті) корелюється багатогранністю методу контрапункту, що поряд із гармонією є засобом створення поліфонічності, коли кожний голос несе окреме навантаження, забарвлення, самостійну мелодійну лінію («де музика, що мала б рятувати?»), що водночас, на відміну від гармонії, не домінують, а співвідносяться між собою як однаково важливі. Позиціонуючи контрапункт у сферу родинних стосунків, Г'юз проживає не просту формалізацію розриву, а розпад алхімічного шлюбу, момент найвищої кризи – анулювання відносин, символічний нульовий ступінь письма Барта («розлучення угоду / числом вібрацій / до повної зупинки», «відкрита брама / простору, крізь неї / линув жах») через неможливість гармонізації головної та допоміжної статевих ролей; на вищому рівні – умиротворити внутрішню боротьбу, прийнявши долю та смертність як даність.

Містик Вагнер порівняв твір Бетховена з одкровенням іншого світу, а модерніст Еліот під впливом елегії розмірковував про зв'язок часів, універсальну сталість сьогодення, що зупиняє природний плин рівновіддаленістю минулого та майбутнього. Г'юз керується власною фатальністю у відносинах із жінками, що коштували їм (і їх дітям) життя, узагальнюючи інтимно-індивідуальний досвід до ступеня матерії й енергії Всесвіту. Іншими словами Г'юза, музика, що не здатна гоїти рани, не втрачає актуального потенціалу зцілення мистецтвом загалом: «Кожне творче відображення зароджується у душевній рані художника. Коли людині боляче, її імунна система починає працювати, відбувається процес психічного та фізичного самовідновлення. Мистецтво – це психологічний компонент аутоімунної системи, який надає процесу зцілення форми. Тому великі твори мистецтва дарують нам гарне самопочуття»⁸ [31, с. 11].

В умовній другій частині медитації Мак-Ліша «Мистецтво поезії» під назвою «Слова в часі»⁹ [24] остаточно встановлюється акцент як наголос у слові: відновити «зламаний язик», втрачений спів «сонних птахів», можливо промовленими в певний момент словами «на варті часу». Колишні безсловесність, нерухомість і неозначеність інтегруються у «ритм слів» і хижо кидається, щоб «час зберегти». Напад злагодженого чергування слова організує час (апріорну характеристику) в атрибутивну категорію світу, щоб уникнути зникнення, коли той добіжить кінця. Текст у контексті з підтекстом – це метатекст, внутрішній оповідач часу, дорожня карта, що опосередковано визначає оптимальний рух. *Метаморфні* слова в часі утворюють часослов – метатекстуальний вказівник буття, яким керуються, щоб не заблукати.

Висновки. Проміжні результати дослідження моделюють перспективні вектори систематизації знання про мистецтво поетичного слова у сфері мистецтвознавчого пізнання, багатогранної сутності постмодерністичного методу на зламі тисячоліть, коли інтертекстуальність та інтермедіальність тексту контекстуалізують безперервність процесу авторської самоіден-

⁸ «Every work of art stems from a wound in the soul of an artist. When a person is hurt, his immune system comes into operation and the self-healing process takes place, mental and physical. Art is a psychological component of the auto-immune system that gives expression to the healing process. That is why great works of art make us feel good».

⁹ «Bewildered with the broken tongue... / Then, lost the music that was sung... / That moment, like a flight of birds / Flung from the branches where they sleep / The poet with a beat of words / Flings into time for time to keep».

тифікації. Методологічне підґрунтя актуальності метатекстуальності в англomовному літературознавчому дискурсі на основі деяких висвітлених лінгвокраїнознавчих, культурологічних і психофізіологічних закономірностей формують автентичний метажестальт поезики Гіні та Г'юза з динамічною парадоксальною синергією автора та тексту, міфопоетики та метамови, вкоріненості біографічного факту та плинності духовного стану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Barth, John. *The Literature of Exhaustion*, 1967. <https://www.scribd.com/doc/91562382/The-Literature-of-Exhaustion-John-Barth>
2. Barth, John. *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*, 1982. <https://literaturacomparadaufrij.files.wordpress.com/2019/03/textos-curso-colombia-06-barth-the-literature-of-replenishment.pdf>
3. Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. 1953. https://www.academia.edu/7531243/Roland_Barthes_Writing_Degree_Zero
4. Cassagnère, Mathilde L. *Poems from the Interval: Violence in Ted Hughes's Animal Still-Lives*, 2023. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/51915>; DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.51915>
5. Falconer, Rachel. *Seamus Heaney, Virgil and the Good of Poetry*. Edinburgh University Press, 2022. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv2dd478r>.
6. Gifford, Terry. Roberts, Neil. Wormald, Mark (eds). *Ted Hughes, Nature and Culture*. Palgrave, 2018.
7. Haffenden, John. *Viewpoints*. London : Faber & Faber, 1981. P. 7. «I'm a different kind of animal from Ted.» <https://books.google.com.ua/books/about/Viewpoints.htmlid=f9F8QgAACAAJ&red>
8. Heaney, Seamus. *Crossings*. 1989. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v11/n08/seamus-heaney/crossings>
9. Heaney, Seamus. *Death of a Naturalist*. London, Faber & Faber, 1966.
10. Heaney, Seamus. *Preoccupations: Selected Prose 1968–78*. London, Faber & Faber, 1980. <https://archive.org/details/preoccupationsse0000hean>
11. Heaney, Seamus. *The Government of the Tongue*. London, Faber & Faber, 1988.
12. Heaney, Seamus. *Finders Keepers: Selected Prose 1971–2001*. London, Faber & Faber, 2002.
13. Heaney, Seamus. *The Makings of a Music: Reflections on the Poetry of Wordsworth and Yeats*. (Lecture delivered on 9 February, 1978.) Liverpool: University of Liverpool, 1978. <https://www.biblio.com/the-makings-of-a-music-by-heaney-seamus/work/303016>
14. Holmqvist, Jytte. *Strength through Poetry as We Regain Our Balance in the COVID-19 Aftermath: Literary Insights from Ted Hughes and Seamus Heaney Read from a Naturalist and Existentialist Perspective*. IAFOR Journal of Cultural Studies, 7(2), 2023. <https://doi.org/10.22492/ijcs.7.2.01>
15. Howley, Ellen. *Seamus Heaney's Mythmaking*. Edited By Ian Hickey, Ellen Howley. Routledge, 2023. <https://ellenhowley.com/writing/>
16. Hughes, Ted. *Letters of Ted Hughes selected and edited by Christopher Reid*. Faber and Faber, London, 2007. 'Ted Hughes Writes', *Poetry Book Society Bulletin*, 15 (September 1957). <http://thetedhughessociety.org/>
17. Hughes, Ted. *Collected Poems*. Edited by Paul Keegan, Farrar Straus and Giroux. New York, 2003.
18. Hughes, Ted. *Moon-Bells and Other Poems*. Chatto & Windus, 1978. <https://www.abebooks.com/first-edition/Moon-Bells-Poems-HUGHES-Ted-Chatto-Windus/31130480700/bd>
19. Hughes, Ted. *Winter Pollen Occasional Prose*. Edited by William Scammell. Faber and Faber, London, 1994.
20. Jancsó, Daniella. *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2019.
21. Lidström, Susanna. *Nature, Environment and Poetry Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*. Routledge, 2017.
22. Lockwood, Lewis. *Beethoven, the Music and the Life*, W.W. Norton and Company, New York, 2003. P. 488.
23. MacLeish, Archibald. *Ars Poetica*, 1926. <https://poets.org/poem/ars-poetica>
24. MacLeish, Archibald. *Words in Time*, 1962. <https://www.poetryfoundation.org/poets/archibald-macleish>
25. O'Connor, Danny. *Ted Hughes and Trauma: Burning the Foxes*. Palgrave Macmillan, 2016.

26. O’Driscoll, Dennis. *Stepping Stones*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. P. 39. <https://archive.org/details/steppingstonesin00odri>
27. O’Shea, Edward J. *Seamus Heaney’s American Odyssey*. Routledge, 2022.
28. Reddick, Yvonne. *Seamus Heaney’s Ecopoetry and Environmental Causes: from Conservation to Climate Change*, *Green Letters*, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/14688417.2023.2227627>
29. Reddick, Yvonne. *The World in a Glance: Ted Hughes, Anthropocene Scales, and Environmental Cosmopolitanism*, 2023.
30. Rees, Roger. *Ted Hughes and the Classics*. Oxford, 2009; online edn, Oxford Academic, 31 Oct. 2023. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199229710.001.0001>
31. Sagar, Keith. *The Laughter of Foxes, A Study of Ted Hughes*. Liverpool University Press, 2006. P. xi.
32. Sergeant, David. *Ted Hughes’ Inner Music*. In: Wormald, M., Roberts, N., Gifford, T. (eds) *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Palgrave Macmillan, London, 2013. https://doi.org/10.1057/9781137276582_5
33. Smith, Carrie Rachael. “Poetry in the Making”: *Ted Hughes and the Art of Writing*. University of Exeter, 2013. <http://hdl.handle.net/10871/12143>
34. Smith, Lenore. *An Exhumation : Poetry of Seamus Heaney and Ted Hughes: Disinterred ancient texts*. Masters (Research) Thesis, James Cook University, 2005. <https://researchonline.jcu.edu.au/15404/>