

DOI 10.37539/2949-1991.2026.42.7.025  
УДК 821.111(73)-31.09:821.111-21.09

Гергенретер Оксана Олеговна,  
ГБОУ №1415 «Останкино»  
Gergenreter Oksana Olegovna, Student,  
School No. 1415 «Ostankino»

Научный руководитель:  
Кулиджанов Петр Валерьевич,  
Педагог дополнительного образования, Аспирант,  
ГБОУ №1415 «Останкино»,  
Московский Педагогический Государственный Университет  
ORCID: 0009-0000-4329-4959  
Kulidzhanov Peter Valerievich,  
Teacher of supplementary education, Postgraduate,  
School No. 1415 «Ostankino»,  
Moscow State Pedagogical University

**ШЕКСПИРОВСКИЙ СЛЕД И ПРОВАЛ СИМВОЛИЧЕСКОГО  
В РОМАНЕ УИЛЬЯМА ФОЛКНЕРА «ЗВУК И ЯРОСТЬ»  
THE SHAKESPEAREAN TRACE AND THE FAILURE OF THE SYMBOLIC  
IN WILLIAM FAULKNER'S THE SOUND AND THE FURY**

**Аннотация.** Шекспировский интертекст романа У. Фолкнера «Звук и ярость» рассматривается как композиционная матрица. Интертекстуальный анализ и лакановское понятие символического выявляют распределение образов монолога Макбета между четырьмя частями. Распад семейного закона усиливает романное означивание, а “signifying nothing” становится проблемой чтения.

**Abstract.** The Shakespearean intertext of William Faulkner's *The Sound and the Fury* is examined as a compositional matrix of the novel's four sections. Intertextual analysis and Lacan's concept of the symbolic make it possible to trace the distribution of images from Macbeth's monologue across the narrative modes. The failure of family law is shown to intensify the novel's production of meaning, while “signifying nothing” becomes a problem of reading.

**Ключевые слова:** Уильям Фолкнер, «Звук и ярость», Уильям Шекспир, «Макбет», интертекст, символическое.

**Keywords:** William Faulkner, *The Sound and the Fury*, William Shakespeare, Macbeth, intertext, the symbolic.

**ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И МЕТОД**

Заглавие романа Уильяма Фолкнера *The Sound and the Fury* (1929) сразу отсылает к монологу Макбета после известия о смерти королевы (V, 5). В современном переводе В. Гандельсмана жизнь названа «свечным огарком», актер – «факиром на час», а речь безумца сжата до строки: «Есть шум и ярость, больше ничего» [3, с. 277]. В английском тексте одно высказывание удерживает tomorrow и recorded time, затем walking shadow, poor player, tale, idiot, sound and fury, наконец signifying nothing. Календарное время переходит в театр, театр – в рассказ, а рассказ упирается в вопрос о значении. У Фолкнера остаются два слова, sound and fury. Однако сокращенное заглавие помнит весь монолог и заставляет проверить его последний приговор на материале романа.



В русской рецепции рядом существуют два заглавия – «Звук и ярость» и «Шум и ярость». Разница существенна. В слове *sound* слышатся членораздельный голос и звон часов, музыка проповеди и крик, еще не ставший речью. «Шум» сильнее выдвигает угрозу бессвязности; «звук» оставляет открытым вопрос, откуда он исходит и может ли быть распознан. *Figure* называет одновременно аффект и поступок, связывая акустическую поверхность романа с поведением его героев. В статье используется привычное для русскоязычной критики название «Звук и ярость». В библиографическом описании перевода О. Сороки сохранено издательское «Шум и ярость». Выбирать здесь один безупречный эквивалент едва ли полезно: колебание перевода само очерчивает путь от физического звучания к оценке этого звучания как помехи.

Классическая фолкнеристика предложила два особенно плодотворных способа чтения этой связи. Клинт Брукс назвал заглавие «истинным ключом» к книге и распространил формулу Макбета на Бенджи, Квентина и Джейсона [5, с. 347]. Андре Блейкастен увидел в утрате отрицательную энергию, вписанную в самое письмо романа [4, с. 43-48]. Джон Т. Мэтьюз проследил, как язык обнаруживает утрату; Ноэл Полк исследовал приближение фолкнеровской речи к тому, что сопротивляется прямому высказыванию [7, с. 370-392; 8, с. 139-175]. Шекспировский источник во всех этих работах поддерживает разговор о бессмысленности, утрате и границах речи. Масштаб его действия, однако, нуждается в уточнении. Формула Макбета организует заглавие и часть Бенджи, связанную с “*tale told by an idiot*”, но ее работа продолжается в режимах времени, актерства, ярости и финального порядка во всех четырех частях.

В новых исследованиях внимание смещается к материальности чтения и к этической цене привычных толкований. Фредерик Спилл показывает, что часть Бенджи построена на отсроченном разъяснении: локальная непрозрачность понуждает читателя возвращаться к повторяющимся связям [9, с. 205-218]. Дэвид Райт рассматривает цифровые версии потока сознания. Хронологическая раскладка или цветовая маркировка меняют опыт формы и тем самым делают заметным труд навигации, который исходный текст возлагает на читателя [11, с. 280-288]. Сэмюэл Даллэр заново читает травму, расу и воскресение в части Дилси, предостерегая от слишком гладкого превращения пасхального финала в сцену универсального спасения [6, с. 387-405]. Эти наблюдения сходятся в одной точке: семья не удерживает общего значения, тогда как роман организован с почти вызывающей строгостью.

Этот разрыв и назван здесь провалом символического. Символическое – система имен и родственных позиций, временных координат, запретов, принятых форм обращения; благодаря ей пережитое можно сообщить другому и включить в общую историю. Теоретической опорой служит лакановское различие воображаемого и символического. В семинаре о психозах функция отца связана с порядком означающих и не исчерпывается физическим присутствием биологического родителя. Лакан указывает, что ее можно выделить всякий раз, когда анализ касается отношения субъекта «к символическому порядку» [1, с. 416-418]. Алкоголизм, цинизм или слабость мистера Компсона сами по себе ничего не доказывают о фортлюэне Имени-Отца. Для поэтики важнее точный результат его речи: слова отца не дают детям устойчивой связи между именем и законом, временем и родством.

Такое понимание термина исключает клинические ярлыки. Роман не дает оснований устанавливать психоз Квентина или превращать речь Бенджи в механический ряд означающих без означаемых. Когнитивная инаковость Бенджи и самоубийство Квентина принадлежат художественной конструкции; психоаналитический словарь нужен здесь для анализа функций речи.



### ШЕКСПИРОВСКАЯ ФОРМУЛА КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ МАТРИЦА

Монолог Макбета движется от времени к обесцененному рассказу. Повтор *tomorrow* разбивает будущее на мелкие шаги. *Recorded time* сжимает историю до последней страницы; *walking shadow* оставляет от жизни производную тень; *roog player* выводит человека на сцену короткого часа. В конце возникает *tale told by an idiot* – голос, уже почти обращенный в шум, и рассказ, которому отказано в значении. Фолкнер распределяет эту цепь между четырьмя датами. Бенджи повествует 7 апреля 1928 года. Часть Квентина отнесена к 2 июня 1910 года, часть Джейсона – к 6 апреля 1928 года; 8 апреля 1928 года рассказ переходит к третьему лицу и сосредоточивается на Дилси. Порядок частей ломает календарную последовательность, а пасхальные дни обступают далекую дату гибели Квентина. Так возникает собственная “*recorded time*” романа: последняя страница семейной истории снова и снова возвращает утраченное событие.

За каждым персонажем нельзя закрепить одно слово шекспировской цитаты. Ее элементы заходят друг на друга. Часы Квентина слышны на фоне сломанного времени дома; актерство Джейсона питается семейными ролями; звук Бенджи достигает предельной силы уже в финале Дилси. Матрица складывается из отношений между временем и телом, сценой, голосом, значением. Повторения работают на расстоянии. Тот же принцип определяет первую часть, подробно разобрannую Дж. Р. Стюартом и Дж. М. Бэкусом: ассоциация управляет порядком изложения, но хронология Бенджи восстанавливается по устойчивым маркерам и переходам [10, с. 440-456]. Здесь роман впервые испытывает формулу “*signifying nothing*”. Ответ на нее требует медленного чтения.

На семейном уровне провал символического виден почти вещественно. Пастбище продают, чтобы оплатить учебу Квентина в Гарварде и свадьбу Кэдди. Один участок земли обращается в две попытки удержать престиж и социальное продолжение рода. Было бы ошибкой понимать эту сделку как буквальный отказ от отцовской функции. Родовое пространство переводят в знаки статуса, а знаки вскоре перестают действовать. Имя Кэдди изгоняется из дома. Ее дочь получает имя Квентин; имя Мори заменено именем Бенджамин; Джейсон наследует имя отца и деда, хотя не способен превратить наследство в признанный закон. Имена остаются. Их родственные связи становятся спорными, запрещенными или присвоенными.

Повтор имен касается самого способа различать поколения и семейные позиции. В роду три Джейсона. Имя Квентин переходит от дяди к племяннице, а Бенджи сначала носит имя дяди Мори. Подобное наследование могло бы поддерживать историческую непрерывность; у Компсонов оно накладывает одну судьбу на другую и вызывает борьбу за право говорить от имени семьи. Мисс Квентин названа в память о человеке, чью смерть в доме не умеют проговорить. Неразрешенная утрата переходит в следующее поколение вместе с именем. Библейское имя Бенджамин, имя младшего любимого сына, заменяет Мори после обнаружения когнитивной инаковости ребенка. Переименование прикрывает семейный стыд и закрепляет новый способ исключения. Символическое все еще действует частично: письма доставляют, деньги считают, родство оформляют юридически. Однако имена и правила все слабее создают взаимные обязательства.

Четыре повествовательных режима испытывают эту систему в разных местах. Сенсорный монтаж Бенджи проверяет референциальную устойчивость слова. Внутренняя речь Квентина проверяет время и родство; монолог Джейсона – норму; третьеличный рассказ о Дилси – возможность внешнего свидетельства. Смена голосов не приводит к всеведущему суду. Каждая часть прибавляет факты, но сохраняет области недоступного. Главная из них – сознание Кэдди, центра памяти и желания, которому не отдан собственный повествовательный голос. Значение этого отсутствия структурно. Мужчины семьи



поочередно превращают Кэдди в образ утраченной чистоты, источник стыда, финансовую возможность или запрещенную мать. Роман оставляет между этими присвоениями и самой Кэдди необходимый зазор.

### **БЕНДЖИ: РАССКАЗ И ПРОИЗВОДСТВО СМЫСЛА**

Первая фраза помещает зрение Бенджи внутрь преграды: он смотрит «в просветы густых завитков» ограды [2, с. 331]. За забором игроки в гольф зовут Кэдди. Звуковое совпадение с именем сестры – и время сдвигается. В этом механизме часто видят буквальное осуществление *tale told by an idiot*. Тогда слово “idiot”, пришедшее из шекспировского и ранее модернистского словаря, незаметно становится готовым диагнозом, а связность части измеряется нормой линейного рассказа. Между тем Бенджи не рассказывает историю адресату в обычном смысле. Текст монтирует его восприятие, возвращая одни и те же сенсорные сцепления. Именно этот монтаж читает и постепенно распутывает читатель.

Запах деревьев связывает Кэдди с заботой, свободой и утраченным порядком дома: «Кэдди пахнет деревьями» [2, с. 335]. В день свадьбы запах меняется; событие отмечено раньше, чем получает социальное объяснение. Огонь и вода, зеркало, калитка, гольф-поле, выкрики образуют сеть различий. Знак в ней обладает телесной силой и хранит память отношений. Значение есть, но у семьи нет общего кода, который позволил бы Бенджи и окружающим разделить его переживание. Ответ дома – переименование, изоляция и надзор.

Исследования части Бенджи позволяют проверить устройство ее кажущегося хаоса. Стюарт и Бэкус восстанавливают хронологию по одежде, возрасту сопровождающих, состоянию пастбища и домашней обстановке [10, с. 440-456]. Спилл предлагает не исправлять «дефектный» рассказ, а увидеть созданную Фолкнером ситуацию чтения, где разъяснение постоянно отложено [9, с. 205-218]. Для интертекста этот поворот решающий. “Signifying nothing” оказывается гипотезой, предъявленной читателю, а не свойством сознания Бенджи. Роман сам осложняет эту гипотезу: понять часть можно, лишь признав иной принцип связности, основанный на возвращении ощущений.

Шекспировское “sound” также работает в двух направлениях. Возгласы игроков, звон, плач и рев Бенджи отмечают разрыв коммуникации. Те же звуки сшивают удаленные друг от друга эпизоды. В последней части крик Бенджи назван выражением «безгласной горести Вселенной» [2, с. 569]. Безгласна здесь горечь, для которой семья не нашла принятого языка; роман, напротив, дает ей форму. Голос Бенджи возвращается в точках поврежденной памяти – при утрате Кэдди, смерти Дэмадди, перемене имени, разрушении привычного маршрута. В одном движении первая часть показывает провал семейной символизации и напряженную деятельность романного означивания.

### **КВЕНТИН: «ЗАВТРА» И ЭРОЗИЯ ОТЦОВСКОГО СЛОВА**

Часть Квентина продолжает временной ряд монолога Макбета. Она датирована 2 июня 1910 года и ведет к самоубийству, о котором читатель уже знает из первой части. Будущее героя читается как записанное прошлое. День идет к исходу, заранее превращенному композицией в необратимый факт. Брукс различает временные режимы трех братьев с особой точностью: Бенджи заключен в непрерывном настоящем, Квентин отвергает будущее, Джейсон готовится к будущему и попадает к нему в зависимость [5, с. 329]. Так действует “tomorrow” в части Квентина. Завтрашний день существует в календаре, но больше не обещает открытого времени.

Кризис символического наследования собран в отцовских часах. Мистер Компсон вручает их сыну вместе с формулой о «гробнице всех надежд» [2, с. 385]. Предмет должен включить Квентина в мужскую преемственность и научить владеть временем; сопровождающая сентенция заранее объявляет всякое владение тщетным. Отец передает знак порядка, уже лишенный авторитета. Квентин разбивает стекло, вынимает стрелки. Механизм



поврежден, но его ход продолжает звучать, к нему присоединяются городские часы. Материальный жест не отменяет означающую силу времени. Он лишь делает ее навязчиво слышимой.

Та же трещина проходит через разговоры о Кэдди. Квентин наделяет слова «девственность», «инцест» и «семейная честь» абсолютной силой, словно ими можно остановить изменение родства. Воображаемое признание в инцесте должно дать брату и сестре общее преступление, а затем вечное наказание, где их связь сохранится вне дальнейшей истории. Фантазия об аде создает неподвижное пространство для имени Кэдди [2, с. 416]. Отцовская речь отвечает циническими обобщениями о женщинах, времени и морали. Она видит условность южного кодекса, но не дает языка для горя сына и ответственности перед сестрой.

Здесь особенно важно различать биографического отца и символическую функцию. Джейсон Компсон III чрезвычайно интенсивно присутствует в памяти сына. Его фразы звучат внутренним рефреном; отцовского слова много, иногда слишком много. Беда в том, что оно ничего не связывает. Афоризм закрывает спор еще до встречи с чужим опытом, а культурная образованность превращается в технику обесценивания. Квентин отвечает умножением собственных формул и стиранием синтаксических границ. В последних фрагментах имени, местоимения и реплики почти слипаются: общая мера времени и родства утрачена.

Walking shadow и dusty death получают зримую форму в движении Квентина по Кембриджу. Он покупает гири, чинит одежду, встречается девочку, вступает в ссору – действия самого обыкновенного часа. Но себя он уже видит фигурой, отрезанной от будущего. Знание предрешенного конца придает каждому эпизоду театральность последнего исполнения. Шекспировская цитата не объясняет самоубийство психологически. Она задает рисунок дня: время продолжает шагать, когда продолжение перестало что-либо означать.

#### **ДЖЕЙСОН: ЯРОСТЬ КАК СУРРОГАТ ЗАКОНА**

В третьей части меняется сама поверхность повествования. Синтаксис Джейсона заметно линейнее; даты и суммы названы, причинные связи подчеркнуты. Эта ясность символического порядка не возвращает. Людей речь Джейсона раскладывает по нескольким постоянно повторяемым рубрикам – доход, убыток, долг, неблагодарность, контроль. Письма Кэдди, деньги мисс Квентины, семейные обязанности превращаются в ресурсы присвоения. Язык исправно классифицирует происходящее и не создает признанных обеими сторонами отношений. Джейсон занимает место главы семьи. Право говорить от имени дома он поддерживает скрытым хищением и угрозой.

Здесь в действие вступает “roog player”. Джейсон играет предпринимателя, опекуна, кормильца, представителя белого патриархального порядка. Каждой роли нужна аудитория. Стоит окружающим уклониться от сценария, как следует вспышка раздражения. Его “fury” перформативна: громкость голоса и унижение собеседника на короткое время заменяют авторитет. Джейсон снова цитирует собственные максимы, словно репетирует давно сыгранную роль. Формула «я всегда говорю» выдает частное мнение за закон; пространство, на которое распространяется этот мнимый закон, становится все уже.

Денежный код сообщает времени вид будущей выгоды. Джейсон следит за рынком, письмами, зарплатой и расходами; tomorrow превращается в расчет. Здесь особенно точна формула Брукса о поработавшей подготовке к будущему [5, с. 329]. Но расчет рушится при встрече с событиями, которые в нем не помещаются. Мисс Квентина забирает деньги и уезжает. Рынок движется независимо от желания Джейсона, физическая боль останавливает погоню. Ярость выдает предел языка эквивалентов. Родство и забота, сама семейная память не имеют в этом языке цены и потому остаются непризнанными.

Сценическая власть Джейсона достигает кульминации в последнем эпизоде с экипажем. Ластер выбирает у памятника конфедерату непривычный поворот, и Бенджи



кричит. Джейсон ударом останавливает движение, разворачивает экипаж, возвращает знакомую последовательность предметов. На мгновение он кажется распорядителем восстановленного порядка. Основание этой режиссуры вполне конкретно – физическое принуждение и знание привычки Бенджи. Символический закон, способный признавать позиции других, сжимается до единственно правильного маршрута.

#### ДИЛСИ И ПРЕДЕЛ «SIGNIFYING NOTHING»

Четвертая часть вводит третьеличного повествователя и пасхальное воскресенье. Поле зрения расширяется, хотя перспектива сохраняет границы: читатель следует за Дилси, наблюдает дом и службу, затем возвращение экипажа. Домашние часы ошибаются и отбивают пять ударов в восемь [2, с. 536]. Кризис времени, прежде заключенный в сознании Квентина, теперь тикает в самой вещи. Дилси живет внутри этой неточности. Она сверяет часы с практикой, готовит еду, согревает Бенджи, ведет детей в церковь. Ее время держится на повторяемой заботе, а исправность семейного механизма для этого не нужна.

Пасхальная проповедь преподобного Шегога соединяет голос с телом и библейской историей. Его голос меняется, и община входит в переживание страдания и воскресения. После службы Дилси говорит: «Я видела первые и вижу последние» [2, с. 554]. Брукс считал эти слова свидетельством о начале и конце истории Компсонов, соотнося их с христианским временем [5, с. 345]. Фраза Дилси действительно собирает разрозненные даты в длительность. За ней стоит память участницы, чья каждодневная забота поддерживала существование семьи, хотя ее голос оставался на краю рассказов Компсонов.

Этическая роль Дилси не превращает финал в завершенное воскресение. Даллэр предлагает читать религиозную сцену вместе с историей расового насилия и трудом чернокожих персонажей [6, с. 387-405]. Дом держится на заботе Дилси, принятой белой семьей за естественный и всегда доступный ресурс. Пасхальный ритуал создает общность за пределами Компсонов и дает скорби язык. Кастрация и институционализация Бенджи остаются фактом; остаются изгнание Кэдди, смерть Квентина, бегство мисс Квентины, власть Джейсона. Дилси умеет свидетельствовать там, где семейные имена уже не связывают людей взаимными обязательствами.

Дилси очерчивает предел шекспировского “signifying nothing”. Видеть начало и конец – значит соединить события, не обещая полного исцеления. Присутствие, память и обряд возвращают времени человеческую меру. При этом Фолкнер не отдает Дилси автономного повествования от первого лица. Внешний голос сохраняет дистанцию и напоминает о социальной асимметрии представления. Свидетельство значимо как местная, выстраданная практика, а не как окончательная авторская санкция.

В последних строках Бенджи успокаивается: экипаж снова следует привычным путем, вещи оказываются «на своих назначенных местах» [2, с. 572]. Способ возвращения делает эту формулу двусмысленной. Знакомая последовательность предметов восстанавливает сенсорную опору Бенджи; восстановление оплачено ударом Джейсона и подчинением Ластера. Финал показывает малую действенность повторения и сразу предъявляет его социальную цену. Семья еще может воспроизвести маршрут. Общего закона заботы она создать уже не может. Внешняя упорядоченность фиксирует провал символического, не преодолевая его.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Шекспировский след проходит через всю композицию «Звука и ярости». Tale, idiot, sound и signifying nothing задают читательскую ситуацию части Бенджи. Tomorrow, recorded time, walking shadow и dusty death формируют последний день Квентина; poor player, hour и fury проступают в ролевой речи Джейсона. Пасхальная часть Дилси испытывает предел макбетовского приговора свидетельством о начале и конце. Поэтому заглавная цитата не исчерпывается указанием на источник. Роман разворачивает ее короткий фрагмент в систему нарративных задач.



Провал символического обнаруживается в неспособности семьи связывать имя с родственной позицией, время – с обязательством. Отцовские афоризмы обессиливают наследуемые знаки. Бенджи получает телесное регулирование вместо признанной коммуникации; Квентин придает абсолютную силу словам, за которыми уже нет общего закона; Джейсон заменяет авторитет повторением, счетом и принуждением. Дилси сохраняет длительность с помощью заботы и общинного ритуала. Но ее труд так и не становится законом дома.

Главный результат касается соотношения провала и формы. Семейная символизация распадается; роман делает этот распад читаемым при помощи дат, сенсорных мотивов, речевых рефренов и смены перспектив. “Signifying nothing” – первоначальная опасность чтения. Приняв формулу буквально, читатель повторил бы жест семьи, исключившей Бенджи, и отвел бы Дилси служебную роль спасительницы. Внимательное чтение открывает строгую организацию там, где персонажи уже не создают разделяемого значения. Шекспировская формула служит матрицей проверки, а не диагнозом сознания. Ею измерена дистанция между крахом семейного языка и упорной работой литературного означивания.

*Список литературы:*

1. Лакан Ж. Психозы (Семинар, Книга III (1955/56)) / пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2014. 432 с.
2. Фолкнер У. Шум и ярость / пер. с англ. О. П. Сороки // Фолкнер У. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1985. С. 331–572.
3. Шекспир У. Отелло; Макбет: трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака, В. Гандельсмана; сопроводит. статьи А. Блока, В. Гандельсмана. М.: Время, 2018. 304 с.
4. Bleikasten A. The Most Splendid Failure: Faulkner’s The Sound and the Fury. Bloomington; London: Indiana University Press, 1976. 275 p.
5. Brooks C. William Faulkner: The Yoknapatawpha Country. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1990. 498 p.
6. Dallaire S. (Re)Assessing Trauma, Race, and the Resurrection in Dilsey’s Section of The Sound and the Fury // Women’s Studies. 2023. Vol. 52. No. 4. P. 387–405. DOI: 10.1080/00497878.2023.2169827.
7. Matthews J. T. The Discovery of Loss in The Sound and the Fury // William Faulkner’s The Sound and the Fury: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism / ed. D. Minter. New York: W. W. Norton, 1994. P. 370–392.
8. Polk N. Trying Not to Say: A Primer on the Language of The Sound and the Fury // New Essays on The Sound and the Fury / ed. N. Polk. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 139–175.
9. Spill F. Inventing Benjy: William Faulkner’s Most Splendid Creative Leap / trans. A. Gharibian. Jackson: University Press of Mississippi, 2024. 256 p.
10. Stewart G. R., Backus J. M. “Each in Its Ordered Place”: Structure and Narrative in “Benjy’s Section” of The Sound and the Fury // American Literature. 1958. Vol. 29. No. 4. P. 440–456.
11. Wright D. T. H. Extending Modernist Stream-of-Consciousness Aesthetics: Digital Variations on William Faulkner’s The Sound and the Fury // Digital Scholarship in the Humanities. 2022. Vol. 37. No. 1. P. 280–288. DOI: 10.1093/llc/fqab026.

