

КАТЕГОРІЯ ЖАХЛИВОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА СУЧАСНОЇ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Японія, унікальна в своїй багатогранності країна, завжди викликала захоплення та подив іноземних дослідників завдяки особливостям своєї культури. Від стародавніх часів до сьогодення дивовижна країна висхідного сонця збагачувала культурний доробок світу безліччю літературних, кінематографічних, театральних тощо шедеврів, що в рази примножує кількість іноземних шанувальників не тільки самої культури, а й також японської мови загалом. Одним з найпопулярніших та найпомітніших особливостей сучасної японської культури, що робить її популярною у всьому світі, є феномен жахливого.

Метою нашого дослідження є простеження значимості естетичної категорії жахливого в сучасній культурі Японії.

Жахливе – це одна з основних категорій естетики поряд з категоріями трагічного, комічного, потворного тощо. Саме ж поняття даної категорії, незважаючи на досить однозначне та загальновідоме представлення людиною слова «жах», від якого й походить назва естетичної категорії, є досить суперечливим. Перш за все це пов'язано з деякими розбіжностями щодо визначення особливостей даної категорії та тлумачення самого поняття в роботах різних дослідників, а також досить незначною кількістю робіт за дослідження даного феномену. Тому перш ніж розглянути втілення даної естетичної категорії на тлі сучасної японської культури, перш за все необхідно розглянути декілька її основних визначень.

Відомий дослідник Юрій Борєв у своїх трудах, присвячених дослідженням основних естетичних категорій, визначає жахливе, як близьку до трагічного категорію, що однак, в край різниться від граничного тим, що немає вирішення в майбутньому. Це загибель, що не несе в собі нічого, що може обіцяти звільнення від нещастя; це лихо, неконтрольоване людьми, непідвладне їм. Категорія жахливого передбачає для людини роль раба обставин, жалюгідної істоти, що живе у відчаї перед неминучою смертю. Крім того, за ствердженням дослідника, така категорія притаманна середньовічній свідомості заляканих пекельними муками й прийдешнім страшним судом [1, 101].

Інший дослідник В. Г. Ланкін, навпаки, стверджує, що дана естетична категорія є притаманною для ХХ століття й виражає вражаюче сильне почуття безпосередньої гнітючої небезпеки та страху, похмурість безконтрольних ворожих сил, що паралізують волю людини. За ствердженням В. Ланкіна, в основі категорії жахливого лежить такий природний афект, як «страх», що породжується деструкцією в її активній, всепоглинаючій та лякаючій формі. При чому тут мається на увазі не той страх, що відштовхує, а той, що, навпаки, спроможний викликати насолоду почуттям страху, як свого роду випробування сильного, екстремального відчуття, що вражає душу людини в виявлених безсиллі та пригніченості. Щодо спорідненості категорії жахливого до інших категорій естетики, то дослідник називає потворне, оскільки цей принцип реальності таїть в собі невідомість як джерело несвідомої небезпеки. Почуття страху, на якому засновується дана естетична категорія межує з феноменом смерті та вказує саме на нього, однак передбачає ту смерть, яку неможна побороти ані героїчним поривом волі, ані трагічним переживанням. Страх – це пригніченість смертю, бажання втекти від неї, і в той же час, неможливість це зробити, тобто приреченість на смерть. Очевидним є й також зв'язок жахливого з категорією жорстокості. Це дві сторони однієї деструктивної дії або передчуття, що проникають в один одного, заповнюючи єдине поле своєрідної естетично-деструктивної енергетики, що захоплює свідомість у вир безоглядного зриву. Таку спорідненість дослідник пояснює тим, що жах завжди відчуває зустрічну агресію і саме її й боїться, агресія ж в свою чергу передбачає жах жертви жорстокості й насолоджується ним [2, 68 – 69].

Дослідник І. Сердюк наголошує на тому, що в основі жахливого лежить зло, що завжди непереможне, безглузде, бо причини йому немає, абсолютне і невблаганне [4, 2].

Узагальнюючи визначення категорії жахливого, можна зробити висновок, що вона є доволі широкою та багатогранною. Однак якщо уважно та детально розглядати історію, то очевидним буде той факт, що скрізь все розмаїття культурних явищ, які з'являлися, зникали або перероджувалися в інші, феномен жахливого, так чи інакше, завжди мав місце в мистецькому та культурному середовищі різних народів. Так, ще за часів панування міфологічного світосприйняття, в міфах, легендах, переказах жахливе втілювалося в образах персонажів, що викликали почуття страху у людини (розгнівані боги, демони, тощо). В добу Середньовіччя, як згадувалось раніше, жахливе поставало в передбаченнях Страшного Суду, який чекав на грішника після

смерті. Однак розквітом категорії жахливого в світовій культурі можна вважати XX-XXI століття, оскільки в цей час спостерігається підвищення інтересу до жахливого завдяки розвитку сучасної масової культури, в контексті якої, за влучним зауваженням дослідниці Ю.А. Пономаренко, естетичні категорії видозмінюються, змішуються між собою, набуваючи таким чином нового змісту [3, 284].

Найбільш яскраво категорія жахливого відтворюється в контексті сучасної культури Японії, і навіть не буде голосливим зауваження, що саме ця країна сьогоднішній день постає одним із головних натхненників у мистецтві жахів для всього світу. Ще з давніх-давен жахливе займає не останнє місце у культурному поприщі країни висхідного сонця, й сьогодні, в добу масової культури та мистецтва, дана тенденція зберігається.

Перш за все доречно згадати такий вид художнього мистецтва, як література жахів, що сьогодні займає одне із найпочесніших місць в сучасній японській культурі. Зокрема, тут мова йде про літературний феномен *кайдан* (від яп. «розповідь про загадкове») – традиційний японський фольклорний літературний жанр, що являє собою оповідання про надприродних, містичних істот, переважно привидів та монстрів, непереможність смерті [6]. В сучасній літературі кайдан втілюється в романах, повістях, коротких оповіданнях фантастичної спрямованості. Власне говорячи про втілення жахливого в світовій літературі, доречним буде зазначити, що літературу жахів прийнято виділяти як окремий жанр та виокремлювати декілька його піджанрів: трилер, апокаліптика, романтичні жахи та чорна комедія. Трилер як піджанр, що передбачає різкий переляк читача, в свою чергу поділяють на два види: містичний або фантастичний, що включає згадані раніше оповідання про надприродне, зокрема історії про привидів, вампірський роман, оповідання про перевертнів, а також історії демонічної одержимості. Другим видом трилерів є «психологічний трилер», що заснований на реальних або можливих в реальності подіях (серійні маніяки, агресивні тварини, що нападають на людей, тощо). Піджанр «апокаліптика» або «жах виживання» передбачає зміни навколишнього середовища на планеті, що призводить до фатальних наслідків для людства або значно обтяжує його життя на Землі. «Романтичні жахи», як піджанр літератури жахів, являє собою поєднання любовної та жахливої тематики. Й останнім дуже цікавим піджанром літератури жахів є так звана «чорна комедія», що передбачає поєднання комедії та жаху [5, 53]. В контексті сучасної масової літератури світу кожен із даних піджанрів має неабияку популярність, в тому ж числі і в контексті японської літератури.

Найвідомішими представниками японської літератури жахів сучасності є такі відомі митці, як Судзукі Коджі, Бандо Масако, Оно Фуюмі та інші. Зокрема Судзукі Коджі, що також називається прихильниками «японський Стивен Кінг», з циклом шести романів «Дзвінок» не тільки увійшов до рейтингу кращих авторів horror-літератури планети поряд з іншими знаменитими представниками цього напрямку, як Едгар Алан По, Мері Шеллі, Говард Лавкрафт, Дін Кунц тощо, а й також сприяв розширенню аудиторії прихильників японської культури взагалі. Його твори – це не лише романи про надприродне, жахливе, це унікальна енциклопедія японських традицій.

Не менш відомим втіленням жахливого в сучасній культурі Японії справедливо можна вважати сферу кінематографії. J-Horror – термін, яким на сьогодні позначають жанр японського фільму жахів, увійшов у світове кінематографічне мистецтво, справивши неабияке враження не тільки на глядацьку аудиторію, а й сприяв розвитку кіножанру жахів у всьому світі. Сьогодні, мабуть, немає людини, яка б не знала та не бачила картин відомого японського режисера Хідео Наката. Його кінострічки «Дзвінок», «Темні води», які є екранізаціями творів не менш відомого письменника жахів Судзукі Коджі, а також оригінальні стрічки «Кайдан» та «Прокляття» справедливо вважаються одними з найкращих шедеврів японського кінематографа [9,2]. Крім того, серед помітних режисерів японського кіно жахів можна назвати Такаші Шіміцу, Масакі Кобаяші та інших. Неможливо оминати той факт, що багато з кіношедеврів J-Horror активно перезнімають на Заході, зокрема багато фільмів Хідео Наката були перезняті США [7].

Неможна й залишити без уваги й популярні в масовій культурі Японії комікси «манга» та мультиплікаційний жанр «аніме» (скорочено від «animation» – анімація), що дуже часто є мультиплікаційною екранізацією коміксів. В популярних на весь сучасний світ коміксах та аніме, жахливе також займає не останнє місце, оскільки одними з найпопулярніших жанрів даних явищ японського мистецтва є жахи, сюжетні лінії яких базуються на розкритті теми привидів, демонічних сил та інших надприродних явищ. Серед яскравих прикладів прояву жахливого в коміксах та їх аніме-екранізаціях можна назвати «Атаку титанів» (яп. Shingeki no Kyojin), «Щоденник майбутнього» (яп. Mirai Nikki), «Токійський гуль» (яп. Tōkyō Gūru) та багато інших.

Втілення жахливого можна також побачити й в такій сфері сучасної японської культури, як мода. Дуже цікавим є такий феномен сучасної японської моди, як стиль «готична Лоліта», що передбачає тяжіння до тематики смерті, похмурості, траурності. Так званий макіяж «мертвої відь-

ми/нареченої» (бліда шкіра, чорні очі та чорні або червоні губи) створюють ефект живої ляльки або, навіть, привида, що дійсно можна справедливо вважати проявом категорії жахливого у моді .

Оскільки ХХІ століття вважається добою високих технологій, то неможна оминати той факт, що таке явище, як «комп'ютерні ігри», також стало невід'ємною частиною сучасної масової культури не тільки в Японії, а й в усьому світі. Дослідник Кріс Прюетт наголошує, що саме Японіє є основним джерелом майже всіх комп'ютерних ігор в жанрі Horror, популярних серед молоді сьогодні. Ряд японських ігор жахів - в тому числі ігор, які намагаються імітувати іноземний формат – буквально «змальовані» з японської культури, яка з давніх-давен славиться своїм містичним світосприйняттям, тягінням до жахливих історій. Серед найвідоміших комп'ютерних ігор жахів, вироблених в Японії можна назвати «Resident Evil» (з англ. – Оселя зла), «Silent Hill» (з англ. – Мовчазний пагорб), «Evil Dead» (з англ. – Злі мерці) та багато інших[8, 2].

Той факт, що в сучасній японській культурі втілення категорії жахливого можна побачити буквально в усіх культурно-мистецьких сферах, причому така тенденція зберігається в культурі країни здавна, що зумовлено історично закладеним в ментальності японського народу містичним світосприйняттям, можна зробити висновок, що жахливе й справді є невід'ємною частиною не тільки сучасної культури, а й культури Японії загалом.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Боров Ю. Б. Эстетика/ Ю. Б. Боров. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. Ланкин В. Г. Основы эстетики/ В. Г. Ланкин. – Томск, 2010. – 104 с.
3. Пономаренко Ю. А. Особенности реализации эстетических категорий в массовом искусстве и рекламе/ Ю. А. Пономаренко// Полуновский весник. – 2006. – №3. – С. 284 – 288.
4. Сердюк І. Прояви категорії жахливого в сучасному японському кінематографі/ Ілля Сердюк. – Київ, 2011. – 5 с.
5. Суворова Т. О, эта мистика... / Татьяна Суворова// Уральский следопыт. – 2000. – №4. – С. 52 – 56.
6. Barrett R. Japanese horror fiction: emotions unearthed/ Rudy Barrett. – 2015. [Електронний ресурс]: Сайт «Тофугу». URL: <http://www.tofugu.com/japan/japanese-horror-emotions> (Дата останнього звернення 15.02.2016)

7. Pruett C. Guide of Understanding Japanese Horror/ Chris Pruett. – 2011. [Электронный ресурс]: Сайт «Chris' Survival Horror Quest». URL: <http://horror.dreamdawn.com/?p=54891> (Дата последнего звращения 15.02.2016)
8. Pruett C. The Anthropology of Fear: Learning About Japan Through Horror Games/ Chris Pruett//The Journal of Education. – 2010. – 14 p.
9. Torchin T. Defining Horror/Tierney Torchin. – 2015. – 5 p.

Е. В. Бедь, Л. П. Привалова

ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИКИ В СОНЕТНОМ ЦИКЛЕ Э. СПЕНСЕРА «АМОРЕТТИ И ЭПИТАЛАМА»

Эдмунд Спенсер – английский поэт елизаветинской эпохи, старший современник Шекспира, создатель самых разнообразных жанров ренессансной поэзии – эклоги, сонета, гимна, героической национальной эпопеи.

Спенсер принадлежал к кругу придворных поэтов. Во времена Елизаветы I двор был патроном и меценатом, центром поэзии и новой ренессансной литературы.

Придворные поэты не были профессиональными авторами, своё творчество они не афишировали, их произведения существовали в рукописи и при жизни поэтов не издавались. Продажа рукописи издателю накладывала на придворного «печать позора». Спенсер был одним из первых, кто решился опубликовать свои произведения. В 1579 был издан сборник эклог «Пастуший календарь». Спенсер не разделял присущего многим придворным отношения к поэту как развлекателя двора, он стал национальным поэтом – «английским Вергилием». Подражая античному поэту, Спенсер стремился прославить выдающихся людей своего времени (таких, как Ф. Сидни, У. Роли) и свою королеву – Елизавету Тюдор (её образ он создал в аллегорической поэме «Королева фей»).

Придворная поэзия развивалась под влиянием Петрарки, чьим учеником и почитателем был и Э. Спенсер. Ученые гуманисты не были поклонниками любовной лирики, поэзии Ариосто и Петрарки. Им больше импонировали гражданские ценности. Питательной средой для развития любовной поэзии становится двор, так как именно придворные поэты испытывали интерес к внутреннему миру человека. На развитие любовной лирики влиял культ дамы в

духе рыцарский романов, который сложился в окружении Елизаветы. Огромное влияние «Книги песен» определялось интересом английских поэтов к поэтическому языку Петрарки, особенностям его стиля. Английский язык XVI века считался малопригодным для поэтического творчества, поэтому с таким вниманием англичане изучали поэтические приемы, образность Петрарки, тонкости стиля, заимствуя многие мотивы, темы, метафоры. Но при этом они не только подражали Петрарке, но и соревновались с ним, иронично обыгрывая петрарковский канон.

Сонетный цикл «Amoretti» (1595) Спенсер написал в честь своей возлюбленной и будущей жены Элизабет Бойл, но героиня сонетов имеет мало сходства с конкретной женщиной. Поэт возвышает и идеализирует образ своей дамы в русле петрарковской традиции.

Во втором сонете лирический герой обращается к своей «беспокойной мысли», которую он питал болью своего сердца: «Я вздохами и сожалениями кормил тебя, пока больше, чем моя утроба ты стала».

В лексике первого катрена обращает на себя внимание необычное сочетание поэтизма «bale» со словами, которые считаются «несонетными»: «to breed», «to feed», «womb»: «Vnquiet thought, whom at the first I bred, // Oh th' inward bake of my loue pined hart: // and sithens haue with sighes and sorrowes fed, // till greater then my wombe thou woxen art». Поэт материализует метафору «питать болью сердца», используя слова, обозначающие пищеварение, поедание. В лексике этого катрена преобладают слова передающие идею страдания, беспокойства, внутренней боли лирического героя: «inward bale», «love-pined heart», «sighs», «sorrowes».

Мотив мучительной боли нарастает и усиливается во втором катрене. Беспокойная мысль поэта персонифицируется и превращается в существо, которое притаилось в теле лирического героя, причиняя невыносимую боль. Здесь возникает концепт – необычная, поражающая воображение метафора: жалящая тело мысль уподобляется выводку гадюк, шевелящихся в утробе. Образ, намеченный в первом катрене, развивается: «Breake forth at length out of the inner part, // in which thou lurkest lyke to *vipers brood*: // and seeke some succor both to ease my smart // and also to sustayne thy selfe with food».

Поэт просит жалящую его мысль покинуть тело и найти пропитание в другом месте, чтобы облегчить жгучую боль и обеспечить себя едой. Этот необычный образ основан на словах «низкого» стиля, не характерных для сонета: «viper's brood», «succour», «to sustayne», «food».

В третьем катрене разговор лирического героя со своей мыслью получает иной оборот. Он просит свою мысль, если ей случится предстать перед «fairest proud», пасть перед ней на колени и её смирением просить прощения и милости для влюбленного: «But if in presence of that fairest proud // thou chance to come, fall lowly at her feet: // and with meeke humblesse and afflicted mood, // pardon for thee, and grace for me intreat». В этом катрене лексика иная – это слова «высокого» стиля («pardon», «grace», «fairest»), а персонифицированная мысль скорее напоминает придворного, знающего правила куртуазного поведения.

В заключительном двустишии поэт развивает свою мысль через антитезу, сталкивая слова «высокого» (cherish – perish) и «низкого», разговорного стилей (live – die).

В сонете III Спенсер создает портрет возлюбленной, используя образы огня, света, сияния, блеска.

В первом катрене возникает возвышенный образ царственного величия леди. Её красоту поэт определяет эпитетом «soverayne» – величественная, царственная. Восхищение лирического героя подчеркнуто экспрессивными глаголами «admyre», «prauz». Первый катрен построен на антитезе: свет, зажжённый леди, возносил низкую, земную душу лирического героя.

Антитеза была излюбленным приемом Петрарки. Спенсер любил выражать свою мысль через столкновение противоположностей, следуя за итальянским предшественником. Спенсер сохраняет петрарковскую дистанцию между лирическим героем – земным, несовершенным, и его возлюбленной – небесной, божественной, ангелоподобной.

Во втором катрене эмоция восхищения возрастают, лексика становится более экспрессивной. Поэт говорит о невероятном сиянии (huge brightnesse), которое не просто удивляет, но потрясает и ошеломляет лирического героя. Поэт использует «высокую» сонетную лексику, поэтизмы, например: celestiall hew (небесный оттенок), wondrous sight (изумительный взгляд), praises dew (достойная хвала). Во втором катрене также сохраняется прием выражения мысли через антитезу: потрясенный светоносностью леди, исходящим от неё сиянием, лирический герой не в силах видеть низость окружающего мира: «...with her huge brightnesse dazed, // ... I can no more endure to view...».

В третьем катрене эмоция восхищения и удивления достигает кульминации: когда язык лирического героя хочет воздать хвалу леди, его останавливает потрясенная мысль, а когда его перо хочет писать все заслуженные ею титулы, его останавливает (похищает) потрясенное воображение: «So when my tounge

would speak her praises dew, // It stopped is with thoughts astonishment; // And when my pen would write her titles true, // It ravisht is with fancies wonderment».

Наличие слов латинского и французского происхождения было признаком высокого стиля (celestial, sovereign, astonish).

В заключительном двустишии лирический герой говорит о своем сердце: «только в сердце я и говорю, и пишу, это есть чудо, которое мой разум не может постичь» («Yet in my hart I then both speak and write // The wonder that my wit cannot endite»).

Поэт использует прием градации, с помощью которого передает развитие своего чувства. В лексике преобладают поэтизмы и слова, передающие восторг, удивление, потрясение, экстаз лирического героя: *admyre, wondrous sight, astonishment, wonderment, wonder*.

Слово «wonder» становится ключевым в этом одном из самых петраркистических сонетов Спенсера.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Э. Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... докт. филол. наук / И. И. Бурова. – Режим доступа : dissercat.com/content/malye-poeme-edmunda-spensera ...
2. Spenser, E. *Amoretti and Epithalamion* [Электронный ресурс] / Edmund Spenser. – Режим доступа: <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/amoretti.html>

І. В. Бурлакова, І. В. Кропивко

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В АСПЕКТІ КАТЕГОРІЙ СВІЙ – ЧУЖИЙ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «МАЛЬВИ»

Одним із найбільш запитаних на сьогодні питань є проблема ідентичності сучасної людини в світі, що постійно змінюється, та своєрідність її репрезентації в художній літературі. Для процесу національної ідентифікації важливе значення має опозиція «свій – чужий», яка визнається підґрунтям побудови образної та сюжетно-композиційної структур тексту.

Розглянемо проблему національної ідентифікації в історичному романі відомого сучасного письменника Р. Іваничука «Мальви» крізь призму категорій «свій – чужий». Автор зобразив у «Мальвах» українців, які волею долі

були закинуті на чужину. Система образів-персонажів твору пов'язана з презентацією авторського погляду на причини відступництва українців та роль чужини в руйнуванні національної самобутності українського народу.

Трагічне життя української жінки-матері Марії затьмарене втратою її дітьми (Соломія (Мальва), Андрій (Алім), Семен (Селім)) історичної пам'яті й національної ідентичності, що розвиваються у просторі Османської імперії. Р. Іваничук для головної героїні обирає ім'я Марія невипадково, адже воно асоціюється з образом Діви Марії, яка пережила втрату дитини. Марія постає у творі як «людина пограниччя». Цей термін має місце при аналізі проблеми «свій – чужий» та позначає людей, що почувають себе в обох культурах і намагаються будувати мости поміж ними [4, 65]. Марія заради збереження власного життя та, передусім, життя своєї доньки вимушена була стати своєю для чужих, при цьому не втрачаючи власної справжньої національної свідомості та ідентичності: «Дивися і запам'ятай (до Мальви – І.Б., І.К.): це Божа церква. В такій, як ця, ти хрещена. Колись, як виростеш, мушиш її пригадати. А нині ми мусульмани і розмовлятимемо з тобою побусурманськи» [1, 22].

Зустріч із Чужим потребує зміни самого себе, вимагає від людини здатності стати чужою самій собі, впустити чуже в себе, перетворивши його у частину власного світу [2, 121-122]. Марія «впускає в себе чужого» вимушено, проте не перетворює його в частину власного світу, героїня завжди пам'ятає про Україну і мріє повернутися до рідної оселі: «– Вирвуся звідси, – шепотіли Маріїні губи замість фатихи» [1, 65]. Тому ми маємо підстави віднести образ Марії до категорії «людей пограниччя».

Свідоме життя Мальви на відміну від Марії почалося на чужині, тому кримська земля стає для дівчини рідною. Вона вважає себе справжньою мусульманкою й не поділяє материного бажання повернутися в Україну. Потрапивши на чужину, Мальва поступово забувала рідну мову, батьківщину: «Мальва не зрозуміла загадкових материних слів, вона погано розуміла й ту мову, якою мама іноді розмовляла. – По-якому ти говориш, мамо, зі мною, коли нема чужих людей? – Українською, дитино... По-твоєму. – Тут так ніхто не говорить... Марія з болю похитала головою. Боже, Боже, якою ціною вона купує дочці життя...» [1, 76]. Але саме крізь призму чужого Мальва осягає своє. Свою приналежність до української нації Мальва розуміє, потрапивши до ханського палацу. Іслам-Гірей називав її «козачкою», і це слово бентежило Мальву, адже так її ще ніхто не називав: «Слово це ніколи їй не належало. Може, матері, може, Стратонові – їй було байдуже. А тепер віддав

його Мальві сам Іслам-Гірей – її муж і повелитель, – і воно враз збентежило її душу. Козачка... І в сина кров козацька» [1, 171]. Хан відчуває побоювання й звертається до маленького сина: «– Не допусти Аллах, щоб заговорила в тобі, як виростеш, козацька кров. Ще ж бо то не знати, як закінчиш ти діло, що я його розпочав» [1, 171]. Мальва відчуває свій вплив на чоловіка та прохає його не нищити Україну: «Я вірила, що ти не станеш ворогом мого краю. Тепер знаю про все! Велика перемога сталася в Україні, тож поклянися, мій мужу і володарю, що не відступиш ти від козацького гетьмана» [1, 192]. Проте хан ходив у руйнівні походи на Україну, зраджував козаків. А тому Мальва отруює коханого чоловіка, батька своєї дитини, бо він зрадив українського гетьмана, а отже, і її саму. Цей вчинок коштував героїні життя. Збурсурманена з дитинства Мальва стає українською патріоткою. Таким чином, чуже стає своєрідним приводним механізмом до власних почуттів, на основі чужого виокремлюється своя національна ідентичність [3, 493].

Мотив чужинства та відступництва яскраво простежується на прикладі образу Андрія (Аліма). Герой зрікається свого імені: «Євнух наблизив до нього безбородє обличчя, спитав: – А тебе як звати, козак? Чекав погордливої відповіді від степового орляти, щоб потім помститися страшним присудом: «До німих». Андрій відповів чітко по-турецьки: – Я називаюся Алім. Євнух здивовано звів брови, задоволено хмикнув візир» [1, 58]. Зміна Андрієм імені може трактуватися як тотальна зрада: відречення від мови, батьків, народу, національної ідентичності, історичної пам'яті. Чужина призвела до притлумлення в українцеві українського, виродження національного. Зречення свого Бога призвело до роздвоєння особистості хлопця: «Алімові потрібні були нова віра і мова, він розумів це. Тому перестав молитися по-материнському... Проте весь час відчував роздвоєння в душі: двох богів він знає, і обидва чужі. Той, християнський, тепер над ним невіддільний, тож немає потреби звиряти йому свою душу. А мусульманський бог зовсім чужий» [1, 58]. Проте поступово Алім стає цілком чужим собі, перетворює чуже в частину власного світу. Лише перед смертю Алім знову згадує про свою національну приналежність, а чуже стає для хлопця гірше за смерть: «Останній раз вдарило в мозок слово «чужинець», і від нього дужче заболіло, ніж від смертного вироку. Ціле життя хотів зрівнятися з турками – і даремно... В момент, коли вже шию стягнув холодний зашморг, зринув у пам'яті Аліма виклятий ним самим степ і висока трава» [1, 205].

На противагу своєму брату змальований Семен (Селім), який взагалі не пам'ятає ні свого рідного краю, ні своїх батьків, бо ще немовлям його ви-

крали цигани. Незважаючи на те, що Селім виріс на чужині, він не втратив своєї ідентичності. Богдан Хмельницький, приїхавши до хана укласти угоду, звернув увагу на хлопця, що мав занадто слов'янський вигляд. Гетьман був переконаний, що Селім – це «лицар, а не земноплаз. Із погляду прочитав, що лицар. Такі двом панам не служать» [1, 211]. Для національного самоусвідомлення Селіма вирішальним стало прохання його матері – Марії: «– Сину, пожалій землю свою!..» [1, 222]. Хлопець приєднується до козаків і гине, захищаючи свій рідний край: «...Впав обличчям ниць, розпростерши руки, ніби хотів обійняти весь острів. Ізгой вітався з рідною землею, вернувшись до неї» [1, 226]. Таким чином, Селім зберіг свою національну ідентичність, не дозволив чужому опанувати себе.

Отже, крізь призму чужого пізнається своє. Лише ставши чужими, діти Марії змогли досягти сутності власної національної ідентичності. На чужині Марія та її діти потрапили під вплив чужої мови, культури, релігії, моралі, але кожен з них зберіг своє індивідуальне й національне «Я», глибинний зв'язок із рідним краєм не був знищений, хоча й досягли цього кожен по-своєму.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Іваничук Р. І. Мальви; Орда: Романи / Р. І. Іваничук. – Харків : Фоліо, 2008. – 415 с.
2. Могдальова І. Феномен чужого у філософії Е. Гусерля / І. Могдальова, А. Фесенко // Наукові записки. Серія «Культурологія». Матеріали VI Міжнародної наукової конференції «Культура в горизонті сталих і плінних ідентичностей». – Острог : Видавництво Острозької Академії, 2013. – Ч. 1. – С. 119-124.
3. Классен А. Чуже й Своє. Новий час / А. Классен // Історія європейської ментальності. – Львів : Літопис, 2004. – 720 с.
4. Чижевський К. Чужий – Інша – Свої: розмова над берегом ріки / К. Чижевський. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2011. – 96 с.

ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ С. АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»

Новий роман С. Андрухович, української письменниці й перекладачки, доньки Ю. Андруховича, «Фелікс Австрія» отримав премію «Книга року ВВС» у 2014 році. Головний редактор ВВС Україна Ніна Кур'ята так прокоментувала цю подію: «Роман Софії Андрухович привабив суддів ретельно змальованим портретом часів імператора Франца-Йосифа і глибокою психологією наративу. Цей твір є ще одним нагадуванням про те, що кохання часом має руйнівний вплив, а також про те, що жодна імперія не є вічною» [3]. Актуальність статті зумовлена тим, що новий роман С. Андрухович «Фелікс Австрія», зокрема специфіка функціонування в ньому художньої деталі, досі не здобули належного літературознавчого осмислення. Відтак метою статті є дослідити роль художньої деталі в творенні характерів головних героїнь цього твору.

Художня деталь посилює ідейно-емоційний вплив образів на читача, загострює увагу на істотному, значущому у творі. Широке застосування художніх деталей є однією з характерних особливостей роману «Фелікс Австрія». М. Карасьов у рецензії на твір зазначає: «Із притаманною їй здатністю до химер і нелінійних сюжетів Софія Андрухович вибудовує зі спогадів та реальних подій мозаїку життя Стефи Чорненько, котра жила в Станіславові сто років тому» [2]. Критик слушно наголошує на тому, що «достовірність роману побудована саме на дрібних побутових деталях. Тут і робота скульптора, і місто Станіславів кінця 19 століття, і їжа, напої та одяг, якими, безперечно ж, як жінка, живе Стефа» [2]. Однак художні деталі в романі «Фелікс Австрія» виконують не лише функцію творення достовірного з історичного погляду часопростору. Головною їх функцією є увиразнення динаміки розвитку характерів героїнь. У цьому контексті важливого значення набувають портретні деталі. Саме на них у процесі конструювання характерів персонажів С. Андрухович значною мірою зосереджує свою увагу: «Я, Стефанія Чорненько — жилава, смаглява і бистра, міцна, як хлоп, зовсім негарна. Гарне у мене тільки волосся: лискуче, міцне і пряме, у тіні темне, як кора дерева, на сонці спалахує мідними іскрами. Якщо я не заплетена, то волосся моє схоже на коштовну шовкову тканину

або на водоспад з оливи» [1, 28]. Ця виразна деталь – розкішне волосся, краса якого різко контрастує з непривабливою зовнішністю служниці Стефи, – разом з іншою деталлю (порівнянням «як хлоп») багато говорить читачеві про внутрішній світ дівчини, про її одночасну схильність до самопониження, невпевненості в собі, і своєрідної гордовитості, адже Стефа все ж знаходить, чим пишатися. У ній ніби борються чоловіче й жіноче начала. Надалі портретна деталь волосся розвивається, набуваючи символу самотності Стефи, її нереалізованої жіночності: «Дивлячись у люстро, я повільно розплітаю нічні скуйовджені коси. Теплі пасма в долонях звиваються, мов живі. Коли вночі мені стає дуже самотньо, я розплітаю волосся і загортаюся в нього. Це відчувається як обійми» [1, 36]; «...гіркотою і самотністю. Усе, що залишалося мені робити – тремтячими руками швидко розплести коси, пустити їх вільно додолу. І коли вітер починав бавитись ними і вони пухнасто пестили мої щоки, спину, шию і плечі, тільки тоді я починала заспокоюватися» [1, 48].

Зовсім іншою авторка зображує «хазяйку» Стефи, панночку Аделю: «Аделя — бліда і напівпрозора, з хмарою русявого волосся, тонкого, як пух, делікатна, мов сніжна бабка зі збитих вершків, замріяна, ранима і тонкосльоза. Аделю хочеться берегти, пеленати, як дитину, годувати зі срібної ложечки» [1, 28]. Героїні різко відрізняються одна від одної статуєю, кольором волосся, звичками й характером. Деталі-епітети «напівпрозора», «бліда», застосовані письменницею для увиразнення тендітності Аделі, різко контрастують із тими, за допомогою яких зображується зовнішність Стефанії, – «жилава», «чорнява». У портретній характеристиці Аделі наголошено на ознаках, які притаманні розніженій панянці з вищого суспільства. У портреті Стефи, навпаки, «прочитується» її соціальна приналежність до «нижчого» класу – селян, до того ж русинів (українців), на відміну від привілейованих австрійців і поляків. Це протиставлення увиразнюється також на рівні наведених вище порівнянь: Стефа – «як хлоп», Аделя – «мов сніжна бабка зі збитих вершків». Із розвитком сюжету С. Андрухович неодноразово доповнює описи головних героїнь новими контрастними деталями, які дозволяють оприявнити непомітні доти риси характеру. Наприклад, на початку твору: «З Аделею легко і спокійно, а я — криклива і знервована, плачу навіть крізь сон. То злюсь і лаюсь, а то слова з мене не витягнеш» [1, 28]. З любов'ю Стефа-розповідачка говорить про Аделю, акцентуючи читачку увагу на витонченості рухів і красі рук панянки: «Аделя — майстриня тонких візерунків. Рухи її білих пальчиків заворожували мене

з дитинства, приковували до себе мій погляд і розчиняли думки» [1, 35]. Розгортаючи сюжет, письменниця майстерно демонструє читачеві все нові аспекти стосунків героїнь, використовуючи наскрізну метафору: «Ви з Аделею — як два дерева, які сплелись стовбурами» [1, 260]. Взаємини дівчат виявляються надзвичайно складними, у їх формуванні велику роль відіграли такі чинники, як сирітство (обидві втратили матерів — а Стефа й батька — у пожежі), майнова й соціальна нерівність, відсутність належного родинного виховання, адже доктор Ангер, батько Аделі, мав власні клопоти й біль. У стосунках дівчат — складне поєднання любові, суперництва, неможливості існувати одна без одної. Ця специфіка виокреслюється в низці епізодів, сповнених промовистих словесних і моторних деталей, деталей-вчинків, речових деталей, які стають у творі наскрізними й набувають символічного характеру: «А ти, Стефцю, зроби собі такий звиклий вузол на потилиці, бо тобі так найбільше личить», — лагідно проказала вона, обертаючись перед люстром. А тоді вийняла щось зі свого пуделка з прикрасами і простягнула мені: то був її тризубий гребінець із хрому і тонкого кольорового скла — цикада на гілці з вишневим цвітом. І хоч як я не впиралась, та вона таки впхала мені його у волосся (так міцно, що мені аж сльози з очей від болю бризнули)» [1, 192]; «Та Аделя навіть жодного разу в житті кави не зварила» [1, 253]. У перерахуванні подробиць їхніх сварок, які Стефанія зберігає в пам'яті, вияскравлюється та неоднозначна гама емоцій, від любові й ніжності до образи й навіть ненависті, які Стефа відчуває до Аделі: «...як Аделя під час гри з подругами показала на мене пальцем і сказала, що я її рабиня; як Аделя звинуватила мене в крадіжці годинника доктора Ангера <...>» [1, 73]. У цих епізодах представлено деталі-вчинки, які яскраво характеризують ті емоції, які Стефа приписує Аделі стосовно себе, — почуття, які «хазяїн» відчуває до своєї «власності».

Художні деталі інтер'єру, речові (одягу, їжі) відіграють не менш важливе місце в характеротворенні в романі, ніж портретні. Інтер'єри зображено об'ємно й деталізовано: «На стіл ми з Аделею накривали разом, такі щасливі. Білий обрус, як і мало бути, звисав на 50 сантиметрів з кожного краю, у центрі столу — кошичок з овочами, напуцovanі до блиску канделябри, солодкі тіста, салатирки з компотами й салатами» [1, 78]. Письменниця оприявнює умови, в яких жили головні героїні, розкриває вплив середовища на їхні характери. Певну роль у створенні образів відіграють і характерні деталі одягу, які розкривають соціальне становище, естетичні уподобання героїв.

Отже, художня деталь у романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» виступає засобом творення не лише достовірного історичного колориту епохи, але й характерів персонажів.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Андрухович С. Фелікс Австрія [Текст]: роман / Софія Андрухович. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. – 288 с.
2. Карасьов М. Кілька думок про книгу 2014 року [Електронний ресурс] / Михайло Карасьов. – Режим доступу: <http://www.gak.com.ua/creatives/1/40432>. – 10.03.2015.
3. Названі переможці Книги року BBC–2014 та Книги десятиліття BBC [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141212_book_2014_final_winners. – 12.12.2014.

А. А . Велічко

ТВОРЧІСТЬ ЕМІЛІ ДІКІНСОН ОЧИМА КИТАЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАЧІВ

Емілі Елізабет Дікінсон – американська поетеса ХІХ століття. За її життя було опубліковано лише 10 віршів (без авторства), які не отримали належного визнання. Інтерес західних літературознавців до її поезії з'явився лише після Першої світової війни, а саме в 1920 – 1930-х рр. Дослідженням творчості Е. Дікінсон займалися такі літературознавці, як А. Бейтс, А. Велчан-ський, Т. Д. Венедиктова, А. Гаврилов, К. Міллер, О. Седакова, Т. Стамова, М. Фарланд та інші.

Що стосується китайських літературознавців, то вперше ім'я Емілі Дікінсон з'явилося у статтях Є Гунчао (叶公超) та Шао Сюньмея (邵洵美) у 1930-х роках. У 1949 році Юань Шуйпай (袁水拍) переклав шість віршів Дікінсон на китайську мову. З 1949 по 1979 рік літературознавці не проявляли інтерес до творчості поетеси. Під час культурної революції в Китаї Дун Хенсюнь (董衡巽) називає Е. Дікінсон буржуазною поетесою і стверджує, що її творчість не варта того, щоб її перекладали, адже поезія Дікінсон віддалена від мас, тематика поезії дуже вузька; сама поетеса песимістична, звеличує смерть і зосереджена на особистих почуттях. Сучасного дослідника та перекладача По Луна (蒲隆) Дікінсон зацікавила «відсутністю біографії», що дає можливість розмірковувати винятково над текстами. Цзян Фен (江枫) наго-

лошує на тому, що Е. Дікінсон була прогресивним соціальним критиком. Дослідженням творчості Е. Дікінсон у наш час займаються китайські дослідники, що навчалися в Америці, а потім повернулись в Китай (Yanbin Kang та Cuihua Xu). В китайськомовній літературі дослідження творчості Е. Дікінсон тільки починається.

Декілька слів про методи перекладу англійської поезії на китайську мову. Перший метод – метод натуралізації. Перекладач нехтує чергуванням коротких та довгих рядків та схемами рими, перетворює вірші оригіналу в китайські версії 四言诗, 五言诗 та 七言诗. Другий метод полягає в збереженні схеми римування оригіналу та кількості слів в рядкові. Третій метод полягає у збереженні в перекладі схеми римування, кількості складів та кількості рядків. Отже, перейдемо безпосередньо до аналізу оригіналу твору Е. Дікінсон на китайську мову. Для аналізу ми вибрали 249 вірш («Wild Nights — Wild Nights...»).

Wild Nights — Wild Nights!	Futile — the Winds —	Rowing in
Eden —		
Were I with thee	To a Heart in port —	Ah, the Sea!
Wild Nights should be	Done with the Compass —	Might I but
moor —		
Tonight—		
Our luxury!	Done with the Chart!	In Thee

Оригінал налічує три строфи по 4 рядки кожна. Перша строфа римується по схемі abbb, рима-асонанс. Друга строфа римується за схемою abcb, неточна рима-консонанс. Третя строфа римується по схемі abcb, рима-асонанс. Зустрічається рима в межах одного рядка. Переважають чоловічі рими. Вірш написаний двостопним хоресом. У цьому вірші яскраво виражена система пунктуації, яка характерна для Емілі Дікінсон – на 12 рядків тексту припадає 8 тире, немає жодної крапки чи коми на кінці рядка, кожна строфа закінчується знаком оклику. Така система пунктуації створює особливі інтонаційно-логічні паузи. У першому рядку функція тире полягає в посиленні та підвищенні інтонації. У п'ятому рядку тире виконує видільну функцію, створює еліптичну конструкцію. Знак оклику функціонально та інтонаційно супроводжує тире і підсилює інтонаційну силу віршу. Емілі Дікінсон виділяє іменники та прикметники великою літерою.

У цьому вірші на фоні вируючої стихії розкриваються палкі почуття ліричної героїні до невідомої особи, до якої героїня звертається з повагою на Ви («thee») та неможливість досягти її, незважаючи на те, як лірична героїня жадає цього і як бентежить її вітер, спонукаючи відправитись у подорож. Можна припустити, що в такій формі лірична героїня звертається до Бога, до чоловіка або навіть до моря. Образ вітру в даному вірші амбівалентний: це стихія, це прояв сили, що змушує згадати про щось інтимно-важливе, що хвилює почуття, метафора вітру мандрів, що кличе в дорогу. Розглянемо еліпсис «Futile — the Winds —». Буквальний переклад «Даремно – Вітер». Даремно вітер спонукає ліричну героїню до дії, їй це не потрібно, вона сама знає, що вона хоче зробити і куди відправитись, і для цього їй не потрібен ні компас, ні карта.

Характерною рисою «поетичної техніки» Е. Дікінсон є лаконізм. У даному випадку він виявляється в тому, що на лексичному рівні переважають односкладові та двоскладові слова. При написанні даного віршу в першій строфі і в останній строфі Е. Дікінсон використала метод синтаксичного членування – віршові переноси для створення рими. У вірші використовується метод лексичного повтору. У першій строфі лексична анафора і в другій строфі синтаксична анафора. Анафора виконує інтонаційну функцію і смислову: розкриття психічного стану ліричної героїні на фоні шторму. Поетеса використала метод інверсії, яка будується за принципом розташування елементів синтагми з найбільшим смисловим навантаженням у початковій позиції. Це створює додатковий ефект їх важливості. В першій строфі в умовному підрядному реченні допоміжне дієслово **were** займає місце перед підметом **I**. В другій строфі прикметник

futile ставиться перед іменником **winds**. В третій строфі **might** в стверджувальному реченні стоїть перед підметом **I**. В четвертому рядку першої строфи слово «luxury» має значення «розкіш¹», «насолада» або «річ, яку важко отримати». Слово «luxure» запозичене з французької мови, а у французькій мові слово «luxure» має значення «жадання», тобто любовне, чуттєве прагнення до когонебудь. Займенник «thee» у першій строфі та займенник «Thee» у четвертій строфі спрямовані на різних «реципієнтів»: в першому випадку героїня звертається до чоловіка, а в другому – до моря. Таким чином поетеса персоніфікує море.

У другому рядку другої строфи слово «port» і слово «Eden» у першому рядку четвертої строфи – посилення на дійсно існуючий Іден порт в Мейні. Саме там Семюел Боулз вчився веслувати. А отже, можна припустити, що лірична героїня зверталась до конкретної людини. Крім того, в словнику Е. Дікінсон («Emily Dickinson Lexicon») «Eden» має значення «безпечне місце, притулок». Поетеса надає словам індивідуального значення.

Поглянемо, як вищезазначені особливості первинного тексту були відбиті у перекладі Гу Чженкуна (辜正坤) на китайську мову.

暴雨夜！狂风夜！	心儿一旦停泊港湾——	驾轻舟在伊甸——
—— 但我若能和你同在	则一切风云都无所谓了——	啊！大海！
这夜夜暴雨狂风	罗盘无用了——	我但愿——
今夜——		
抛锚于——		
便成奢华！	海图也无用了！	你的胸怀！

Вірш налічує три строфи з чотирма рядками. Перша строфа не римується. Друга строфа римується за схемою abbb. У третій строфі римуються другий і четвертий рядки. У перекладі не було відтворено характерного для Е. Дікінсон прийому написання значущих слів з великої літери, адже графеми англійської мови представлені буквами, а графеми китайської мови – ієрогліфами. Гу Чженкун повністю зберігає пунктуацію оригіналу в третій строфі. В інших строфах тире стоїть вибірково або замінюється на знак оклику. Другий рядок третьої строфи перекладу точно передає структуру цього рядка оригіналу. Пе-

¹ A state of great comfort or elegance, especially when involving great expense.

² Семюел Боулз власник та головний редактор газети «Springfield Republican», друг Е. Дікінсон

рекладач зберігає вигук, море він перекладає як «大海». По-перше, це конкретизує образ моря. По-друге, зрівнює кількість слів оригіналу та перекладу. Гу Чженкунь використовує метод лексичного переносу в останній строфі. В даному випадку перекладач зберігає специфічну манеру письма Е. Дікінсон, цей прийом не для створення рими. Вірш написаний від першої особи, яка прагне відправитись у подорож до невідомої особи. Переживання героя розкриваються на фоні вируючої стихії. «Wild Nights» перекрадено на китайську мову «狂风暴雨夜». Для китайської мови властиве використання чотирьохслівних виразів (四字格). Такі конструкції лаконічні, створюють глибокі образи і визивають певні асоціації при читанні. В даному перекладі 狂风暴雨 (дослівно дикий вітер та лютий дощ). Так як в китайській мові не має закінчень, то без зазначення кількості, ми не можемо зрозуміти чи «дикі ночі», чи «дика ніч». Гу Чженкунь вказує кількість ночей: «这夜夜暴雨狂风». Образ вітру як стимулюючої сили втрачений. Перекладач замінив вітер на «风云», тобто «хмари та вітер». Гу Чженкунь персоніфікує море, проте звертається до нього на ти (你). Слово «luxury» перекладено дослівно «奢华» (розкіш). Втрачається багатозначність оригіналу. Слово «Eden» перекладено на китайську мову «伊甸» без родового слова 园, yīdiàn співзвучне з портом Іден і має значення «Едем» таким чином багатозначність зберігається. Третій і четвертий рядки четвертої строфи оригіналу дослівно можна перекласти так: « Можливо, я стану на якір – Цієї ночі / У тобі!). «Moog» має значення «ставити судно до причалу», а в словнику Е. Дікінсон – «знайти безпечне місце, спокій». Розглянемо ці рядки перекладу. Тут 胸怀 тяжіє до книжного стилю, має такі значення: серце, душа, широкий, всеохоплюючий, глибокий (胸怀博大). Отже, в перекладі змінений смисл: лірична героїня не прагне досягти берега, порту, знайти безпечне місце, а прагне уплисти далеко в море.

Таким чином, порівняльний аналіз англійського та китайського текстів дає підстави до такого висновку: 1) при перекладі віршу на китайську мову Гу Чженкунь зберіг кількість рядків, частково зберіг схеми римування, кількість слів у рядках; 3) символіку твору збережено частково; 4) авторські риси відтворено частково; 5) зміст твору передано майже повністю.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дікінсон Е. Стихотворения. Письма / Э. Дікінсон. – М. : Наука, 2007. – С. 345-481
2. Leiter S. Critical Companion to Emily Dickinson : A Literary Reference to Her Life and Work / S. Leiter. – New York: Infobase publishing, 2006. – 23 p.
3. Kang Y. Transacting Dickinson in China 100 Years / Y. Kang. – Hong Kong : Chinese University of Hong Kong, 2013. – 22 p.
4. Zhao Y. A Critical Hierarchy For Translating Rhyme: Chinese—English, English—Chinese. Електронний ресурс:
http://blog.sina.com.cn/s/blog_698085bf0102e0tn.html
5. List of Emily Dickinson poems. Електронний ресурс:
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Emily_Dickinson_poems#cite_note-4

В. В. Венгеренко, В. П. Гайдар

ВИСВІТЛЕННЯ ТЕМИ «МАТЕРИНСЬКА ЛЮБОВ» В ТВОРЧОСТІ ІВОН БОЛАНД (НА ПРИКЛАДІ ВІРШІВ «THE POMEGRANATE » ТА « THE MAKING OF AN IRISH GODDESS»)

Дана стаття має на меті розглянути окремі аспекти поетичного доробку сучасної ірландської поетеси Івон Боланд. Також автором здійснюється аналіз стилістичних засобів, які використовує письменниця для зображення картини голодомору та його жахливих наслідків для жителів Ірландії.

Мова поетичного тексту живе за своїми законами, відмінними від життя природної мови, вона має особливі механізми породження художніх смислів. Слова і вислови художнього тексту за своїм актуальним змістом не рівні тим же словами, уживаним у повсякденній мові. Слово в художньому тексті, завдяки особливим умовам функціонування, семантично перетворюється, включає в себе додатковий зміст, конотації, асоціації. Гра прямого і переносного значення породжує і естетичний, і експресивний ефекти художнього тексту, робить його текстобразним і виразним.

Івон Боланд - одна з передових фігур сучасної ірландської літератури. Лірична глибина і щирість її поезій у поєднанні з особливим « жіночим поглядом» на світ визначає основні риси творчої концепції поетеси. Тематика її творів вирізняється великим розмаїттям – від зображення повсякденного життя,

краси ірландського сільського пейзажу, легенд та історії рідної землі, до ролі поетичного слова, соціальних проблем, теми війни та насилля.

Труднощі, з якими Івон Боланд зустрілася, коли її відправили ще дитиною до Лондону, позначились в таких поезіях, як «The Pomegranate» та «The Making of an Irish Goddess», де авторка акцентує увагу на ролі жінки як матері взагалі. Також, на вірші письменниці вплинула національна³ літературна традиція, а саме класична література, для якої було характерне звертання до міфів та зображення міфологічних істот.

У віршах письменниці грецька і латинська традиції постійно переплітаються з ірландськими міфами. На відміну від націоналістичних акцентів, яким було властиве створення єдиного образу та «міфу», Боланд здатна виступити проти загальноприйнятих канонів дійсності та змінити «сталі» образи, вдаючись до різних літературних традицій.

Так, у вірші "The Pomegranate", письменниця звертається до міфу про Деметру та Персефону, тим самим намагаючись передати всю складність відносин матері та доньки. Саме вірш "The Pomegranate" можна вважати продовженням або завершенням поетичного доробку «The Making of an Irish Goddess». Якщо в останньому авторка більше акцентує увагу на материнському почутті втрати дитини, що особливо простежується в останніх рядках вірша, то в першому Боланд майстерно показую стосунки між дочкою та матір'ю. Завершальні рядки «The Making of an Irish Goddess» відносяться до автобіографічного епізоду з життя письменниці, якими вона намагається узагальнити «втрату» всіх матерів:

Must have measured their children against the seasons [...],

В цьому вірші поетеса ніби відходить від міфу про Деметру і далі відображає теми непоправної втрати і жорстокого перебігу часу.

Незважаючи на неоднозначні початкові рядки, які спрощують сам міф, вірш «The Pomegranate» тематично тісно пов'язаний з поетичним доробком «The Making of an Irish Goddess». Взагалі, письменник повинен спочатку перетворити свій досвід у міф, щоб відтворити його у тексті. Завдяки міфу про Деметру, ми бачимо як Івон Боланд намагається відтворити всі жахи Голодомору, в тому числі неродючу землю, у наслідок чого й був голод. Крім того, Деметра, богиня родючості землі, також є уособленням материнських відносин, тому це є ідеальною відправною точкою для вивчення теми материнської любові.

Так, звертаючись до древнього міфу, Боланд намагається передати повсякденний досвід материнства. Вона пов'язує своє особисте життя з міфом, та порівнює себе з Деметрою, тим самим узагальнюючи спробу авторки та богині врятувати своїх дітей:

*the only legend [she has] ever loved,
that of —a daughter lost in hell,*

Цей міф особливо доречний, оскільки до нього можна підійти з двох різних точок зору. Як зазначає Боланд:

I can enter it anywhere.

По-перше, авторка спочатку співвідносить себе з Персефоною, а саме «*exiled child*» / «висланою дитиною» в Лондон. Ці рядки нагадують ізольоване дитинство Боланд в Лондоні, що порівнюється з усамітненням Персефони в Пеклі:

*Later [...] she looks at it through the eyes of Ceres,
searching for [her] daughter at bed-time*

Як видно з назви, ключовим символом в цьому вірші є гранат, який символізує зміни та зростання її дочки. Донька Боланд вже підліток, яка стоїть на порозі дорослого життя. Очевидно, що авторка свідомо вплітає в контекст вірша саме гранат, знову апелюючи до відомого міфу, в якому Персефона поступова досягає зрілості. Розглядаючи своє дитинство-вигнання в Лондоні як подорож до підземного світу(пекла), Боланд вірить, що такий тяжкий досвід в її житті надасть їй потенціал до росту, проникливості та відродження. Цей факт співвідноситься з думкою критика Рейчел Фальконер, що кожен «спуск Персефони в пекло» символізує перетворення або відродження нової особистості. Це дійсно так, тому що в підземному світі Персефона перетворюється з невинної незайманої дитини в незалежну і непереборну особистість з новою силою.

Так, у вірші «*The Making of an Irish Goddess*» міфічна героїня Деметра немає відчуття часу «*no sense of time*», в той час як у вірші «*The Pomegranate*» Деметра дякує за відведений їй час, коли вона може побути зі своєю донькою.

Статичні картини незмінного пейзажу змінюються динамічними сезонними проявами. Так як літо закінчується, оповідач розуміє, що зима неминуха «*inescapable*», і це саме та пора року, коли Деметра має попрощатися з донькою. Тут письменниця наголошує на вищезгаданому людському вимірюванні часу. Зима ніби виступає вісником втрати зв'язку матері та доньки.

У кінці віршу мати-оповідач страждає від внутрішнього конфлікту, адже заздалегідь знає, що її дитина «приречена» на дорослішання. Авторка безсиль-

на, оскільки неможливо змінити хід історії та закони природи: « *The legend will be hers as well as mine*». Боланд не в змозі що-небудь зробити, тому просто мовчить « *will say nothing*». Вона дає змогу доньці жити своїм власним життям.

Боланд не пропонує протистояти всім небезпекам, які очікують дітей в процесі дорослішання, вона намагається лише виразити свою материнську любов та передати всі переживання. Авторка розуміє, що вона повинна змиритись з тим фактом, що її донька все одно подорослішає.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Allen-Randolph, Jody. —Private Worlds, Public Realities: Eavan Boland's Poetry 1967–1990. // Irish University Review 23.1 (1993): 5–22. JSTOR. Web. 22 Mar. 2011.
2. Villar A. Pilar. Eavan Boland's Evolution as an Irish Woman Poet: An Outsider Within an Outsider's Culture. – Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2007.

О. Б. Верховцева

МІФОЛОГІЗАЦІЯ АНТИЧНОГО СЮЖЕТУ В «АНТИГОНІ» Б. БРЕХТА

Закликаючи не зберігати класичні твори у запилених підвалах з остраху щось змінити в них, виступаючи проти невинного страху перед творами великих митців минулого, Б. Брехт надає якісно нового значення поняттю традиції в літературі і як літератор ХХ ст. переосмислює в своїх обробках традиційний матеріал на якісно іншому рівні. Змістом обробок Б. Брехта можна вважати прагнення «наблизити до сучасності абстрактно-міфологічні або історично віддалені події, наповнити їх актуальними подіями і проблемами, зробити їх семантично більш зрозумілими сучасному читачеві (глядачеві)» [5, 99]. Зокрема, у передмові до «Антигони» німецький драматург підкреслює, що цей твір відзначається за змістом певною актуальністю і висуває цікаві формальні завдання. У пролозі 1948 року тема визначалась, як «роль насилля під час розпаду правлячої верхівки» [1, 160], хоча у 1951 р. ним був написаний новий пролог, де підкреслювалась зовсім інша концепція грецької трагедії – «великий моральний подвиг Антигони» [1, 16] (а спроба поховати брата Антигоною розглядається «як вияв гуманізму у віддаленій від нас епосі, як передісторія сьогоднішніх гуманістичних дій» [2, 105]). Звернення Б. Брехта до трагедії Софокла не є випадковим: велику роль у цьому відіграли авторитет класика, літературний

образ Антігони та можливості для актуального прочитання та переосмислення цієї проблематики.

Звернення Б. Брехта до образу Антігони зумовлено значною мірою тим, що з «міфологічними жіночими персонажами світова література різних культурно-історичних епох часто пов'язує загальнозначущі соціально-ідеологічні й моральні проблеми, що час від часу ставлять цивілізацію в ситуацію екзистенційного вибору» [3, с. 3]. У XX ст. особливого звучання набувають проблеми «жінка і суспільство», «жінка і війна», «жінка і чоловік». Обробка німецького драматурга базується на трагедії Софокла і містить майже всі основні етапи фабульного розвитку класичного твору. Обробка XX ст. базується на співвідношенні минулого і сучасного, багатосторонніми асоціаціями між подіями, що зображуються, та континуумом давнього міфу. Неоднозначність часового простору інтерпретації акцентується, власне, у пролозі, де й визначаються аксіологічні орієнтири та ставиться запитання перед читачами, що спрямовується, в першу чергу, до німців: «Де ви були і що ви робили, співвітчизники, коли вбивали ваших братів?» [1, 15] За О. С. Чирковим, «у брехтівській драмі на повний зріст постає людина іншої доби» [6, 132].

Б. Брехт переосмислює не лише окремі образи давньої трагедії, а власне протосюжет. Так, привертають увагу певні хронологічні невідповідності: час дії «Антігони» Софокла - це тріумфальне завершення династичної війни. На відміну від античного сюжету, Б. Брехт переносить нас у часи розпалу загарбницької війни, метою якої є копальні Аргосу. Нерівнозначною є оцінка цієї війни в двох творах. Наприклад, у драмі Софокла війну починає Полінік при підтримці аргосців. В тлумаченні німецького драматурга саме Креонт є причиною трагічної долі братів: одного він перетворює на «палача» [1, 130], а іншого – «четвертовал и выставил напоказ - пугать // своих же» [1, 130]. Незадоволення розпочатою війною у Б. Брехта висловлюють різні верстви населення, зокрема старці («Призови их [мужчин] домой, несчастный, пока не погибли!» [1, 151]). Якщо Креонт Софокла - це тріумфатор, що в цілому підтримується своїм народом, то Креонт Б. Брехта - це втілення терору і насилля, він влаштовує так зване «свято під час чуми» і хоче провести тотальну мобілізацію фіванського народу.

Б. Брехт усвідомлював недосконалість і відносність усіх історичних паралелей і пропонував з обережністю ставитись до актуальних аналогій, які театр і глядач можуть побачити в його обробці [1, 15]. Незважаючи на це, п'єса мала передумови для таких аналогій. В образі брехтівського Креонта ми бачимо

втілення трагічної долі тирана на фоні загарбницької війни. Відмежовуючись від актуальних паралелей, драматург переключає увагу глядача на загальні, неперехідні суспільно-етичні, гуманістичні проблеми (людина, її призначення, людська гідність, моральна відповідальність за власні вчинки). Автор поглиблює актуальні для ХХ ст. проблеми: війна і суспільство, війна і особистість, роль особистості в трагічні моменти історії.

Німецький драматург дає реально-історичне обґрунтування міфологічних моментів у творі Софокла, він зменшує кількість епізодів, які розглядають ситуацію як наслідок надприродного впливу. Зокрема, ми можемо спостерігати трансформацію образу Тіресія із жерця, що може передбачувати майбутнє, у розумну, спостережливу людину, яка на основі своїх людських якостей може аналізувати і зіставляти факти і робити висновки, тобто відбувається деміфологізація образу. Феномен пророцтва відходить на задній план, а Тіресій у Б. Брехта - це реальна, звичайна людина, що критичніше, ніж інші, сприймає і аналізує події. Проте, відходячи від міфологічних нашарувань традиційного сюжету, Б. Брехт не полемізує із Софоклом, він дотримується подібної стосовно давньогрецького трагіка позиції щодо проблеми «особистість та авторитарна влада». Драматург ХХ ст. лише модернізує протосюжет, не змінюючи його гуманістичного пафосу.

Б. Брехт суттєво трансформує мотивацію вчинків героїв твору. Тіресій викриває політичні розрахунки правителів, а під їх міфологічною завісою знаходить прояв людських емоцій та недоліків. Креонт Софокла прислуховується до пророцтва Тіресія, тобто до волі богів. У Б. Брехта тиран, навпаки, ігнорує слова провидця, на його рішення може вплинути лише повідомлення про смерть Мегарея.

В обробці ХХ ст. Антігона - це не лише сестра, що прагне поховати тіло брата, це носій певних культурних, політичних та моральних поглядів, характерних для нашої епохи, уособлення позиції, що доля людини - це сама людина, її вчинки. Продуктивним для сучасної літератури є акцентування ролі жінки в переломні моменти історії, оскільки саме з жінкою письменники ХХ ст. пов'язують майбутнє людства. Основним у міфі про Антігону визначається «гуманістична висота міфологічної героїні, що демонструє індивідуальний протест ворожим силам людського світу» [5, 82].

Б. Брехт не має на меті створити полемічний стосовно Софокла твір, «він вбачає велику актуальність опрацьованого Софоклом конфлікту між людством і авторитарною владою...» [1, 17]. Б. Брехт є справжнім майстром обробок як

форми переосмислення традиційних образів та сюжетів. Метою його обробки «Антигона» є не «відмова» від Софокла, а намагання зробити його ближчим до сучасності, психологізувати і політизувати цей твір. Тобто, у творчості Б. Брехта втілюються характерні для XX ст. тенденції, за якими для останніх десятиліть характерними є «інтенсивні пошуки нової духовності, яка не руйнує і не відмовляється від загальнокультурної традиції, а виділяє в ній категорії, які є необхідними для розуміння сучасності» [5, 9].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Брехт Б. Обработки / Бертольт Брехт; Пер. с нем. – М. : Искусство, 1967. – 512 с.
2. Гузар І. Ю. Антична тематика в сучасній німецькій соціалістичній літературі / І. Ю. Гузар // Іноземна філологія: Вип. 17. Питання класичної філології. – № 7. – С. 104-107.
3. Драненко Г. Ф. Особливості функціонування традиційних образів міфологічних жінок у літературі XX століття: навч. посібник / Г. Ф. Драненко. – Чернівці: Рута, 2001. – 39 с.
4. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
5. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
6. Чирков О. С. Бертольт Брехт: життя і творчість / О. С. Чирков. – К. : Дніпро, 1981. – 159 с.

Ж. С. Вороніна, Л. М. Ромас

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНІ В РОМАНІ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «МАРУСЯ»

Василь Шкляр - досить знакова постать в сучасній українській літературі. Часто його твори стають об'єктом наукових досліджень літературознавців. Наявна низка статей, автори яких вивчали тематику, проблематику творів Василя Шкляра ([8], [3], [6]). У них ідеться про те, що для письменника тема повстанського руху – одна з найцікавіших і найдраматичніших сторінок української історії. Він вважає, що потужна енергетика нашої козацької нації знайшла свій вияв у національно-визвольних змаганнях першої третини XX століття. Про стійкий інтерес студентської молоді до творчості Василя Шкляра свідчать літе-

ратурознавчі статті, вміщені у збірці матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів ДНУ ім. О.Гончара, у них молоді науковці досліджують художню трансформацію фольклорних образів і мотивів [5], архетипні образи [1]. Інтернет-видання рясніють статтями про творчість цього талановитого автора сучасності [4], [5], [7].

«Василь Шкляр чи не найвідоміший і найбільш тиражований письменник українського літературного простору. Продовжує розпочату ним же тенденцію написання історико-пригодницького роману» [3]. Події нового твору письменника, історичного роману «Маруся», розгортаються на території українських земель у 1919 році. Перед нами постає реальна історія отаманши Олександри Соколовської (Марусі). «Сонячної, ніжної, непорочної юнки-гімназистки. І водночас – грізної козачки-месниці-воїна, поряд з якою блякне слава Жанни Д'Арк» [3].

Українське жіноцтво не раз дивувало світ своєю мужністю та незламністю духу в часи національно-визвольних змагань. «Свою жіночу долю – створення сім'ї, виховання дітей – вони поклали на олтар безкомпромісної боротьби за Українську Самостійну Соборну Державу» [9].

Бо того вимагала Батьківщина. І жінки не задумуючись брали в руки зброю, очолювали чоловічі військові загони, вели їх у бій, гинули під ворожими кулями. Такою мужньою і безкомпромісною в боротьбі за незалежність України була Олександра Соколовська, знана серед повстанців у 1920-х роках як «отаманша Маруся».

Образ головної героїні роману твориться за допомогою портретування. Усі козаки були вражені знайомством з новим отаманом Марусею: «Та не кінь їх ошелешив, приголомшив їх вершник на тому коні чи, певніше сказати, вершниця, бо то була дівчина із золотою косою, що спадала на ліве плече з-під козацької смушевої шапки» [9, 21]. Незважаючи на свою стать, а тим більше молодий вік, головна героїня роману уособлює образ справжнього отамана, воїна, борця. На це вказує її зовнішній вигляд: «Зодягнута була як парубок – полотняні штани, шевронові чобітки з острогами, туга домоткана сорочина, підперезана шкіряним паском, на якому щільно сиділа кобура з револьвером. За плечима у дівчини був короткий австрійський карабін, ремінець якого навхрест оперізував її спереду якраз поміж тими пругкими пагорками, які теж видавали її стать» [9, 22]. З елементів опису її одягу, а саме головного убору, робимо висновок, що Маруся щира патріотка: «З маківки сивої шапки конусом звисав червоний шлик..., Мирон прочитав на шлику гасло, написане синім чорнилом: «СМЕРТЬ

ВОРОГАМ УКРАЇНИ!» [9, 22]. Не зважаючи на те, що її щоденним одягом була воєнна форма, Маруся бачиться нам стильною молодою дівчиною: «Ви подивіться на цю панну в лисячій шубці, з-під якої стікає зелена шовкова сукня аж до блискучих черевичків» [9, 25]. Сам автор роману симпатизує своїй героїні. При описі елементів портрету дівчини Василь Шкляр звертає увагу на її вроду та привабливість: «Зовсім юне обличчя – вилицювате, з легким ластовинням на прямому носі, з повними вустами, над кутиком яких темніла родимка-мушка. Її синьо-сірі очі мали східну подобу через широкі, виразно окреслені вилиці. Вона невеличкого зросту, зате дуже струнка» [9, 23].

Образ головної героїні твориться також за допомогою опису її дій і вчинків як воїна-отаманши (участь у воєнних баталіях). На сторінках роману зображена Маруся, яка була не гіршим воїном від чоловіків, зналася на воєнній справі, завжди мала при собі зброю: «...поверх сорочки був ще легенький твинчик, який Маруся зодягала заради кишень – у правій насипом лежало зо два десятки набоїв до нагана, що заміняв їй шаблю. Чого-чого, а шаблі Маруся не брала до рук – чи заважка була для неї біла козацька зброя, чи, може, з якої іншої причини, але й у кіннотній атаці головними для неї були карабін і наган. Уміла тримати дистанцію з ворогом більшу за розмах шаблі чи списа, а стріляла що з карабіна, що з револьвера краще за багатьох козаків» [9, 63].

Додатковою характеристикою Марусі є висловлювання про неї інших героїв роману (родичів, друзів, козаків, коханого чоловіка). Після смерті братів, у шістнадцятирічному віці Олександра очолила військо повстанців. Про це ми дізнаємося зі слів сповіді матері дівчини: «А коли вбили Василя, за отамана стала Сашуня...» [9, 7]; «Немає Соколовських, то нехай Соколовська отаманує» [9, 7]. Попри свій молодий вік їй прийшлося боронити рідну землю від загарбників: «Була ще дівчам. Мала шістнадцять рочків» [9, 7]; «Вона трішки не вимовляла літеру «р» і від того здавалися майже підлітком» [9, 23]. Звертається увага на те, що головна героїня з інтелігентної сім'ї, вихована: «Сашуня взагалі була панією, їла тільки з ножем і виделкою, навіть свою улюблену ковпачку спритно підгрібала ножиком на видельце» [9, 25]. І інші члени родини казали про неї як про дуже освічену людину: «Вона й розмовляла грамотніше за всіх, повчала Лесика...» [9, 25]; «Ще не має шістнадцяти, а вже, вважай, учителька!» [9, 25]. Простежуємо, що Мирон Гірняк (коханий Марусі) був зачарований її красою вже з першої зустрічі: «Це вперше він побачив її без шапки, побачив гладенько зачесане на проділ волосся, заплетене в тугу золотисту косу...»; [9, 73]; «Вона була далеко від нього, але Мирон не зводив очей з ота-

манші, добре бачив родимку над кутиком її вуст...» [9, 58]; в її погляді промайнув такий дивний полиск, наче вона й сама була чаклункою. Може, тому Маруся й стала отаманом, подумав Мирон Гірняк. Інакше як пояснити, що під руку цього дівчати стало тисяча козаків?» [9, 34]. Зі слів опера Івана Івановича робимо висновок, що і досі таємниця дівчини Марусі, отаманші загону козаків, воїна, справжньої патріотки України залишається не розкритою, вона – легенда: «А ви часом не чули таку басечку? Начебто Маруся спокійно дожила свого віку в Польщі? Мала там гарний будиночок... Так говорили багато. І про Канаду, і про Румунію... Ви ще згадайте про десять возів золота, яке Маруся закопала в Чортовому лісі...» [9, 12]; «У лісі недалеко від села Вереси, знайшли Марусину землянку» [9, 13]. А зі слів Марусиного племінника Євгена Васильовича, дізнаємося, що навіть і для рідних її доля залишається невідомою: «Сам би хотів побачити, що то за дівчина така була. Минуло стільки літ, а її досі не можуть забути» [9, 11].

Отже, образ головної героїні історичного роману Василя Шкляра «Маруся» твориться за допомогою опису її зовнішності, опису її дій і вчинків, як воїна-отамана, а також завдяки характеристиці Марусі іншими героями.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Андрійченко Н. Архетипологія роману Василя Шкляра «Чорний ворон» / Н. Андрійченко // Слово і час. – 2013. – 8. – С. 78-75.
2. Волинський П. К. Основи теорії літератури / П. К. Волинський. – К. Радянська школа, 1967. – 365с.
3. Гонський В. «Час воїнів. Олександра Соколовська – отаман Маруся» / В. Гонський // Українська правда. Історична правда. – 26 січня 2011 // Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/26/18551/>.
4. Горянська М. «Отаманша Маруся – Олександра Соколовська» / М. Горянська // Жіноча Січ. – 27 листопада 2010 // Режим доступу: <http://www.sich-zhinocha.org/content/otamansha-marusya-oleksandra-sokolovska>.
5. Куц Л. Художня трансформація фольклорних образів і мотивів у романі В. Шкляра «Чорний ворон» / Л. Куц // Філологічні науки: зб. матер. підсумкової наук. конф. студ. та викладачів; ДНУ ім. О. Гончара. – Д.: Адверта, 2013. – Ч. 3. – С.131-135.

6. Лілік О. «Жодна катастрофа не ставить крест на меті»: Матеріали до вивчення роману Василя Шкляра «Залишенець (Чорний ворон)» / О. Лілік // українська література в загальноосвітній школі. – 2010.–7-8. – С.37-41.
7. Петрашук М. Історія «Марусі» і героїчні герої Шкляра / М. Петрашук // Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». – 10 березня 2015 // Режим доступу: <http://www.chytomo.com/issued/istoriya-marusi-i-geroiichni-geroii-shklyara>.
8. Умерова З. Е. Національна проблематика роману Василя Шкляра «Чорний ворон» («Залишенець») / З. Е. Умерова // Язык и личность в поликультурном пространстве // Молодой филолог. – 2012. – Вып. 2. – С. 549-553.
9. Шкляр В. «Маруся»: роман – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного Дозвілля», 2015. – 320 с.

А. А. Галій, Н. О. Черниш

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСЕЇСТИКИ ФЕН ЦЗІЦЯЯ

У статті розглядається творчий доробок одного з визначних представників китайської літератури другої половини ХХ століття – Фен Цзіцяя. Мета статті – проаналізувати специфіку жанру та семантико-поетологічні особливості есеїстики Фен Цзіцяя.

Есеїстика, особливо сучасна, залишається мало дослідженою сферою західного і східного літературознавства. М. Епштейн відзначає: «Есеїстика – одна з тих теоретичних проблем, без постановки якої неможливою стає самосвідомість сучасної літератури» [5, 121].

Китайський варіант жанру есе (随笔) пройшов довгий шлях та потрапив у декілька літературних хвиль «оновлення», проте найповніше він показав себе після 1970-х років у творчості сучасних китайських письменників. Поєднавши риси західного есе з традиційною східною естетикою, китайський варіант жанру посів чільне місце серед різних видів есе у сучасній світовій літературі. Дослідження есе, безсумнівно, перспективна та актуальна галузь дослідження сучасної китайської літератури, адже цей жанр має багату літературну історію та вагоме значення в сучасному літературному процесі.

Есе як жанр – дуже різноманітне явище, яке охоплює цілий спектр стилів та тем. Базовий поділ виділяє есе формальне і неформальне. У вітчизняному лі-

тературознавстві існує також поділ есе на види залежно від жанрово-стильової властивості (ліричне, художнє, літературно-критичне, біографічне, публіцистичне, історичне) та мовних, стильових форм і характеру висловлювання (сольне, полемічне, бесіду, сповідь, спомин, самоаналіз, емоційні враження [3, 59]). До основних ознак жанру відносять: широку тематику і проблематику (В. Шкловський), особистісний або навіть суб'єктивний характер підходу до матеріалу та інтимність його викладу (В. Шкловський, К. Зелінський, Л. Левицький), несистемність, «момент спроби» (І. Нарський), свободу форми, яка проявляється в різноманітності елементів (В. Шкловський, Л. Левицький) [4].

Фен Цзіцай (冯骥才, нар. 1942 р.) – сучасний китайський письменник, публіцист, художник, каліграф, визначна постать в світовій та китайській літературі останнього 20-річчя ХХ століття. Дослідниця творчості письменника А. Коробова характерною рисою його прози називає тонкий психологізм, інтерес до дослідження різних типів конфліктів та граней людської особистості [2]. На нашу думку, ця особливість творчості Фен Цзіцая найяскравіше проявляється в його художній есеїстиці. Цим і обумовлений об'єкт нашого дослідження в даній статті – есе «Музика осені» (秋天的音乐). Про те, що дане есе є саме інтимно-психологічним (особистісним), говорить ряд ознак: акцент на особистісних почуттях, інтимність стилю, підвищена емоційність тону оповіді, автобіографічний інтерес, фіксація настрою, а не конкретних матеріальних образів, вишуканість та тонкий літературний смак.

В центрі сюжету «Музики осені» – враження та роздуми автора, які викликають в його душі музика та пейзаж. Есе відкривається параграфом, у якому автор знайомить нас з темою та формулює свою тезу: пейзаж та музика, зливаючись, народжують почуття, які міняють людину і разом з цим змінюються самі через сприйняття людиною. В чуттєвому світі автора музика, пейзаж та власні думки зливаються, обмінюються образами, утворюють єдине ціле: земля рухається, «немов музична платівка» (大地像唱片慢慢旋转), посередині цієї платівки – дерево, стовбур якого «немов голка грамофону» (像唱针). Автор ставить акценти на кольорах змальованої картини, його осіння палітра – біла, блакитна, чорна, з золотистими та вогняними вкрапленнями (купи листя «немов стовпи вогню» 像一堆火). Проте осінній день в есе зображений не тільки нерухомо на полотні, але й в переливчастій мелодії звучання самої природи. Ці індивідуальні образи і їх взаємодія є основою динамізму музики, природи, життя і сюжету:

Пташка, вслід за пірнаючою мелодією скрипки, злетіла у височінь... Пташка, яка осідлала мелодію скрипки, свердлить хмарне небо, чим вище злітає, тим меншою стає, поки врешті-решт не перетворюється на крихітну чорну крапку, зі свистом буравлячи громадське розкуйовджене лискуче скупчення хмар.

Із жанрових ознак інтимного есе даному твору належать автобіографічність, інтимність стилю, вишуканість та тонкість художнього смаку, суб'єктивність у роздумах на обрану тему. Фен Цзіцай широко використовує **паралелізми**: осінь як пора року та пора життя людини, весна – молодість, сонячне світло – божественне світло мудрості, небо – вічність, політ птаха – мелодія скрипки, пейзаж – музична пастораль або арія.

У тексті також багато прихованих та явних **порівнянь** (кохана жінка – соняшник, її обличчя – як ніжна квітка лотосу, земля – музична платівка, купи листя – стовпи вогню, земля – мати новонародженого, поле – її тіло, червоно-коричнева земля – шкіра; душа автора прозора, наче скло) та **метафор**.

З цього вибудовуються основні **антитези** твору: літо – осінь, життя – смерть, тепло – холод, світло – сутінки, безкінечність буття та швидкоплинність існування:

春的萌动、颤栗、骚乱，夏的喧闹、蓬勃、繁华，全都消匿而去，无可挽回。

Перші паростки весни, її тремтіння та хвилювання, літній гомін, буяння й тишина – все зникло, минуло, пройшло і більше не повернеться.

Тематикою даного есе є взаємозв'язок життя і смерті та життя і мистецтва. Споглядання за природою приводять оповідача до роздумів про сенс людського життя, що реалізуються в паралелізмі осінь природи – осінь життя. Намагаючись донести до читача свої роздуми, автор ставить два **риторичних питання**: «Що таке смерть?» та «Що є скарбом життя?».

Наприкінці твору виявляється ще одна імпліцитна (прихована) теза: мистецтво не лише як спроба людини відобразити природу, але й спосіб її інтерпретації, який веде до омани. Фен Цзіцай запрошує читача самому відповісти на поставлені питання, провести подорож вглиб себе. Його трактування теми, що є характерним для есе – не вичерпне, але виразно індивідуалізоване. Таким чином, Фен Цзіцай орієнтується не на правильність вирішення проблеми, а на красу думки та витонченість її висловлення. В подібній риторичності і відчувається «момент спроби», який І. Нарський визначав як провідну рису есе [3].

Проведений аналіз виявив в об'єкті дослідження: специфічність сюжету та композиції, яка складається із фрагментарних індивідуальних відчуттів; складно вибудований семантико-поетологічний аспект тексту (синтезія кольорів та звуків, метафор, епітетів, порівнянь, паралелізму, антитези та риторичних запитань); відвертість з читачем як прояв індивідуальності та інтимності стилю – ознаки того інтимно-психологічного есеїзму, про який писав М. Епштейн та інші дослідники жанру [5; 1].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Березкина В. И. Становление современной английской прозы / В. И. Березкина – Днепропетровск : Издательство ДГУ, 1993. – 172 с.
2. Коробова А. Н. Эволюция творчества Фэн Цзицая: от остроконфликтных сюжетов к "прозе родного города" / А. Н. Коробова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-tvorchestva-fen-tsizitsaya-ot-ostrokonfliktnykh-syuzhetov-k-proze-rodnogo-goroda#ixzz3ssjpr3Qj>
3. Ципоруха О. Теорія есе: Європейські та американські концепти / О. Ципоруха. – Мандрівець, 2000. – С. 58–63.
4. Щербакова И. И. Эссе. Некоторые вопросы жанра / И. И. Щербакова, Е. Г. Плоткина // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1974. – Сб. 6. – С. 102–123.
5. Эпштейн М. Н. Законы свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени) / М. Н. Эпштейн // Вопр. лит. – 1987. – №7. – С. 120–153.
6. 冯骥才. 秋天的音乐 [назва з екрану]. – Режим доступа: <http://www.kanunu8.com/book3/8041/175791.html>

К. С. Глуховська, С. В. Полякова[©]

ХРОНОТОПІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДВЕРІ НАВСТІЖ»

Вал. Шевчук у романі «Дім на горі» втілює специфічне українське барокове світосприйняття, на що вказує надмірна химерність та містичність художнього стилю, світоглядні антиномії добра і зла, діалектика змінного і постійного, мотив плинності буття, образ мандрівника тощо. Крім барокових ознак для творчості Вал. Шевчука характерні впливи романтизму, сюрреалізму, неоготики, символізму, імпресіонізму, «кларнетизму».

Джерела міфопоетики філософського роману «Дім на горі» знаходяться у глибинних пластах етнонаціональної культури – у фольклорі, народних віруваннях, у язичницькій і християнській міфологіях. Міфопоезис «химерної прози» Вал. Шевчука насичений специфічно українськими етноментальними рисами: світовідношення як «святovidношення», «вітаїзм», інтровертність, кордоцентризм, софійність, антеїзм; архетипи Дому, Гори (Світового Дерева), Дороги, Храму, Природи, Землі. Художньо-естетично вони виявляються через барокковість, містичність, фантазмагоричність, метафоричність, гротескність, притчевість філософсько-літературного тексту сучасного українського письменника.

Одним із найцікавіших письменників у сучасній українській літературі є постать Валерія Шевчука. Його вважають модерним «непередбачуваним письменником», твори якого, інтерпретуючи, не можна вмістити в жодні усталені рамки існуючих концепцій та систем, бо є «ширшими і розлогішими». Творчість Валерія Шевчука – письменника, вихованого на традиціях барокової культури, зокрема літератури, вражає сучасного читача, що характеризується своєрідним постмодерним мисленням, своєю традиційною мисленнєвою фабуляризацією тексту і водночас розщепленістю та мозаїчністю традиційних образів, мотивів, архетипів, хронотопних моделей. Ця властивість Шевчукових творів стала основною причиною зарахування їх до традицій української химерної прози 60–70-х років XX ст. [2]. Універсалізація образів, виконаних на магічно-реалістичній канві, дає змогу письменникові створювати цілком модерністичні «картини», у яких поєднано історіософське мислення із «постмодерним» еротизмом; а традиційно фабульний хронотоп – із позасюжетними композиційними зміщеннями; психологічні художні деталі, введені для поглиблення хронотопізму мислення, – з архетипами поза-свідомого та іншими міфологічними конструктами.

Іронічно-готична повість «Двері навстіж» написана 1999 р., пізніше вона увійшла до збірки готично-притчевої прози під загальною назвою «Сон сподіваної віри», виданої у львівському видавництві «Піраміда» 2007 р. Розглядаючи особливості конфлікту в повісті «Двері навстіж», слід відзначити, що повість, за визначенням самого автора, є іронічно-готичною. Тому в ній поєднується глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення з елементами фантастичності та містичності, що мають тісний зв'язок з демонологічною та фольклорно-казковою поетикою [3]. У повісті В. Шевчука іронічні та готичні якості простежуються не тільки в конфліктних ситуаціях, автор вводить у повість, такий елемент гри, як дзеркальна структура твору, герої якого мають однакові імена. І ця деталь є індикатором динаміки стосунків між чоловіком і жінкою, подружжя

життя яких розхитується мов маятник.

У повісті система хронотопічних опозицій різноманітна і системно упорядкована. Найширшими часопросторовими опозиціями є світ живих і світ потойбічний (світ мертвих і темні містичні сили). Основним смисловим принципом, що закладений в опозицію, є обмеженість, замкненість першого і широта, всюдисуща дієвість, необмеженість можливостей другого. Для читача ця опозиція або ж її смислова наповненість є контрверсійною до тієї, яку він вважає істиннішою – де світ живих ширший, а світ потойбічний, навпаки, локальний, замкнений, і частково тому, що він для нього невідомий, невимірний. Обмеженість простору світу живих передається через давній образ дому міцної осілості, захищеності закритого простору. Дія персонажів відбувається в квартирі, у будинку культури, і, надалі розгалужуючись, в кімнаті, у кабінеті, в коридорі, на сцені тощо. Безмежність і всюдисущість потойбічного, невідомого для живих світу, виражена через безмежність і всюдисущість вітру – стихійного й хаосного явища природи. Взаємодія двох протилежних світів значиться відчиненими дверима, вікнами; зовнішній світ в отворі дверей і вікон стикається з внутрішнім [5].

Просторові смисли доповнюються співвіднесеністю з часом: «...Піднявся на сцену, але спершу зацікавився вікном, яке стриміло з лівого боку, а щоб зосередитись, у те вікно й зирнув. І йому раптом увіч здалося, що саме в цей час до дверей його квартири, підходить чорт, одягнений в жевжика з вусиками. і що той чорт підняв руку, щоб натиснути на кнопку дзвінка. Почулися кроки, двері відчинилися... а чорт, ніби вода, прослизнув у двері навстіж...» [7, с. 44].

Розгортання подій з Валентиною і окремо з Валентином розмежовані та віддалені у просторі: він перебуває у райцентрі в будинку культури, вона – у місті в своїй квартирі. Єднає віддалені між собою події час, синхронність дії героїв.

Хронотоп фіксується і такими орієнтирами, як низ-верх, морок-світло. Замкнений простір світу живих асоціативно поєднується із темрявою: «Повів її по цвинтару як екскурсовод, натхненно оповідаючи ...при цьому їх застала темрява» [7, с. 18]; необмежений світ мертвих – зі світлом: («І вона повернулася в бік дверей, які до цього були прихилені. і побачила їх навстіж, а прочіла тих дверей було залито густим, міражним світлом, в якому поколихувалася постать... директора школи....» [7, с. 56]). Через те, що життя героїв твору, що перебувають у стані сварки/примирення, важко назвати моральним, а поведінку – принциповою, бо є абсурдною деякою мірою, а отже, низькою, Валерій Шевчук символічно зображує духовне падіння героя твору – Валентина Заклунного, – доносячи свою думку до читача через такі часопросторові топоси, як цвинтар, темрява, склеп [1].

Отже, опозиція замкненості/розімкненості, мороку/світла доповнюється і взаємодіє з опозицією низу/верху. Світ живих часто-густо низький, аморальний, а світ мертвих – нагорі: «Валентин... смутно подивився на неї, подумки помолився до його вершителів» [7, 29]. Ці опозиції відкриваються у метафізичному вимірі. Життя людини трактується Вал. Шевчуком як сутність екзистенціалізму – внутрішніх шукань людиною своєї межі, можливостей, свого місця і призначення, тому вона здатна впадати у крайнощі: то опускається до низьких учинків, то відчуває духовне оновлення; то блукає кривими стежками у темряві, то йде рівною світлою дорогою. У пошуках душевної рівноваги знаходиться і Валентин Заклунний. Він повсякчас занурюється у свій внутрішній світ, намагається осмислити буття. Тому автор детально розробляє мотиви доріг як «крутого сходження до самого себе» [2, 146]. Але в творі це реальна фізична дорога, яку письменник називає «дорогою випробувань». Через фізичний страх та біль, потерпання від прикрих випадків у дорозі відкриваються внутрішні проблеми душі, стан сум'яття та випробування. Фізичний шлях Заклунного до райцентру є частиною життєвого шляху як зовнішнього, так і внутрішнього.

Хронотоп кризи та життєвого перелому виступає ціннісно-смісловою структурою в повісті. Його метафоричним уособленням є хронотоп порогу, сходів, коридору, вулиці. Цей хронотоп є головним місцем дії у повісті, де стаються події криз, падінь, оновлення, рішень. Місцем, де долається межа між прірвою стосунків подружжя, є хронотоп порога: «Потоптався трохи біля під'їзду... рішуче рушив під сходи... переступив порога» [7, 54].

Отже, роман Валерія Шевчука «Дім на горі» є складним, багатоплановим, насичений знаками та символами. Оскільки письменник передовсім філософ, мислитель, який вільно оперує категоріями духу, є закономірним те, що у своїх художніх шуканнях сенсу буття, шляхів подолання дисгармонії добра і зла він приходить до умовно-метафоричних художніх форм, в яких переважає алегоричне начало.

БІБЛОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) / Н. Євхан // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 70–76.
2. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини / Р. Корогодский // Дзвін. – 1996. – № 3. – С. 135–153.
3. Майдаченко П. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Комічне в сучасній українській прозі / П. Майдаченко. – К.: 1991. – С. 141–185.

4. Мовчан Р. Той, який несе світло: Роздуми з нагоди 60-ліття Валерія Шевчука / Р. Мовчан // Літературна Україна. – 1999. – 2 вересня. – С. 3.
5. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Тарнашинська. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001.
6. Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом / Р. Харчук // Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – С. 52–68.
7. Шевчук В. Двері навстіж / В. Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 116. – С. 6–58.

Н. В. Головаха, В. П. Гайдар

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МІФУ В ТВОРЧОСТІ ІВОН БОЛАНД (Вірш «The Making of an Irish Goddess»)

У цій статті робиться спроба дослідити своєрідну манеру інтерпретації історії та органічне поєднання побутового й міфологічного в творчості сучасної ірландської письменниці Івон Боланд. Також автор має на меті детально розглянути тему голоду та страждання на прикладі конкретного твору авторки.

Текст – непростий об'єкт для аналізу, оскільки він має надзвичайно складну структуру. Це комплексне літературно-мистецьке явище, до дослідження якого приєднуються багато наук та дисциплін, таких як мовознавство, історія літератури, лінгвостилістика та інші. Крім того, текст являє собою особливу мовленнєво-сміслову взаємодію між автором і читачем і для того, щоб повноцінно зрозуміти текст, необхідно враховувати безліч аспектів. Стосовно аналізу творчості поета чи письменника в цілому, перш за все треба ґрунтовно дослідити їх біографію та звернути увагу на історико – культурну епоху, в яку творив митець.

Івон Боланд – це одна з найвизначніших поетес в сучасній ірландській літературі. В своїй творчості її перш за все хвилює тяжке становище жінки в суспільному та культурному житті Ірландії. В інтерв'ю на вебсайті *A Smartish Pace* Боланд зауважує: «Я почала писати тоді, коли в Ірландії слово «жінка» та слово «поет» вважалися абсолютно протилежними поняттями. Ірландія була країною з захопливим минулим, і слово «жінка» залишалося символом общинності, в той час як слово «поет» асоціювалося більше з анархічним індивідуалізмом... Я хотіла взяти своє життя як основу для написання віршів, а моє життя було жит-

тям жінки. Я не могла змиритися з можливістю того, що жіноче життя не може бути предметом зображення в поезії моєї рідної нації» [<http://www.poetryfoundation.org/bio/eavan-boland>]. Разом з цим, в своїй творчості авторка подає власний погляд на історію рідного краю та по-новому трактує найважливіші події минулого. Її вірші є своєрідним одкровенням, у них письменниця намагається дослідити мотиви жорстокості, бездушності та несправедливості в світі. Для цього вона часто звертається до уявного, фантастичного, міфологічного.

Критики характеризують Івон Боланд як сміливу та безкомпромісну авторку. Більшість із них високо оцінює її новаторський підхід щодо зображення жінки в соціумі. «Вона намагається зробити національну самосвідомість більш репрезентативною, замінюючи міфічних ідолів *Shan Van Vocht* і *Cathleen ni Houlihan* більш автентичними образами жінок, які ведуть звичайний провінційний спосіб життя» [1,121]. За свої погляди та переконання Боланд отримала титул «female writer», адже вже найперші її твори були пронизані феміністськими ідеями. Звертаючись до минулого своєї Батьківщини, вона намагалася в розгорнутому вигляді зобразити страждання ірландців, особливо жіночої статі, на тлі війни, голоду та інших буремних років і таким чином викликати у читачів співчуття та розуміння.

Одним з найвідоміших поетичних доробків Івон Боланд, присвячених темі голоду, є вірш «The Making of an Irish Goddess». В ньому Боланд звертається до одного з її найулюбленіших міфів – історії про Деметру та Персефону. Аїд викрадає Персефону, щоб на ній одружитися, а мати дівчини - Деметра гірко плаче за своєю зниклою дитиною і перестає піклуватися про землю. Це в свою чергу призводить до голоду та появи безлічі захворювань. Врешті-решт Аїд та Деметра досягають згоди і донька знову повертається до матері. Та, на жаль, там під землею Персефона скуштувала гранатове зернятко, і це зобов'язало її третину кожного року проводити в пеклі. Її щорічне повернення до Аїда співпадає з початком зими, що і пояснює зміну пір року на планеті.

В цьому вірші ми можемо помітити чітке переміщення з міфічного до історичного часу. Поетичний доробок розпочинається з того, що Деметра спускається до пекла з метою врятувати свою кохану доньку. У неї як у безсмертної богині зовсім відсутнє відчуття часу, і вона не знає, коли покидає землю. Після її зникнення залишається ідилічний пейзаж, що також не піддався впливові часу. Тож коли Деметра дивиться назад на Ірландію, вона бачить картину природи, в якій не відбулося жодних змін. Це демонструють статичні образи:

*the diligence of rivers always at one level,
wheat at one height,
leaves of a single colour,
the same distance in the usual light.*

Крім того, земля описується як «*unscarred*» («без шрамів»), тобто в гарному стані.

Ця строфа характеризується однаковістю, яка є типовою для міфів без жодних ускладнень. Карен Одден зазначає, що такі міфи мають на меті приховати, або «прикрасити» історичну правду [2]. У своєму вірші Боланд критикує таке спрощення, яке значно применшує весь жах та жорстокість описаних подій. На відміну від міфу, в поезії авторки важливою є достовірність, а не вигадка.

В другій частині поетичного доробку Боланд робить акцент на точному відображенні історії. Про це говорить вживання сполучника «*But*», що символізує своєрідний контраст між міфологічним і реальним часовими вимірами (між богинею та голосом реальної жінки). Оповідач зізнається, що їй потрібен час «*I need time – my flash and that history*». Це і є суттєвою різницею між нею та богинею. В цій частині Боланд фокусується уже не на міфі, а на темних сторінках ірландської історії. Про це свідчить характеристика загальної картини дійсності «*inscription of that agony*» («опис мєї агонії»), що підсилює драматизм становища. Також «*blemish of a scar*» реальності є очевидною протилежністю до «*unscarred earth*» міфічного світу. Згадка про «*the failed harvests*» («невдалий врожай») – це прямий натяк на голод в Ірландії (однією з причин якого був поганий врожай картоплі). Карен Одден наголошує, що вже не Деметра опиняється в пеклі, а діти та матері Ірландії проходять крізь пекельні муки голоду [2].

В кінці поетичного творіння уже знайомий міфічний сюжет трансформується в особисту історію. Та все ж варто зазначити, що міф не зникає повністю. Наприклад «*sickle-shaped hand*» («рука в формі серпа») є прямою вказівкою на богиню родючості. Тут мати також шукає свою доньку, але цього разу вже не в пеклі. В даному випадку мати намагається розпізнати свою дитину з-поміж інших. Карен Одден вважає цей уривок спробою авторки виділити свою власну історію «*my own daughter*» в контексті загальної. Це ще раз доводить те, що Боланд перш за все цікавлять індивідуальні історії звичайних людей (жінок) як засіб протистояння міфу та шлях до пізнання істинної історії Ірландії [2].

Отже, в своїй творчості Івон Боланд переосмислює міф і з його допомогою висвітлює реальність. Вона прагне відтворити та донести до читача справ-

жні страждання свого народу. Головним персонажем її творів стає жінка, саме тому її поезію називають феміністською. Вірші Боланд надзвичайно прозорі та реалістичні. Вони торкаються найважливіших та найболючіших подій минулого Ірландії.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Auge, Andrew. J. «Fracture and Wound: Eavan Boland's Poetry of Nationality». *New Hibernia Review* 8.2 (2004): pp. 121-141.
2. Odden, Karen. «Eavan Boland». Stage G., and S. H. Goldstein, eds. *British writers*, Supplement 5. Charles Scribner's Sons, 1999. *Literature Resource Center*. Gale Group.

А. С. Голубова, С. В. Нечипоренко

СПЕЦИФІКА ПЕЙЗАЖНИХ КАРТИН У НОВЕЛІ «СОН» М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Характерною рисою імпресіоністичного літературного твору, що споріднює останній з імпресіоністичним живописом, є пейзаж (фр. *paylage* від *rays* – країна, місцевість) – опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу. На відміну від реалістів, письменники-імпресіоністи змінюють його характер, акцентуючи в зображенні природи момент її зміни та звертаючи головну увагу на світло й колір як на елементи матеріальної форми. У таких пейзажах передано різні стани атмосфери, переливи кольорів, кольорові тіні, відсутній чіткий контур, використовується складна гама відтінків фарб [3, 235].

Найвиразніші зразки імпресіоністичного пейзажу в українській літературі знаходимо в творчості М. М. Коцюбинського, письменника європейської естетичної орієнтації. Автор не ставить собі за мету «фотографічне» відтворення дійсності, а зображує навколишню природу відповідно до настроїв та емоцій персонажів. Літературознавець Ю. Кузнецов писав: «Пейзаж М. Коцюбинського, як правило, являє собою обмежений, замкнений художній простір, в якому й розвивається сюжетна дія. Ідейно-естетичні функції цього простору багатозначні. Він є реалістичним зображенням місця дії, вираженням психічного стану героя, вводить в атмосферу оповіді, є узагальненим образом, що несе додаткове символічне навантаження» [2, 118]. Зіставляючи індивідуальну поетику українського прозаїка і К. Гамсуна, Я. Поліщук наголошує, що

пейзаж у їх творах «сприймається як невід’ємна частина психологічної студії людини» [4, 58].

На початку новели «Сон» М. Коцюбинського пейзажні картини передано крізь призму сприйняття чоловіка, який блукає містом, що зумовлені його психічним станом у цей момент. Оточуючий світ постає перед Антоном у похмурих тонах. Щоб увиразнити його душевний стан, письменник вдається до нагнітання темних кольорів та використання слів із негативною стилістикою: «Дерева, недавно посаджені, були поламані вщерть і простягали до неба свої цурпалки, тверді, колючі, обдерті, з клаптями шкури – кори. З лавок, де хтось насипав купами землю, текли на стежку брудні патьоки. Між деревами, в наметах рудого листу, щось пахло непевно, осіннє небо нудьгувало понад бульваром, і все те – сіре, слизьке, убоге – ворони вкрили сіткою крил, засіяли грубим, скрипучим криком» [1, 183]. Об’єктивне сприйняття реалій головним героєм подано в зниженому тоні: «Йому не треба дивитись на місто. Він може глянуть в калюжу і побачити город: важкий білий собор в шапці зеленої бані, цегляний будинок управи і жовті стіни суду. Все се змістилось в одній калюжі» [1, 184]. Вибудовується своєрідний ланцюг: похмурий міський пейзаж – відображення міста в калюжі – обридлі дурні люди, які «заганяють в калюжу теля» – пригнічений стан Антона, якому до того ж надокучають «жінчині сни, прозаїчні, скучні, як дійсність» [1, 184]. Читачеві зрозуміло, що буденне й одноманітно-приземлене подружнє життя, що тривало дванадцять літ, стало дратувати чоловіка, в душі якого жила «потреба краси». Про багату уяву героя свідчить опис вечірнього міста, в якому з’являються казкові барви: «Дивився, як поволі дерева пірнали в сизий туман та рисувались на небі, як темні жилки на перламутрі... Тротуари блищали, ловлячи в себе вечірні тіні дерев. Капало з стріх... Незабаром вулиця обернулася в симфонію крапель... Вдалині м’яко блимнули вікна, і чиясь невидима рука тихо зводила половинки віконниць, наче очі до сну стуляли повіки» [1, 185].

В описі незвичайного сну Антона, який він переповідає дружині, М. Коцюбинський використав свої враження від подорожі на о. Капрі, природу якого зумів передати пензлем художника-мариніста з великою проникливістю і любов’ю. Багатство фарб і кольорових нюансів, переходи барв, гра світла й тіней, залежність забарвлення гір і моря від атмосферних умов, джерел освітлення, пори доби – усе це яскраво відображено митцем у новелі. «Море було таке гладеньке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі. Од блакитних просторів на

душі в мене було блакитно, тепло, просторо» [1, 188], – тут пейзаж покликаний виразити характер світовідчуття людини. Перевага надається візуальним образам, поданим у динаміці. Антін з незнайомою жінкою «мовчки дивились на море. Тепер на море налітали білі вітрила, як рій метелів. Бог знає звідки з'являвся на морі човен, перебирав лапками весел, наче мурашка по скатертині, і враз розцвітався білим вітрилом, як з пуп'янка квітка» [1, 189].

У новелі ніби контрастують два світи: реальний – та уявний (той, що бачить герой уві сні). Для першого, буденного, характерні настрої самотності, загубленості, апатії, які переживає Антін, а в другій частині твору психічний стан змінюється, що виявляється в іншому, оновленому погляді чоловіка на речі та місцевість, що його оточують. Цій меті слугує і протиставлення урбаністичного та мариністичного пейзажів. Локальний, урбаністичний опис міста асоціюється з нецікавою буденщиною: «Бульвар серед міста з рядом голих тополь, що біліли на осінньому небі, як хребти риб... Пливли... і безслідно зникали маломістечкові доми» [1, 183]. Морський і гірський пейзажі не лише контрастують з першим за тематикою, а й відбивають кардинально протилежні настрої головного героя: «Скелі росли перед нами, теплі, навіть гарячі, так наче в їх кам'яних жилах текла жива кров» [1, 189]; «далекі скелі, всі у заломах, м'яко убрались в зелень і виглядали, наче старий, потертий місцями оксамит» [1, 189]; «я стояв ранком на острові серед моря. Високому, прекрасному, гордому. За морем, у синім тумані, потопала стара земля. Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвався од землі і поплив в світ творити самостійне життя, власну красу» [1, 188]. Адже опис міста, стосунків у подружжі – це лише «рамка» новели, в якій розповідається про незвичайний сон головного героя.

Чарівність природи уві сні Антона подана в гармонії з образом незнайомої жінки, високими й поетичними взаєминами чоловіка з нею: «– Не знаю, чи ми розмовляли наголос, чи мовчки, але ми пливли в широкому просторі рядом, плече з плечем, і вся маса морського повітря, весь запах солі, полинів, сонця – проходив крізь нас. Ми були чисті, міцні, як корабельні канати, і, певно, світилися» [1, 189], – захоплено говорить він дружині.

Краса героїні сну полягає не стільки в зовнішніх її рисах, скільки в духовній величчї й силі: «Я сідав на траву, вона лягала на теплий камінь, сама гаряча, наче вбирала у себе все тепло скель, що служили їй за підставу. І поки вітер грав золотом її волосся, а я в її очах дивився на небо й на море разом...» [1, 194]. Герой наділяє її винятковими рисами: беручи участь у війні, вона «за-

лягала у горах, робила трудні переходи, невтомима, як найкращий юнак, байдужна до смерті» [1, 194].

Цей сон змінює стосунки Антона з дружиною Мартою, яка ніби відчула суперницю і стала іншою: «Тепер Антін не бачив щоранку голих жінчиних ніг, не чув скучних і прозаїчних снів, не прибирав по всіх хатах спідниць. Щось молоде, давнє, дівоче прокинулось в Марті, якийсь фермент: він нищив спокій, ще недавно такий бажаний... Вона не знала, чи надовго їй стане сили, чи одшумлять коли бурі, але тепер вже частіше червоніли за їх столом троянди...» [1, 204]. Психологізація деталей пейзажу, зв'язок описів природи з настроями героїв, кольорова розмаїтість і пластичність у відтворенні оточуючого світу, заміна об'єктивного опису суб'єктивно-емоційним сприяють художній реалізації домінуючої функції пейзажних картин у новелі М. Коцюбинського «Сон» як засобу відтворення глибинних душевних процесів людини. Водночас пейзаж постає екзотичним тлом для втілення мрій персонажа, Антін протиставляє свою сіру буденщину реального життя та незвичайні картини природи у своєму сні, що допомагає йому відновити жагу життя, побачити красу, якої він так жадав.

Вишуканий імпресіонізм М. Коцюбинського виявляється в прагненні митця до психологічного заглиблення у складні внутрішні порухи персонажів, письменник використовує пейзаж для передачі нюансів настроїв головного героя, що впливають і на особливості сприйняття ним природи.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Коцюбинський М. М. Твори: У 2 т. / М. М. Коцюбинський. – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 2. Повісті та оповідання (1907 - 1912). – С. 183-204.
2. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Б. Кузнецов. – К.: Наук. думка, 1989. – 264 с.
3. Себина Е. Н. Пейзаж / Е. Н. Себина // Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец]. – М.: Высш. шк., 2000. – С. 228-240.
4. Поліщук Я. Наслухуючи «музику сфер»: поетикальні паралелі творчості Михайла Коцюбинського та Кнута Гамсуна / Я. Поліщук // Слово і Час. – 2010. – №12. – С.53-67.

МОТИВ ВЗГЛЯДА ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В СОНЕТЕ IX ИЗ ЦИКЛА Э. СПЕНСЕРА «АМОРЕТТИ И ЭПИТАЛАМА»

Вторая половина XVI века была эпохой Возрождения всех видов искусств и наук в Англии, в том числе и поэзии, которая ещё во многом следовала итальянским образцам. Ф. Сидни начал реформировать английское стихосложение ещё в 1570—1580-х годах, своим творчеством породив целую плеяду прекрасных поэтов, которые получили в литературоведении название «поэты-елизаветинцы».

Но подлинное развитие английская поэзия получила в творчестве Эдмунда Спенсера, необыкновенная учёность которого, его замечательное воображение и изящнейший слух позволили гению Спенсера ответить своим творчеством на все эти духовные запросы английского народа, ставшего на путь создания нации, единого государства и своей национальной церкви. Спенсера можно считать родоначальником современной английской поэзии. Спенсер оставил после себя мастерски написанные произведения в каждом жанре поэзии: от пасторали и элегии, до сонетов и огромной эпопеи. Как поэту Спенсеру доставались самые высочайшие эпитеты: «принц поэтов», «архи-поэт Англии», «наш новый Поэт», «Поэт Поэтов».

Поэзия Спенсера не только образна и возвышенна, она, прежде всего, музыкальна. Спенсеровский стих льётся, словно горный ручей, звеня перетекающими друг в друга рифмами, поражая своими аллитерациями, сочетаниями слов, повторами и рифмами. Стиль и стихосложение Спенсера соответствуют идеальному ходу его мысли. Поэт не пытался улучшить английский язык, но старые английские слова, соединённые с современным синтаксисом и заключённые в размеры, вдохновлённые чосеровской ритмикой, производят удивительно прекрасное впечатление.

IX сонет Спенсера посвящён восхвалению глаз леди. Глаза были самой выразительной деталью в портрете возлюбленной в сонетной традиции [2] Возрождения. Спенсер посвящает большое количество сонетов именно взгляду своей дамы, он подчёркивает могущество взгляда, его силу, способность пробуждать возвышенные чувства в душе лирического героя. Но у Спенсера нет

статичного облика возлюбленной, нет идеального образа, неизменного и вечного, как это было у Петрарки. Спенсеровская героиня ведёт себя по-разному, она может проявлять жестокость, она не только возвышает лирического героя, но и несёт горе, разрушение, и даже смерть, как коварный воин, взявший в плен своего врага.

В сонете XII поэт называет взгляд леди вероломным предателем. В сонете IX рассуждает о том, с каким предметом или явлением в этом мире он смог бы сравнить глаза своей леди. Первый катрен сонета построен на антитезе: светоносность взгляда противопоставлена темноте в душе любящего: «Those powrefull eyes which lighten my dark spright». Лирический герой отмечает могущество взгляда («powerful eyes») и использует гиперболу: «На земле нет ничего// что могло бы походить на их прекрасный свет» («Yet find I nought on earth to which I dare// Resemble th'image of their goodly light»).

Спенсер не указывает цвет глаз, не вводит никаких конкретизирующих деталей в отличие от других поэтов его времени, которые отошли от петраркистского влияния. Так, например, у Ф. Сидни в цикле сонетов «Астрофил и Стелла» (1591) глаза леди чёрного цвета. У Шекспира его героиней была «black lady» - такая деталь портрета говорит о преодолении петраркизма. Спенсер акцентирует светоносность взгляда про помощи сравнения с предметами, наделёнными эффектом блеска, сияния.

Второй катрен состоит из четырёх однотипных предложений с анафорой отрицания «nor». Через использование отрицательных конструкций Спенсер выражал свой идеал. Каждое предложение второго катрена строится на противопоставлении взгляда либо солнцу, либо луне, либо звёздам и огню: глаза леди нельзя сравнить с солнцем, так как они сияют ночью; нельзя сравнить с луной, так как свет этих глаз остаётся неизменным; нельзя сравнить со звёздами, так как сияние глаз ясное; ни с огнём, так как в отличие от пламени сияние ничто не уничтожает. Мысль поэта движется от небесных сфер к земле – от солнца, луны, звёзд к огню и молнии, а затем алмазу, хрусталу, стеклу: «Not to the Sun; for they do shine by night// Nor to the Moon; for they are changed never// Nor to the Stars; for they have purer sight// Nor to the Fire; for they consume not ever».

В третьем катрене сохраняется композиция из четырёх однотипных предложений с анафорой отрицания «nor». Глаза леди превосходят блеск алмаза, так как они нежнее, мягче, но их свет более постоянный, чем хрупкий хрусталь, а сравнение их со стеклом можно рассматривать как оскорбление: «Nor unto glass: such baseness mought offend her».

Спенсер використовує прийом обратної градації: від низшого до вищого, до кульмінації, а навпаки – від найбільш світлоносного і возвищеного – сонця – до простому стеклу. Цей прийом відтінює закінчення сонета, де думка поета знову влітає вгору до небесам: «Тоді тільки Творцю подобні вони// Чей світ освітлює все, що ми бачимо» («Then to the Maker self they likest be// Whose light doth lighten all that here we see»).

Спенсер використовує образи, які були характерні для придворної поезії, де часто використовували порівняння леді з сонцем, зірками, луною, алмазом – це типові для XVI століття метафори, ідущі від Петрарки і петраркистів. Але на відміну від інших поетів Спенсер не просто описує вигляд, він шукає варіації, відтінки, ускладнює і збагачує образ, підкреслює контрасти і супереччя в образі коханої.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Spenser, Amoretti and Epithalamion [Електронний ресурс] / Edmund Spenser. – Режим доступу: <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/amoretti.html>
2. Якушина Т. В. Італійський петраркизм XV-XVI століть : традиція і канон : автореф. дис. ...докт. філолог. наук / Т. В. Якушина. – Режим доступу: <http://www.ceninauku.ru/info/page> 143115

М. С. Гришкевич, К. О. Корнілова

ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ РОМАНУ Є. КОНОНЕНКО «ЖЕРТВА ЗАБУТОГО МАЙСТРА»

Жанр історичного роману протягом століть змінювався, вдосконалювався, модифікувався, втрачав класичні риси та набував нових. Зміну та модифікацію жанру вивчали такі дослідники, як Д. Пешорда, М. Серебрянський, М. Бахтін, Б. Хотинський, Н. Тамарченко та інші.

Історична проза гостро реагує на зміни в суспільстві й тому модифікації жанру пов'язані передусім із модернізацією світогляду людства, переорієнтацією уваги людини із зовнішніх обставин на почуття, інтуїцію, емоції, центр переміщується із об'єкта дії на суб'єкт. Історичне минуле стає тлом, яке сучасні автори використовують лише для створення антуражу, каркасу, на який нанизують ті жанри та прийоми, яких потребує модерний читач. На появу жанрових модифікацій історичного роману вплинула тенденція поєднання двох художніх дис-

курсів – масової та високої літератур. Через це вивчення жанрових модифікацій є однією з актуальних проблем сучасного літературознавства.

Для сучасного історичного роману характерним є те, що письменник обирає період або епізод такої історії, яка була б цікавою для аудиторії. В основі сюжету роману «Жертва забутого майстра» Є. Кононенко – це детективна історія, що доповнена містичними, сентиментально-мелодраматичними, авантюрними, постмодерними та біографічними мотивами (т. зв. «роман про митця»).

Як відомо, біографічний роман максимально наближений до правдивого відтворення життя, але його художні параметри все ж зорієнтовані не на документ, а на художню уяву автора. Є. Кононенко обрала для свого роману історію життя Г. Пінзеля. Відомо, що в 2007 році в Україні в епіцентрі мистецької уваги була творчість Г. Пінзеля: відновився інтерес до розгадки таємниці його життя та творінь, вийшло декілька монографій, зокрема, роман Є. Кононенко був одним із творів, що продовжив та доповнив тему ролі митця в історії людства.

Традиційною особливістю біографічної прози визначають документ як чинник, що регулює межі авторського вимислу і надає творові фактографічного характеру. Авторка у своєму творі подає в кінці виписки з документальних джерел про життя та діяльність Г. Пінзеля, тим самим дає підтвердження тих подій, які описує.

Констатуючи біографічні ознаки в романі «Жертва забутого майстра», можна зробити висновок, що Є. Кононенко використала такий його жанровий різновид, як «роман про митця». Найперша особливість цього типу виявляється в тому, що героями такого роману стають реальні історичні постаті (Г. Пінзель). Таким чином, у центрі зображення в романі «Жертва забутого майстра» є історичний герой – Г. Пінзель, а не події, але назвати роман суто історико-біографічним не можна, тому що авторка зосередилась не на постаті митця, а на феномені Г. Пінзеля, його модерних скульптурах, їх таємничості та внутрішній величності.

Досліджуючи літературну творчість Є. Кононенко, слід зауважити, що її відносять до феміністичної ідеології ХХ ст. із своєрідним «жіночим письмом», що також впливає на жанрову характеристику роману «Жертва забутого майстра». Оповідь ведеться від імені Лесі Касовської, яка начебто веде, за порадою психіатра, записи про своє життя. Усі події аналізуються крізь призму сприйняття Лесі, як представниці жіночої половини суспільства, але з розвитком сюжету стає зрозумілим, що головним героєм твору виступає не Леся, а Мішель Арбріє. Леся виконує функцію спостерігача й хронікера, не більше. Навіть па-

пери Пінзеля вказують на втілення якогось знання, яке доступно лише чоловікам: передавались рукописи виключно по чоловічій лінії, Леся не може прочитати сонет Пінзеля, поки їй не перекладе його її чоловік.

За визначенням Г. Колісника, «Жертва забутого майстра» – це арт-детектив, українська версія «Коду да Вінчі» [1, 88]. Інші критики, наприклад, К. Родик, К. Владимірова, відзначають слабкість детективної лінії у творі Є. Кононенко. Так, К. Родик вважає, що літературний стиль Є. Кононенко непридатний для творів такого роду: «...ця фірмова «трясовинність» письма Євгенії Кононенко і не дає їй набрати екшн-обертів. Сюжетна динаміка пробуксовує, і, щоб не дати їй «заглухнути», авторка змушена «газувати» за допомоги рекламних пауз на кшталт: «Тоді ми ще не знали, які страхиття переживемо в цих стінах...» [2]. Таким чином, детективний елемент викликав численні дискусії з боку літературознавців. Дійсно, письменниця надто заглибилась у змалювання стосунків головних героїв Лесі та Мішеля й тим самим зробила історію скульптора Пінзеля лише інструментом, завдяки якому герої з'ясовують свої проблеми, шукають своє «Я». Історичні факти втрачають таким чином свою вагу, перетворюються на фарс, тому що історична основа, у першу чергу, базується на детективній лінії роману, а коли втрачає актуальність детективна основа, стає нецікавою також й історична.

Роман Є. Кононенко тримає читача в напрузі до моменту, поки таємниця не буде повністю розкрита. У центрі сюжету знаходяться не трагедії людей, а інтелектуальний процес пошуку істини: навіщо Мішель шукає відомості про Г. Пінзеля? Чому життя скульптора вкрито таємницями? Який зв'язок між іноземцем Мішелем та давнім майстром? Авторка поєднує близькі до життя колізії і принципи розумової гри, на зразок шахових задач.

Єдиний канон детективного жанру, проти якого пішла Є. Кононенко, була умова, що таємниця розкривається шляхом накопичення певних доказів, а не випадковістю. Головні герої «Жертви забутого майстра» знаходять рукописи Г. Пінзеля шляхом різноманітних випадковостей: потрібний антикварний магазин, отримання відомостей про знаходження дивної картини Авраама та Ісаака, згода львів'ян віддати частину документів, що збереглися.

Необхідно зауважити, що в романі «Жертва забутого майстра» містичні мотиви набувають концептуального значення. Є. Кононенко активно використовує постмодерні методи гри, інтертексту та інтриги для створення ефекту загадковості. Містичність подій роману створюється засобами художності, що є типовим для масової літератури. Наприклад, божевілля Мішеля, фатальна чор-

на фігурка, раптове зникнення Мішеля разом із сестрою в кінці твору, зустріч з Миколою Зиновійовичем Лущуком, який виявився раптом саме тією людиною, яка зв'язувала в одне ціле їх заплутану історію - усі ці епізоди не функціонують у романі самотійно, а лише в нерозривному зв'язку один з одним, створюючи атмосферу таємниці, чаруючої невідомості.

Іншим джерелом містичного, поряд з таємничим, виступає страх. Потреба в цій емоції виникає як необхідність відмови від «тривіальної» реальності, від логічного і повсякденного. Таємниця пов'язана зі страхом. Мішель постійно боїться уявного переслідувача, на цьому ґрунті в нього поступово розвивається манія переслідування.

Потрібно відзначити, що роман Є. Кононенко має риси й постмодерного твору. Інтрига втілюється на метатекстуальному рівні в «історії після історії», у дійсних таємних бажаннях персонажів, про які вони навіть не здогадуються на початку роману, навіть у такій дрібниці, як фальшиві імена героїв, які до останнього тримаються своїх псевдонімів (Леся – Маріанна, Мікаель – Мішель), не бажаючи розкриватись один перед одним. Є. Кононенко також використовує прийом із кінематографу, коли спочатку подається вступ, де описується кульмінаційна сцена твору, а потім події повертаються на початок, і, таким чином, потім, коли упродовж тексту читач доходить знову до цієї сцени, складається враження дежавю.

Важливим елементом постмодерного роману є гра. Вона відбувається не лише на смисловому, але й на лексичному рівнях: історик Браницький, який був одним із помічників Лесі, - це людина, яка власне відкрила Г. Пінзеля Україні та світу, український мистецтвознавець, директор Львівської галереї мистецтв, академік Української академії мистецтв - Б. Візницький.

У романі «Жертва забутого майстра» наявні численні інтертекстуальні елементи. Є. Кононенко запозичує не лише історії, які безпосередньо включає в зміст, але й сюжети, мотиви, ідеї біблійних та зарубіжних творів, зокрема «Історія про Авраама й Ісаака», «Код да Вінчі» Д. Брауна, «Ім'я троянди» У. Еко, психологічні концепції К. Юнга.

Слід зазначити й такі характерні прийоми масової літератури, що були запозичені Є. Кононенко, як скандальність, провокативність змісту, тривіальність та спрощення використаних жанрових зв'язків. Так, у «Жертві забутого майстра» письменниця по-новому інтерпретує факти про відомого митця. Є. Кононенко використовує принцип подвійного кодування, притаманний масовій літературі, і розгортає перед читачем кількарівневу історію пізнання: рі-

вень пізнання історії життя Г. Пінзеля (Леся шукає інформацію в Інтернеті, відвідує Львівський музей Г. Пінзеля, консультується із спеціалістами історії: історик Браницький, мистецтвознавець Д. Костюк та історик Т. Йосипенко), пізнання героями самих себе, що об'єднує двох головних персонажів – Мішеля та Лесю.

Є. Кононенко змушує читача по-новому поглянути на документальну основу історії. У тексті деталізується опис міста Львова з усіма його вуличками та кав'ярнями: «Пам'ятаю, як ми йшли вузькими, вже багато разів ходженими вуличками. Але знання міста – це не знання вулиць і кав'ярень. Справжнє знання міста – це вміння орієнтуватися серед арок і прохідних дворів» [3, 98]. У кінці та на початку роману подається карта Львова, щоб читач міг зорієнтуватися в маршруті героїв, разом із ними мандрувати львівськими парками та подвір'ями.

Як зауважує О. Романенко, сентиментально-мелодраматичний рівень Є. Кононенко вивела на один з центральних планів, і саме це стало помилкою, адже цим самим вона знецінила історичний та детективний аспект твору [4, 165]. Головним для героїв є не таємниця Майстра Пінзеля, який багато років тому щось сховав у череві жертви, а взаємостосунки один з одним. Кожен з них знаходить в іншому те, що він так довго шукав, але опирається цьому. Леся хоче знайти когось, хто б не був таким примітивним як її чоловік, але в повному відчаї знайти колись таку людину не помічає одразу інакшості Мікаеля: «Яскрава зовнішність Мішеля мимоволі викликала в мене сум. Це безпорадний, але, мабуть, цілком природний потяг розлученої жінки хай жартома, але «приміряти» на себе усіх чоловіків, з якими зводить доля» [3, 46].

Мішель і Леся як мелодраматичні герої не розв'язують глобальних завдань, вони намагаються влаштувати власне життя, переймаються проблемами, які турбують їх саме в певний час. У романі «Жертва забутого майстра» звернена увага на особисті переживання героїв, читач живе їхніми емоціями; ото-тожнює себе з ними.

Отже, твір Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» є псевдоісторичним авантюрно-мелодраматичним романом, який поєднав літературні традиції детективу, фантастики, біографізму, сентименталізму, роману-загадки. Роман також можна зарахувати до творів масової літератури, оскільки в ньому наявні притаманні їй художні прийоми, що в сукупності з класичними принципами історичної прози створюють неповторний та цікавий твір сучасної української літератури XXI ст.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Колісник Г. Мотив пошуку в повісті Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» як засіб зображення ініціації героя / Г. Колісник // Таїни художнього тексту: збірник наукових праць. – Д.: Пороги, – 2010. – Вип. 11. – С. 88-94.
2. Родик К. Книжка року (Спеціально для ДТ. - №18 (697) 17 / К. Родик. – Режим доступу: // <http://www.dt.ua/3000/3680/62929/>
3. Кононенко Є. Жертва забутого майстра / Є. Кононенко. – К.: Грані-Т, 2007. – 180 с.
4. Романенко О. Жанрові модифікації історичного роману в сучасній українській масовій літературі (на матеріалі творів Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» та В. Єшкілева «Втеча майстра Пінзеля») / О. Романенко // Вісник Запорізького національного університету. – 2012. – №4. – С. 163-170.

М. В. Губко

СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ПЕРЕЖИВАНЬ В ПОЕТИЧНОМУ ТВОРІ І. БОЛАНД «THE SHADOW DOLL»

Івон Боланд - відома ірландська поетеса. Вона народилася в Дубліні, в 1944 році в родині дипломата і художниці. Боланд провела юність у Лондоні та Нью-Йорку, але повернулася згодом до Ірландії, щоб відвідувати середню школу в Кілліней і пізніше університет Трініті-коледж у Дубліні. Ще студенткою вона опублікувала свою першу збірку, в яку увійшло 23 вірша (1962). Протягом своєї довгої кар'єри, Івон Боланд стала одним з провідних жіночих голосів в ірландській літературі. Через усі її твори червоною ниткою проходить тема материнства, ролі жінки та матері в суспільстві [3, 96-102]. Погляд авторки постійно фокусується на звичайних речах повсякденного життя пересічних жінок. Особливість її підходу в тому, що вона не руйнує традиційні поняття радикально, не відхиляється від них суттєво, а змінює їх, трансформує, надаючи їм потрібної форми, змушує свого читача замислюватися над важливими проблемами, які стоять перед ірландським суспільством та людством у цілому: стосунки між людьми, сімейні взаємовідносини, життя і роль жінки в сучасному суспільстві, цінність людського життя [4, 82-90]. Так, вірш Івон Боланд «The Shadow Doll» уособлює весь комплекс складних жіночих переживань.

Цей вірш був опублікований того ж року, що і «The Black Lace Fan» [1, 24]. Вони мають багато спільного. Перш за все, це техніка паралельного зображення минулого і майбутнього. Як і більшість творів Боланд, цей вірш має

прямий зв'язок із особистим життям поетеси, її власними емоціями та переживаннями: Боланд згадує ніч перед своїм весіллям у 70-х, і це надихає її перенестися на століття в минуле та зобразити ніч перед весіллям у Вікторіанську епоху [4, 70-72]. Вірш починається рядками, в яких авторка зображає сукню для нареченої:

«They stitched blooms from ivory tulle
to hem the oyster gleam of the veil.
They made hoops for the crinoline».

Слова, які використовує Боланд для опису вбрання, вказують на те, що воно є незвичайним, особливим та елегантним. Наприклад, «bloom», «oyster gleam», «crinoline».

Після цього авторка знову переносить читача із минулого в теперішнє, бо її погляд падає на ляльку:

«Now, in summary and neatly sewn –
a porcelain bride in an airless glamour –
the shadow doll survives its occasion».

Боланд використовує термін «airless glamour» для того, аби наголосити, що у ляльки немає життя («no air»), і це яскраво демонструє власні погляди поетеси: вона зображує те, що одруження та материнство може робити із жінками. Крім цього, зображення ляльки символізує всі заборонені та не висловлені речі у жіночому житті, все, що знаходиться глибоко в душі («under wraps»), тобто те, чим так наповнена вся поезія Івон Боланд:

«Under glass, under wraps, it stays
even now, after all, discreet about
visits, fevers, quickenings and lusts».

Поетеса інформує читача про те, що ця лялька була причетна і до світу внутрішніх переживань та порухів душі людини, її стосунків з іншими. Подібні ляльки були власністю заміжніх жінок та зберігалися там, де могли б «бачити» те, що відбувається в оточуючому світі. Авторка зазначає, що лялька могла стати свідком багатьох речей, але зберігає їх усі в секреті. Про це вказує наявність іменників у множині та слово «discreet». Вона немов намагається поставити себе на місце нареченої:

«and just how, when she looked at
the shell-tone spray of seed pearls,
the bisque features, she could see herself

inside it all, holding less than real
stephanotis, rose petals, never feeling
satin rise and fall with the vows».

Читаць розуміє, що наречена з Вікторіанської епохи відчуває себе ніким іншим, як полоненою – Боланд демонструє, що після заміжжя жінка стане всього лише лялькою-примарою та не матиме власного життя: «never feeling the satin rise and fall»; вона лише шепоче свою обітницю – остаточне зображення позбавлення волі та того, що вона не в змозі змінити своє життєве становище. Далі Боланд акцентує свою увагу на близькому минулому – ночі перед власним весіллям – та переносить читача з Вікторіанської епохи у світ свої власних емоцій та переживань, порівнюючи обітницю жінки з минулого зі своєю власною:

«I kept repeating on the night before –
astray among the cards and wedding gifts –
the coffee pots and the clocks».

Боланд повторює свою власну обітницю, яку вона обіцяє прилюдно оголосити завтра та в оточенні весільних листівок та подарунків намагається передбачити життя, яке чекає на неї після весілля. Незважаючи на те, що жінка не знає, як їй вчинити, вона немов збилася зі шляху («astray»), остання строфа все ж носить досить рішучий характер:

«The battered tan case full of cotton
lace and tissue-paper, pressing down, then
pressing down again. And then, locks».

Все, що містилося у скриньці, тепер не є важливим для Боланд. Вона не відчула зовнішніх атрибутів заміжжя та не стала одною із таких «ляльок» – жінок, страждаючих під тиском моральних норм та обов'язків, що були на них покладені. Авторка закриває скриньку та немов замикає в ній всі погляди заміжньої жінки, яка знаходиться в полоні зобов'язань домогосподарки та матері. Вона контролює власне майбутнє – розгублена жінка, що зображена у передостанній строфі, тепер не карається докорами сумління, вона прийняла своє рішення.

У цьому вірші авторка яскраво виражає свої погляди на місце жінки у суспільстві. Вона демонструє, що розуміння внутрішнього світу жінок та їх емоцій є важливим та з презирством змальовує дискримінаційний стереотип про те, що ідея вираження внутрішніх почуттів жінки повинна бути ретельно прихована («under wraps»).

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учебн. пособие / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 520 с.
2. Randolph A. Eavan Boland: A Critical Companion / J. A. Randolph // New York: Norton, 2008. – 262 p.
3. Boland E. A Journey with Two Maps: Becoming A Woman Poet / E. Boland // Manchester: Carcanet Press, 2011. – 288 p.
4. Patricia Boyle: Women Creating Women: Contemporary Irish Women Poets / Patricia Boyle// New York: Syracuse University Press, 1996. – 164 p.

А. А. Гусейнова, Н. Г. Велигина

ОСОБЕННОСТЬ ЛЮБОВНОГО РОМАНА РУБЕЖА 20-21 ВЕКОВ

В последнее время количество художественных произведений, написанных авторами-женщинами, растет. И это неудивительно. В силу сложившейся литературной традиции большинство авторов – мужчины. Появившаяся «женская» литература позиционирует себя как своеобразное и независимое культурное явление, подчеркивающее иной подход женщины к литературной деятельности.

Как известно, истинное место женщины в литературе всегда оспаривалось, недаром авторы-мужчины обозначаются в английском языке "writers", авторы женщины – "women writers". Годами считалось, что женщины производят "women's fiction", в то время как мужчины создают просто "fiction" или даже "literature", мужчины пишут о том, что важно для всего человечества, женщины пишут о том, что важно для них самих.

Женщины современной эпохи хотят описать свою модель видения и понимания мира. Феминистские исследователи убеждены, что местом возможного обретения себя является письмо, свой язык. В новую эпоху, на рубеже XX и XXI столетий, писательницы делают акцент на личных переживаниях, наблюдениях, они ищут особые способы восприятия и оценки действительности, пытаются уйти от сложившихся стандартов мужской литературной традиции [7, 152].

Писательницы Великобритании всегда вызывали живой интерес у различных поколений читателей, их литературные произведения по достоинству оценивались литературоведами. В Британии сложилась традиция «высокой» женской литературы – достаточно вспомнить сочинения Джейн Остен, сестер

Бронте, Мери Шелли, Элизабет Гаскелл, Джордж Элиот, а также более поздние, но не менее значительные произведения Агаты Кристи, Вирджинии Вульф, Айрис Мердок, Дорис Лессинг, Фей Уэлдон и т.д.

Помимо всемирно известных писательниц в литературе Британии, например, XIX и XX веков есть авторы-женщины, имена которых незнакомы широкому читателю, особенно русскоязычному – Изабелла Харвуд (Isabella Harwood, 1840-1888), Амелия Б. Эдвардес (Amelia B. Edwards, 1831-1892), Филлис Бентли (Phyllis Bently, 1894-1977), Антония Уайт (Antonia White, 1899-1980), Пенелопа Мортимер (Penelope Mortimer, 1918-1999), Бриджид Брофи (Bridgid Brothy, 1929-1995), Эдна О'Брайан (Edna O'Brian, 1936), и они достойны стать частью английской литературы. Богатое культурное наследие Британии и специфика национального характера подготовили плодородную почву для появления современной британской литературы, ее новых создателей и их новых героев.

Прежде всего, мелодрама – это жанр театрального (драматургического или сценического) произведения, и сам термин возник в 17 в. в Италии и первоначально применялся как одно из обозначений оперы. По сравнению с комедией или трагедией, ведущих свою историю с глубокой древности, жанр мелодрамы очень молод.

Третье значение термин Мелодрама получил в годы Директории во Франции для обозначения авантюрной обстановочной драмы с внезапными острыми сценическими положениями и с приподнятым, эмфатическим стилем.

Современный женский любовный роман (СЖЛР) — роман о жизни современных женщин, является наиболее многочисленным из поджанров ЖЛР. Чаще всего он описывает путь женщины к профессиональному успеху и достижение личного семейного счастья, что порой трудносовместимо. Его отличают два важных свойства: его близость и даже слияние с «мейнстримом», с «серьезными» романами, написанными женщинами.

Показателем этого служит тот факт, что авторы ЖЛР являются известными писателями «мейнстрима» (Н. Робертс, Дж. Крентц, К. Куксон, Р. Пилчер, Б. Плейн и др.). Это обстоятельство говорит о «взрослении» жанра, его зрелости [4,46]. СЖЛР характеризуется и еще одной чертой — заимствованием элементов других жанров и жанровых разновидностей: черт криминального романа, романа-тайны, детектива, «производственного» романа и др. [5, 4].

Женский любовный роман можно рассматривать как тип формульной истории, в котором легко выявить характерные закономерности. Эти закономер-

ности делают "розовый роман" привлекательным и востребованным в силу того, что в нем используются одни и те же архетипы.

В массовой литературе преобладают любовные романы, построенные по сюжетной схеме сказки о Золушке, которые оказывают сильное воздействие на читательниц, идентифицирующих себя с героиней. Тем самым выполняется терапевтическая и гедонистическая функции массовой литературы [6,116].

Обозначим основные закономерности сюжетно-образной системы женского любовного романа и его мифолого-архетипическую основу. Для этого проанализируем текстовые модели по следующим направлениям:

- принципы организации сюжета;
- принципы создания образов героев.

Говоря о сюжетной организации женского любовного романа о современной Золушке, необходимо отметить ее стереотипность и схематизм.

Взаимоотношения полов, соответствие героев гендерным стереотипам, исполнение традиционных половых ролей определяет сюжетный строй женского любовного романа. Центр и причина конфликта – героиня, её борьба с собой, мучительное противоречие между сексуальным влечением и якобы враждебными чувствами к герою.

К концу повествования, однако, героиня прозревает и открывает в герое, представляющим ей коварным обольстителем, положительные качества, в итоге страсть облагораживается любовью, которая оказывается взаимной. Очевидно, что данный мотивный комплекс, восходящий к классическим текстам (например, к роману Дж. Остин "Гордость и предубеждение", который неоднократно был экранизирован), входит как составляющий элемент в различные сюжетные схемы.

Воображаемый мир, созданный женскими романами, в высшей степени схематичен, здесь присутствуют лишь самые универсальные имена и вещи, поэтому он всеми узнаваем. Женский любовный роман уже своим названием говорит о культурных стереотипах и ценностях, которые он утверждает. Заметим, что тип конфликта и стандартная схема построения сюжета женского любовного романа изоморфны структуре киномелодрамы, о чем пойдет речь дальше [2, 56].

В мире "розовой беллетристики" завоевание мужчины – главное испытание для женщины. Испытания и несчастья героя, с другой стороны, открывают в героине амплуа "волшебной помощницы". Она владеет полезными умениями секретарши, медсестры, повара или случайно раскрывает козни врагов. Для ге-

роини и для героя обретение взаимной любви – результат их инициации, преобразования. Яркий, трогательный до слез, нежный, грустный, непредсказуемый – так можно представить роман "До встречи с тобой" английского автора Джоджо Мойес.

История о простой девушке Луизе Кларк, которая ведет равномерную жизнь, с неба звезд не ловит. Ее все в жизни устраивает: работа в кафе, жизнь с родителями и сестрой в тесном доме, ее парень, к которому она уже ничего не чувствует. И вот, после закрытия кафе, в котором она работала, ей приходится искать новую работу. Ей предлагают работу сиделки у квадриплегики по имени Уилл Трейнор. До аварии он вел жизнь, полную ярких событий, приключений, никогда не сидел на месте. Уилл находится в депрессии, и Лу должна помочь ему выбраться оттуда, показать, что есть ради чего жить. Но она даже не подозревала, что и он изменит ее к лучшему, научит жить полной жизнью и заставит попробовать сделать то, на что она никогда не решилась бы.

Двое абсолютно разных людей, у которых не было бы возможности встретиться, если бы не несчастный случай, произошедший с Уиллом [9, 62].

Роман «Последнее письмо от твоего любимого» является одной из успешных книг писательницы и журналистки Джоджо Мойес. В Украине книгу выпустили только в 2013 году, но она уже является «любимицей» многих читателей.

В романе используется приём параллельного сюжета, что считается весьма популярным средством в современной литературе. Также хочется отметить, что в книге используются подлинные письма реальных людей, будь-то обычное письмо или электронное, или с какой-либо другой формы переписки, за исключением одного письма, которое написано героем книги [4,78].

Роман «Последнее письмо от твоего любимого» не просто роман о любви. Это роман о жизни, реальной жизни как современной, так и сорокалетней давности. О жизни, где все по-настоящему – есть взлеты и падения, радость и горе, любовь и ненависть, искренность и ложь. О жизни, где две судьбы сходятся и насходятся, возможно, навсегда даже не ведая об этом. О жизни, которую можно прожить так, как ты захочешь..., если только постараться и сделать над собой усилие, постараться изменить себя ради любимого, а самое главное ради самого себя... И наконец дать себе шанс... дать шанс прожить так жизнь, чтобы она запомнилась... Прожить так, чтобы другие люди, видя её, слыша про неё, читая про неё, могли изменить что-то в себе, изменить свою жизнь и стать чуточку счастливее...

Литература Англии на рубеже XX и XXI вв. — явление многогранное, включающее в себя много направлений, среди которых особое место отводится так называемой «женской» литературе. В силу традиции, сложившейся на рубеже XVIII-XIX вв., названное явление культуры востребовано и активно развивается в современном литературном процессе. У истоков жанра «высокого» женского романа имена таких известных мастеров слова, как Джейн Остен, сестры Бронте, Джордж Элиот, Элизабет Гаскелл.

Появление «новой волны» в женской прозе Британии связано с социальными процессами, происходящими в обществе на рубеже XX и XXI веков, в частности, со становлением и развитием последующего за феминизмом этапа — постфеминизма, в котором понятия классического феминизма подверглись переосмыслению. Женщины протестуют против навязываемых социумом стереотипов и отказываются от компромиссов между любовью и собственной экономической независимостью.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Гудков Л. Д. Литература как социальный институт /Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин //Новое литературное обозрение — М., 1994. — 352 с.
2. Долинский В.И. "...когда поцелуй закончился" (О любовном романе без любви) / В. И. Долинский // Знамя. — 1996 — №1. — 103с.
3. Дубин Б. В. Массовые предпочтения в сфере массовых коммуникаций / Дубин Б. В. Экономические и социальные перемены: Мониторинг общественного мнения. — 1994 — № 3. — 125. с.
4. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Лотман Ю. М. // О русской литературе — СПб., 1997.
5. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Лотман Ю. М. // Избранные статьи. —Таллинн, 1992.
6. Мокульский С. Мелодрама / С. Мокульский // Литературная энциклопедия: в 11 т. — Т. 7. — М., 1939
7. Мошина Н. Треугольник / Н. Мошина // Современная драматургия. — 2005 — № 2. — С. 99.
8. Померанцев В. М. Об искренности в литературе / В. М. Померанцев// Оттепель. 1953-1956: страницы русской советской литературы / сост. С. И. Чупринин — М., 1989. — С. 17
9. Бочарова О. Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе / О. Бочарова // Новое литературное обозрение. — 1996. — №22 — 308 с.

10. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк — СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005, — С. 152-178.

Я. В. Давиденко

ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКИХ ФОЛЬКЛОРНИХ КАЗОК

Казка – це популярний вид уснопоестичної творчості усіх народів світу, бо вона вчить людей, і в особливості дітей, вірити в добро та справедливість, вчить жити, вселяє оптимізм. У китайській мові казка як літературний жанр перекладається словосполученням «гуши» (故事), що у перекладі означає «стародавня справа, бувальщина». Але, щоб не виникало термінологічної плутаниці, в сучасному китайському фольклорі використовується термін «миньцзянь гуши» (民间故事), що перекладається як народна казка. За казковою фантастикою завжди стоїть справжній світ народного життя – в казках відображені давні звичаї та традиції народів, мрії людей про красоту та щастя, про багатство та свободу, про ідеальні відносини між людьми. Але найважливіша характеристика казки – це обов'язкова присутність вигадки. По В. Я. Проппу до головних ознак казки відносяться «невідповідність навколишній дійсності» і «незвичність... подій, про які розповідається» [2, 47]. В цьому полягає відмінність казки від літературного оповідання. В казках поєднуються поняття відповідності та невідповідності дійсності, які утворюють особливу казкову реальність. Колективність та усність побудови – основні фольклорні ознаки казки.

У казках кожного народу своєрідне втілення отримують загальнолюдські теми та ідеї. В китайських народних казках показано побут народу, його сімейне життя, моральні поняття, погляд на речі, передано специфіку китайської мови. Це робить казку неповторною. За різноманітністю сюжетів китайські казки не поступаються казкам інших народів. Але й на сьогоднішній день казки Китаю маловивчені. Їх навіть записувати почали зовсім недавно, і, як зазначив Борис Ріфтин, в Китаї немає жодного скільки-небудь повного і представницького зібрання народних казок, як і немає точних наукових публікацій записаних текстів. Перед друкуванням фольклор доволі тенденційно оброблявся, це торкалося і казок [3, 12]. Наприклад, злі брати ставали жорстокими поміщиками, що спотворювало сюжет та псувало вигляд казки.

На сьогоднішній день народні казки всього світу за сформованою в літературознавстві традицією поділяються на три групи: чарівні казки, казки про тварин та побутові казки. Чарівна казка – найбільш характерний для жанру тип казки. Одна з найважливіших груп китайських казок – саме чарівна казка. Борис Ріфтин писав, що ці казки розпадаються на окремі цикли: розповідь про викрадення нареченої та про визволення її з іншого світу, казки про одруження з чарівною дружиною, які згодом перетворилися на казки про жінок-перевертнів, та казки про те, як знедолений герой бере гору над злими родичами, про фантастичних тварин та могутні вищі сили [3, 15].

І. Г. Баранов зазначив, що чарівні казки китайців відрізняються особливою «приземленістю» казкової фантастики. Дія в них ніколи не відбувається за тридев'ять земель, а навпаки все незвичайне трапляється з героєм поряд, в рідних і знайомих казкареві місцях [1, 211].

Перш за все, серед чарівних казок слід виділити велику групу про жінок-перевертнів. Особливістю таких казок є двоїстість: перевертні можуть бути як добрими героями, так і злими. Ця подвійність з'явилась через вірування людей у тотемну наречену, яка допомагає тому, хто з нею одружиться. Прикладами таких казок є казки «Дівчина-короп», «Жінка-лисиця» та «Чарівна картина», де жінки добрі, але все ж таки перевертні.

Дуже відомі і популярні в Китаї казки про знедолених. Частіш за все знедоленим постає молодший син, який згодом отримує перемогу над старшим братом («Казка про молодшого брата»), чи простий народ («Зарок»).

Також є такий вид казок, де розповідається про випробування зятя тестем. Ця тема добре розкрита в казці «Небесний барабан», де зятю потрібно пройти багато випробувань, щоб повернути свою дружину, яку тесть забрав на небеса.

Набагато меншим за розмірами від чарівних казок є розділ казок про тварин. Казки про тварин – це казки, в яких головними героями є тварини – лісові та домашні, а також птахи та комахи. В образах тварин ми бачимо алегорію, тобто ці казки мають виразний соціальний підтекст. В цих казках ми бачимо звірів за суто людськими справами: вони воюють, обирають царів, судяться та ін. Ці казки висміюють людські недоліки та пороки, такі, як заздрість, агресивність та жадоба. Розповідаючи про пригоди тварин, ці казки «підморгують одним оком на людей». Таких казок до наших часів дійшло небагато та в дуже зміненому вигляді. Найбільш популярні герої казок про тварин – лисиця, яка виступає головним героєм чисельних легенд, казок, розповідей, та тигр, який вважався китайцями царем тварин. Китайці вірили, що тигр охороняє дітей. В

казках про тварин розповідалось про їх поведки, про зовнішній вигляд, про особливості. Згодом з'являлись казки, в яких були кумедні історії про тварин, наприклад у казці «Тигр та ящір» описується, як більш велика та розумна тварина обдурює меншу за розміром та не таку розумну тварину.

Третю і останню групу казок складають побутові казки. Вони відрізняються від інших казок тим, що в їх основі лежать події повсякденного життя. Побутові казки носять соціальний характер. Борис Ріфтин зазначав, що в деяких з них залишається чарівний ефект, наприклад, коли дія розгортається в одному просторі – умовно-реальному, а самі події – неймовірні; а в деяких його повністю витіснили побутові елементи. Побутові казки короткі. В центрі сюжету зазвичай один епізод, і дія розвивається швидко. Сюжет розгортається завдяки зіткненню героя з важкими життєвими обставинами, а не з чарівними силами. В таких казках дуже поширений комізм, що визначається їх сатиричним характером.

Найвідоміші сюжети китайський побутових казок – це дурень, який робить все навпаки, це коханець, схований у скриню, це мудрий суддя. В китайських казках про дурня («Дурний чоловік») кінцівка завжди така сама, як і в казках інших народів. Наприклад, в російських казках дурня б'ють, а в китайських – його підкидає на роги бик. В казках про коханця в скрині зазвичай опиняється якась духовна людина.

Взагалі персонажів китайських народних казок можна поділити на «добродійців», «злочинців» та «знедолених». Злочинці – зазвичай це погані люди, які борються з героями, але злочинець і сам може бути головним героєм. В. Я. Пропп зробив висновок, що діями, які потрапляють в сферу злочинця, є:

- підлість на початку розповіді, де злочинець чинить шкоду герою чи його сім'ї;
- конфлікт між героєм та злочинцем чи боротьба, чи інше протистояння;
- переслідування героя після його заслуженої перемоги в боротьбі чи отримання чогось від злочинця.

Жодна з цих дій не є обов'язковою, але, якщо вони присутні, то цей персонаж – злочинець. Добродії – це герої казки, які допомагають іншим, роблять корисні дії, підтримують інших. В китайській традиції - це чарівники з помічниками, дружини, деякі домашні та дикі тварини. Добродії часто наділяються велетенською силою. Нерідко добродіям допомагають чарівні предмети. Знедо-

лені – це жертви злочинців. Вони або займають пасивну позицію, або чинять опір.

Велику роль в китайських казках відіграє символіка, в особливості числова. Числа три, п'ять, сім та дев'ять – сприятливі. Щасливим числом позначають частіше за все кількість головних героїв, магічних предметів, чи довжину шляху, який долає герой. Наприклад, у казці «Як три зятя тестя вітали» у старика саме три доньки. Число три у китайців пов'язано з такими асоціаціями, як три скорба буддизма, тріада «небо-земля-людина», число сили Ян та інші. У казці «Портрет дівчини з палацу» були такі назви ущелин – Ущелина Дев'яти Драконів та Ущелина П'яти Драконів. Число сім вважається сприятливим, бо його назва співзвучна зі словом 起 [qǐ] – «підніматись, отримувати», а число дев'ять символізує поняття *все, довго, назавжди*.

Казка – це дуже популярний жанр у китайському фольклорі, за її фантастичністю завжди можна побачити відбиток реального життя. Традиційно казки поділяють на чарівні, побутові та казки про тварин. Чарівні казки займають найзначніше місце серед усіх типів. Головних героїв можна поділити на такі три групи: злочинці, добродії та знедолені. Дуже часто в казках зустрічаються числа. В особливості це сприятливі числа для китайців, наприклад три, п'ять, сім та дев'ять. Щодо сюжетів китайських казок, то вони дуже різноманітні. На жаль, на сьогоднішній день до нас майже не дійшло оригіналів казок, усі вони перероблялись та доповнювались з ходом історії, але від цього зовсім не втратили своєї цікавості та значимості.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Баранов И. Г. Веражения и обычаи китайцев / И. Г. Баранов. – М. : Дом «Муравей-Гайд», 1999. – 336 с.
2. Пропп В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 416 с.
3. Рифтин Б. Л. / Китайские народные сказки / Б. Л. Рифтин. – М. : ГИХЛ, 1957. – 192 с.

Ю. В. Данилова

КОНЦЕПЦІЯ ТВАРИННОГО В ОПОВІДАННІ Р. МУЗІЛЯ «СПОКУСА ТИХОЇ ВЕРОНІКИ»

Роберт Музіль (1880-1942) відомий українському читачеві насамперед як автор роману «Людина без властивостей». Саме цей твір приніс всесвітню славу австрійському письменнику та став об'єктом численних досліджень як у за-

рубіжному, так і в українському літературознавстві. Новелістика ж Р. Музіля залишається на маргінесі сучасної германістики й зазвичай розглядається «на рівні другорядного матеріалу у контексті досліджень переломного періоду творчості письменника від камерності до панорамності та справжньої глибини «Людини без властивостей»» [1, 337]. Проте мала проза Р. Музіля була тією лабораторією, в якій склалася оригінальна творча манера письменника-модерніста. Особливо це стосується його збірки «Поєднання» (*Vereinigungen*, 1911), виснажлива праця над якою тривала два з половиною роки, в результаті чого виникла нова концепція письма, що відтворює в слові «безособове» [3, 109-115], унаочнює «переходи та кордони між мовою та позамовною дійсністю» [3, 113].

«Безособове» презентовано в «Поєднаннях» насамперед через дискурс тваринного, який склався на межі століть у філософії життя, психоаналізі та літературі. У філософії життя «тваринна безпосередність та стихійність протиставляється людській раціональності та індивідуальності як кращий спосіб існування... Пошуки «справжнього життя» відбуваються не в сфері мислення, а в сфері тваринного, гри, танцю, сновидіння, тобто несвідомого життя дітей і примітивних народів, рослин і тварин. <...> Образ тварини в “Заратустрі” функціонує як інвектива проти людського, надто людського та водночас як апофеоз цінностей життя» [3, 45]. Розвиваючи руссоїстську критику культури та дарвіністську теорію походження видів, Ніцше відкриває шлях подолання безсилля сучасного інтелектуала перед життям у прославленні «святого» буття тварини [3, 46]. «Божественне й тваринне як *per se* Інше тепер знову стали конгруентними» [3, 48]. Так, у восьмій «Дуїнянській елегії» Рільке тварина репрезентує «недосяжне ціле» [3, 49]. За десятиліття до Рільке Роберт Музіль висловлює подібну позицію в «Поєднаннях», «парадоксально поєднуючи тваринне, сексуальне й сакральне» [3, 112].

З цього погляду надзвичайно репрезентативною є друга новела збірки «Спокуса тихої Вероніки» (*Die Versuchung der stillen Veronika*). Початок оповідання, що рясніє безособовими конструкціями, розкриває намір автора відтворити два голоси (саме голоси, а не характери) – чоловічий і жіночий, віднайти точку їх перетину, тобто поєднання. Чоловічий голос належить Йоганнесу, і найперше слово, яке лунає з його вуст, – «круговерть», що тематизує проблему ідентичності, оскільки намагання героя вивести цю круговерть назовні, дати «тому невловимому» (*jenes Unfaßbare*), що нуртує в ньому, якесь визначення зазнають фіаско: «*Kreisendes*», *flehte Johannes*, «*daß du doch auch außerhalb mei-*

ner wärst!» Und: «daß du ein Kleid hättest, an dessen Falten ich dich halten könnte. Daß ich mit dir sprechen könnte. Daß ich sagen könnte: du bist Gott...» [2]. Ці переживання сприймаються героєм як хвороба тіла. Так, уже з перших сторінок новели тілесне, безособове, хворобливе і - божественне, духовне, невловиме поєднуються у неподільне ціле, а сум'яття Йоганнеса відтворюють невизначеність світу, а також марність намагання упорядкувати цей хаос у слові. Невипадково уже в цьому фрагменті виникає провідний для новели образ пера, який, з одного боку, вводить у текст тваринну тематику, а з іншого – проблему письма. «Наполегливо повторюваний знак пера поширюється на три глибинно пов'язані між собою сфери: на простір сакрального (представлений у шифрі ангела-охоронця), простір тваринного (в численних образах птахів) і імплікує, нарешті, інструмент письма поета, на що переконливо вказує емблематичний образ “оперених рук”» [3, 112-113].

У роздумах Йоганнеса «купа сплутаного теплого пір'я» порівнюється з «простим життям» (das einfach Lebendige), тобто є символом тваринного, але саме падіння в це тепле тваринне, що на асоціативному рівні символізує сексуальну сферу, дозволяє герою звернутися до «невловимого» як до людини і надалі як до Бога. Уже на початку твору сакральне, тваринне й сексуальне поєднуються, що надалі закріплюється в словах Вероніки: «Ein Priester hat etwas von einem Tier! Diese Leere, wo andre sich selbst haben. Diese Milde, die man schon an den Kleidern riecht. Diese leere Milde, die das Geschehen einen Augenblick lang aufgehäuft hält, wie ein Sieb, das dann gleich wieder leerläuft» [2]. Вероніка інтерпретує схильність Йоганнеса до релігії через зв'язок самої релігії з чимось тваринним. Священик та тварина мають для героїні спільну рису у тому, що вони обидва не мають особистості. У них відсутня самосвідомість. Вероніка розуміє, що для Йоганнеса релігія означає те, чим для неї є тварина. Для того, щоб не розділяти ці два поняття, Вероніка ототожнює анімальність і релігію: те, що Вероніка визначає як сакральне і водночас тваринне об'єднується під знаком «м'якої пустоти», тобто безособовості.

Саме відмова від власного «Я», від душі, на думку героїні, уможлиблює досягнення «інакшого стану» - поєднання з Іншим. Душі ж не мають діти, мертві та тварини. Тому вона відмовляє Йоганнесу, навіть, уявляє його собі мертвим, своїм ангелом-охоронцем, що спостерігає за нею в найінтимніші миті. У мареннях Вероніки Йоганнес проходить шлях від священика-тварини до мертвого-ангела, і тільки тоді вона відчуває єднання з ним. Образ, який використовує тут Музиль, є надзвичайно оригінальним та амбівалентним: «... als sie ihn

sah, das war, wie wenn sie sich von innen gesehen hätte, voll Abscheulichem und Gedärmen, die wie große Würmer verschlungen waren, aber zugleich sah sie ihr Sichansehen mit und empfand Grauen, doch es war noch in diesem Grauen vor sich etwas Unentreibbares von Liebe» [2]. Містичний досвід абсолютної любові сполучається тут з відчуттям відрази, жаху та огиди. Високе відтворюється в категоріях естетики потворного.

У цій єдності еросу та смерті позначилися стереотипні уявлення зламу століть, проте у Музіля ця єдність позбавлена типової для літератури fin de siècle декоративності та набуває відмінних від неї смислових і поетикальних обертонів. Насамперед це відбувається завдяки образу тварини – наскрізному в оповіданні. З твариною ідентифікують себе всі герої новели – Йоганнес, Вероніка, Деметр, проте в кожному випадку це порівняння набуває різних значень. Для Йоганнеса тваринне – це насамперед чуттєвість, навіть хтивість і хвороба: він відчуває, що «ось-ось заскавчить і накарячках кине́ться обнюхувати волосся Вероніки» [2]; його лякає тваринне в собі; стосовно Вероніки в його думках постійно виникає епітет «хтива». Коли Вероніка розповідає йому про жінку, що живе із своїми собаками, які для неї – «не тільки тварини, це ти і самотність» [2], Йоганнес з огидою вигукує: «Але все це гріх! Такі розмови нечисті!» [2]. Натомість Деметр – це втілення звіра й спокусника. Невипадково Вероніка асоціює його з півнем, надалі пригадує його слова: «...ich brauche mich bloß zu beugen, so komme ich mir wie ein Tier vor, ... ich möchte manchmal mein Gesicht bemalen» [2], – а наприкінці новели називає його «порочним безумцем». Якщо Йоганнес для Вероніки – недостатньо звір, то Деметр – надто звір.

Сама Вероніка, маючи всі ознаки клінічної істерички, хоча й є втіленням поширених на початку ХХ ст. жіночих кліше, репрезентує провідну концепцію новели: її образ якнайкраще ілюструє, що «розрив між природою й культурою проходить через людину» [3, 110]. В її постаті поєднуються крайні концепції тваринного, представлені постатями Йоганнеса й Деметра. Відкрити в собі тваринне означає для Вероніки повернутися до первинної природи: «Und es mußte bloß irgendwann einmal gewesen sein, daß sie dem Leben näher stand und es deutlicher spürte, wie mit den Händen oder wie am eigenen Leibe, aber schon lange hatte sie nicht mehr gewußt, wie das war, und hatte nur gewußt, daß seither etwas gekommen sein mußte, was es verdeckte» [2]. В уяві протагоністки образ сенбернара з її дитинства розростається до розмірів космосу: він перетворюється на хтонічного велетня «з горами, долинами й лісами волосся на грудях, із співучими пташками, які гойдаються у нього в заростях волосся, із маленькими блішками, які ко-

пошаться в пір'ях цих птахів, ... і здавалося, що лишається тільки сором'язливо й благоговійно завмерти перед грандіозністю сили й порядку» [2]. Сама природа набуває ознак тваринного: з благоуханням звіром порівнюється, наприклад, вітер, а сама Вероніка перетворюється на маленьку калюжу. Розчиняючись у природі, героїня водночас відчуває і радість, і «бридкий страх».

Проте пошуки серединного шляху між людиною та звіром є в контексті новели незавершеними, адже переживання містичного досвіду єднання з Йоганнесом-ангелом завершуються поверненням до життя в темному домі, де побіжні зустрічі на сходах з Деметром породжують лише відчуття самотності й безвиході. Найкраще крах сподівань Вероніки відтворений також через образ тварини: вона уявляє себе маленькою собачкою, що шкандибає на трьох лапах, беззахисним пораненим равликом, що шукає іншого, до тіла якого міг би, вмираючи, приліпитися.

Амбівалентність образу тварини є відбиттям модерністської епістемологічної невпевненості. Новела зосереджена на етичній дилемі головного жіночого персонажа між зовнішніми і внутрішніми кодами поведінки, між інтелектом і еротичними почуттями.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Голомідова Л. Наскрізні мотиви у новелістиці Роберта Музіля / Леся Голомідова // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – Вип. 8. – С. 337-341.
2. Musil R. Die Versuchung der stillen Veronika [Електронний ресурс] / Robert Musil. – Режим доступу : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vereinigungen-6942/3>
3. Scharold I. Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie: zur Kodierung des „Anderen“ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio / Irmgard Scharold. – Heidelberg : Winter, 2000. – 381 S.

Н. О. Деркач

СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРІВ ПОЕТА-ІМАЖИСТА РІЧАРДА ОЛДІНГТОНА

Західноєвропейська та американська літератури впродовж першої половини ХХ ст. розвивались під знаком двох світових війн і пов'язаної з ними кризи культури. На початку ХХ ст. поетична творчість як один із найпотужніших засобів мистецького самовиявлення розквітає у небувалому розмаїтті форм, пе-

ретворюється на експериментальний майданчик для ідей щодо докорінного оновлення мистецтва. Ще ніколи раніше в історії літератури не існувало такого багатства поетичних течій, шкіл, творчих програм, що співіснували у межах однієї доби. Цей період подарував світовій культурі плеяду яскравих майстрів слова, а провідна роль у поезії цього періоду належала *авангардистським і модерністським* тенденціям.

Однією з провідних модерністських течій в англо-американській поезії 10-20 рр. XX ст. став **імажизм** (англ. *imagism*, від франц. *image* — образ). Настанова на образну насиченість поезії була засадничим принципом творчої програми імажистів. В різні роки до імажистської школи належали Езра Паунд, Джон Гулд Флетчер і Томас Стернз Еліот, Джеймс Джойс, Форд Мэдокс Форд, Девід Герберт Лоуренс і Річард Олдінгтон. Сама назва цієї течії, що склалася в англо-американській поезії у 10-х роках XX ст. у рамках модернізму, засвідчує пріоритетність образу у поезії.

У літературознавстві та мовознавстві поняття «*образ*» розглядається передусім як категорія естетична. Образ у найбільш узагальненому вигляді виступає як загальна категорія творчості, притаманна мистецтву форма відтворення, тлумачення та засвоєння життя шляхом створення об'єктів, що мають естетичний вплив [3]; особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава природна чуттєвість [4].

Існує також поняття «*художній образ*», що визначається як категорія естетики, яка характеризує особливий, притаманний лише мистецтву, спосіб відображення дійсності. **Художній образ** — це специфічна форма переосмислення життя митцем, яка визначає і стилістику мовних рішень, якщо це образ словесний, тобто такий, що сприймається через слово [4].

Головний принцип імажизму, розроблений англійським філософом Томасом Ернестом Г'юмом, — це принцип «чистої образності» при несуттєвості тематики. Образ є самодостатнім у поетичних творах імажистів, вірш для яких — це «ланцюг» подібних образів.

Езра Паунд, пояснюючи мету імажизму, вказує на такі його принципи:

- 1) принцип прямого відношення до «речі»;
- 2) принцип економії слів, спрямований проти вживання слів зайвих;
- 3) принцип узгодження композиції вірша з його «музикою», а не з його метрономом;
- 4) принцип відповідності «доктрині образу» [2].

Імажисти намагалися відтворити не саму реальність, а переживання, враження, які виникають асоціативно. Звідси й тематика їхніх поетичних творів: природа, предмети, ефемерні почуття та емоції. Імажизм, який зазнав впливу поезії Сходу (особливо — японського хоку) та французького символізму, віддає перевагу верліброві. Створюючи свої «ланцюги образів», імажисти сміливо експериментують у галузі метрики та строфіки; їхня поетика вимагає «точного зображення», чіткості, конкретності, ясності мови. Маніфест імажизму (1915) проголосив **шість принципів** цього художнього напрямку: 1) використання буденної мови без його прикрас; 2) використання різноманітних віршованих розмірів, перевагу новизни; 3) свобода вибору і різноманітність тем; 4) вільне використання образів, "відтворення інтелектуально-емоційного комплексу в даний момент часу"; 5) чіткість і ясність вражень; 6) подолання розпливчастості образної системи твору за допомогою концентрації свідомості [1].

Для лінгвостилістичного аналізу було обрано вірш «Goodbye!» англійського поета-імажиста Річарда Олдінгтона (1892 – 1962).

Головна тема поетичного твору – це тема прощання, про що можна судити з назви, а також тема життя і смерті. За своєю тематикою вірш можна віднести до інтимної та філософської лірики. Він є відносно невеликим за розміром, складається із двох строф, по шість рядків кожна. Лейтмотив, що присутній у обох строфах, – мотив смерті, який постає перед читачем через ланцюг взаємопов'язаних та взаємодоповнюючих один одного образів, таких як *“the warm earth”, “grave”, “flesh”, “flowers daily blow and die”*. Цей ланцюг образів передає читачеві загальний настрій твору – відчуття смутку, болю і втрати. Однак цьому мотиву у творі протиставлений образ життя, яке продовжується навіть після смерті. Можна зробити припущення, що ліричний герой прощається із коханою людиною, яку забрала смерть, і до якої він звертається зі словами *“your flesh is no more sweet”, “nor are your mein and dress so neat”, “nor half so pure your lucid eye”*, але, незважаючи на це, образ коханої залишається для нього живим. Твір закінчується рядками: *“And, yet, by flowers and earth I swear / You're neat and pure and sweet and fair”*.

З метою більш експресивної передачі почуттів та емоцій і створення більш реалістичних образів, автор змальовує в уяві читачів не лише звукові й зорові картини, а й звертається до наших відчуттів. Серед них, наприклад, такі відчуття, як дотик (*“feel her strength”, “touch her life's womb”*), нюх (*“breathe her full odors”*) і смак (*“taste her mouth”*). Завдяки такому прийому образи твору постають у нашому сприйнятті як більш об'ємні та живі, ми можемо не лише про-

читати вірш, але й відчутти його. Особливістю твору є також часте використання форм імперативу, безпосереднього звернення ліричного героя до читача – “*Come, thrust your hands in the warm earth*”, “*Breathe her full odors, taste her mouth*”, “*Touch her life's womb, yet know*” тощо. Таким чином автор ніби встановлює особистий зв'язок із своїм читачем, ніби залучає його до світу своїх художніх образів, робить його не просто стороннім спостерігачем, а повноцінною частиною твору.

Звукова організація та ритмічна структура тексту насичена та своєрідна. Віршовий розмір твору – чотиристопний хорей із перехресним і парним типом римування, однак останні два рядки першої строфи несподівано порушують задану гармонію, бо вони не мають повноцінної рими: “*Touch her life's womb, yet know / This substance makes your grave also*”. Таким чином автор акцентує увагу читача на цих рядках, протиставляє два образи – образ теплої землі, яка “*laughs away imagined pain*” та образ тієї самої землі, яка в той же час “*makes your grave*”.

Врешті, автор використовує такий вид метафори як персоніфікація, оскільки він наділяє місце поховання, а саме землю, у якій поховано людину, невластивими їй за своєю природою якостями, тобто приписує людські властивості і ознаки живого предмету неживому (“*her mouth*”, “*her strength*”, “*her life's womb*”, “*this substance makes your grave*”). Поет використовує персоніфікацію для того, щоб принести образ землі до життя, надати йому певний характер і більш глибоке значення. Це додає тексту яскравості та реалістичності, оскільки ми відчуваємо навколишній світ саме з людської точки зору, крізь призму власного світосприйняття та свідомості.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Gleason, Daniel W. Directed to See: Visual Prompting in Imagist Poems – Penn State University Press, 2011. – 21 p.
2. Hughes, Glenn. Imagism & the Imagists: A Study in Modern Poetry – Biblio & Tannen Publishers, 1960. – 283 p.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2003 – 1600 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 616 с.

МОДЕЛЮВАННЯ ДІЯНЬ МАЗЕПИ В РОМАНІ У ВІРШАХ А. ГУДИМИ «СПОВІДЬ МАЗЕПИ»

Дослідникам життєпису Івана Мазепи дуже важко здивувати реципієнта ракурсом пізнання буття гетьмана, особливо в художньому осмисленні. Новий рівень осягнення постаті Івана Мазепи, трансформація історичної правди та побутових реалій його доби, художнє моделювання його діянь окреслено в сучасних історичних романах у віршах – Катерини Мотрич «Мотрині ночі» (2005), Леоніда Горлача «Мазепа» (2004), Андрія Гудими «Сповідь Мазепи» (2003), Івана Шкурая «Батурина» (2001).

Роман у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими, у якому головний герой реалістичний, прямо протилежний антифольклорному, це повернення Україні імені славного її сина й засторога державотворцям і «...терплячому народові, якому Небесними Силами визначено бути незалежним» [3, 2]. У творі найбільше інтерпретовано біографічні факти про діяння гетьмана, навіть починається він повідомленням, що 25 червня 1687 року поблизу річки Коломак Івана Мазепу обрано гетьманом, і він роздумує над долею України під владою Москви, яка мов «кліщами вчепилася за горло», та зрадами й недалекоглядністю тих, хто рвався до булави. Кожен розділ твору відкривається епіграфом-довідкою про фатальні події. Наприклад, «Агій! Полтаво!...» – десятий: «27 – день червня року 1709. З Полтавською баталією Україна втратила все: і волю, і долю свою. Залишився незнищимий дух Мазепи...» [3, 148].

У віршованому романі зображено не лише буття Мазепи в час його гетьманування, а й подано згадки про його становлення: навчання в Києві, служба пажем в Яна-Казимира, перебування на Січі, зустрічі з Дорошенком, Хмельниченком, Виговським, Тетерею, Многогрішним, Барановичем і т.д.: *«Мав славу порученця короля. / Від того не соромлюся й тепера. / З Виговським про ойчизну розмовляв. / Знав Хмельниченка і Павла Тетерю»* [3, 23]; про молоді роки гетьмана: *«Було колись – терпіли чоботята. / Гуляка був, на вигадки прудкий. / За ним дуріли і жінки, й дівчата. / І хмарились гнівливо парубки»* [3, 77]; *«І він увесь в любові, як в осанні. / В солодкому полоні забуття»* [3, 78]. Для переконливості достовірності художньої версії автора, можна навести слова В. Смолія: «І. Мазепа не цурався життєвих радощів і насолод. За ним з юнаць-

ких літ міцно закріпилася слава серцеїда. Численні любовні історії супроводжували його протягом багатьох років життя» [5, 113].

А. Гудима в романі у віршах відводить мало уваги зовнішності гетьмана, очевидно, із-за жанрових канонів, а можливо через неоднозначність зображення його: ті численні портрети і гравюри, які дійшли до нашого часу зовсім різні за своїм змістом. Серед дослідників, які торкалися аналізу зовнішності Мазепи, навіть у студіях І. Борщака немає чіткої оцінки.

Автор у «Сповіді Мазепи» подає скупий портрет Мазепи, зосереджуючи увагу на очах, гострому погляді, голосі, вікові: *«Допевне паном над собою був я. / В мені ця влада й досі не згаса. / В душі захмар'я, – аж клекоче буря, – / А на лиці – погода і яса. / Лиш очі темні – в них задума деяка»* [3, 52]; *«Мовчав Мазепа. Сивий. Постарілий. / (А тут іще – обсіли болячки). / Лиш тільки очі, як свічки, горіли. / (Немовби... над покійником свічки)»* [3, 101]; *«Окріпнув голос. Лагідно-журливий, / Він став різкий. Могучий. Мов наказ»* [3, 80].

А. Гудима більше уваги відводить внутрішньому, психологічному портрету героя, акцентує увагу реципієнта на великому життєвому досвіді, незламному бунтарському дусі і нескореній волі: *«На москаля! Їй-богу, – ніби діти. / Як на весілля до сусіда йдуть. В душі Мазепа міг би порадіти: / Ага! Не вичах пробогданів дух»* [3, 33]. В образі Мазепи втілено риси «шляхетного злочинця», нескореного, вільнолюбного бунтаря зі страдницькою душею з настроєм «світової скорботи»: *«Ні-ні Мазепа не піде навскач, – / Знайде доконче опертя надійне, – / В того...одніме полковий пірнач, / А іншому...маєтності наділить»* [3, 7]. Сповідь старого Мазепи, за словами Д. Наливайка, «розкриває його шлях до трону, щойно втраченого під Полтавою. У нічній сцені розкодовується вищий провіденційний сенс шаленої скачки героя, прив'язаного до дикого коня, в Україну» [4, 27], що й підкреслює мотив незбагненності людської долі Мазепи. Бунтарський дух непокори і незламна воля привносять в образ Мазепи і яскраво виражений прометеївський пафос. Так, український літературознавець с. Родзевич, автор праці «Мазепа в світовій літературі» (1929), писав про гетьмана, що це історична особа, в якій присутні відблиски страждань та поривань Есхілового невмирущого титана [5, 112].

За допомогою таких видів характеристик, як інохарактеристика, самохарактеристика, авторська характеристика, монологи та діалоги автор багато уваги відводить вчинкам, що розкривають шляхетність і жорстокість: *«Ні-ні, Мазепа не піде навскач, – / Знайде доконче опертя надійне, – / В того... одніме полковий пірнач, / А іншому... маєтності наділить»* [3,7]; хитрість: *«Хіба він*

лисий? Проте хитрий лис. / Поїв чимало у походах солі» [3, 12]; «Спокійний ззовні, а в душі горів»: «В душі захмар'я, – аж клекоче буря, – / А на лиці – погода і яса» [3, 14]; уміння переконувати, виголошувати промови: «Зате промова... Гідна Ціцерона. / Не тишинослів'я, – цар його цуравсь – / А мудрості невидима корона» [3, 14]; уміння промовчати, де потрібно: «Грішу. У мислях. Щоб уста мовчали, / Триперстям запечатаю, мов гріб» [3, 48]. І це не дивно, адже як відомо з історичних джерел, І. Мазепа добре володів багатьма мовами – польською, німецькою, англійською, російською, італійською, французькою та латиною. Навчався як за кордоном (у Німеччині, Італії, Франції, Нідерландах), так і в Україні (у Києво-Могилянській академії та Єзуїтській колегії).

Виділявся з поміж інших і своїм розум та кмітливістю: «Про міць руки не судять по манжетах. / Про кебу не розкаже булава. / Він – “лях”. Він – пан. І все-таки – Мазепа. / Геть і без шапки з пір'ям – голова» [3, 57]; майстерністю передбачувати: «Умів з халепи вибратися ціло. / І викрут на безвиході знайти. / А ще..натхненний потайною ціллю, / В яку лиш Бог посвячений» [3, 64].

Ім'я Мазепа відоме не лише як гетьмана, а й як державного та культурного діяча. А. Гудима «не обходить» цей достеменно важливий історичний факт, тож вводить у текст рядки про меценатську діяльність гетьмана: «Будую храми. Та крутіший камінь / У підмурівок потайки кладу – / Це на державу» [3, 25]; «Вже так не дбав додому й коло дому, / Як в городах цих жили надривав» [3, 56].

Окремий розділ «Між розумом і серцем» А. Гудима присвячує розповіді про почуття Мазепа до молодого та вродливого Мотрі Кочубей: «– Кохання наше чисте і високе. / Воно, – щоб знали! – понад вашу злість. / Ніщо його не знівечить, хоч груди / Огудю в безтямі натрудить» [3, 90]. Та не судилося щастя гетьману, батьки дівчини не дозволили шлюбу з хрещеним батьком, заборонили зустрічатися їй з коханим: «А мати насувалась, мов та хмара. / Носила, роздратована, грудьми. /– Не донька ти! Повія! Ти – покара!– / Вогнем сахнувши, вивергла громи» [3, 88].

Події, що відбуваються у творі історично правдиві. А. Гудима, навіть, вводить у текст справжній лист Мазепа: «Оці листи щасливіші від мене, / Бо у твоїх покоїлись руках» [3, 90]. Історія зберегла для нас дванадцять коротеньких любовних листів гетьмана до Мотрі, уривки з яких включає в роман Андрій Гудима. Автор намагається реалістично відтворити історичні факти, що стосуються взаємин Мазепа і Мотрі, у подальшому черниці Пушкарівського жіночого

монастиря, що знаходився поблизу Полтави, у якому вона і завершила своє життя, служачи Господу.

В уяві реципієнта Мазепа постає борцем свого народу і противником московської навали: *«Я – за народ. Стоятиму до згину. / Один Дніпро в нас. І одна земля. / Богдан у ляха вирвав Україну. / Зі мною ви зженете москаля...»* [3, с. 98]; поборника вільної, незалежної держави: *«Ти – руський цар. Я – гетьман України. / Свою державу зводиш на кістках. / А я свою відважився з руїни. / Розбудувати. Вільну у віках!»* [3, 132].

А. Гудима протягом усього роману показує то велич гетьмана, то його значимість, розум, силу державного мужа, то слабодухість простої людини, служіння царю, його вагання, і докоряє Мазепі, що той не довів до кінця свою справу: *«Слабий. Убогий. Без свого кутка, / Де міг би упокорено сконати. / Оце й усе від задумів. / Така Судьба твоя, новітній Герострате»* [3, с. 123]. Але водночас і возвеличує, повертає йому чесне ім'я національного героя. А. Гудима робить невмирущою ідею Мазепи мати незалежну Україну. В останніх рядках роману у віршах звучить настанова майбутнім поколінням: *«Щоб мати незалежну Україну, / Її, найперше, возведи в душі. / В своєму храмі...»* [3, 157].

Отже, Іван Мазепа в романі у віршах А. Гудими – це діяч, який стабілізував життя народу, дбав про освіту й культуру, автор зобразив його як «справжнього патріота, мужнього борця за незалежність, великого державного діяча, наділеного кращими рисами нашого народу, щедрого мецената, який постійно дбає про духовність, освіту та культуру нашого народу й усією душею прагне здобути омріяну незалежність від лукавої Москви» [2, 5].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Біляцька В. П. Художньо-біографічна модель образу Мазепи в сучасних історичних романах у віршах / В. П. Біляцька // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 54. – с. 235 – 246.
2. Божок В. Андрій Гудима. Романи у віршах / В. Божок // Хвиля Десни. – 2013. – 30 червня. – с. 5
3. Гудима А. Д. Сповідь Мазепи : роман у віршах / Андрій Дмитрович Гудима. – К. : Логос, 2003. – 160 с.
4. Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі XIX ст.: історія та міф / Д. Наливайко // Слово і Час. – 2002. – №5. – с. 26-29.
5. Смолій В. Іван Мазепа / В. Смолій // Віче. – 1994. – №2. – С. 111-124.

ВЕНЬ, ДАО І ДЕ В КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЛІТЕРАТУРІ

Однією з фундаментальних категорій китайської філософії і культури є «де», вона, складаючи понятійну пару з «дао», лежить в основі традиційної картини світу у всьому далекосхідному регіоні.

У найзагальнішому вигляді «де» можна визначити як основну якість, зумовлюючу найкращий спосіб існування кожної окремої істоти, або властиву їй індивідуальну благодать. Оскільки специфіку людини китайські мислителі вбачали в здатності дотримуватися обов'язку (справедливості) і благопристойності, то «де» вони в основному розуміли як чесноту. Але в принципі і стосовно людини категорія «де» могла вживатися в самому загальному сенсі, тобто означати, високий зріст, огрядність і красу.

У «Великому китайському словнику», наприклад, розглядається близько 40 його значень, внаслідок чого дане поняття, по суті, знаходить всеосяжний характер. З ним зв'язуються моменти космічного порядку, що стосуються Неба і Землі; космологічного, взаємодія інь і ян; релігійного, морально-етичного, що відносяться до традиційних і загальнолюдських чеснот; психофізичного, досконалість душі і тіла; політико-економічного, що закладають фундамент управління державою, а також географічного. Однак у міру наближення до сучасності простежується стійка тенденція обмеження сенсу «де» виключно моральними характеристиками [4, 202–203].

Аналіз змісту терміна «де» в найзагальнішому плані виявляє трансформацію архаїчного уявлення про безособову магічну силу в ідею індивідуального морального імперативу. Звертаючись до історії літератури, можна було б провести аналогію з рухом від магії до реалізму [1, 23].

Кажучи про етичні ідеї Китаю, не потрібно забувати про основне китайське вчення даосизму. Основоположником даосизму був Лао-цзи, який визначив основне поняття цієї філософії – «дао».

Ракурс зображення, наявний в ієрогліфі «дао», представляв собою, можна сказати, вид зсередини, тобто те, як бачить сама себе людина, коли робить крок, при цьому ракурсі в поле зору людини потрапляє і весь навколишній світ. Ця обставина зумовила те, що дане зображення крокуючої людини стало означати не лише саму людини і похідні від цього образу значення, але й місце, по якому

вона крокує: «дорогу», «шлях» і навіть те, що оточує подорожнього – «округ», виразившись в лексичному значенні «одиниця адміністративного поділу». Подальше розширення лексичних значень ієрогліфа «дао» йшло шляхом придбання ним більш абстрактних значень: «шлях небесного тіла», «орбіту»; «Шлях як напрям діяльності», «підхід», «спосіб», «правило», «звичай» і навіть набуло таких значень, як «техніка», «мистецтво», «виверт», «трюк». Відбувалося придбання гносеологічних значень: «ідея», «думка», «вчення», «догмат». Відбувалася і його онтологізація, що виразилася в лексичних значеннях: «істинний шлях»; «Вищий принцип»; «Всюдисуще початок», «загальний закон», «джерело всіх явищ» [5].

На відміну від «дао», термін «де» деяким чином можливо визначити. «Де» - це слідування власному, індивідуальному «дао». Принцип, закон, порядок «дао» для всіх єдиний, але кожен слідує або не слідує «дао» до деякої міри самостійно. Це самостійне, приватне, виключно власне слідування загальному, єдиному «дао» і є «де». У десятому розділі здається:

«生之畜之，生而不有，為而不恃，長而不宰，是謂玄德»

«Породжує і вирощує, породжує, але не володіє, діє, але не спирається, вирощує, але не управляє, називається таємничим Де»

Якщо пізнавати себе і слідувати власному «де», то душа і тіло будуть у єдності. Це означає, що треба визначся у власних мотивах, щоб вилучити те, що ти дійсно хочеш сам, а що тобі нав'язали ззовні, як значиме, як мету і керівництво до дії. Для цього потрібно не поспішати з рішеннями і діяти обов'язково за власними спонуканням. Мудрість можна здобути, слідуючи "перетворенням в природі", слідуючи «дао». Коли людина навчиться, пізнає взаємозв'язки в природі, то цілком зможе здійснювати недіяння.

Літературна творчість осмислювалася в Китаї в рамках архаїко-релігійних поглядів на «вень» 文 і натурфілософських уявлень, «вень» – це словесний візерунок. Вихідна семантика «вень» – піктограма, що зображає танцюючу людину з татуйованим або розмальованим тулубом 紋, таке трактування перегукується з «юе» 樂, яке об'єднує танець і спів. Спів – це музика й текст. Значення «вень», як візерунок не виключено, початково так позначався особливий тип рукотворних візерунків у червоному і синьому кольорах [6].

Спочатку «вень» означало татуювання, нанесене на груди людини – саме так в давнину записувався цей ієрогліф. Таким чином, «вень» розумілося спочатку як татуйований маг, який передає якісь священні знання, здатний підтри-

мувати зв'язок з Небом і предками. Поклоніння культурі, письменам, трепетне ставлення до літератури, одним словом, до всього того, що мається на увазі під поняттям вень, має свій витік в поклонінні медіуму, що приніс всі ці знання з потойбічного світу» [3, 93].

«Вень» у значенні візерунок поширилося на всі типи як штучних, так і природних візерунків. Небесний візерунок – астрономія. Рух «небесних вень» – сузір'їв служить вказівкою для обчислення часу і цей факт лежить в основі найдавнішого способу календарних обчислень. Низка хмар, грозова хмара, дрібний дощ, сплетіння рослинності – це «вень». Брижі на воді, смуги, плями на шкурах тварин, будь-які знаки на тілі людини – це теж «вень» [2, 254]. Що таке візерунок – це те, що має певну ритміку, гармонію. Весь світ гранично гармонійний. Отже, «вень» перегукується з музичною гармонією. З часом «вень» стало символізувати не тільки візерунки і знаки на тілах тварин і людей, не тільки небесні візерунки сузір'їв, але й соціальні явища, родові принципи організації людського суспільства. Так, в соціальному контексті ієрогліф «вень» приймає значення: «етикет», «обряд», «церемонія», «ритуал», тобто символізує знаковий характер людської діяльності [1, 25].

У сучасній мові категорія «вень» не втратила своєї семантичної широти, виступаючи, з одного боку, як позначення писемності, а з іншого – цивілізації або культури взагалі, включаючи її духовні і матеріальні складові, а також поширюючись на природні об'єкти.

Отже, можна зробити висновок, що специфіка китайської філософської думки виражена в ієрогліфічних текстах. Можливо, саме багатовікова ієрогліфічна система писемності концептуально відрізняє китайську письмову культуру від інших. Знаки ієрогліфічної писемності вносять додатковий елемент знакової інформації, так як ієрогліфи несуть в собі дешифровку сенсу поняття на образному рівні.

В ієрогліфічній писемній традиції легко утворювалися мовні кліше, які закріплювали міфологеми. Традиція завжди мислила себе і як форма, і як зміст водночас.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Мартыненко Н. П. Специфика семиотического изучения древнекитайских текстов: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / Н.П. Мартыненко – М., 2007 – С. 23–25

2. Маслов А. А. Каллиграфия: образы иного в потеках туши / А. А. Мас-лов // Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. – М. : Алетейя, 2003. – С. 254
3. Маслов А. А. Китай: укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз / А. А. Маслов – М. : Алетейя: Культурный центр «Новый Акрополь», 2006. – С. 93
4. Поршнева Е. Б. Категория дэ в буддизме и даосизме / Е. Б. Поршнева // От магической силы к моральному императиву: категория дэ в китайской культуре. – М.: Восточная литература, 1998. – С. 202–203
5. <http://daolao.ru/Texts/Martynenko/martynenko01.htm>.
6. <http://5fan.ru/wievjob.php?id=8399>

О. Дорфман, Н. І. Заверталюк

СВІТ АБСУРДУ У РОМАНІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК «ЦІНЬ ХУАНЬ ГОНЬ»

Галина Тимофіївна Тарасюк – незаперечний майстер художньої прози. У центрі зацікавленості письменниці – сучасне життя, яким воно є, у праці, тривогах і коханні. Актуальність обраної теми зумовлена передусім її значимістю та відсутністю її належного висвітлення в літературознавстві. На сьогодні немає навіть єдиної думки в оцінці роману «Цінь Хуань Гонь». Кожен з дослідників відзначає те, що саме йому імпонує, тобто спостерігаємо в критиці вираження особистісно-індивідуального сприйняття твору. О. М. Ставнич звертає увагу на способи символічних інтеракцій між різними планами модельованої реальності у зв'язку зі специфікою хронотопу політичної антиутопії, що потребує особливих модусів вибудовування художньої умовності [2, 204]. Максименко визначає жанр роману «Цінь Хуань Гонь» як антиутопію, підкреслює оригінальність авторського письма, оминаючи художні засоби та деталі [1, 204].

Роман Галини Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» – це політична сатира, головним об'єктом якої є пострадянська дійсність. Порушуючи проблеми сучасності й дійсності, мистецтва, пам'яті історії, інтелігенції, справжнього і псевдо-патріотизму, моральності сучасних керманичів різних рангів, проблеми українських заробітчан-нелегалів, збереження народних звичаїв, батьківства і материнства, долі жінки, зокрема, вірності в коханні і сімейному житті, пи-

сьменниця витворює модель абсурдного світу. Характеризуючи його, Галина Тарасюк обирає своєрідний підхід – інтерпретації (в сатиричному плані) історії країни, народу, її утвердження, як основи сучасності. За формою звернення Галини Тарасюк до історичного матеріалу («навиворіт») оприявнюється її відмінне від його реалізації іншими письменниками. Адже соціальна трансформація суспільства, що відбувається у XXI столітті загострює увагу до духовно-морального розвитку особистості, що у свою чергу зумовлює звернення письменників до зображення долі українського народу, життя людей в умовах знецінення національних надбань, до його історії (Оксана Забужко, Юрій Андрухович, Марія Матіос, Степан Процюк, Сергій Жадан). У романі «Цінь Хуань Гонь», художньо реалізуючи тему занедбання спадщини історичного минулого, письменниця акцентує увагу на викритті бездуховності та аморальності, ігнорування культурних традицій минулого, відсутність моральних орієнтирів у сучасному світі, що в людині спровоковують байдужість, зверхність та невизначеність ідеалів. У розкритті цієї теми Галиною Тарасюк у романі «Цінь Хуань Гонь» презентує своєрідну просторову точку, міфічну козацьку державу, в епіцентрі якої хронотопічний образ містечка, названого «Козацька Корчма», у просторі якого й розгорнуто характеристику світу / антисвіту. Уже в назвою містечка, закладено викриття сучасної дійсності, антитетичності до козащини.

Розширюючи просторові межі Козацької Корчми, автор зауважує, що: *«КОЗАЦЬКА КОРЧМА – назва адмініюдиниці, або, по-давньому, села, на історичний досвід якого опирається у своїй авторській «Рідній історії» академік Х.Варцаба»* [3, 19]. З розвитком сюжету підкреслюється, що це – не просто «адмініюдиниця», а й так звана спадщина колишньої Січі. «Козацька Корчма» територіально знаходиться за порогами Дніпра та частково успадковує традиції та устрій Запорозької Січі. У цьому контексті витворюється міф, який в романі Галини Тарасюк постає складником загальної картини світу: *«Задумливий та невеселий сидів він непоміченим через суцільну темряву рештою свого воїнства на західному кранці Духовного центру «Корчма», вдивляючись у глибину віків і просторів рідного Гуляйполя, що спочивало під хисткою габою весняного фіолету»* [3, 10]. Цей міф вибудовується автором на основі системи свідомих і несвідомих уявлень і вірувань, за допомогою яких герої пояснюють самі собі сутність явищ особистого і громадського життя. У цьому контексті місто постає як таке, що має давню історію, але достеменно її ніхто не пам'ятає, збереглися лише окремі уявлення про неї на

підставі народних переказів. Довести їх реальність жителі міста не можуть, але приймають цю версію, бо з того часу, за їхніми переконаннями, збереглись специфічні, поширені *«серед жителів Козацької Корчми, популярні вислови: «Ти, турку небесний!», «Турок – не козак!», «Пре, як татарва», «Гірше бусурмана!», а також ґрунтова польова дорога під назвою Турецький пугтівець, яка перетинається з трасою під назвою Козацький шлях»* [3, 21].

Абсурдність світу, в якому побутують герої роману, засвідчують і зображені їхні наступні вчинки, що взаємопов'язані і між собою: вища життєва цінність – свобода особистості міняється на гроші та приземлено-фізичні ідеали. Існування людини у такому світі, за інтерпретацією письменниці, – драма свободи, бо герої начебто вільні, але, з іншого погляду, вони бранці ситуації. Галина Тарасюк перекодовує образ України – Корчми з високого на низьке, розгортаючи таким чином тему зубожіння історичної пам'яті. Центральним образом у характеристиці зображеного містечка є культурний заклад «КОРЧМА»: *«просто корчма, ще – генделик, забігайлівка, розливайка, кафе, але в нашому разі – Духовний центр адмініюдиниці Козацька Корчма і раз або два на рік – виборчий штаб опозиції»* [3, 19]. У зображенні цього світу Корчми активізовано риси культури, науки, матеріального виробництва, суспільних відносин, природи, що оприявнюються детально, але у викривальній формі. Так, ситуація виборів (волевиявлення кожної людини) у романі охарактеризовані як *«традиційне щорічне волевиявлення народонаселення – символічного носія влади щодо того, кому її вручити, яке переросло у фольклорні фестини «Козацькі забави»* [3, 18]. При цьому наголошується, що зудосконаленням форм діяльності людини і продуктивних сил суспільства все безправнішою, все більш несвідомою постає остання теза підтверджується образами героїв роману. Світ у романі «Цінь Хуань Гонь» – це єдність природної та суспільної сфер, зумовленої практичною діяльністю. Його формують не тільки природні, об'єктивно-матеріальні чинники, а передусім людське практично-діяльне ставлення до себе і до умов свого існування.

В інтерпретації Галини Тарасюк світ Корчми – уособлення соціуму, в образі якого сфокусовані вади суспільства. Серед таких вад Галина Тарасюк виділяє концепт національної свідомості. Герої роману нібито осмислюють свою історію, повертаються до рідної мови, але забувають їх основи, саме тому національні назви втрачають свою цілісність. Логічне, розумове сприйняття українскості передбачає наявність у людини національної свідомості, проявом якої є боротьба за «У», тобто Україну, а не «Країну», як її названо

героями роману. Процеси державотворення, як відомо; зумовлюють формування нових рис національної свідомості, виховання державницького мислення, а герої роману Галини Тарасюк творять стандарти як у мовній практиці, так і в поведінці: *«писав Козак Мамай у часописі «Козацька слава»: «Убезглавили, та не обезглавили!»* [3, 13]. Вживання подібної лексики засвідчує зубожіння моральних цінностей та втрату історичної ідентичності, бо те, за що боролись пращури, стає другорядним. Зміна національно-символічних назв репрезентує абсурд буття героїв, відкриває їх справжню суть.

Персонажі роману «Цінь Хуань Гонь» витворюють не тільки міф міста, в якому живуть, а й міф козацтва, яке, за їхніми уявленнями, має приземлені ідеали та цілі. Якщо у реальній Січі не було ні феодалної власності на землю, ні кріпосництва, на Запоріжжі панував не феодалний примус, а принцип найму, а панівну верству Запорозької Січі складали не феодали як привілейований стан, а власники рибних промислів, багаті скотарі й торговці, з розвитком землеробства та інших галузей господарства – власники великих зимівників, водяних млинів, чумацьких валок тощо, то зображене автором в романі інше. Головними у світі Козацької Корчми є олігархи, які здобули свій капітал дуже швидко після проголошення її «Країною» незалежною. Їхні характеристики сатиричні. Наприклад, у сцені неприйняття життєвих реалій одним із персонажів, який не вірить, що олігархи створили свій бізнес нелегальним шляхом; озвучено заперечення: *«– Воно то так, але, як пише пан Варцаба в бозна-котрім фоліянті «Рідної історії» для коледжів з ліквідації історичної непам'єти, а я йому вірю, усі олігархи вийшли з народу! – вперся на своєму пан Мірча»* [3, 28]. Герої – козаки, зображені в романі, далекі від історично реальних: *«КОЗАКИ – або КРАЇНЦІ, або ТИТУЛЬНЕ НАСЕЛЕННЯ, або АВТОХТОНИ (застарілий термін) – різні варіанти самоназви аборигенів-українців, які раніше густо, а нині зрідка населяють Країну»* [3, 19]. У тексті зауважено, що їх залишилось мало і вони кардинально відрізняються від колишнього козацтва. Інше трактування цитати героїв в роману дано й визначення слова «козак»: *«... оскільки нібито слово козак – тюркське і означає воно – вільна людина, а це нібито жодного відношення не має до населення вашої, тобто нашої Країни»* [3, 15]. Це нашттовхує на думку, що вільних зі своєю думкою козаків майже немає. Історично доведено, що козаки славились своєю мужністю, стійкістю, твердістю та впевненістю, але у романі наявні образи кардинально протилежних особистостей, які за випивку навіть з ворогами можуть потоваришувати: *«Отака правдива душа козацька – м'яка,*

як хліб, а коли ще й під чаркою, то – суцільне перемир'я і братання з супротивником!» [3, 127]. З позиції таких козаків-персонажів роману нівелюється й думка, що Україна за часів Козаччини була найосвіченішою та країною Європи, провідною за інтерпретацією письменниці, втративши минуле «країни» змушені рівнятися на здобутки своїх сусідів. Хоча й залишились люди, які пам'ятають поезії Шевченка, народні пісні, але передати їх немає кому: *«Панотець заспівував, старші – підспівували, а молодші – підмукикували, бо вже мало хто, що знав з народного співу. Та попри все – було файно. Розійшлися запівніч»* [3, 62]. Молодше покоління у трактовці Галини Тарасюк не усвідомлює кризу культури та абсурдність свого існування у світі тих, хто не пам'ятає свого минулого.

Світ Козацької Корчми – це світ сумбурно-невпевнених «титульних» українців, що за умов забуття старих цінностей не можуть створити нові та опиняються у ситуації повного хаосу та безладдя, де головними є гроші та влада. Викриваючи цей світ, Галита Тарасюк висуває як актуальну проблему формування національної самосвідомості, наукового світобачення, яке має стати духовним стрижнем суспільства, патріотизму та любові до Вітчизни, як найважливіших громадських цінностей.

Художній світ, роману «Цінь Хуань Гонь», створений уявою Галини Тарасюк, постає в образних картинах, зображених нею подіях, постатях, їхніх висловлюваннях, уявленнях, думках, переживаннях. Він співвідносний з предметною, соціальною і психологічною реальністю, у тому число і з абсурдною дійсністю.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Максименко Лілія. Антиутопія в українській літературі: сто років мовчання / Л. Максименко // Слово Просвіти. – 2011. – №31. – С. 7
2. Ставнича О. Література і політика: поліаспектність соціального міфу в сатиричному політичному романі «Цінь Хуань Гонь» Г. Тарасюк / О. Ставнича // Studia Methodologica: альманах / гол. ред. Р. Гром'як; відп. ред. Ю. Завадський. – Тернопіль: ТНПУ, 2010. – Вип. 30. – С. 201-214.
3. Тарасюк Г. Т. Цінь Хуань Гуань / Галина Тимофіївна Тарасюк. – Біла Церква: Буква, 2008. – 216 с.

НІМЕЦЬКА КЛАСИКА ЯК ІНТЕРТЕКСТ РОМАНУ ГЕРМАНА ГЕССЕ «СТЕПОВИЙ ВОВК»

Герман Гессе безперечно належить до *poeta doctus*. Він був надзвичайно начитаним письменником, який за своє життя написав більше 6 000 рецензій, знавцем філософії та літератури. Тому не дивно, що в романі «Степовий вовк» (1927) наявні численні посилання на філософські та літературні тексти як минулого, так і сучасності. Інтертекст роману включає велику кількість класичних та сучасних авторів літературних творів – від «Гільгамеша» до «Дуїнянських елегій» Рільке, проте ядро цього інтертексту безперечно утворює Гете. Центральний конфлікт непереборного поділу особи Гаррі на «вовка» і на «людину» інспірований висловом Фауста «Дві душі живуть у моїх грудях». Ці відомі слова Гете свідомо покладені Гессе в основу роману і, незважаючи на всі трансформації, навіть їх іронічне переосмислення в «Трактаті», залишаються стрижнем книги. І нарешті, Гете є також персонажем «Степового вовка», з'являючись Гаррі уві сні.

Зважаючи на загальну атмосферу сновидіння в романі, ця зустріч героя із Гете набуває ще більшої значущості: вона відкриває Гаррі доступ у світ «безсмертних» - сферу великих геніїв духу, що стає для нього першим кроком на шляху подолання глибокої душевної кризи. Двоє безсмертних вступають у безпосередній контакт із героєм, щоб навчити його життєвих цінностей. Один з них – Моцарт - являється Гаррі наприкінці магічного періоду «перевиховання» героя, другий - Гете – на початку. Все це дає підстави для виявлення в структурі роману слідів творчості цих класиків.

Найбільш очевидним є зв'язок із «Фаустом», якому роман завдячує не тільки центральним конфліктом розколу на дві душі. Паралелі між цими текстами настільки багаті, що «Степового вовка» можна назвати сучасним «Фаустом». На початку роману Галлер, подібно до Фауста, – це старіючий чоловік, який засвоїв інтелектуальні знання свого часу. Обидва, однак, розчаровані досягнутим, оскільки перший – Фауст – так і не пізнав «світу внутрішній зв'язок», а другий – Галлер – попри всі свої «книги, манускрипти, думки» втратив зв'язок із «живим серцем світу». Обидва реагують на це однаково, відчуваючи відразу до життя, якому вони хочуть покласти край, наклавши на себе руки. Від само-

губства їх рятують надприродні істоти, з якими вони укладають угоду, так званий диявольський договір. Гермінна – мефістофелівська постать у Гессе – відкрито називає себе «дитям диявола» [1, 109]. Обоє – Фауста і Галлера – їхні нові супутники знайомлять з чуттєвою сферою людського життя, знанням якої герої раніше нехтували. Щоб бути у змозі засвоїти її, обидва мусять пройти курс сексуального омолодження. Гермінна обіцяє навчити Гаррі «танцювати, розважатись, усміхатися і все ж таки не бути задоволеним» [1, 109], а Фауст виголошує: «В стражданнях радощі відчуті я готов, / Утіху - в розпачі, в ненависті – любов», - та влаштовує все так, щоб при цьому залишатися незадоволеним. Для Фауста вершиною чуттєвості стає Вальпуржина ніч, для Гаррі Галлера – стилізований під Вальпуржину ніч бал-маскарад, де він зустрічає свою Гермінну-Мефістофеля в барі-«пеклі».

У «Трактаті» Гессе прямо відсилає до «Фауста», розкриваючи тим самим і свою стратегію створення характерів, і своє розуміння внутрішньої ідентичності гетевських героїв: «І в нашому сучасному світі є твори, в яких під виглядом конфліктів осіб і характерів автор, мабуть, і сам не усвідомлюючи цього, робить спробу зобразити багатолічність душі. Той, хто хоче переконатися в цьому, мусить глянути колись на постаті такого твору не як на окремі істоти, а як на частини, сторони, як на різні аспекти вищої цілості (чи, інакше, поетової душі). Для того, хто розглядає в такий спосіб «Фауста», його дійові особи, Фауст, Мефістофель, Вагнер та інші, зливаються в одну цілість, у якусь надособу, і тільки в цій вищій цілості, а не в поодиноких постатях, відкривається щось із справжньої природи душі. Коли Фауст промовляє слова, які знає кожен учитель і які міщанин слухає з побожним захватом: «У мене в грудях дві душі живуть», то він забуває про Мефістофеля та про багато інших душ, що також живуть у нього в грудях» [3, 51-52].

Іншим текстом Гете, паралелі з яким наявні у «Степовому вовкові», є класичний вірєць роману виховання – «Літа науки Вільгельма Майстера». Важливу роль у сюжеті роману Гессе відіграє Магічний театр. Новий етап у житті Галлера починається, коли він бачить світляну рекламу Магічного театру. Що означає Магічний театр у романі Гессе? Чи є у романі Гете йому відповідник? У «Вільгельмі Майстері» створено, на нашу думку, прообраз Магічного театру, чийі посланці благотворно втручаються в життя Гаррі, щоб скерувати його пошуки та потім знову залишити наодинці із самим собою, хоч і не зовсім одужалого, але сповненого надії на новий початок. Там, де панували відчай та жага самогубства, оселяється надія на одужання. Подібну функцію у «Вільгельмі

Майстері» виконує братство Башти. В обох романах потаємне товариство виконує функцію свого роду вищого порядку, інстанції, що існує по той бік обмеженого індивідуального людського існування. Подібно до «Вільгельма Майстера», в «Степовому вовкові» діє містичне товариство особистостей, які пильнують за героєм, що перебуває у сутінках. Якимось неясним чином вони дізнаються про його потреби і душевні сум'яття, і коли його самота та безпомічність досягають свого апогею, вони направляють своїх посланців, щоб скерувати його кроки у більш сприятливому напрямку. «Невже випадкові події мають якийсь зв'язок?» - здивовано питає себе Вільгельм Майстер під час своєї посвяти. Члени братства мають нез'ясовний доступ у найпотаємніші кутки серця героя. «Не в тому обов'язок вихователя душ людських, щоб застерігати від помилок, а в тому, щоб вивести людину, яка заблукала, на правильний шлях, навіть давши йому випити повним келихом своєї помилки, - ось мудрість навчителя» [2, 419], - говорить абат у романі Гете. Ці слова також міг би звернути до Гаррі Пабло в Магічному театрі. Абат, незнайомцю із трактиру, офіцерові в романі Гессе відповідають, окрім Пабло, незнайомиць, до якого звертається Гаррі на цвинтарі і який направляє його до «Чорного орла», де на нього вже чекає Герміна; маленький червоно-жовтий чорт на балі-маскараді, який замість номерка дає йому записку; чоловік із плакатом, від якого він отримує «Трактат про Степового Вовка». Насамперед до цих постатей належить Герміна. Те, що вона належить до Магічного театру, остаточно з'ясовується наприкінці роману, проте уже під час другої зустрічі з Гаррі вона говорить: «Я покажу тобі свій маленький театр» [1, 108], - слова, на які герой спочатку не звертає уваги та які пізніше уповні відкривають свій смисл. Те, що вона добре знає про походження та зміст «Трактату», впливає з її ухильних відповідей та підкресленої невимушеності, коли вона запитує про його зміст.

З позиції Магічного театру та товариства Башти відкривається нова перспектива на непевні, хисткі, заплутані пошуки головних героїв. Без них їхнє життя було б безглуздом, завдяки їм навіть помилки героїв укладаються в схему плідного розвитку. Проте поняття розвитку порушує важливу проблему, адже саме це поняття трактується у творах по-різному. Власне, головною рисою роману виховання є поступовий розвиток молодого чоловіка, який на початку твору виступає іграшкою обставин та поступово перетворюється на зрілу людину, що дослухається до вимог часу та обирає в суспільному ладі лише корисне для свого розвитку. З цієї точки зору можна твердити, що «Степовий вовк» певною мірою є романом виховання, але таким, що поставлений догори ногами.

Обидва романи зображають бюргерське суспільство, але у випадку Гете йдеться про початок, а у випадку Гессе про кінець бюргерської епохи. У «Вільгельмі Майстері» дворянське середовище є культурним орієнтиром для героя, у цьому середовищі він має змогу вільно розвиватись. У «Степовому вовкові» цьому середовищу немає відповідників. Створена бюргерством культура ставиться під сумнів, у сучасному світі їй нема альтернативи, що призводить до глибокої кризи та відчуження героя. У цьому сенсі «ранній» та «пізній» твори протистоять один одному. Герой більше не може бути молодим, сповненим надій чоловіком, який, хоч і недосвідчений, завдяки своїм талантам впевнено дивиться у майбутнє. Ні, більш доречним є старіючий герой, чия подагра є прекрасним зовнішнім відповідником його нездорового, спустошеного внутрішнього життя. Його завданням не може бути випробування та засвоєння всіх творчих імпульсів своєї епохи. Все це уже давно лишилося за його плечима. Все, що могла запропонувати культура, вже засвоєне ним. Мистецтво і наука – його власність, він навіть сприяв їхньому збагаченню. Переживання, які мали такий вплив на Вільгельма Майстера – кохання, залицання, одруження, для Гаррі – минулий, невдалий досвід, що призвів лише до розчарування. Він сам дає найкращу характеристику своєму життю: «Господи Боже, як це могло статися? Як я, колись окрилений юнак, поет, приятель муз, завзятий мандрівник, полум'яний ідеаліст, міг дійти до такого? Як ця немічність, ця зненависть до самого себе й до всього, це змертвіння почуттів, ця глибока, прикра невдоволеність, це гидотне пекло душевної порожнечі й розпачу підкралося до мене?» [1, 63]. Розвиток Гаррі – це розвиток у зворотному напрямку: він мусить позбутися минулого та навчитися чуттєвим радостям життя. Автор не нав'язує свою думку читачам, але все ж таки Гессе було б приємно, якщо б «декотрі з них помітили, що, хоч в історії Степового Вовка показано хворобу й кризу, це не та криза, що веде до смерті, до загибелі, а навпаки: та, що веде до одужання» [1, 279].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гессе Герман. Степовий вовк / Пер. з нім. Євгена Поповича. - Харків: Фоліо, 2011. – 283с.
2. Гете Й.-В. Літа науки Вільгельма Майстера / Йоганн-Вольфганг Гете; Пер. з нім. С. Сакидона; Передмова Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1970. – 519 с. – (Вершини світового письменства).

З. Гете Й.-В. Фауст / Йоганн-Вольфганг Гете; Переклад Миколи Лукаша; передмова і примітки Бориса Шалагінова. - Харків: Фоліо, 2003. - 400 с. - (Бібліотека світової літератури).

Ю. О. Запаря, Л. П. Привалова

ОСОБЕННОСТИ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В СОНЕТЕ XII ИЗ ЦИКЛА «АМОРЕТТИ И ЭПИТАЛАМА» Э. СПЕНСЕРА

Сонет №12 входит в цикл сонетов «Amoretti и Эпиталама» (1595) Э. Спенсера, одного из самых блистательных поэтов английского Возрождения. Весь этот сборник лирических стихотворений представляет собой, в некотором роде, поэтический дневник, в котором последовательно излагается любовная история Спенсера, начиная от ухаживания за Элизабет Бойл до его завершения долгожданной свадебной церемонией, описанной в «Эпиталаме». Источниками петраркизма Спенсера явились не только произведения самого Петрарки. Зная итальянский и французские языки, Спенсер был знаком с лирикой Торквато Тассо, стихотворениями поэтов «Плеяды» (Пьер де Ронсар, Жоашен дю Белле, Понтюс де Тиар и др.) и сонетами Франсуа Депорта, придворного поэта французского короля Генриха III. Некоторые петраркистские топоры, метафоры, идеи, образы, связанные с любовными мучениями влюблённого и воспеванием своей дамы сердца Спенсер использует в отдельных сонетах. Однако, взяв за образец Петрарку, Тассо или Депорта, Спенсер наполнил свой цикл новым содержанием. Хотя Спенсер, по словам Дэсенброка, выглядит «более верным последователем Петрарки, чем любой из «петраркистов» до него...он заменяет страстную, но неосуществимую любовь Петрарки браком, представляя этот союз как священную гавань постоянства [1, 47-48]. В этом и заключён некий «антипетраркизм» Спенсера, соединённый в его сонетном цикле с протестантской концепцией брака. В большинстве сонетных циклов, написанных в традициях петраркизма, поэт изображает свою грусть и тоску по любимой даме, которая является недоступной для земных чувств и обычной земной любви. Спенсер, наоборот, не только посвятил, но и вручал своей даме сердца каждый новый сонет, чтобы «достойно добиться» её руки [2, 153].

Нет сомнения, что Спенсер придерживался принципов англиканской церкви, но «его протестантство было изменено и смягчено другим мощным движением времени, а именно, изучением платоновской философии» [4], кото-

рую Спенсер воспринял через неоплатонизм итальянского богослова и философа Марсилио Фичино. В платонической теории любви, разработанной Фичино и его учениками и последователями: Пико дела Мирандолой, Бальдассаре Кастильоне и другими неоплатониками – главный акцент делается на божественном происхождении Красоты. Неоплатоники соединили любовь и красоту в своих трактатах. Эту же тему развил и Спенсер в своих сонетах. Спенсеровскую неплатоническую концепцию Любви и Красоты в «Amoretti» лучше всего рассматривать с точки зрения продвижения поэта по знаменитой «платонической лестнице», то есть пути, по которому восходит влюблённый от любви земной к любви Небесной. Ступеньки платонической лестницы были подробно изображены в книге Бальдассаре Кастильоне «О придворном» [5, 353-357]. Но неоплатонизм Спенсера был скорректирован его протестантской концепцией брака. Именно это отличает «Amoretti» Спенсера как оригинального философа от творчества других сонетистов.

Сонеты воспевают возлюбленную в соответствии с традицией петраркистов. Все поэты Англии были читателями и учениками Петрарки. Именно Петрарка создал тот круг тем, мотивов, образов, которые используют английские поэты. Их мышление отличалось «книжностью», свои интимные, личные чувства они сверяли с высокими книжными образами, прежде всего с Петраркой.

Среди английских поэтов к традициям Петрарки были близки Ф. Сидни, Ф. Гревилл, Э. Спенсер. Но поэты эпохи маньеризма не только подражали Петрарке, но и соревновались с ним в поисках своей манеры, иронически обыгрывая многие темы и образы. Под влиянием Петрарки сложился определенный канон – как изображать «портрет дамы». Наибольшим вниманием пользовались глаза. Этой теме Спенсер посвящает Сонет 12.

В этом сонете леди предстает не в традиционной ее ипостаси, как ангелоподобное существо, а как жестокий воин, не склонный к перемирию. И главным оружием леди являются ее глаза. В сонете используется военная лексика (*truce, enimes, disarmed, forth, bands*). Автор использует известный петрарковский мотив – любовь – война, битва, осада. Спенсер подчеркивает мощь и силу глаз двойным эпитетом «*hart-thrilling eies*». Так же он называет их «вероломными врагами». На протяжении всего сонета лирический герой борется с глазами леди как со своим врагом, а леди, в свою очередь, пытается пленить его. И ей это удастся, она забирает его в плен, держит в жестоких оковах. Данная ситуация является традиционной для петраркизма: «*Was forst to yield my selfe into*

their hands; / Who, me captiving streight with rigorous wrong, / Have ever since kept me in cruell bands». У Спенсера нет неизменного идеала леди, её образ зависит от ситуации, в которой оказываются любящие, он окрашен личным восприятием лирического героя. Т. В. Якушина отмечает, что красота дамы у петраркистов связывалась с идеей божественного света и понималась как сияние. Свет считался атрибутом божества, красота – это свет, который свидетельствует о присутствии божества [6, 232]. Глаза возлюбленной, наполненные светом, сияющие, излучающие свет передавали красоту божества. В любовной поэзии петраркистов цвет глаз, их форма и любые конкретные детали не имели значения. Все образы, с помощью которых описывались глаза, передавали идею сияния, светоносность взгляда как метафора божественности. У петраркистов глаза это "две звезды, яснее неба и прекраснее", это "земные звезды", они "светлее, чем солнце", "сияющие лучами" и т. д. Свет, звезды, солнце, лучи – это очень важный образный ряд для возвышенного, идеализирующего портрета в поэзии 16-го века, где огромное обилие астрологических, солярных, лунарных символов. Спенсер посвящает множество сонетов описанию глаз своей леди. Поэт ищет всё новые и новые эпитеты, хочет найти варианты, обогащающие образ дамы, подчеркивающие дисгармоничность, противоречивость её облика – эту мысль он выражает через портрет и его важнейшую деталь – глаза. Взгляд леди – это не только взгляд ангела, но и тирана, пантеры, львицы, воина и даже василиска.

В сонете №12 Спенсер обращается к метафоре "любовь – битва, осада, поединок", где лирический герой – это пленник, а леди – коварный враг, устроивший засаду. Глаза леди персонифицируются, оживают, действуют как самостоятельное существо. В первом катрене лирический поэт говорит о том, что однажды он просил её вызывающие сердечный трепет глаза заключить перемирие и устроить праздник, беззаботный и ничего не ведающий о предательских замыслах этих врагов (т.е. глаз). «One day I sought with her hart-thrilling eies / To make a truce, and termes to entertaine; / All fearlesse then of so false enimies, / Which sought me to entrap in treasons traine». И так как лирический герой был безоружен, предательская засада, притаившаяся в глубине вероломных глаз, вырвалась из своего укрытия и окружила его: «So, as I then disarmed did remaine, / A wicked ambush, which lay hidden long / In the close covert of her guilful eyen, / Thence breaking forth, did thicke about me throng». «Слишком слабым я был, – восклицает возлюбленный, – отразить столь сильный натиск, / и вынужден был сдаться. / Пленив меня так коварно, / они с тех пор держат меня в плену».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Dasenbrock R. W. The Petrarchan Context of Spenser's Amoretti [Text] / R. W. Dasenbrock. – PMLA. – 1985. – Vol. 100. – No.1. – P. 47-48.
2. Prescott, A. L. Spenser's Shorter Poems [Text] / A. L. Prescott // The Cambridge Companion to Spenser ; ed. Andrew Hadfield. – N. Y. : Cambridge U P, 2001. – P. 153.
3. Spenser E. Amoretti and Epitalamion [Электронный ресурс] / E. Spenser. – Режим доступа : <http://darkwing.urgeon.edu/rbear/amoretti.html>
4. The Cambridge History of English and American Literature [Электронный ресурс] / – Режим доступа : <http://www.bartleby.com/cambridge/>
5. Бальдассаре Кастильоне. О придворном // Эстетика Ренессанса: Антология. – М. 1981. Т. 1. – С. 353—357.
6. Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV – XVI веков : традиция и канон [Текст] : дис докт. филол. наук/ Т. В. Якушкина. – СПб. Гос. ун-т, 2009. – 442 с.

К. П. Катанаєва, В. П. Гайдар

ФЕМІНІСТИЧНІ ПОГЛЯДИ У ТВОРЧОСТІ ІВОН БОЛАНД (ВІРШ «DEGA'S LAUNDRESSES»)

Стаття має на меті розглянути окремі аспекти поетичного доробку сучасної ірландської поетеси Івон Боланд. Також автором здійснюється аналіз стилістичних засобів, які використовує письменниця для розкриття теми значення праці жінки, а також її ролі та місця у мистецтві і загалом у суспільстві.

У сучасній лінгвістиці стилістичний аналіз та інтерпретація художнього тексту є одними з найактуальніших питань, які привертають увагу мовознавців багатоплановістю дослідження. Художній текст аналізується на матеріалі творів різноманітних жанрів художньої літератури, які відзначаються особливою структурно-композиційною й мовностилістичною організацією, що впливає на процеси рецепції адресатом творчого задуму автора.

Проблема індивідуально-авторського стилю є актуальною у сучасній лінгвістичній науці з огляду на встановлення специфічних мовностилістичних засобів поетичного мовлення, що спонукає до аналізу різнорівневих мов-

них одиниць. Цьому сприяє стилістичний аналіз, який посідає важливе місце серед методів і прийомів дослідження стилістики. Його мета - пояснити вибір автором мовностилістичних засобів стосовно змісту і мети висловлювання.

Івон Боланд - одна з передових фігур сучасної ірландської літератури. Лірична глибина і щирість її поезій у поєднанні з особливим «жіночим поглядом» на світ визначає основні риси творчої концепції поетеси. Тематика її творів вирізняється великим розмаїттям – від зображення повсякденного життя, краси ірландського сільського пейзажу, легенд та історії рідної землі, до ролі поетичного слова, соціальних проблем, теми війни та насилля. Проте спроба аналізу поетичного доробку І. Боланд була б неповною, якщо не дослідити заявлену авторкою феміністичну концепцію, її феміністичні погляди, які були відображені в поезії “Dega's Laundresses” (“Дегові прачки”). Побудований на розвитку полярних настроїв, на змінюванні емоційної ідеї, цей твір належить до тих зразків поетичної творчості, на основі яких можна робити висновок про специфіку художнього стилю поетеси.

Слід зауважити, що аналізований поетичний твір написаний за мотивами відомої картини Едгара Дега "Прачки несуть білизну до міста" (1878 р.), яка зображує двох прачок, що несуть великі корзини випраної білизни на своїх стегах. Картину виконано у темних похмурих пригнічених тонах, це ніби підкреслює втому, виснаження, змученість жінок [1].

Настрій картини передає малюнок поезії І. Боланд, емоційне напруження, протистояння духовного та реального – все це зображується авторкою за допомогою поєднання багатьох стилістичних засобів та прийомів.

Вже в перших строфах вірша спостерігаємо ряд порівнянь та метафор. Так, головна героїня поезії порівнюється з Афродітою - богинею кохання: “*You rise, you dawn / roll-sleeved Aphrodites*”. Цим порівнянням авторка ніби підкреслює, що головне призначення жінки - кохання, народження дітей, а не важка виснажлива праця, що вбиває молодість та нівечить красу. Купи білизни, що несуть прачки, метафорично зіставляються поетесою із хвилями: “*silking the fitten sheets / away from you like waves*”. Такі жінки уміють зберегти гідність і твердість характеру у будь-яких випробуваннях, що випали на їх долю. Їх сильні руки мають носити важкий тягар – кошики із щойно випраною білизною, проте у своїх мріях жінки занурюються в інший світ –світлий і прекрасний:

You seam dreams in the folds

*wash from which freshes
the whiff and reach of fields
where it bleached and stiffened.*

Тон цих поетичних рядків емоційно піднесений, урочистий. Поетеса підкреслює значення цих світлих фантазій – мрії надають можливість жінкам вирватись, хоч би в уяві, за межі тяжкої реальності, повірити у близьке щастя, щире кохання.

Авторка зображує жінку, якій доводиться багато працювати, терпіти, чекати, але навіть у вирі щоденних проблем, душа та краса жінки залишається незбагненно чистою, світлою, прекрасною.

Раптом ідилічна картина жіночого світу порушується появою чоловіка: *"Wait. There behind you / A man. There behind you"*. Змінюється інтонація і ритміка вірша, яка нагадує монолог схвильованої людини. Звертання до вживання односкладних синтаксичних конструкцій ідейно-тематично обумовлено, воно передає відчуття тривоги і небезпеки, занепокоєння, прагнення застерегти від можливої біди.

Чоловік цей – сам художник Е. Дега, він дістає мольберт, повільно відточує пензель: *"he takes his ease / staking his easel so, / slowly sharpening charcoal"*. Проте митця не цікавить доля прачок – він використовує їх лише в якості бездушних предметів, свого роду арт-об'єктів. Подібне відношення до жінки може вбити її, тому авторка метафорично перетворює полотно Дега у жіночий "саван": *"Surely a good laundress / would understand its twists, / its white turns its blind designs / it's your winding sheet"*.

Отже, розвиток смислової структури аналізованого твору формує ідею стереотипного відношення чоловіка до жінки. Авторка полемізує із творцем картини щодо надання жінці пасивної ролі у мистецтві, й загалом у житті.

Головний мотив поезії, таким чином, – феміністична критика авторкою художника Е. Дега стосовно традиційного погляду на жінку, її мовчазного місця у суспільстві, де панує байдужість чоловіків. Сприйняття жінки як об'єкту набуває у тексті філософської глибини, оскільки дозволяє наочно представити дуалізм жіночої природи – її неймовірну силу, терпимість, працьовитість та водночас беззахисну сутність, слабкість і вразливість перед чоловічим всевладдям. Художньою ілюстрацією такої незахищеності є відчайдушне звернення письменниці до жінок:

*Whatever you do don't turn.
Why is he watching you?*

Whatever you do don't turn.

Whatever you do don't turn.

У системі авторських символів, що передають жіночу беззахисність особливо привертають увагу образи –“*roll-sleeved Aphrodite*”, “*dreams*”, “*brides*”, “*wedding outfits*”. З іншої сторони їм протиставляються “*a man*”, “*slowly sharpening charcoal*”, “*winding sheet*”, – вони вибудовуються письменницею в єдиний ідейно-емоційний ланцюг і наочно декларують її моральні принципи, життєву позицію.

Слід відзначити неповторну строфіку І. Боланд, безпрецедентну в сенсі унікальності малюнка. Весь вірш побудований як на звукових, так і на лексичних контрастах, що посилює емоційно експресивний вплив на читача: “*Your wrists basket your waist. / You round to the square weight*”. Поетичний синтаксис, до якого активно звертається авторка, створює глибоку психологізовану чуттєвість твору.

Оригінальний малюнок вірша створюється поетесою через вживання яскравих епітетів: “*blind designs*”, “*leisured women*”, “*neat heaps*”, “*white turns*”. Своєрідного звучання слів авторка досягає за допомогою використання повторів: “*Whatever you do don't turn. / Whatever you do don't turn*”,

Отже, стилістичні особливості поезії “*Dega's Laundresses*” становлять ті секрети художньої майстерності І. Боланд, які надають її слову здатності засобами мистецтва зворушувати читача, впливати на його почуття, задуматись над сенсом людського життя. Авторка рішуче відкидає гендерно-рольові стереотипи, що здебільшого є типовими навіть для сучасного суспільства. Вона шукає для своїх героїнь інші поведінкові норми, аби не позбавити їх почуття свободи, права на кохання і щастя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Villar A. Pilar. Eavan Boland's Evolution as an Irish Woman Poet: An Outsider Within an Outsider's Culture. – Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2007.

А. С. Колomoец, В. И. Липина

ЯПОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮКИО МИСИМА И КЕНДЗАБУРО ОЭ

В центре статьи раскрытие главных линий творчества двух значительных японских писателей, объединяющей доминантой произведений которых является разработка патриотической тематики.

Поражение Японии во Второй мировой войне оказало огромное влияние на писателей. В послевоенный период их пути разошлись. Так, Юкио Мисима остался преданным прошлому, а Оэ Кэндзабуро связал свое творчество с будущим, создавая свою собственную мифологию, призванную упорядочить хаос, пришедший с опытом войны.

Мисима не смог оправиться от травмы, нанесенной ему поражением Японии во Второй мировой войне, так же, как и от травмы, нанесенной ему его семьей. Свой опыт он опишет в романе «Исповедь маски» (假面の告白 *Kamen no kokuhaku*). Как и в случае с другими жертвами насилия, ему не хватало силы духа, чтобы разорвать цепь обсессивного поведения и, вместо того, чтобы что-то менять, он вернулся к старому и проверенному.

В январе 1961 года впервые была опубликована его новелла «Патриотизм». В том же месяце 25-летний Оэ Кэндзабуро напечатал в другом журнале рассказ о юном фашисте под названием «Семнадцать» (セヴンティーン *Sevuntin*), который был насмешливым настолько же, насколько «Патриотизм» был серьезным. «Семнадцать» был злой атакой на ценности, которые превозносились в «Патриотизме» (憂國 *yuukoku*). 17-летний герой – параноик, уверенный в том, что людям достаточно увидеть «бледность его лица и затуманенность его глаз», чтобы изобличить его в «хроническом онанизме». Эта мысль наполняет его смертоносной яростью; он хочет «расстрелять их, каждого из них, из пулемета» [5].

В 1970 году Юкио Мисима совершает ритуальное самоубийство, которое оценивают как ультраконсервативный политический протест против модернизации Японии за возврат к императорским порядкам. Исследователь творчества Алан Вольф рассматривал смерть Юкио Мисима как своего рода «постановку», продолжение его театрализованной жизни [1].

В это же время Оэ снова выступает с еще более откровенным посланием-пародией на ложное служение родине. В рассказе «День, когда Он Сам вытрет мои слезы» (みずから我が涙をぬぐいたまう日 *Mizukara waga namida wo nuguitamau hi*) (1972) Оэ рисует портрет псевдо-императора в облики бредящего отца, умирающего от рака мочевого пузыря, планирующего взорвать императорский дворец с помощью младшего сына солдата [7].

Джон Натан в 1977 г. в предисловии к переводу этого рассказа называет его «самой сложной и тревожной работой Оэ на сегодняшний день» [4]. Как и другие комментаторы, он видит в новелле пародию на милитаристский патрио-

тизм Юкио Мисима, чья неудачная попытка государственного переворота и последующее самоубийство в 1970 году совпали с годом выхода этой новеллы.

И Оэ и Мисима были очень озабочены судьбой Японии, но пути решения политических проблем своей страны они видели по-разному. Это отчетливо прослеживается в их выступлениях и лекциях. Расхождение во взглядах станет еще более очевидным при сопоставительном анализе их творчества.

Сьюзен Нэпьер отмечает, что авторов можно обвинить в их незрелости: Оэ в своих произведениях ищет «искупления» вины и спасения, Мисима - «что-то важное», что противопоставляется понятиям «взрослого» мира [3]. С другой стороны, для Мисима поиски «чего-то важного» состояли в предосудительных и трагических поступках, ведущих к «пустому сундуку», который только он и мог открыть.

В некоторых работах Оэ («Письмах к милому прошлому», «Содержание скотины», «Игры современников», трилогии «Пылающее зелёное дерево») встречается персонаж, символизирующий это искупление - гермафродит. Автор наделяет его такими чертами как мудрость, слабость, болезненность.

“Заточение детства – это закрытый сундук; подросток, тем или иным способом, пытается открыть его. Но вот сундук открыт: внутри пусто. И он приходит к выводу: сокровище сундука всегда такое, пустое. С этого момента, он отдает предпочтение этому предположению, нежели реальности. Другими словами, сейчас он “взрослый”. Но был ли сундук пуст на самом деле? Не было ли там чего-то важного, чего-то невидимого глазу, что исчезло как только сундук был открыт?” [2].

Мисима предал гласности такие вопросы японского общества, которые многие интеллектуалы предпочли бы похоронить. И, тем не менее, именно эта откровенность поступков стала причиной бесконечных обсуждений Мисима в интеллектуальной среде, представители которой считали его предателем, продававшим Западу дешевое видение японского общества. Именно это, считает Сьюзен Нэпьер [3], является причиной популярности Мисима на Западе. Но в своей стране Мисима на многие годы стал изгнанником, а Оэ обрел популярность и был широко представлен как в западной, так и в японской прессе, как «представитель новой интернациональной Японии».

Оэ часто упоминал Мисима в своих выступлениях и произведениях. Так, в своём интервью 1988 года он объясняет суть своей техники остранения через представление (*defamiliarization by revealing*). Оэ отмечает, что прототипом ге-

роя из пятой главы его романа «Немой крик» - Уменьшающийся Человек, был выбран Мисима [6].

Причина такого противостояния – неприятие взглядов Мисима на развитие Японии. Мисима бросается в пустоту и его последняя работа - именно об этом. Оэ из всех сил пытается прорваться сквозь неё и найти решение.

В 1980 году был опубликован роман Оэ «Игры современников», во многом являющийся ответом «Морю изобилия» (豊饒の海 Ho:jo: no umi) Мисима, а также попытка исследовать вопрос национальной идентичности. Если «День, когда он сам вытрет мои слезы» был ярким эмоциональным откликом на опасный милитаризм романа «Несущиеся кони» (奔馬 Honba) и на столь же протестное самоубийство Мисима, то «Игры современников» (同時代としての戦後 Doujidai toshitenno sengo) - приговор художника всей идеологической структуре «Моря изобилия». Повествователь, герой «Игр современников», как и другие пассивные герои Оэ, - это внимательный наблюдатель и интеллектуал - прямая антитеза героям Мисима. Оэ оставляет вопрос о существовании бога и надежды открытым, тогда как Мисима разрушает надежду, создавая трагический финал.

Произведения Мисима были популярны при жизни писателя среди определенных слоёв населения, а после смерти за ним закрепился статус «современного классика».

Отношение к Оэ было иным. Старшие читатели Оэ называли его работы слишком «сложными». Писатель указал на это, как на часть гораздо более масштабной проблемы, которую он назвал «гротескно раздутым обществом потребления» современной Японии, имея в виду утрату способности понимать сложные книги.

И Мисима и Оэ остаются популярными и на родине и за рубежом, о чем свидетельствуют многочисленные публикации. Но романтизация Японии и националистичность его убеждений теряют свою актуальность в современной Японии, а сложность и народоориентированность (folk-oriented) Оэ, делают его произведения популярными у современного читателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Masao M. Postmodernism and Japan (Post-Contemporary Interventions)/ Miyoshi Masao. – Duke University Press, 1989. – 312 p.
2. Mishima Y. Acts of Worship/ Yukio Mishima. – Kodansha, 2002. – 224 p.

3. Napier S. *Escape from the Wasteland*/ Susan Napier. – London: Harvard University Press, 1996. – 258 p.
4. Nathan J. *Introduction to «Teach Us to Outgrow Our Madness»*/John Nathan – New York: Grove Press, 1977. – 3 - 25 pp.
5. Nathan J. *Mishima: A Biography* / John Nathan. - New York: Da Capo Press, 1974 – 348 p.
6. Sanroku Y. *An interview with Kenzaburo Oe* / Yoshida Sanroku - *World literature today*, Vol. 62, No. 3, 1988 - 369-374 pp.
7. Wilson N. M. *The Marginal world of Kenzaburo Oe* / Michiko Niikuni Wilson. - London: Routledge, 1985. – 224 p.

В. І. Копач, С. В. Полякова

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ САМОТНЬОЇ ДУШІ В ПОВІСТІ «МОСКАЛИЦЯ» М. МАТІОС

Кінець ХХ – початок ХІХ століття в Україні, як і загалом на теренах пострадянського літературного простору, на тлі загального реформування багатьох галузей суспільного життя, позначився небувалою активізацією жіночої поетичної і прозової творчості, що розвинулися на перехрещенні постмодерного, постколоніального і феміністичного дискурсів. Зокрема з'являються твори Г. Гордасевич, Т. Зарівної, Н. Зборовської, М. Кіяновської, Є. Кононенко, С. Майданської, Г. Пагутяк, О. Пахльовської, С. Йовенко, М. Савки. Серед них і проза Марії Матіос.

Прозові твори Марії Матіос – це неординарність змісту і яскрава естетична спроба узагальнення загальнолюдських проблем буття. Це те, що зветься справжньою літературою, а не її імітацією. Визначальною рисою прози письменниці є психологізм, історична ретроспективність, розгортання складного сюжету за принципом «реверсу», використання багатства розкішної української мови, яка своїм естетично-художнім багатством розширює прозове полотно, насичує твір свіжими образами та мотивами. У стилі М. Матіос гармонійно поєдналися елементи психологічного реалізму, сентименталізму, екзистенціалізму, бурлеску, постмодерну, утворивши нову художню єдність, яка характеризується підвищеною емоційністю, посиленою увагою до внутрішнього світу персонажа, гуманістичним пафосом, іронічною відстороненістю.

Головними персонажами її творів є жінки – найбільші жертви історії. Використовуючи засоби психологізму, Марія Матіос досліджує репресовану жіночу свідомість у тоталітарних умовах. Своїми творами письменниця намагається довести, що жінка – незнищенна, бо вона майже завжди залишається оберегом іншого життя, оберегом роду і це рятує її, допомагає чинити опір будь-якому ворогові. Жінки в творах Марії Матіос постають сильними, мудрими, винахідливими, розсудливими і безкомпромісними. Змальовуючи їхню долю, авторка, на думку Я. Голобородька, «зосереджує свій розповідний погляд на історії, передісторії, навколоісторії своїх персонажів, на траєкторії їхнього мислення, кроках і вчинках, душевних і психологічних зіткненнях, стосунках із найближчим оточенням» [3, 69].

Розгортаючи тонкий аналіз душевних поривань персонажів, авторка досягає зображення цілісної картини. Я. Голобородько з цього приводу зазначає: «Марія Матіос від природи є психологом емоцій і прагне зазирнути в безодню людських станів» [3, 68]. Через внутрішній світ своїх персонажів, через їхні емоції та страждання письменниця демонструє нам оточуючий світ, такий загрозливий для маленької людини.

Українська проза останніх десятиліть відзначається появою художніх творів, які свідчать про активний пошук митцями нових тем, засобів виразності, жанрових модифікацій. Марія Матіос належить до числа найбільш популярних і яскравих письменниць початку ХХІ ст. У творах М. Матіос самотність персонажів спричинена передусім їхньою боротьбою із загарбницьким режимом. Протиборство особистості з тоталітарною системою, утрата зв'язку з дійсністю та, як наслідок, повна ізоляваність – це основні проблемні вузли прози письменниці.

Найбільш яскраво мотив самотності в умовах тоталітарного тиску представлено у творі «Москалиця». Так, у цьому творі М. Матіос іде розповідь про те, як головна героїня ціною нелюдських зусиль рятує від «енкаведистів двох наших хлопців з лісу». Письменниця зображує людину, яка в результаті свого протистояння з тоталітарною владою опиняється у скрутному становищі, стає вигнанцем із суспільства. У творі розповідається про боротьбу УПА з радянською владою, мотив самотності проявляється також у відокремленості «лісових хлопців» і герметичності простору, у якому вони існують.

Душа головної героїні лине до Райської Брами і відчуває за собою погоню. «Вони мене нарешті вислідили, Воротарю Вони мене й заарканять» [4, 15]. Суть послання «Москалиці» дуже проста і вражаюче гостра – нещасною і без-

плідною є людина, яка впустила до своєї душі смертельного ворога. Тому її карма – сповідувати самотність, щоб не зазнати подібної ситуації. Складається уявлення про людину, що знаходиться в пошуках вічного, але залишається самотньою.

Мотив самотності наскрізний у творі М.Матіос. Так, наприклад, Северина Северин, що з дитинства відчувала на собі ворожість односельчан, бо спокутувала гріх матері (вона була зґвалтована російським військовим) вимушена усамітнитися від людей у «гадючій царині». «Вона від народження нечиста. У гріху зачата. У гріху народжена. Та ще до всього – москалиця» [2, 203]. У повісті важливим елементом розкриття усамітнення героїні є образ змії, що постає казковим помічником, рятує жінку в неказковому світі. Северина проходить ініціацію і перетворюється на чаклунку, мольфарку, яка має врятувати інших, адже таким є її тавро, накладене вищими силами. Вбивши одну з гадюк (власне, не своїми руками, бо чаклунка не може вбити змію), Северина здобуває мертве тіло диявола (змія має й таке трактування в християнській міфології), але саме воно і має порятувати її від смерті. Сюжет вражає оригінальністю – жінка рятується від «червоної чуми», яка має боротися з членами УПА. «Москалиця» – не просто гра уяви, а й постійні крос-референції до історії періоду Другої світової війни, і ці фрагменти минулого знаходять своє втілення в посиланнях авторки (художній світ постійно прагне прив'язатися до реальної історії, в «примітках до повісті» зазначено, що 21 липня 1941 року румунські війська знову окупували Буковину, виступивши союзниками фашистської Німеччини у Другій світовій, що 1943 року частину буковинських Карпат контролювали угорські війська – союзники Німеччини, а королівська Румунія вийшла із союзу з Гітлером). Повість М.Матіос виконує важливу функцію: відкриває великій Україні світ Карпат, світ Буковини, як свого часу це зробив Михайло Коцюбинський.

Героїні повісті М. Матіос – відлюдкуваті, їх бояться чоловіки, а жінки обходять стороною. Северина не знає свого батька, вона народилася від москаля, народилася не з любові, а з темної хіті. Відсутність батька – один із показників самотності героїні. Але вона прагне розплутати цю ситуацію, власне, саме життя веде її земним шляхом і навертає в чаклунство. Лише так Северина має змогу врятуватися і врятувати інших під час війни.

У творі Марії Матіос Тарас Шевченко фігурує також недаремно – ад саме його традицію продовжує Матіос, звертаючись до вічно живої теми тяжкої жіночої долі, переносячи, втім, місце і час дії повісті «Москалиця» на Буковину в період двох війн. З огляду на життєву драму матері героїні, котра народи

дочку від російського солдата, а потім загинула в повені – «так, ніби й не жінка ніколи... не раділа й не плакала, а лиш була для того, щоб здобрити млю своїм тілом» [4, 8]. У карпатському селі, котре, разом з першою та другою світовими війнами, прасувала не одна чужинецька армія, народилася Северина Донька згвалтованої румунськими солдафонами Катрінки не мала жодних надій на добру долю. Байстрючка, сирота (матір незабаром загине під час повені) злидарка. Таких нещасних дітей війни в селі називали «москалицями». Письменниця робить спробу змалювати образ замкнутої, майже аутичної жінки. Їй легше спілкуватися з тваринами, навіть з гадюками. Авторка майстерно сюжет, як Северина морочить голову енкаведисту майору Вороніну і таким чином рятується від невблаганної висилки на Сибір. Енкаведист повірив, що вождьма і господиня над карпатськими зміями. Отже, внутрішній потенціал Северина реалізує у знахарстві. Без житла й засобів існування, поселившись у лісній черці, Москалиця втілює ідеал самітності. Та й про яке особисте життя мова йтися, якщо довкола вороги – на свідомих українців чикає Сибір, а партизани ловить по лісах зловісний майор Воронін. Москалиця створює образ божевільної в дуже натуралістичний і оригінальний спосіб, повірити у який могли тільки радянські енкаведисти.

Проблематика твору розділяється на дві складові. Перша – це поняття національної свідомості та опору тим, хто завадився її знищити. Тому героями роману виступають, крім Москалиці, хлопці з лісу (Василь, Семен), що воювали з владою із зброєю в руках і яких потайки лікує Северина травами та мазями, знаючи в них толк. А друга – жіноча самотність. У Северини вона якась абсолютна, моторошна – ні дітей, ні чоловіка, ні подруг, ні пристрастей. Живе собі і живе. Поки не вмере. Вона самотня, замкнена, одинока, нелюдима, бо її змалку дражнили прізвиськом Москалиця, а потім вважали відьмою. Проте вона добра, вперта, має свій чіткий стрижень у житті, смілива. Все життя вона то наймичкувала, то лікувала людей від хворостей цілющими травами. Жила дуже бідно, нічого не вимагаючи собі. І ніколи не зналася у коханні. Вона – це символ народної жінки, символ незламаної країни, основа буття. Образ жінки є досить оригінальним в романі, яка в силу дитячих травм на все життя позбавилась здатності та бажання любити. Кров її, як вона якось встановила, холодна, як у риби [4, 147]. Ми визнаємо тайну, яку Северина до смерті ховала від всіх – як своїх, так і чужих, бо не вірила вже нікому, до кінця днів боячись, що за неї таки прийдуть. Як з'ясувалося, змії, якими вона так настрашала енгебістів, були заздалегідь вбиті та випотрошені нею, а потім зроблені у вигляді опудала, що

ним вона за допомогою пружинок маніпулювала перед очима вкрай наляканих людей. Вони постійно снилися їй – зелені служниці, що врятували життя і Северині, і схованим нею на горищі «хлопцям з лісу» – Семену Дудки та Василю Полотнюку. З цією згадкою вона і вмирає, коли настає її час. І якась Панна у білому, на яку вона давно чекає, простягає їй руку.

У творі М. Матіос, у зображуваних нею характерах та персонажах ми можемо зазначити таку рису, як культ незалежної особистості, що також є важливою ознакою постмодернізму. У творі письменниці цікаво поєднуються такі риси характерів персонажів, як покірливість та вміння відстоювати свою думку, хоробрість і боязкість, доброта і безмежна лють. Людина не є справжньою, цілісною, доки не має почуття гідності, не починає відповідати за свої вчинки: «В її голосі одночасно було стільки зневаги й зверхності, відчаю й неприхованого торжества, а у небачено розквітлому тілі - справжньої жіночої сили, що йому зробилося млісно» [4, 147]. Людина може не мати якихось особливих здібностей, може не бути повноправним та поважним членом суспільства, але просто зобов'язана мати так званий «внутрішній стрижень», бути спроможною довести в першу чергу собі, що здатна захистити себе та свої переконання, відстояти власну незалежність, незалежність своєї думки та дії, самостійність у рухах та прагненнях.

Письменниця намагається пояснити трагізм долі головної героїні, починаючи від сирітських поневірянь у наймах, закінчуючи прагненням чинити опір небезпеці того часу. Москалиця – образ жінки «з повною пазухою гадюк-небезпек і з власною галереєю потаємних істин» [4]. Письменниця тонко відтворює природу релігійних переживань головної героїні, емоції якої набувають надприродного сенсу, усвідомлення причетності до свого етносу, надають сенс існування та дають змогу віднайти шлях виходу з хаосу через зцілення власної душі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бахтин М. К философии поступка / М.Бахтин // Философия и социология науки и техники: Ежегодник 1984 – 1985 гг. / Отв. ред.: И. Фролов. – М.: Наука, 1986. – С.82-160.
- 2.Бердяев Н. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения / Н.Бердяев // Философия свободного духа. – М., 1994. – 361 с.
- 3.Голобородько Я. Художні клейдони Марії Матіос // ЛУ. – 2005. - № 41 (25 жовтня). – С. 6.

СВІТ ГЕРОЇВ І СЮЖЕТ У РОМАНІ Е. ГАСКЕЛЛ «ДРУЖИНИ І ДОНЬКИ»

У романі Елізабет Гаскелл «Дружини і доньки» ("Wives and Daughters") дія розгортається в невеликому провінційному містечку Холлінгфорд, що нагадує славний Кренфорд і миле серцю авторки місто дитинства Натсфорд [5]. До роботи над текстом «Дружини і доньки» Гаскелл приступає влітку 1864 р і, починаючи з серпневого номера лондонського журналу «Корнхілл», читачі не розлучатимуться з його героями більше року. Однак останні глави роману, які повинні були з'явитися в січні 1866 року, не були надруковані. Е. Гаскелл раптово йде з життя в листопаді 1865 р., встигнувши накидати його кінцівку. Незабаром «Дружини і доньки» видають окремою книжкою з ілюстраціями Джона Дюморье. Близькі Е. Гаскелл, які добре знали про те, як вона збиралася завершити останній роман, повідають про це Фредеріку Грінвуду, у той час редактору «Корнхілл», і він візьме на себе сміливість дописати заключні сторінки історії сім'ї Гібсон [4, 103-104].

Відомо, що Е. Гаскелл ретельно підбирала заголовки до роману, робочі версії назви постійно змінювалися. Їх було декілька: «Дві матері», «Моллі і Синтія», «Доньки містера Гібсона». Незмінним завжди залишався лише підзаголовок "An Every-Day Story" [6, 130].

Динаміка подій у «Дружинах і доньках» співвіднесена з життям провінційного доктора, містера Гібсона, удівця, який виховує дочку, і з прийнятим ним рішенням одружитися з місіс Кіркпатрік, в минулому гувернанткою впливового аристократичного сімейства Камнорів. Місіс Кіркпатрік втратила чоловіка, відчуває фінансові труднощі, також одна виховує дочку, тому з радістю приймає привабливу пропозицію. Моллі Гібсон, яка ніжно любить батька, засмучена новиною, її навіть не втішає звістка про те, що тепер у неї буде сестра Синтія.

Містер Гібсон, прониклива, чесна людина, незабаром усвідомлює, що його друга дружина – поверхнева, недалека жінка, не здатна серйозно мислити, виважено судити про добро і зло. У той же час він вважає, що повинен в ситуа-

ції, що склалася, поводитися гідно та поставитися до цього невдалого вибору філософськи. Моллі, віддана батькові, відкрита і щира дівчина, розуміє, що її мачуха дотримується інших цінностей. Оберігаючи спокій батька, Моллі намагається пом'якшити вдачу мачухи, погоджується називати її матір'ю. Синтія має більш складний характер, ніж Моллі. Мати не дуже балувала її увагою, любов'ю, і ставлення Синтії до неї двоїсте. У суспільстві, у присутності містера Гібсона, якого вона дещо побоюється, Синтія поводить стримано. Вона холодно ставиться до матері, використовує її слабкості, помилки. Синтія бажає бути коханою, жадає, щоб нею захоплювалися, дорожить гарною думкою про себе сестри і вітчима. Усе ж вона скритна. Моллі Гібсон, яка ніжно любить Синтію, знаходить, що зміни настрою Синтії часто непередбачувані, та її іноді буває важко зрозуміти.

Марнославство Синтії втягує її у яскраві романтичні стосунки. Навколо них і «закрутиться» романна історія. Ніхто не відає про те, що Синтія заручена з земельним агентом лорда Камнора, Престоном. Дівчина шкодує про необачне рішення, однак боїться викриття і поки не пориває з колишнім обранцем. Моллі випадково дізнається правду і відважно рятує Синтію з безглуздої ситуації. Синтія незабаром дасть згоду на заручини з молодшим сином сквайра Хемлі, Роджером. Він – блискучий вчений, його увага лестить Синтії, але вона віддає собі звіт у тому, що нездатна на глибоке почуття і навряд чи відповість на любов молодшого Хемлі. За час довгої та небезпечної подорожі Роджера по Африці Синтія не виявляє великого інтересу до листів судженого, у той час як Моллі, захоплюючись Роджером, уважно стежить за змінами в його житті. Будучи нареченою Роджера, Синтія поводить легковажно, фліртує з молодими людьми і навіть отримує пропозицію руки і серця від колишнього учня містера Гібсона, через що він їй суворо докоряє. Синтії складно зрозуміти, у чому вона завинила. Вона пояснює сестрі, що ніколи не зустрічала людей з такими високими моральними правилами і тому часто помиляється, не знає, як себе поводити. Синтії лестить увага багатого молодого лондонського юриста Хендерсона, і врешті решт вона розриває стосунки з Роджером, обираючи більш успішного суперника. Синтія відверта з Роджером, вона зізнається, що їй не подобаються люди, здатні на глибокі почуття. Дівчині завдає це зайві труднощі. Роджер знайде в собі сили подолати розрив із Синтією, і з часом до нього прийде любов до Моллі Гібсон. Однак йому необхідно повернутися в Африку, і він приймає рішення не відкривати свої почуття до повернення додому. І саме сцену освідчення між Роджером і Моллі Е. Гаскелл не судилося написати.

У романі присутня ще одна цікава сюжетна лінія, яка стосується старшого сина сквайра Хемлі, Осборна, який не виправдав надій батька і приніс йому страждання. Батька і сина Хемлі переслідують суперечки, нерозуміння, розділяє їх одруження Осборна на юній французенці-католичці, у минулому служниці. Осборн не відваджується відкрити батькові свою таємницю, і тільки після ранньої смерті сина сквайр Хемлі прийме його дружину і дитину в сім'ю.

В. О. Возмілкіна зазначає, що у «Дружинах і доньках» досить легко вимірюється хронологія: оповідання починається з 1822 року, коли головній героїні, Моллі Гібсон, виповнилося 12 років, проте головна дія розгортається з 1828 року і займає трохи більше ніж два роки. Згадки про час, – продовжує В.О.Возмілкіна, – часто зустрічаються на сторінках роману. Одним із знакових образів, які формують уявлення про час в романах Е. Гаскелл, стає залізниця [2, 179]. Тут, як і в «Кренфорді», дія відбувається «в ті часи, ще до появи залізниць» [3]. Їх відсутність підкреслює ізоляваність, провінційність, а як результат патріархальність холлінгфордського суспільства.

Е. В. Васильєва вбачає, що в «Дружинах і доньках» Гаскелл поглиблює традиції європейського роману виховання [1, 100]. На думку дослідниці, Е. Гаскелл, звертаючись до долі чотирьох несхожих героїв, показує їх поступовий розвиток і становлення [1, 110]. Осборн Хемлі, який вирішив освоювати світ як романтичний персонаж, стверджує Е. В. Васильєва, приречений на поразку, тому що обраний ним спосіб взаємодії зі світом вже не відповідає вимогам нового часу [1, 110]. Тоді як діяльний настрій Роджера виявляється результативним, тому що дає можливість молодшому Хемлі відбутися як професіоналу і особистості. Важливою проблемою для Гаскелл залишається освіта жінок. Моллі Гібсон і Синтія Кіркпатрік, незважаючи на різні початкові установки, отримують можливість реалізуватися, тільки вийшовши заміж за успішних чоловіків. Подібне завершення сюжетних ліній, переконана Е. В. Васильєва, «узгоджується з концепцією «жіночого роману виховання» (feminine Bildungsroman) [1, 107].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Васильєва Э. В. Эпистемологические парадигмы в романе Э. Гаскелл «Жены и дочери» / Э. В. Васильєва // [Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина](#). – 2015. – Т. 1, № 2. – С. 103–111.

2. Возмилкина В. О. Романы Э. Гаскелл в истории английского социального романа. Дис. ... канд. филол. н.: спец. 10.01.03. «Литература стран зарубежья». – Екатеринбург, 2015. – 226 с.
3. Гаскелл Э. Жены и дочери / Э. Гаскелл. – Режим доступа: http://librebook.ru/wives_and_daughters
4. Brodetsky T. Elizabeth Gaskell / T. Brodetsky. – Leamington: Berg, 1986. – 130 p.
5. Gaskell E. Wives and Daughters / E. Gaskell. – Access mode: <http://www.gutenberg.org/ebooks/4274>
6. Sanders G. Elizabeth Gaskell / G. Sanders. – New Haven: Yale UP, 1929. – 270 p.

А. В. Корхова, Л. М. Ромас

ФІЛОСОФСЬКА НАСИЧЕНІСТЬ ЗБІРКИ ЛЮБОВІ ГОЛОТИ «ВЕСНЯНЕ РІВНОДЕННЯ»

Любов Голота належить до митців, що мають свій неповторний, індивідуальний авторський стиль. Письменниця живе осторонь сьогоднішнього сучасного літературного процесу, бо він, на її думку, часом нагадує вельми непривабливе явище, адже у простір літератури пробирається «формат». «Любов Голота – поза форматом, вона ніколи не живе задля миттєвого результату, а тому вміє чекати, вміє вибирати «велику перспективу». Це поетеса, яка яскраво дебютувала в середині 1970-х років. Вона не шістдесятник, сімдесятник, вісімдесятник. Вона сама собі по собі і сама собі формат» [2].

Творчість Л. Голоти повністю ще не досліджена, але є ціла низка статей, присвячених її письменницькій діяльності. Зокрема Микола Славинський досліджує тематику та образність письменниці, зазначаючи при цьому, що «авторка має за ідеал ясність думки і прозорість образних засобів» [5, 104]. У першій збірці з промовистою назвою «Народжена в степах» дослідник віднаходить «філософію поезії Л. Голоти, яка живиться народнопісними та сковородинівськими джерелами, вбирає в себе перекази, міфи, вірування, пророкування» [5, 105]. Мирослав Лазарук, аналізуючи збірку «Весняне рівнодення», дійшов висновку, що «для поезії Любові Голоти, як і для деяких молодих літераторів, що прийшли до читача в кінці сімдесятих, характерна душевна врівноваженість» [4, 129].

Стосовно збірки «Весняне рівнодення» є поодинокі судження науковців, але до сьогодні ще не існує праці про унікальну багатогранність лірики цієї

збірки. Вона ділиться на два тематичних цикли: «Чоло в долонях» і «Під небом трави», в яких автор намагається «крізь призму життєвих реалій, сюжетів і образів створити багатогранний світ нашого сучасника, який вміє любити та ненавидіти одночасно, боротися і перемагати» [3, 4].

«Підкреслена філософічність – одна з прикметних ознак лірики Л. Голоти. Самоцінність і неповторність людського існування, морально-етичні пошуки окремої індивідуальності – основні напрями художніх роздумів поетеси» [3, 4]. Філософська лірика збірки Любові Голоти спрямована на осмислення світу, людини, є виявом філософських поглядів ліричного героя. Її поезія базується на асоціативних роздумах. Поетеса не мислить себе поза часом, серце її переповнене тривогами і радостями планети, які стрімко несуться у вир подій назустріч прийдешньому.

У поезії «Відсіялись» наявний мотив роздумів про швидкоплинність людського життя, про невагомість думки та слова, про те, що все минає і все проходить, не залишаючи після себе жодного сліду. Крізь досить примітивні, але водночас наповнені глибокого філософського сенсу рядки, простежується мотив суму за селом, за рідною Україною, за родиною:

Відсіялись.

Ген борозна черлена

Сплелася з небом в древню пектораль.

Толока. Череда. Як білі коми, гуси –

Мого села недільна пастораль [1, 19].

Любов Голота немов сама поринає у свою молодість, згадуючи «недільну пастораль села», меланхолійно відтворюючи у пам'яті ще не забуті рідні стежки, найріднішу хату і Батька, який знов і знов іде в поле і несамовитою любов'ю пригортає до себе землю, оту найкращу та найдорожчу годувальницю, з якої проростає зерно, як символ гарного врожаю. Читаючи цей вірш, відчуваєш легку, не чітко виражену меланхолію, яка проявляється у щирих, невимушених, невагомих рядках. Розумієш і ту величезну батькову подяку землі й зерну, яке він довго слухає, коли воно росте. Через використання прийому замовчування в кінці поезії письменниця ніби залишає час та місце читачеві для власних роздумів, спогадів та переживань.

Оптимістичною піднесеністю вирізняється вірш «Проба пензля і пера». У цій поезії помічаємо мотив творчого пошуку себе серед людей. Прийом замовчування, який наявний у другій строфі, наводить читача на власні роздуми та споглядання. Ми ніби невагомо переносимось у той вируючий, фантастичний

та захоплюючий світ емоцій і барв. Ми розуміємо всю невпевненість ліричної героїні, її постійні творчі вагання, які є її власною перешкодою на шляху до здійснення заповітних і таких бажаних та шалених мрій:

*Почує хтось, і прийме на уста,
І збереже, і барви не змарніють...
Два білих аркуші – порожніх двоє гнізд,
І юні крила попід сонцем мріють... [1, 38].*

Мотив відповідальності творця за слово зустрічається в поезії «Любові й слова первородна кров». Л. Голота прагне показати наскільки вона віддається творчості, яким важливим в її житті є Слово, яким «первородним» воно є. Вона з філософської точки зору осмислює значення письма та власної творчості загалом:

*Взяла й з любов'ю повінчала слово –
В рядках і радість, і печаль ряхтить.
Як пташенят, леліяла слова –
Схиляла серце перед кожним на коліна.
Без лицедійства, скнарості і ліні –
Не намагалась – щирою була [1, 84].*

На початку кожної строфи поетеса ніби щось утверджує, ставить перед собою певну ціль, а в кінці, підводячи підсумок, вже досить впевнено про це говорить:

*Я так любила, що вуста німіли, –
Не осквернились полум'ям зізнань.
А ви топтали наговорів твань,
Бо розтоптати кохання вам несила,
Бо я любила, аж вуста німіли... [1, 84].*

Отже, лірика збірки «Весняне рівнодення» насичена філософськими мотивами, серед яких можна означити такі: мотив відповідальності творця за слово, мотив швидкоплинності життя, мотив творчого пошуку себе серед людей. Феномен Любові Голоти та її індивідуальний стиль полягає у вдалому вмінні поєднувати різні мотиви у своїй ліриці, надаючи віршам неповторності, майстерності, вишуканості, елегантності та чуттєвості.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Голота Л. В. Весняне рівнодення. Поезії. / Л. В. Голота. – К., 1980. – 96 с.

2. Дмитро Дроздовський: 3 передмови «Дзеркала надтріснутих душ» [Електронний ресурс] // Д. Дроздовський. – Режим доступу: <http://knpu.gov.ua/content>.
3. Кириченко Ю. Соцветие добра и красоты / Ю. Кириченко // Днепр вечерний. – 1980. – №161. – С. 4.
4. Лазарук М. Про оригінальне писання і невдале аранжування / М. Лазарук // Прапор. – 1981. – №7. – С. 129-131.
5. Славинський. М. Горицвіти Любові Голоти: [Огляд творчості поетеси. Філософія поезії] / М. Славинський // Січеслав: Літературно-мистецький та публіцистичний часопис. – 2005. – №6. – С. 104-106.

А. І. Котляр, А. О. Литюк

ПОНЯТТЯ НОВАТОРСТВО ТА ТРАДИЦІЙНІСТЬ В КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЛІТЕРАТУРІ

Загальновідомо, що китайська культура й мистецтво в цілому традиційні, і це підтверджується наявністю вічних тем, сюжетів та образів у живописі, театрі та літературі. Цих поглядів дотримуються багато вітчизняних та зарубіжних дослідників, але традиційність не заперечує експеримент як прояв новаторства, тож логічно стверджувати, що новаторство виокремлювалося на тлі розвитку традиції у період Середньовіччя. Таким чином, розглядувати поняття нового й новаторства можна лише через призму традиції.

Традиційність була визначною рисою китайської культури. Так склалося, тому що китайська культура не переживала періодів кардинальних змін, тому змогла зберегти більшість традицій, що сягають корінням в глибоку старовину. Будь-яке нововведення могло увійти в контекст китайської культури лише в тому випадку, якщо в минулому перебували хоча б натяки або передумови для його затвердження. Як не можна краще виражає сутність розвитку китайської культури вислів "Нове – це добре забуте старе".

Ще з початку свого існування китайська культура спиралася на усталений канон, що передавався наступним поколінням від своїх попередників. Так званий класичний літературний канон сформували конфуціанські книги – "Уцзін" (П'ятикнижжя), "Сишу" (Четверокнижжя), "Шуцзін" (Книга документів), "Чуньцю" (Весни й осіни. Літопис), "Луньюй" (Міркування) та "Дасюэ" (Велике вчення). З III ст. н.е. у Китаї з'являються словники рим, а в китайському мовознавстві з'являється навіть особлива галузь – про класифікацію рим.

Що стосується середовічної китайської культури, то важливо відзначити, що головним витоким традиційності в культурному коді китайців був так званий культ предків, що знаходив своє відображення у шануванні старших, орієнтірі на досконалих взірцях, пошуках величі у минулому. Конфуціанство зробило культ предків загальною та універсальною нормою поведінки – синовнім обов'язком. Конфуцій розробив учення про Сяо, синівську пошану 孝, теорія якої закріпилася в трактаті "Сяо цзин" ("Канон синівської шанобливості"). З цього виходить панівна риса менталітету китайців, а саме: орієнтир на старших і постійне спозирання назад.

Таку точку зору підтверджує Б. Л. Ріфті́н, який у своїй роботі «Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае», говорить про те, що культ старовини в Китаї був зобов'язаний своїм розквітом конфуціанства. Тому мету людства він бачив не в русі вперед, а в найкращому засвоєнні уроків минулих століть [6].

Підтвердження безумовного авторитету старовини в Китаї можна побачити вже в тому, що прикметник "старий" 老 у китайській мові має позитивну конотацію, на відміну від європейських мов. Наприклад, слово 老师 використовується на позначення «учитель», а також у ввічливому контексті як «вельмишановний».

Саме тому для стародавнього і середньовічного Китаю був характерен культ письмового слова (文). Народ побожно ставився до письмового тексту, а заняття літературою вважалося справою благородною і гідною. Завдяки своїй ідеографічній природі ієрогліфічна писемність зберігала в собі можливості для вираження багатопланових понять, що співвідносилися із зоровим сприйняттям. Як зазначає А. А. Маслов, «у Китаї писемність з самого свого виникнення не служила для передачі та збереження інформації, вона являла собою небесні письмена, тобто була одним із способів комунікації людини і Неба» [3].

О. М. Городецька стверджує: «В иероглифической культуре наглядность поэзии задана извечной изобразительностью самих иероглифов. При этом, схема воспринимаемая не только на слух, но и наглядно. Дополнительный смысл способны создавать как сами иероглифы, так и те элементы, из которых они состоят» [1].

Замкнутий характер розвитку старокитайської культури забезпечив їй стабільність, самодостатність, любов до чіткої організації та порядку та визначив виняткову роль традицій, звичаїв, ритуалів і церемоній. Залежно від соціа-

льного стану кожній людині наказували суворо певні норми поведінки, широко відомі як «китайські церемонії».

Навіть говорячи про зміни, китайці ніколи не використовували ієрогліф *сін* – 新 – (новий, нововведення). Це можна пояснити, глянувши на сам ієрогліф. Як змістовний ключ у ньому вжитий знак "сокири", який у сполученні з іншими елементами "сокира", "дерево", "ставити", "установлювати" говорить про радикальний характер перетворення, знищення старої якості та виникнення на її місці чогось зовсім іншого. Тобто 新 вживалося в негативному значенні та не використовувалося на позначення будь-якої зміни, адже ієрогліф передає зміст «рубати зв'язки» з минулим, що просто неможливо уявити відносно китайської традиційної культури.

Думки вчених на існування новаторства в китайській літературі різняться, бо прихильники однієї стверджують, що новаторство в китайській середньовічній літературі все-таки має місце, а прихильники іншої говорять про те, що новаторство як таке – явище не характерне для китайської середньовічної літератури, а видом інновації виступає оновлення традиції. Література все ж таки зберігала традицію і розвивалася за рахунок її оновлення. Якщо китайські середньовічні поети вносили щось нове, то не рушили старини, не змінювали її кардинально.

Китайські поети епохи Середньовіччя такі, як Цюй Юань, Тао Юаньмін, Мен Хаожань, Ду Фу, Бо Цзюй, Су Ши були визнані новаторами. Їхня літературна спадщина є започаткувала авторську поезію в Китаї. Поети-новатори не зробили ніякого поетичного перевороту, головним їхнім нововведенням в поезії є присутність особи автора (Цюй Юань) та спрощення поетичної мови (Тао Юаньмін). В літературу прийшла тенденція виражати відчуття і думки стисло, двома словами, але не менш яскраво і барвисто.

Отже, є всі підстави зробити такий висновок, що традиція і новаторство – два явища, які в китайській літературі знаходяться у єдинстві. Роль традиції у китайській культурі та літературі безперечна, проте ми дотримуємося думки, що новаторство у китайській середньовічній культурі та літературі все ж таки існувало, але у значенні не кардинальної зміни, а такої, що не рушить минулого (зміни настрою, акценту, ієрогліфу, змісту). Підтвердимо зроблений висновок словами Л. Ейдліна: «Новаторство танской поэзии сочеталось с традиционностью изобразительных средств и выражалось не только в открытии новой, но, часто и в углублении привычной темы» [5].

Таким чином, новаторство та традиції – поняття неподільні і становлять єдиний центр, на якому тримається китайська культура література.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Городецкая О. М. Поэтика иероглифа / О. М. Городецкая // Восток. – 2002. – № 6. – С. 5
2. Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. - Т. 1. (составление Ян Хин Шуна) – М. : Мысль, 1972
3. Маслов А. А. Калиграфия: образы иного в потоках туши / А. А. Маслов // Китай: Колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. – М. : Алетейя, 2003. – С. 9 – 15
4. Эйшлин Л. З. Китайская классическая поэзия / Л. З. Эйшлин // Классическая поэзия Индии, Китая – М., 1977.
5. Эйшлин Л. З. Танская поэзия / Л. З. Эйшлин // Поэзия эпохи Тан. – М., 1987. – С. 5–24.
6. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае / Б. Л. Рифтин. – М.: 1970. – С. 191 – 239.

О. І. Криворучко

ПОЕТИКА «ІНШОГО БАЧЕННЯ» В РОМАНІ Р. М. РІЛЬКЕ «НОТАТКИ МАЛЬТЕ ЛЯВРИДСА БРИГГЕ»

Роман великого австрійського поета Райнера Марії Рільке «Нотатки Мальте Лявридса Бригге» (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910) вперше вийшов у світ понад сто років тому і по праву вважається «новим початком» європейської прози ХХ століття. Багато в чому автобіографічний, цей твір став поетичним осмисленням паризьких вражень письменника 1902-1903 років. Сповідальна, щоденникова форма роману надає йому ліричності, майже знищує дистанцію між автором та його героєм: «Я майже розчинявся в Мальте, втрачав його з виду», - писав Р. М. Рільке. Автобіографізм «Нотаток» посилюється також і тим, що наприкінці роману Мальте бачить вихід із екзистенційної кризи у творчості, а його сприйняття світу є, безперечно, художнім – і не тільки через метафоричність мови героя, а й через його численні міркування про літературу та мистецтво сучасності й минулого.

Протягом роману Мальте опановує мистецтво «іншого бачення», тобто бачення художньо-епіфанічного, такого, що виявляє за поверхнею речей їхню сутність. Уже на початку роману Мальте зазначає: «Я ВЧУСЯ бачити». Коментуючи цей уривок, Рільке писав: «Речі потрапляють у Мальте крізь усі органи почуттів: спочатку око, потім вухо, він лише вчиться ними користуватися. Він вчиться бачити. Він також вчиться чути: те, що є й, найперше, те, чого немає: відсутність звуків, образів, людей... Іноді саме ця відсутність дарує йому ключі до речей» [7, 252-253].

Характерно, що й сам Рільке ставить на перше місце око, уміння бачити. Манфред Енгель зауважує, що «нове бачення», якого прагне Рільке, не має нічого спільного з мімесисом чи реалізмом. Воно визначається, по-перше, як знищення межі між суб'єктом та об'єктом, внутрішнім та зовнішнім. По-друге, «нове бачення» - це «неврегульоване» спостереження, яке не контролюється ані розумом, ані волею, акт сприйняття, який «підриває» ідентичність «Я». По-третє, це бачення є чистою перцепцією. По-четверте, «Я», яке сприймає, захоплене «жорсткою» предметністю світу й не розділяє об'єкти сприйняття на прекрасні та потворні, знайомі та чужі. Ця концепція «нового бачення» перегукується із вимогою Ніцше зображувати розпад цілісності світу, сприяти діонісійському визволенню «Я». Невипадково, «Нотатки Мальте Лявридса Бригге» вважають першим досвідом модерністського зображення світу в німецькомовному романі.

Рільке усвідомлює обмеженість свого попереднього творчого досвіду в якості пізнавального інструменту. Саме пізнання розглядається ним як безглуздий процес. У романі Рільке відбувається заміна: пізнання заміщається «проникненням», яке характеризує стан, при якому стає можливим сприймати чуже «я» не як об'єкт, а як інший суб'єкт. На заміну суб'єктно-об'єктним відносинам приходять відносини суб'єктно-суб'єктні. Учасників таких відносин характеризує особливий тип спілкування, який приймає в «Нотатках» форму взаємопроникнення на духовному рівні. Так спілкуватися можуть лише обрані, самотні блукачі, бездомні мислителі. Такий спосіб спілкування героя Рільке з світом [5, 6].

Ліричний роман Рільке - твір одночасно і ліричний й епічний. «Готовий світ» можливо описати в категоріях причинності і простору; світ, яким він постає в «Нотатках» Рільке, логіці причинно-наслідкових та просторово-часових відносин опирається. Текст перестає бути лінійним. Його характеризує тоталь-

на ацентричність побудови, єдиним організуючим початком «Нотаток» стає ліричний елемент, що перетворює епічний бік роману.

У романі руйнуються традиційні причинно-наслідкові зв'язки, що служили об'єднуючим елементом в літературі, яку успадковував Рільке. «Зрілий синтез», про який Рільке писав у своїй монографії про Родена, синтез, джерелом якого є саме життя, долає раціоналістичний поділ, осмислення його по частинах. У романі Рільке діють ті ж закони, що і в його поезії: в обмежене, замкнуте входить безмірність.

Ліричний елемент стає визначальним і при побудові образу героя. Вигляд Мальте будується за законами імпресіоністичного мистецтва, а значить, і за законами мистецтва символістського, оскільки, у Рільке відсутня чітка межа між цими явищами [6, 21].

Рільке, сприйнявши метод художнього зображення і осягнення дійсності імпресіоністів, втілює у своєму романі поєднання суб'єктивного і об'єктивного. Подібно до художника-імпресіоніста, в зображенні своєї картини світу Рільке виходить з об'єктивної реальності, пропущеної через власне сприйняття. Так він стверджує нове відчуття справжньої реальності в літературі. В його творчості народжується нове сприйняття світу, яке ґрунтується на тому, що сприймається відразу весь світ, а не окремі предмети в цьому світі.

Сприйняття світу героєм характеризується асоціативною багатошаровістю. Його спосіб осягнення світової дійсності характеризується багатоваріантністю прочитання, зведений в принцип естетики символізму.

Сам герой у Рільке виявляється складно утвореним: про нього не можна сказати однозначно, що він тільки герой, або тільки оповідач. Рільке долає у своєму романі стандартне уявлення про героя як про засіб виразу певних авторських ідей. Його герой стає породжуючим початком, що було новим у європейській літературі на рубежі століть. Так, Мальте Лявридс Бригте є і героєм «Нотаток», і оповідачем у романі.

Складність образу героя Рільке полягає ще й у тому, що він породжує самого себе як «іншого», що, безсумнівно, позначилося на вплив російської літературної традиції, представленої Ф. М. Достоевським [3, 103].

У «Нотатках» виявляється особливий тип утворення сюжету. Явище це пов'язане з особливим розумінням події в ліричному романі. Окрема подія втрачає своє значення в нескінченній тривалості часу. Жодна з них не важливішою за іншу. Сюжет роману становлять рух думки і почуття Мальте. Ху-

дожня і смислова організація твору розрахована на активність сприймаючої свідомості читача, що характерно для літератури ХХ століття.

Причину популярності «Нотаток Мальте Лявридса Бригге» слід шукати, як здається, насамперед в їхній формі, яка і визначає характер твору мистецтва. Зовнішня форма роману Рільке здається розрізною, оповідання - дискретним. Тільки подолавши раціоналістичний підхід до прочитання «Нотаток», можна досягнути цілісності цього роману. На думку Рільке, межі, встановлені розумом, - ілюзія, одна з помилок людства. І саме розум людини встановлює межі між фрагментами тексту Рільке, оскільки шукає тут зв'язків лише тематичних. Рільке ж розвиває в романі не якусь певну тему, предметом його твору є «сукупна єдність» світу, що представляє собою утворене ціле, де немає дрібного і випадкового. Все тут рівноправно і рівноцінно. Рільке звужує читацький горизонт, позбавляючи читача постійної необхідності думати про подальший розвиток подій, змушуючи його зупинитися і споглядати, разом з Мальте і крізь «призму Мальте»; але «звуження» обертається в результаті баченням всеєдності світу [1, 36].

Рільке залишає в «Нотатках» «мінімум дії», роблячи акцент на медитативне споглядання, яке спроможне відкрити для людини приховану від неї істину. У цьому позначається ліричний підхід Рільке до зображення життя. Дійсність постає перед нами в творчості Рільке не сама по собі, а пропущена через глибокі особисті переживання письменника.

Новаторство Рільке полягає в тому, що в своєму романі він розширив можливості прози. Фрагмент виступає у нього як форма пізнання і прихованого повідомлення. Фрагментарна форма роману Рільке руйнує класичну форму роману ХІХ століття. У «Нотатках» форма нерозривно пов'язана з утриманням, зміст підказує форму. Рільке підвищує і підкреслює значення художньої форми, максимально зближуючи свою прозу з поезією.

Своєю творчістю Рільке наполягав на тому, що художньому цілому зовсім не обов'язково збігатися з емпіричною дійсністю. Нові єдності, поєднання, відносини виникають незалежно від цієї дійсності, в самому творі мистецтва. Заради створення цих нових відносин, нових єдностей і Рільке писав свій роман. Подібно Родену, який, на думку Рільке, «подав знак всім мистецтвам», він намагався спростити буття, суворо відбираючи необхідне.

Важливе значення для досягнення сенсу роману Рільке має тема дитинства героя. Образ дитинства є «програмним» в творах Рільке, простежується на всіх етапах творчості поета. У романі цей образ стає символом. Дитинство сим-

волізує щось стале, незмінне, те, на що можна опертися. Дитинство є у Рільке початком космічним, організуючим хаос дорослого життя.

«Нотатки Мальте Лявридса Брігге» Р. М. Рільке є виразним свідченням про дух епохи, про нуртування задумів Рільке, який два роки згодом почне роботу над «Дуїнянськими елегіями». «Нотатки» не дарма вважаються пропілеями до зрілої творчості Рільке, до філософської поезії про основоположні для людського буття речі. Вияви світоглядного й естетичного переродження, яке відбулося з митцем у цей час, розсіяні по всьому тексту.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Белей Н. Орфей XX століття / Н. Белей // Зарубіжна література в навчальних закладах. - 2001. - № 9. - С. 36-40.
2. Кравченко Леся. Ліричний герой Р. М. Рільке: (До проблеми суб'єктивного синкретизму) / Леся Кравченко // Слово і час. - 2004. - № 5. - С. 38-42.
3. Наєнко Михайло. Концепт модальності й поетика Рільке / Михайло Наєнко // Слово і час. - 2011. - № 2. - С. 103-104.
4. Павлова Н. С. Роман как лирический цикл: [«Записки Мальте Лауридса Бригге» Райнера Марии Рильке] / Н. С. Павлова // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: Материалы международ. конф. - М., 2003. - С. 244-255.
5. Рільке Р. М. Нотатки Мальте Лявридса Брігге: роман / Райнер Марія Рільке. - К. : Грані-Т, 2010. - 296 с.
6. Ялтанець Т. Л. Мультикультуралізм, естетичні принципи, провідні мотиви творчості Р.-М. Рільке / Т.Л. Ялтанець // Зарубіжна література в навчальних закладах. - 2004. - № 4. - С. 21-22.
7. Rilke R. M. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge / Rainer Maria Rilke. - Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997. - 360 S.

Е. О. Кривунь

БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ В РОМАНІ ТОНІ MORRISON «ПІСНЯ СОЛОМОНА»

У романі «Пісня Соломона» афро-американської письменниці, лауреата Нобелівської премії, Тоні Моррісон присутня величезна кількість посилань на персонажі і твори, без знання яких просто неможливо зрозуміти суть роману.

Основна кількість таких посилань – з Біблії. Актуальність дослідження полягає в тому, що даний аспект аналізу, який зумовлений самою назвою твору, ще недостатньо вивчений в літературознавстві. Аналіз біблійного аспекту в романі Т. Моррісон «Пісня Соломона» представлено в таких роботах: «Місце Біблії в творчості Тоні Моррісон» Т. В. Чемурако, «Тоні Моррісон і її роман «Пісня Соломона»» А. Л. Савченко, «Творчість Тоні Моррісон в контексті літератури США другої половини ХХ століття» Т. В. Кузьмич, «Міфологема випробування і віднайдення себе в ідейно-тематичній структурі роману Т. Моррісон «Пісня Соломона»» Є. Г. Маслової.

Метою статті є дослідити особливості використання біблійних алюзій у романі Т. Моррісон, з'ясувати їх роль у романі та участь у реалізації творчих задумів письменниці. Для дослідження приймаємо чинним наступне визначення алюзії [лат. *allusion* – жарт, натяк] – художньо-стилістичний прийом; натяк, відсилання до певного літературного твору або історичної події з розрахунку на знання й проникність читача, який має цей натяк витлумачити [6, 18].

Український літературознавець Т. В. Михед у дослідженні американського пуританізму зазначає: «Біблія для американців ХІХ ст. була текстом, що, як і алфавіт, постійно повторювали і знали на вербальному рівні. Тому органічним і закономірним було використання біблійної риторики та алюзивності у власних творах, які естетично, а головне духовно резонували Святим Письмом. І найголовніше – Біблія була і залишилась загальною точкою референції, відносно якої суспільство визначало себе: біблійні вірші, прислів'я, притчі чи сюжети однаково декодувались представниками всіх суспільних верств, підтверджуючи духовну єдність нації. Біблія, як компендіум культурних референцій, що, завдяки загальному близькому знайомству з текстом, через раптовий відблиск фрази дозволяло підключити семантичне поле нової наративної ситуації, виконувала роль засадничої алюзивної матриці в творчості більшості митців американської літератури» [3, 10]. Як стверджує дослідниця: «Авторські сюжети моделюються згідно біблійних історій, герої наділяються біблійними іменами, що слугують ідентифікаторами характерів та долі. Літературні персонажі, попри намагання уникнути зафіксованої Святим Письмом долі, неминуче пізнають свою істинну, приховану, глибинну сутність – одвічну гріховність людського ества, інтенсифіковану пуританським дискурсом в духовному та художньому просторі американської літератури» [3, 16].

Назва роману «Пісня Соломона» пов'язана з однією з біблійних книг – «Книга Пісні Пісень Соломона» і, як і ця поетична частина Біблії, роман міс-

тять в собі багато одвічних тем, які перекликаються з давниною. «Книга Пісні Пісень Соломона», як пам'ятаємо, побудована у формі діалогу між двома люблячими людьми – Соломоном і його прекрасною коханою Суламітою. Роман Тоні Моррісон сконцентровано на темі земного кохання.

Однією з особливостей біблійних алюзій Т. Моррісон в тому, що вони створюють надзвичайний план взаємодії сучасного і біблійного, звідси історично відомий факт життя людини досягає універсальних висот. Саме біблійне ім'я Соломон дане головному персонажу Мейкона Деда молодшого. Адже Соломон – це дід Мейкона по батьківській лінії, який був звільненим рабом. Реєструючи своє звільнення, він відповів на питання про батька словом «dead» (дед) – мертвий і таким чином дістав це прізвище від п'яного чиновника, що поставив питання. Родина була готова прийняти прізвище: *«Воно нове й стирає минуле. Стирає до решти»*. Соломон, дивовижний Мейконів предок-південець, мав віднайти навіть у пісеньці – супроводі дитячої гри. Напруга внутрішнього життя занесла Соломона повітрям до Африки, до першоджерел. Соломонів злет став кінцем і Мейкона [4, 352].

Тоні Моррісон дає багатьом героїням роману біблійні імена, щоб провести паралелі між ними і біблійними образами. В результаті цього, більшість героїнь роману несуть на собі відбиток не тільки їх особистої долі в романі, але і долі їх біблійних прототипів. Наприклад, у романі «Пісня Соломона» одну із сестер звать Магдалена, іншу – First Corinthians (тобто, Перше послання до Коринфян), а ім'я їхньої тітки – Пілат. Ім'я Хегар пов'язано з ім'ям Агар, служниці Сари, яка народила сина Ізмаїла від чоловіка Сари Авраама. Але, народивши сина, Агар була вигнана сім'єю Авраама. Так і Хегар, любов якої спочатку подобалася Молочнику, а потім набридла, була ним кинута. Схожість доль Агар і Хегар говорить читачеві про те, що жінка, яка повністю залежить від чоловіка і не може або не хоче сама розпоряджатися своєю долею, може бути кинутою в будь-який час. Дуже важливим є ім'я Пілат в розумінні образу Пілат. Незважаючи на те, що ім'я Пілат – чоловіче, пов'язане з ім'ям вбивці Христа, Пілат знаходить в собі достатньо мужності, щоб прийняти його. Вона любить і зберігає своє ім'я в сережці у вигляді коробочки і носить її в мочці свого вуха. [5, 97]. Як перша жінка Єва, створена з Адамового ребра, Пілат – не має пупка, що буде для всіх ознакою її винятковості. Таким чином, даючи героїням імена біблійних персонажів, Тоні Моррісон порівнює їх з жінками, чиї долі виходять за рамки певних культур і періодів часу.

Сам процес представлення героїв є аналогічним біблійній розповіді: *“Macon Dead who beget a second Macon Dead who married Ruth Foster (Dead) and beget Magdalene called Lena Dead and First Corinthians Dead and ... another Macon Dead ...”* [7, 158]. Особливий біблійний стиль та синтаксис дозволяють чітко відчувати алюзійний план, простежити джерело та зв’язок фрагменту з Біблією. При цьому змістовно цей уривок жодним чином не співвідноситься з Біблією. Навпаки, письменниця наповнює його новим культурним змістом та вводить читача на рівень іронічного сприйняття тексту [2, 35].

Отже, біблійні алюзії широко використовуються Тоні Моррісон в її романі «Пісня Соломона». Вони збагачують, роблять яскравішими образи героїнь та розкривають їхню сутність на шляху до самовизначення. Без розкриття біблійних алюзій смисл цих образів буде незрозумілим до кінця. Посилаючись на Біблію, Тоні Моррісон «створює твори, які, як і Біблія, розмірковують про взаємозалежність історії та духовності» [5, 98]. Біблія, яка представляє собою родовий, генеалогічний та усний текст, служить типологічною моделлю для афро-американців в їх прагненні інтерпретувати і зберегти свої духовні традиції і досвід, і тому вона стала невід’ємною частиною афро-американської історії і культури.

Подальший аналіз роману Т. Моррісон «Пісня Соломона» через призму біблійного тексту, по-перше, дозволить ширше описати проблематику роману та розкрити особливості характерів героїв; по-друге, виокремити творчість Тоні Моррісон серед інших письменників в США та світі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Денисова Т. Н. Історія американської літератури XX століття / Т. Н. Денисова. – К. : КМ Академія, 2012. – 487 с.
2. Дорошенко І. В. Специфіка відтворення символічного значення в перекладі роману Тоні Моррісон «Пісня Соломона» / І. В. Дорошенко, С. А. Матвєєва. – Л. : Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 9 (268). - Ч. I. - 2013. – С. 33-38.
3. Михед Т. В. Біблійський пуританізм. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830-1860 / Т. В. Михед. – К. : Знання України, 2006. – 344 с.
4. Моррісон Т. Пісня Соломона: Роман / Моррісон Т. з англ. пер. О. Король // Післямова Т. Денисова. – К. : Юніверс, 2006. – 376 с.

5. Поваляева Н. С. Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур: междунар. сб. науч. ст. Вып. 8. Women in Literature: Актуальные проблемы изучения англоязычной женской литературы / Н. С. Поваляева. – Минск : РИВШ, 2010. – 117 с.
6. Скопненко О. І. Мала філологічна енциклопедія / О. І.Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2007. – 478 с.
7. Morrison T. Song of Solomon / T. Morrison. – London : Vintage, 1998. – 338 с.

Е. А. Крохмаль

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ МІФОТВОРЧОСТІ ДЕНА СІММОНСА У ЙОГО РОМАНІ «ГІПЕРІОН»

Дана стаття присвячена вивченню літературознавчих рефлексій щодо інтерпретації американським письменником Деном Сіммонсом (Dan Simmons, 1948), традиційного міфу про Гіперіона у романі «Гіперіон» (*Hyperion*, 1989).

Творчість Дена Сіммонса досліджена дуже мало, як в Україні та Росії, так і за далеким кордоном. На даному етапі літературознавчі роботи по Сіммонсу та роману «Гіперіон» зокрема представлена двома дисертаціями (Х. Я. Стейна [12] та А. Л. Аурамо [6]), фрагментарними згадками у книгах, присвячених науковій фантастиці, декількома статтями та великою кількістю рецензій.

Найзначнішим дослідженням «Гіперіону» Сіммонса стала дисертація літературознавця з ПАР Стейна Х.Я. – «Protean Deities: Classical Mythology in John Keats's 'Hyperion Poems' and Dan Simmons's *Hyperion* and *The Fall of Hyperion*» [12], присвячена порівняльному аналізу поеми Джона Кітса «Гіперіон» та роману Дена Сіммонса «Гіперіон», а саме преломленню класичних міфологічних мотивів у цих творах. Дослідник ставить ціль спростувати постулат Юнга про те, що певні архетипи повторюються у колективному безсвідомому і, як результат, перетворюються на літературні архетипи [12, 4]. Стейн розділяє думку Теяра де Шардена, французького філософа й теолога, який вважав, що колективне безсвідоме еволюціонувало від міфологічного світогляду до наукового і продовжує еволюціонувати до так званої «Точки Омега» - космічної свідомості. Доказів дослідник шукає у «Гіперіоні» Дена Сіммонса, який також є послідовником ідей Теяра де Шардена, і, як вважає Стейн, послідовно доводить ці ідеї у тетралогії «Пісні Гіперіона» [12, 9]. Дослідник зазначає, що і Кітс, і Сіммонс –

еволюціоністи [12, 28], але наголошує на недосяжності ідеала для обох письменників (чистої краси для Кітса та Точки Омега для Сіммонса) [12, 130]. Стейн доходить висновку, що Сіммонс створив міф Титаномехію нового часу, і цей міф тепер «став набагато більш науковим, щоб відобразити свідомість людей, що стає все більш науковою» [12, 132].

Також на окрему увагу заслуговує дисертація фінської дослідниці А. Л. Аурамо "Liminal Monster and the Conflict Between Human and Machine: The Shrike in Dan Simmons' Hyperion and The Fall of Hyperion" [6], яка присвячена аналізу образу Шрайка – високотехнологічного монстра-вбивцю, здатного переміщатися у часі, створеного людством у далекому майбутньому. Дослідниця вивчає відносини між Шрайком та людством на основі феномену страху перед невідомим. Л. Аурамо доходить висновку, що саме стародавній страх перед новим та неосягненим породжує у свідомості людей монстрів – з середньовічного Гренделя до високотехнологічного Шрайка. В основі жаху, навіяного двоохметровим, усіяним шипами монстром, лежить не тільки страх смерті та майбутнього, але й страх перед машинами й штучним інтелектом [6, 16] – проблема, характерна вже для сучасної людини. Вона також зазначає, що «Пісні Гіперіона» – це антиутопія, яка розвінчує ідею майбутнього світу, заснованого на досягненнях технологій, бо такий розвиток подій веде до регресу людства та виродження духовних цінностей [6, 63].

Том Ломбардо (T. Lombardo) у статті «Science Fiction as the Mythology of the Future» називає «Пісні Гіперіона» «однією з найвище оцінених ... фантастичних епопей усіх часів» [10, 50]. Він також зазначає, що роман бере свою назву від поеми «Гіперіон» Джона Кітса, а образ поета є одним з ключових у романі [10, 51].

Високо оцінюють «Гіперіон» Сіммонса і Джон Гамільтон (Hamilton J.) у своїй книзі 'Modern Masters of Science Fiction' [9, 5] та Дж. Клут (Clute J.) у книзі "The True and Blushful Chutzpah. In Look at the Evidence: Essays and Reviews" [9, 215]. Схвальні відгуки дає і Г. Гузенс (Gary Couzens) у передмові до видання «The Hyperion Omnibus by Dan Simmons». Цікаво визначення критиком жанру «Гіперіона» як «quest fantasy» [8, 6]. Він також зазначає, що «Гіперіон» побудований по моделі «Кентерберійських оповідань» Чосера [8, 5]. Зв'язок між Сіммонсом та Чосером також зазначений у «Енциклопедії наукової фантастики»: «Історії, розгортаючись, розкривають переплетені закономірності важливих життєвих досвідів; в той же час кожна з них, сприяючи складанню мозаїки в загальну історію, написана в різних жанрах наукової фантастики, створюю-

ючи відчуття, що не тільки описується вигаданий всесвіт, але й що будівельні стратегії НФ вцілому також анатомували (так само, як Чосер аналогічно анатомував середньовічний світ, який почав слабшати)» [13].

Кристофер Палмер (Christopher Palmer), один з перших дослідників творчості Сіммонса, у статті «Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks» [11] зауважує: «Кілька імен персонажів у романі «Hyperion» взяті з імен, пов'язаних з Кітсом: Монета, Джозеф Северн (друг Кітса, що супроводжував його на смертному одрі), Ламія Брон (гібрид коханої і персонажа поета з одного з його віршів). Є цитати, випадкові посилання, уривки з пастішної романтичної поезії. Деталі романів пов'язані з визначеною літературною культурою, а також із загальними компонентами SF [наукової фантастики], ... поряд з деякими елементами пастіша» [11, 76]. Палмер не конкретизує посилань на Кітса, які він знаходить в романах Сіммонса, при цьому він не намагається пояснити явну переробку віршів Кітса в романі. Крім того, Палмер стверджує, що романи Сіммонса слід розглядати як алегорію мультикультуралізму і відповідь на "декадентської споживацтва 1980" (з посиланням на надмірне використання Сіммонсом побутових винаходів) [11, 80]. Палмер наполягає на інтерпретації роману Сіммонса як соціального коментару, та вважає, що саме научний та фантастичний аспекти, а не кітєвський або міфологічний, заслуговують більшість уваги критика.

С. Шульга у статті «Сума фантастики» стверджує, що «Гіперіон» Сіммонса «підводить підсумок досягненням попередників» [5], бо торкається майже усіх тем, про які писали фатасти ХХ сторіччя, тому він є «сумою фантастики ХХ сторіччя» [5]. Він також приводить існуючу у літературознавстві думку, що кожна з новел «Гіперіона» співвідноситься з певним періодом у фантастиці ХХ століття. Історії батька Хойта відповідає фантастика тридцятих, новелі Консула - військова фантастика 40-х-50-х років, пригодам Мартіна Силена - «нова хвиля» шістдесятих, пошукам Ламії Брон - кіберпанк вісімдесятих [5]. Критик вважає, що тема страждання та болю, червоною ниткою проходячи крізь тетралогію, створює неперевершений емоційне тло книги. С. Шульга зазначає, що роздуми про літературу та її місце в людській культурі займають чимало місця в книзі, яка повниться прямими і непрямыми відсиланнями до кращих зразків світового мистецтва.

В. Владимирський також відмічає суміщення у романі різних літературних жанрів наукової фантастики, таких як християнська філософська НФ в дусі Бліша або Бутчера в "Історії священика"; "армійська" фантастика а'la "Зоряні

рейнджери" Хайнлайна або скоріше "Нескінченна війна" Холдемана в "Історії солдата"; "нововолністська" декадентська фантастика в "Історії поета"; повна раціоналістичного смирення НФ в "Історії вченого"; кіберпанківська "Історія детектива" і, нарешті, традиційна субсвітова НФ в "Історії консула" [1]. Критик пише, що ці жанри - це «авторизовані, суб'єктивні погляди на один і той самий світ, неохватний у всій своїй повноті і різноманітті», які разом складають цілісну картину [1]. Він також вважає, що усі новели у романі пов'язані ідеєю «шляху до сили через страждання» [1].

В. Шиловський у рецензії на роман стверджує, що зі звертань до Чосера, Кітса, а через нього до грецької міфології, Сіммонсу «вдається синтезувати ... свою речовину - епічний міф, якого так потребує наш час. Він породив свої казки, драми, трагедії і фарси» [4].

В. Гаков у статті «Поет у SF – більше, ніж поет» [2] зауважує на велику роль, яку для Сіммонса мають поети у його вигаданому світі та сучасній йому реальності, та пише, що це – рідкість для сучасної наукової фантастики [2]. Критик також зазначає, що «Гіперіон» представляє собою суміщення різних жанрів: роману «загального потоку» (mainstream), «наукової фантастики» (science fiction), «любовної мелодрами» (romance), «роману жахів» (horror), узагальнено характеризуючи роман як "ітелектуальну космогонічну оперу" [2].

Таким чином, ми бачимо, що сприйняття літературознавцями творчості Дена Сіммонса та її оцінки різноманітні. Не зважаючи на популярність автора серед читачів, схвальні відгуки його рецензентів та велику кількість літературних премій, отриманих автором, творчість Сіммонса недостатньо вивчена у закордонній літературній критиці. Літературознавці найчастіше звертають увагу на проблему жанру твору, співвідношення форми та змісту частин роману з існуючою у науковій фантастиці традицією та констатують той факт, що роман Сіммонса корелює з ідеями, сформульованими Джоном Кітсом у поемі «Гіперіон». Мало вивчена проблема співвідношення традиційного міфу та сучасних літературних тенденцій у «Гіперіоні», важлива для розуміння інтертекстуальності Сіммонса та головних ідей роману, заснованих на контрасті з ідеями «Титаномахії». Більш того, в Україні праць, присвячених творчості Сіммонса, немає взагалі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Владимирский В. Глядя вниз с дерева боли [Электронный ресурс] / В. Владимирский. — Режим доступа: http://www.tmvitim.org/rezonans/search/mode=show_article&a_id=812

2. Гаков В. Поэт в science fiction – больше, чем поэт [Электронный ресурс] / В. Гаков. – Режим доступа: <http://greenfield.narod.ru/articles/simmons.html>
3. Олин М. Шрайк, который всегда с тобой [Электронный ресурс] / М. Олин. – Режим доступа: <http://maxolin.by.ru/reza/reza4.htm>
4. Шиловский В. Дэн Симмонс. Гиперион [Электронный ресурс] / В. Шиловский. – Режим доступа: <http://lib.ru/SCIFICT/FREELANCER/simmons.txt>
5. Шульга С. Дэн Симмонс «Гиперион» / С. Шульга // Мир фантастики. – 2007. – № 2. – Том 42. – Режим доступа - <http://fantlab.ru/work199851>
6. Auramo A. L. Liminal Monster and the Conflict Between Human and Machine: The Shrike in Dan Simmons' Hyperion and The Fall of Hyperion / A. L. Auramo. – University of Turku, 2013. – 73 p.
7. Clute J. The True and Blushful Chutzpah. In Look at the Evidence: Essays and Reviews / J. Clute. – New York: Serconia Press, 1996. – Pp 215–223.
8. Couzens G. The Hyperion Omnibus by Dan Simmons / G. Gouzens // The Hyperion Omnibus. – Gollancz, 2005. – Pp. 5-7.
9. Hamilton J. Modern Masters of Science Fiction / J. Hamilton. – ABDO Publishing Company, 2007. – Pp.4–6.
10. Lombardo T. Science Fiction as the Mythology of the Future [Electronic resource] / T. Lombardo. – Access mode: http://uir.unisa.ac.za/10500/4908/thesis_steyn_hj.pdf?sequence=1
11. Palmer C. Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks / C. Palmer // Science Fiction Studies. – 1999. – 26:1. – Pp. 73–90.
12. Stein H. J. Protean Deities: Classical Mythology in John Keats's 'Hyperion Poems' and Dan Simmons's Hyperion and The Fall of Hyperion [Electronic resource] / H. J. Stein. – Access mode: <http://imwerden.de/books&pa=showbook&pid=531>
13. The encyclopedia of science fiction [Electronic resource]. – Access mode: http://sf-encyclopedia.com/entry/simmons_dan#sthash.JaTWR3W4.dpuf

В. В. Кругляк

ТЕМА НАРЦИСА У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

В історії гуманітарних наук існує багато тем, які хвилюють людство протягом тисячоліть. Однією з таких тем можна сміливо назвати нарцисизм. Міф

про Нарциса в усі часи слугував митцям та вченим своєрідною ілюстрацією їх власних роздумів, спостережень та теорій. Як зауважує А.-Б. Ренгер, наявні в міфі про Нарциса теми «віддзеркалення та (само)ідентичності, помилки та образів-привидів, (само)пізнання та смерті, пристрасті без відповіді, безмежної любові до іншого та хворобливого самолюбства, а також мотив квітки (нарциса) <...> не раз варіювалися в численних обробках та інтерпретаціях цієї історії» [6, 1]. До зазначених А.-Б. Ренгер мотивів слід додати також представлені в Овідія та надзвичайно актуальні на зламі століть теми приреченої на смерть «прекрасної юності», єдності Ероса та Танатоса, а також гомо- та автоеротичні складові цього міфу.

Кожна епоха «прочитувала» міф про Нарциса по-своєму, акцентуючи актуальну для свого часу проблематику. Так, XIX століття прочитується як спроба не розвитку, а подолання Нарциса: у програму роману виховання покладена ідея ініціального самопізнання шляхом вибору еротичного об'єкта та зіткнення із зовнішнім світом. Індивідуалізм епохи Модерну пов'язаний з ідеєю розвитку суб'єкта та спирається на всеохоплюючу історизацію знання у сучасному суспільстві. Кінець XIX століття вирізняє втома від історії, жах перед нею (Ф. Ніцше). «Історія Нарциса, – наголошує В. Ерхарт, – ототожнюючи самопізнання з долею та смертю, демонструє негативний бік дельфійського «Пізнай самого себе» та водночас означає зупинку часу, переривання нарративного порядку, властивого культурі та історії. Історія юності Нарциса припиняється в момент його “пробудження” й “прозріння”, а міфічні генеалогії “Метаморфоз”, запрограмовані на постійне продовження, генеративність і перевтілення, тут обертаються постійним повторенням й окаменінням. Лише тіло Нарциса перетворюється, сам юнак, як повідомляється в фіналі, й у царстві Аїда, як і раніш, споглядає себе в хвилях Стікса» [4, 102]. Сучасний Нарцис символізує зупинку часу та історії [4, 104]. Звідси – і безсюжетність історій про Нарциса, і акцент на естетизації простору, і підміна хронології різноманітною просторовою топографією. Інтер'єр у романах *fin de siècle* – це метафоричне дзеркало декадентського, зацикленого на власній психопатології мислення.

«Дволика» епоха декадансу побачила в історії Нарциса і красу поезії, і симптоми хвороби часу. Гуго фон Гофмансталь назвав «німецьку книгу про Нарциса» – роман Леопольда фон Андріана «Сад пізнання» (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895) – символом цілого покоління, яке раптом відкрило примарність світового буття. В есе «Габріеле д'Аннуціо» Гофмансталь характеризує своїх сучасників як покоління «пізно народжених», які отримали в спадок від своїх

предків лише дві речі – красиві меблі та хворі нерви. «Незлічими, – пише він далі, – речі, які є для нас лише тріумфальними процесіями та пастушими іграми краси, утіленої краси марень, перетвореної нашою тугою за давно минулим, – речі, до яких ми звертаємося, коли наш інтелект неспроможний віднайти красу в реальному житті та поринає на пошуки штучної краси мрій» [1, 497-498]. Туга за штучним раєм – загальна риса нарцисів доби декадансу. Милування власними неврозами, інтерес до всього рідкісного, вишуканого, незвичайного – від вин до дорогоцінностей та дзеркал – призводить до заперечення життя, штучне стає засобом втечи від тривіальної повсякденності.

Наприкінці ХІХ століття прообраз митця, що претендує на естетичну автономію (відомий афоризм А. В. Шлегеля: «Всі поети – завжди нарциси»), раптом перетворився на сексуально-патологічний тип особистості, а страждання Нарциса трансформувалися в нарцисизм. Втім психоаналіз також трактує нарцисизм вельми неоднозначно. Так, З. Фройд і М. Нордау інтерпретують нарцисизм як «егоманію» (М. Нордау), а тому негативний у культурному аспекті фактор. Нарцис, за З. Фройдом, – це або асоціальний тип, що втратив зв'язок із реальністю, або тиран. Його учениця Лу Андреас-Саломе, навпаки, вважає нарцисизм передумовою гармонійного та творчого ставлення суб'єкта до Іншого й до реальності («Нарцисизм як подвійний рух», 1921). Слідом за А. Жідом («Трактат про Нарциса», 1891) Саломе акцентує увагу на тому, що міфічний Нарцис бачить себе не у штучному дзеркалі, а в дзеркалі природи, тобто бачить себе як частину цілого. Це трактування нарцисизму поділяє багато митців кінця століття, серед яких, окрім А. Жіда, слід назвати О. Вайлда та Г. фон Гофмансталя. На думку А. Гріна, «найголовніша мета нарцисизму – це знищення слідів Іншого у прагненні досягти цілісності. Те, чого шляхом усунення конфліктів прагне первинний нарцисизм, – це або смерть, або безсмертя» [5, 95]. Це тяжіння до смерті / безсмертя відчувається в багатьох текстах кінця століття. Подібно до Овідієвого Нарциса, який у розпачі вигукує: «О, коли б вийти я міг поза межі свого ж таки тіла! / ... Смерть не страшна мені: вмерши, од болю звільнюся», – Доріан Грей, намагаючись «стати позачасовим естетичним об'єктом» [2, 543] вбиває себе; жадає смерті також Клаудіо – герой п'єси Гофмансталя «Дурень і Смерть» («И стань мне жизнью Смерть, коль жизнь была мертва!«).

Проте смерть Нарциса виявляється не героїчною, а жалюгідною. «Він, – зауважує Г. Р. Бріттнахер, – плететься з пониклою головою за власною труною, як Андреа Спереллі, він помирає у страшних муках у брудному баракові, як

прекрасний купецький син Гофмансталя, <...> бездиханним знаходять на горіщі Доріана Грея – бридкого старигана, огидний образ даремно розтраченого життя. Деякі з них навіть не знаходять у собі сил для драматичної загибелі – Дез Ессент, що гордовито відмовився від світу на користь келії відлюдника, принижено вирушає в покаянну путь до Каносса, у банальність мирського життя; Ервін з оповідання Андріана помирає без боротьби й опору, сподіваючись, що досяг кінця свого хресного шляху, але так і не позбувшись страждання...» [3, 352].

Письменники зламу століть створюють декадентську версію роману виховання: замість становлення та самоствердження героя зображується його саморуйнація, замість соціалізації – суб'єктивізм на межі соліпсизму, замість набуття сталих життєвих орієнтирів – крах пізнання, замість розвитку – стагнація. Цим процесам відповідає наративна організація романів: персональний тип оповіді, відсутність діалогів, адитивний стиль, «вічне повернення» ситуацій та відчуттів, переважання спогадів, сновидінь, візій, рефлексії та саморефлексії героїв. Утопія нарцисизму полягає в вірі, що лише світоконститутивний індивідуалізм здатен створити цінності, які подолають чари раціоналізованого та технізованого світу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гофмансталь Г. фон Избранное / Гуго фон Гофмансталь; Пер. с нем.; предисл. Ю. Архипова; Комментар. Э. Венгеровой. – М. : Искусство, 1995.– 846 с.
2. Эллман Р. Оскар Уайльд : Биография / Ричард Эллман; Пер. с англ. Л. Мотылева. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 704 с.
3. Brittnacher H. R. Opferphantasien in der Literatur Fin de siècle / Hans Richard Brittnacher. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2001. – 372 S.
4. Erhart W. „Wundervolle Augenblicke“ – Narziß um 1900 / Walter Erhart // Narcissus : ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. – Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2002. – S. 99-115.
5. Le Rider J. Das Ende der Illusion : Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck / Jacques Le Rider. - Wien : Österr. Bundesverlag, 1990. - 496 S.
6. Renger A.-B. Narcissus – „Selbsterkenntnis“ und „Liebe als Passion“. Gedankengänge zu einem Mythos / Almut-Barbara Renger // Narcissus : ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. – Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2002. – S. 1-11.

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ «ЛЮДИНА І ВІЙНА» В НАЦІОНАЛЬНОМУ Й ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОМУ АСПЕКТІ В НОВЕЛІ В. СТЕФАНІКА «МАРІЯ»

Творчість В. Стефаника – оригінальне явище світового рівня, ім'я цього письменника по праву стоїть поряд з іменами найвизначніших літературних авторитетів. Василь Стефаник, як і кожний великий митець, має індивідуальне творче обличчя, свій, властивий лише йому, стиль письма. Він створив лаконічні новели, які позначені глибоким психологізмом і драматизмом.

Власну творчість і життя В. Стефаник присвятив Україні. Не лише покутському селянству, «володарем дум» якого дійсно був, і галицькій інтелігенції, а всій Україні, за яку завжди боліло його серце. Яскраве свідчення цього – новели письменника «Діточа пригода», «Марія», «Сини», «Межа», «Нянька», «Дитяче горе», написані в другий період творчості.

В. Стефаник на власні очі бачив, як цвіт нації – найкращі сини України – кладуть свої голови за її незалежність, соборність і державність. Ці історичні події і стали основою новели «Марія».

Художнє осмислення проблеми «людина і війна» дало можливість авторів новели піднести важливі національні, суто українські питання. Через психологію переживань галичанки Марії, матері трьох синів (загиблих січових стрільців), спілкування її та односельців з солдатами царської армії В. Стефаник відтворює весь розмах і всю глибину національної трагедії – плундрування цілого народу, роздертого поміж двох ворогуючих імперій.

У центрі новели – образ матері Марії, це символ самої України (прототипом головної героїні, за свідченням самого письменника, була селянка з Русова: «Вона донедавна жила тут, близько коло мене. Умерла у більшому завзяттю, ніж по програній війні, а сини її розлізлися десь по світі. До смерті, ця Марія, панувала над оточенням» [2, 280]), богорівної Марії-Богородиці, бо вона також мати-страдниця. Мати рідна своїм синам не лише по крові, а й за національним і гуманістичним духом, яким вона, як і мати Спасителя, перейнялася, перестраждавши їхніми болями та муками.

Війна і діти, війна і материнство – це несумісні поняття, дисгармонія їх закладена вже в самій природі. Діти покликані продовжити людський рід, війна

ж несе смерть. Такою антитезою В. Стефаник починає свою новелу. Марія, переживаючи жахи світової війни, уявляє своїх дітей у найтрагічнішій ситуації: «А може, там і її сини, може, вже закуталися в білий рантух снігу і кров біжить із них і малює червоні квіти» [2, 167].

Далі в новелі автор яскраво створює повнокровний образ жінки-матері, найбільшою втіхою якої є діти: «Вона їх родила міцних і здорових, як ковбки; чим була грубіла, тим більше робила, по кожній дитині була все краща й веселіша; а молока – то мала такого, що могла дітей не плекати, а купати» [2, 167]. У тій частині новели, де Марія згадує найщасливіший час свого життя: «Вона їх провадила до кернички і сполікувала росу з голов <...> А по дорозі гралася ними, як дівка биндами. Любувала й голубила їх» [2, 167], образи жінки-матері і землі-годувальниці зливаються в один духовний абсолют (земля – родина – діти) [1, 42].

Виплекані матір'ю фізично, духовно дозріли сини Марії вже самостійно. Інстинкт матері підказував їй врятувати хоч одного, найменшого сина від смерті: «Виймила з рукава ніж і сказала: найменший, Дмитро, най лишиться, а ні, то закопає зараз у себе ніж. Сказала це і зараз зрозуміла, що перетяла тим ножем світ надвоє: на одній половині лишилася сама, а на другій – сини тікають геть від неї...» [2, 168], але опритомнівши, вона побігла, аби наздогнати старших і відіслати з ними найменшого, бо Україні потрібні її діти.

Сини стали в обороні матері України: «тота Україна забирає мені діти» [2, 169]. Передаючи глибокі переживання Марії, В. Стефаник поступово розкриває осмислення матір'ю національних ідеалів, зростання її самосвідомості, розуміння національно-визвольних прагнень рідного народу. Глибинні зрушення в психології селянки, духовне воскресіння, відродження душі героїні, автор передає за допомогою експресивного вислову: «Між тими панями-мамами почула себе в перший раз у житті рівною зі всіма панами й тішилася, що сини поставили її в однім ряді з ними» [2, 169].

Образ матері-страдниці в новелі «Марія» переростає в образ свідомої жінки-героїні. Материнська любов до синів робить здатною її до самозречення в ім'я високої мети – України, вона змогла принести своїх трьох синів в жертву рідній землі. Почуття жінок, які пожертвували своїми синами задля України, автор передає вражаючою метафорою: «Попід мури мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли» [2, 168], це речення спонукає задуматися над дорогою ціною нинішньої здобутої незалежності.

Письменник із симпатією змалював свідому галицьку молодь, які «з розумом добували мужицьке право, що пани здавен-давня закопали в палатах» [2, 168], національно-визвольний рух молодих патріотів, які «ішли лавою з хоругвами над собою, і пани їм поступалися» [2, 168].

Новела наповнена образами, що символізують Україну – розтерзану війною, але таку, що національно самоусвідомлюється. Таким символом виступає пісня. Пісня як атрибут української духовності єднає дві частини України: Західну і Східну.

«Січова пісня» символізує боротьбу за нову Україну. Пісня виступає синтезом національного, вселюдського й духовного. Вона об'єднала молодих людей різних верств: «В місті зійшлося їх сила, паничі і прості хлопці. Хоругви й прапори шелестіли над ними і гримів спів про Україну» [2, 168]. Експресивний звуковий образ – «земля дудніла під довгими рядами, що співали січову пісню» [2, 168] – допомагає розкрити думку про могутній стрілецький рух. Як і січова пісня, пісня солдат-наддніпрянців передається автором через сприйняття Марії: «Марія отворила широко очі на козаків, подалася вперед, неначеб хотіла підбігти й не пустити їх спів з хати. Пісня випростовувала її душу» [2, 172]. Пісня піднімала на ноги народ, вселяла дух бездухим, віру зневіреним і кликала єднатись.

У новелі постає образ орла, хижої птиці, що уособлює зло. І це зло руйнується – зникає закипіла чорна кров з серця Марії: «Десь там на горах сидить орел, пісня розвіває його крила, і подув цих крил гоїть її серце, стирає чорну кров з нього» [2, 172]. За допомогою алегорії В. Стефаник підносить думку про духовну єдність матері та її синів, думку про возз'єднання України: «Близкотять ріки по всій нашій землі і падають з громом у море, а нарід зривається на ноги. Напереді її сини, і вона з ними йде на ту Україну, бо вона, тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були всі вкупі» [2, 172], Марія бачить, як збувається мрія її синів.

Символом єдності української нації виступає образ Шевченка: «Вихопила Шевченка з рук, поклала в пазаху. – Можете мене отут і зарізати, а образа не дам <...> Поволі витягнула й подала йому, бо й сама стала цікава, що вони з ним будуть діяти» [2, 170]. Образок був неависний катом, які знущалися над Марією «...здоймили його з-під образів, кинули до землі і стали толочити по нім» [2, 170], ці підлі дії пробудили в її душі національну самосвідомість. Так само символом єдності галицької і наддніпрянської молоді виступає сорочка (відоме і символічне значення сорочки-оберега в українській свідомості), яку

Марія дала надягнути козаку: «Підлізла Марія на грядки, виймила зі скрині сорочку і подала роздягненому. – Вбирай, це з мого сина; бог. знає, чи верне, чи буде її носити» [2, 171].

Заключним акордом твору – «щоби ми були всі одної мислі» – В. Стефанік виголошує заклик відчувати себе народом, господарями своєї землі, а не рабами. Автор висловив прагнення українців з'єднатися, свої заповітні надії про єдину, незалежну Україну.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Мафтин Н. «...бо Україні потрібні її діти (вивчення новели В. Стефаніка «Марія») // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 41–44.
2. Стефанік В. Вибране / Упор. В. М.Лесин та Ф. П. Погребенник. – Ужгород: Карпати, 1979. – 392 с.

К. В. Ліханська, О. В. Максютенко

АРІАДНА ОЛІВЕР ТА АГАТА КРІСТІ: БІОГРАФІЧНИЙ АВТОР І ЛІТЕРАТУРНИЙ ГЕРОЙ

У 1965 році Агата Крісті закінчила працювати над «Автобіографією», яку писала близько п'ятнадцяти років, «неспішно, із задоволенням, не ставлячи себе у строгі рамки». За словами Крісті, «це все, що я хотіла сказати – в усякому разі, про життя. ... Я задоволена, ... зробила все, що хотіла зробити. Чи багато хто з нас зможе сказати те ж про себе? ...» [2]. На сторінках «Автобіографії» Агата Крісті неодноразово передає власні роздуми щодо оволодіння майстерністю письменника («...дивне почуття, коли ви опиняєтесь під владою думки, точно уявляєте собі, як її висловити, хапаєтесь за олівець і ... строчите сторінку за сторінкою»), часто сповнені справжньої муки творчості («...ви перебуваєте у страшому напруженні, в сум'ятті, голова розколюється, ви опиняєтесь на межі божевілля, намагаючись правильно вибудувати сюжет, змусити дію розвиватися так, як вважаєте за потрібне») [2]. Відомо, що ставлення Крісті до письменницької професії, яку вона обрала, довгий час було досить скептичним. Її ранній досвід у жанрі детектива з'явився в роки Першої світової війни, у результаті суперечки з сестрою, яка запевняла Агату, що детективний роман для неї буде написати неможливо. Зате мати підтримала ідею дочки, так з'явилась «Таємнича пригода в Стайлз», яка після довгої подорожі по

видавництвах все-таки була надрукована [1, 4]. За зауваженням Н. В. Тусіної, художній світ прози Крісті має «внутрішню єдність – присутність біографічно конкретного образу письменниці» і є «коментарем до її життя, ... своєрідним щоденником, який фіксує переживання, відчуття.... Тут містяться не тільки автобіографічні подробиці долі письменниці, а й «сповідана нею « філософія життя » [3, 253].

Серед створених Крісті персонажів, що займаються розгадкою таємничих подій (знаменитий детектив Еркюль Пуаро, спостережлива міс Марпл, сімейна пара «авантюрних детективів» Томмі і Таппенс Бересфорд, інспектор Баттл, шукачі пригод Енн Бедінгфелд, Вірджинія Рівел, Ентоні Кейд), особливе місце займає образ письменниці Аріадні Олівер – alter ego автора. Літературні критики зазначають, що інтерес місіс Олівер до вигадування детективних історій, її оригінальна зовнішність, непередбачувана, незалежна поведінка нагадують іронічний автопортрет Агати Крісті. Героїня має живий розум і винахідливу фантазію, часто стає супутницею Еркюля Пуаро, допомагаючи йому у розслідуванні злочинів. Вона – жінка середніх років, пише детективні романи, що користуються популярністю, їй властиві феміністські погляди та віра в інтуїцію.

Аріадна Олівер з'являється у восьми детективних творах Крісті, час дії яких охоплює майже сорок років: «Карти на стіл» (1936), «Місіс Макгінті з життям розсталася» (1952), «Вілла «Білий кінь» (1961), «Третя дівчина» (1966), «Вечірка у Хелловін» (1969) та ін. Не дивлячись на небажання публічно обговорювати особисте життя, Крісті охоче використовувала образ місіс Олівер для передачі власних поглядів на письменницьку діяльність, подробиці складання напружених сюжетів своїх відомих книг, творчі труднощі, які їй доводилося долати. Дослідники розмірковують, у якій мірі Аріадна Олівер нагадує Агату Крісті, зокрема Крісті-письменницю, бо їх особисті життя мають мало спільного. Але фраза, яку промовляє Аріадна, беручи участь у розгадці таємничого випадку, що складає сюжет роману «Місіс Макгінті з життям розсталася»: *«Authors are shy, unsociable people, atoning for their lack of social aptitude by inventing their own companions and conversations»* [5, 34], – нібито перегукується з думками Агати Крісті. У своїй автобіографії вона визнає: *« I am not and never shall be a good conversationalist...I can't say what I mean easily – I can write it better»* [цит. за: 8, 200]. І Агата Крісті, і Аріадна Олівер героями своїх детективних історій зробили «не-британських» сищиків з вельми різними особливостями натури (бельгієць Еркюль Пуаро та Свен Г'ерсон, фін за походженням). Слава

письменниці доставляла Крісті багато незручностей, як і поклоніння читачів стомлює місіс Олівер. Сама вона вважає себе скоріше популярною, аніж знаменитою. Створений нею детективний персонаж Свен Г'ерсон з роками набрид письменниці, але публіка й видавці його люблять, тому вона продовжує писати про нього. Аріадна часто скаржиться на те, що надала герою своїх книг надто багато слабкостей, недовершеностей, а тому й «зупинилась» і не йде далі разом з ним. Крісті зізнавалась, що часто відчувала те ж саме по відношенню до Пуаро.

Герої-детективи Крісті в деякому сенсі відображають різні грані особистості реального автора. Паркер Пайн втілює іронічний погляд на життя, властивий самій письменниці, заміжня пара Таппенс і Томмі є своєрідним суміщенням романтичного світосприйняття та аналітичного розуміння мотивів поведінки оточуючих, Аріадна Олівер відображає комічну самохарактеристику Крісті. Як жінка-романіст і сищик вона, подібно до біографічного автора, не сприймає себе серйозно і любить ігри з читачами. Олівер стала «втіленням» особистості Крісті у детективних творах ще до того, як вперше познайомилась з Пуаро, про що згадується у романі «Карти на стіл». Те, що вона є літературним «двійником» Агати Крісті, проступає в її портреті, поглядах на життя, сором'язливості щодо успіху у читацької публіки. Крісті також проводить деякі паралелі між власними книгами та детективними творами місіс Олівер. Так, в романі «Місіс Макгінті з життям розсталася» Аріадні пропонують обірвати життя головному персонажу її детективних історій, Свену Г'ерсону; коли Крісті включила цей мотив до книги, вона вже написала «Завісу», останній роман про Пуаро. Аріадна Олівер також виражає властиве Крісті неприйняття публічних розмов про написане нею, але, коли вона думає про свою роботу, її погляди збігаються з думками Крісті, викладеними в інтерв'ю та автобіографії: *«She thought the detective stories she wrote were quite good of their kind. Some were not so good and some were much better than others.... She was a lucky woman who had established a happy knack of writing what quite a lot of people wanted to read. Wonderful luck that was»* [цит. за: 8, 111]. Заява Агати Крісті, що вона спеціалізується на описанні «повсякденних злочинів», підтверджується словами місіс Олівер: *«I only write very plain murders.... Just about people who want other people out of the way and try to be clever about it»* [7]. Крісті не дуже турбувалася про порушення правдоподібності, помилки, які припускала у творах, і власне ставлення до цього вона виражає у словах Аріадни, які звучать зі сторінок роману «Карти на стіл»: *«I don't see that it matters if I mix up police ranks and say a re-*

volver when I mean an automatic, and a dictograph when I mean a phonograph, and use a poison that just allows you to gasp one dying sentence and no more. What really matters is plenty of bodies! If the thing's getting a little dull, some more blood cheers it up. Somebody is going to tell something – and then they are killed» [4].

Продовжуючи тему схожості Агати Крісті з її персонажем, треба зазначити, що навіть імена двох письменниць мають деяку подібність. Обидва – грецького походження, а символічний зміст, що проявляється в імені Аріадни, не є випадковим, адже лабіринти, заплутані клубки детективних історій як найкраще пасують до цього таємничого імені. Як зізнається Аріадна Олівер: «*...it is a Greek name... It's my own, you know. I didn't just make it up for literary purposes» [6].* У кожному з творів, де з'являється детектив-аматор Аріадна Олівер, Крісті не втрачає можливості через її висловлювання виразити своє відношення до ремесла письменника. Образ спостережливої, дотепної супутниці Пуаро, яка стає його другом, вірним помічником у розплутуванні загадкових злочинів, зближається з особистістю Агати Крісті в запропонованому амплу самостійної, рішучої, дещо ексцентричної жінки, талановитої, успішної письменниці, автора захоплюючих детективних історій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Киреева Н. В. Как Агата Кристи стала «королевой детектива» // Н.В. Киреева, И. А. Коваленко. – Режим доступа: www.bgpu.ru/feed/feed_file/khUObFb8kt.
2. Кристи А. Автобиография / А. Кристи. – Режим доступа: <http://www.litmir.me/bd/?b=15481>
3. Тусина Н. В. Автобиографическое начало недетективных романов Агаты Кристи / Н. В. Тусина // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2006. – № 11 (61). – С. 247–253.
4. Christie A. Cards on the Table / A. Christie. – Mode of Access: <https://www.gutenberg.org/ebooks/search/>
5. Christie A. Mrs. McGinty's Dead / A. Christie. – Mode of Access: <https://www.gutenberg.org/ebooks/search/>
6. Christie A. Halloween Party / A. Christie. – Mode of Access: <https://www.gutenberg.org/ebooks/search/>
7. Christie A. The Pale Horse / A. Christie. – Mode of Access: <https://www.gutenberg.org/ebooks/search/>

8. Morgan J. Agatha Christie: a Biography / J. Morgan. – L.: Harper Collins, 1997. – 416 p.

Я. О. Лобода, І. В. Пасько

ПОЕТИКА НАЗВИ РОМАНУ «ЧОРНИЙ АНГЕЛ» О. СЛІСАРЕНКА

О. Слісаренку в літературному процесі 20-х років ХХ ст. належить помітна, хай і не першорядна, роль. Творче становлення письменника припадає на нелегкий час. Як зазначає І. М. Шкоріна, автор дисертації «Проблемно-стильові домінанти романів О. Слісаренка», дослідження творчості О. Слісаренка, зокрема його романістики не було безперервним. Воно виразно розпадається на декілька періодів, у проміжку між якими ім'я письменника або взагалі не згадувалося в науковій літературі, або згадувалося побіжно й здебільшого в негативному плані [4, 10]. Погляд на літературну творчість митця відтворює, по суті, панораму культурного життя цілої епохи — від початку ХХ ст. і до сьогодні. Із того, що творчість О. Слісаренка є досить дискусійною і дослідженою у багатьох аспектах великою кількістю літературознавців, можна зробити висновок, що вона цікава та багатогранна. Прозова спадщина письменника творить образ епохи; високий гуманістичний пафос його доробку єднає його оповідання й романи з кращими творами світової літератури [4, 12].

У статті ми ставимо перед собою завдання проаналізувати поетику назви роману «Чорний ангел» О. Слісаренка, розглянути її символічне навантаження.

У вже згадуваній дисертації І. М. Шкоріної наведений цікавий факт щодо рецепції назви роману сучасниками О. Слісаренка: «У журналі «Літературний ярмарок», у надрукованому без підпису (за традицією видання) «Епілозі» (1929) знаходимо оригінальні міркування щодо назви «Чорного ангела». Так, тут відзначалася її символічність, пов'язана з похмурою тональністю, що вводилося в контекст аналогічних назв у тогочасній літературі» [4, 18]. Унаслідок цього, як зауважує дослідниця, невідомим автором було зроблено висновок про вірогідну появу нової тенденції: «Роман називається «Чорний ангел». До речі про оце чорне. Щось пішла мода на всяку чорноту. Тільки подумайте: у Слісаренка «Чорний ангел», у Епіка «Чорний борух», у Гжицького «Чорне озеро»; коли додати до цього ще такі назви, як «Гробовище» Ярошенка, «Смерть» Антоненка-Давидовича, «Вуркагани» Микитенка, — то дійсно будемо мати щось цілком протилежне отій «голубій даліні», яка з легкої руки Хви-

льового так всевладно панувала ще лише кілька років тому» [цит. за 4, 19]. Можна припустити, що поява у назвах творів першої третини ХХ ст. кольорів або слів із похмурих експресивних навантажень зумовлена художньою презентацією складної та неоднозначної епохи війн та революцій.

Традиційно образ Чорного Ангела пов'язують із віщуванням, передбаченням лихого й небезпечного. Тож назва роману О. Слісаренка є символічною, і нерозв'язаних питань залишилося достатньо: хто ж був тим Чорним Ангелом і чи справді Петро, один з головних героїв роману, є втіленням вісника майбутнього? З одного боку, він бореться за вільну, незалежну Україну, а з іншого — у творі не відчутна відповідна (позитивна) оцінка його вчинків: «Невідомо про нього, чи був він обдурений, чи сам обдурював... Він виріс, як чортополох на родючому ґрунті...» [3, 554]. Чітко не виражена авторська позиція щодо цього персонажа доповнюється такими портретними деталями, як чорна борода, чорні «крила». Він співвідноситься з героєм християнської міфології — архангелом з вогняним мечем: в одному з епізодів він «стоїть перед Артемом стрункий і високий, усучаснений архангел, що змінив свого архаїчного вогняного меча на машинну зброю» [3, 516]. У Старому Заповіті ангел з вогняним мечем супроводжує вигнання Адама та Єви з Раю: «І вигнав Адама, і поставив на сході біля саду Едемського Херувима і полум'яний меч, який обертався навколо, щоб охороняти путь до дерева життя» (Буття, 3:22-24) [1], а відтак по-іншому може бути інтерпретоване спричинене діями Петра знищення комуни та вимушений від'їзд з неї інших героїв. Слушно з цього приводу зауважує І. М. Шкоріна: «У зв'язку з цим нової конотації набуває і образ Петра: якщо повсюдно він називається чорним ангелом й уособлює диявольське начало, то у згаданому контексті співвідноситься з міфологічним героєм, що здійснює Божу волю, а отже, цей образ роману може бути переосмислений як такий, в якому закладена, хоч і дуже приховано, позитивна семантика» [4, 93]. На наш погляд, важливо акцентувати й на тому, що небезпечний винахід Артема, навколо якого розгортаються всі події роману, цікавить Чорного Ангела. Тому автор уже в назві дає ключ до розгадки таємниць роману: Чорний Ангел не лише віщує зло, але й змушує замислитися над питанням, чи потрібні такі експерименти суспільству і чи зможе нести людина повну відповідальність за винахід, що здатен перевернути світ науки.

Отже, письменник вказує в назві й надалі розвиває у творі думку про те, що в його героєві від початку закладено світле, божественне начало, але згодом через гординю відбувається бунт і перехід на позицію «темних» сил. Це значно

ускладнює образ Петра, робить його неоднозначним, що цілком відповідає письменницькому задуму. У світовій художній традиції герой-Диявол часто набуває позитивного тлумачення, «образ Сатани як волелюбного бунтівника може стати однозначно позитивним» [2, 414] (герої Дж. Байрона, «Демон» М. Лермонтова тощо). К.-Г. Юнг звертав увагу на близький до цього психологічний феномен: «Якщо хтось проектує на свого ближнього образ диявола, то це відбувається тому, що ця людина має в собі щось таке, що робить можливим закріплення цього образу. Тим самим ми зовсім не сказали, що ця людина сама, так би мовити, є якийсь диявол; навпаки, вона може бути чудовою людиною, котра, однак, перебуває в стосунках несумісності з тим, хто проектує, і тому між ними має місце певний «диявольський» (тобто роз'єднуючий) ефект» [5, 101].

У романі О. Слісаренка для проекції міфологічного образу культурного героя, яким можна вважати Артема Гайдученка, властива й така ознака, як наявність брата. У світовій традиції «культурний герой часто є одним із братів, ... з їх числа виділяються двоє..., які звичайно ворогують між собою» [2, 26]. Стосунки Артема і Петра Гайдученків цілком відповідають цій характеристиці, відтворюючи архаїчну міфологічну ситуацію, коли «негативний варіант культурного героя звичайно невміло наслідує брата», наприклад, «створює погані «предмети» [2, 26]. У романі це певним чином реалізується в намаганні Петра використати задуманий Артемом на користь людства винахід — «термінід» — як звичайну вибухівку, тобто перетворити його на руйнівну силу. Одвічний мотив протистояння братів пронизує міфологічну й літературну традиції, виявляючись у всі часи в безлічі варіантів: перш за все можна згадати Каїна та Авеля як біблійних персонажів. О. Слісаренко у «Чорному ангелі» проводить виразну паралель до цих біблійних образів за допомогою прямого порівняння: *«Спереду ватаги суворий, як Каїн, їхав Петро Гайдученко і в безсилій злобі тиснув острогами боки коневі»* [3, 535]. Мотив ворожнечі братів здобуває нове літературне життя і стає частішим у часи громадянської війни, оскільки воєнний і повоєнний періоди надавали для цього багатий життєвий матеріал (можна згадати такі визначні твори української літератури, як «Вершники» Ю. Яновського, «Мати» М. Хвильового тощо).

Отже, у назві роману «Чорний ангел» міститься виразна біблійна алюзія, за допомогою якої наголошено на демонічній сутності образу Петра Гайдученка. Неоднозначність демонічних образів і неодноразове їх тлумачення в позитивному світлі набуває особливого значення в романі «Чорний ангел», оскільки

саме Петро уособлює національну ідею, яка на той час не могла бути втілена в образі позитивного героя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Буття [Електронний ресурс] : [пер. І. Огієнка]. – К.: Українське біблійне товариство, 2011. – Режим доступу: <http://bible-lessons.in.ua/bible/old/book01/gl03.html>.
2. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1988. – Т. 2. – 719 с.
3. Слісаренко О. Чорний Ангел : Вірші. Новели. Повісті. Роман / О. Слісаренко [упоряд. та передм. М.К. Наєнка]. – К. : Дніпро, 1990. – 557 с.
4. Шкоріна І. М. Проблемно-стильові домінанти романів О. Слісаренка : дис. ... канд.філол.наук : 10.01.01 / Шкоріна Інна Марківна ; Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2005. – 221 с.
5. Юнг К. Г. Психология бессознательного. – М. : Канон, 1998. – 400 с.

В. Д. Лобус, В. В. Селігей

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ПОЕТА СЕ ЛІН'ЮНЯ

На тлі більш відомих середньовічних поетів Китаю нерідко несправедливо губиться Се Лін'юнь. Хоча його внесок у класичну літературу Китаю неможливо переоцінити, адже саме він був засновником пейзажної лірики як самостійного поетичного напрямку в китайській середньовічній поезії.

Останнім часом Китай, і зокрема китайська література стали активно вивчатися українськими вченими, і незважаючи на це, він ще залишається маловивченим, незнайомим і загадковим. Китайська література тільки нещодавно почала активно перекладатися українською та російською мовами. На відміну від широко відомої поезії Класичного періоду епох Тан і Сун, поезія епохи Шести династій навіть в самому Китаї вивчена мало і тільки почала вивчатися на Україні. Про самого поета Се Лін'юня на Україні відомо дуже мало, та його твори майже не вивчалися українськими сходознавцями. Таким чином, дана робота є однією з перших спроб вивчити це питання.

Метою нашого дослідження є визначення історичних, культурних та релігійних обставин, які впливали на творчість Се Лін'юня, його новаторства та вплив на літературу Китая.

Найбільш глибоким та фундаментальним російськомовним дослідженням поетичної творчості Се Лін'юня є видана у 1980 р. робота Л. Є. Бежина «Се Лін'юнь». Він дослідив історичний фон періоду Шести династій, коли жив та творив Се Лін'юнь, його соціальне підґрунтя та творчі здобутки.

Л. Є. Бежин зазначає, що життя Се Лін'юня відноситься до того періоду, який в китайській історіографії отримав назву Шести династій, і Се не тільки хронологічно, але й за складом натури, за характером творчості цілком належав цьому часу, і якщо поряд з ним творили митці, що обігнали час, були і ті, хто відставав від епохи; то Се Лін'юнь йшов з нею крок у крок [2, 54].

Також Л. Є. Бежин був першим, хто переклав деякі вірші Се Лін'юня російською мовою. Крім цього, тема творчості Се Лін'юня зустрічалась і у інших роботах російськомовних сходознавців на тлі їх досліджень китайської середньовічної літератури та поезії зокрема. Такими були В. М. Алексеев, Л. Є. Балдікін, К. І. Голигіна, Є. О. Серебряков та інші.

На прикладі деяких віршів та їх перекладів ми хочемо дослідити систему образів та алюзій в поезії Се Лін'юня.

日出东南隅行 [5]

柏梁冠南山。

桂宫耀北泉。

晨风拂檐幌。

朝日照闺轩。

美人卧屏席。

怀兰秀瑶璠。

皎洁秋松气。

淑德春景暄。

Прекрасна красуня лежить за ширмою,

На грудях орхідея і кращий самоцвіт.

Чиста і світла як сосна восени,

Доброчесна як весінне тепло.

* Палац коричних дерев - місяць

Переклад:

На південному сході сходить сонце

Болян як корона південній гори,

Палац коричних дерев* блищить на півночі від джерела.

Ранковий вітер здуває завісу ночі,

Ранкове сонце освітлює величну жіночу частину будинку.

Семантика твору будується на усталеному метафоричному значенні ключових образів. «Палац коричних дерев» (桂宮), як називали місяць, вводить образ жіночого начала. З богинею місяця Чан'е буде порівнюватися дівчина (美人), про яку говориться нижче. Ранковий вітер (晨风) і ранкове сонце (朝日) символізують те, що дівчина молода та прекрасна, і тут можна побачити, як тісно зв'язує Се Лін'юнь людину з природою, через образи якої він передає людські якості, і цим, посилює їх та надає неповторності. Орхідея (兰) – квітка осені, символізує, що ранок життя пройде, а за ним краса швидко зів'яне, але, якщо душа прекрасна, то і в старості, наприкінці життя, найкращі якості залишаться прикрасою людини, про що каже нам символ самоцвіту (瑶璠), який ніколи не старіє. У двох останніх рядках автор вводить антитезу – протиставляє осінь та весну (秋—春), адже, як нам відомо, осінь в китайській культурі символізує кінець життя, старість, а весна навпаки – юність та ціле життя попереду. Тому без сумнівів можна сказати, що у цьому вірші пише Се Лін'юнь про життя, про кінець життя, про старість і про те, що ж залишиться з людиною в кінці, коли все вже буде втрачено. Він показує, як короткочасне життя людини. Передає почуття швидкоплинності життя автор через природні образи. І саме він, Се Лін'юнь почав першим описувати внутрішні переживання людини через зовнішній світ.行田登海口盘屿山诗 [5]

羈苦孰云慰。
观海藉朝风。
莫辨洪波极。
谁知大壑东。
依稀采菱歌。
仿佛含嚔容。
遨游碧沙渚。
游衍丹山峯。

Переклад:

Інспектую поля в Хайкоу, піднімаюся на гору Кам'яна тарілка
Стомлений подорожній, який втішить мене,
Над морем дме вітер.
Неможливо розгледіти вищу точку величезних хвиль,
Хто б знав, що велика безодня * простягається на схід.
Неясно чується пісня збирачів трав,
Неначе таїть у собі печаль.

На мілині блукаю зеленими пісками,
Підіймаюсь на вершину червоної гори.

* Велика безодня - море Стомлений подорожній (羈苦) символізує кінець року, кінець життя... Вітер (风), море (велика безодня, 大壑), гори (山) – це величні стихії, вражаючи своєю всеосяжністю, міццю, непідвладністю людині. Велична природа відтіняє почуття безпорадності, яким охоплене ліричне «я» твору. На тлі неосяжного всесвіту життя здається минулим як пісня, що замирає вдалині, як і ця пісня (采菱歌), що чується ліричному герою. В цьому вірші помітне як обожнювання природи й замилювання нею, так і страх перед її величчю й неприступністю. Цілісна картина вірша передає стан душі ліричного героя. Поряд із первісною природою бачиться присутність людини. Людини, яка бачить, чує, яка міркує і мандрує.

Стиль поета був неоднорідним, мав багату систему образів, які зустрічаються майже в кожному рядку. Се Лін'юнь був перший, хто через образи природи почав передавати людські почуття. Спектр емоцій, що автор намагався показати, був дуже широким. В поезії Се Лін'юня природа ніби говорить за автора, розкриваючи його почуття.

У своїх віршах Се Лін'юнь майстерно комбінував стародавні обороти та нові форми, які не використовувались до нього.

Всі ці новаторства Се прижилися серед послідовників поета, форма його вірша була прийнята суспільством та стала розповсюдженою, і його вплив на поезію Китаю простягався на подальші сотні років.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Балдыкин Л. Е. О классической китайской пейзажной лирике / Л. Е. Балдыкин // Народы Азии и Африки. – М. : Наука, 1975, № 5. – С. 23–48.
2. Бежин Л. Е. Се Линъюнь / Л. Е. Бежин – М. : Наука, 1980. – 208 с.
3. Кравцова М. Е. История культуры Китая. 3-е издание, испр. и доп. / М. Е. Кравцова – СПб. : Лань, 2003. – 416 с.
4. Chang Kang-yi. Six Dynasties Poetry. Princeton, 1986.
5. 中国古诗白首读。北京，华语教学出版社，2007年。
6. Інтернет ресурс: <http://www.wenhua.cn.com>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ МАГНЕТИЗЕРА В РОМАНІ Г. БРОХА «ЧАРИ»

Роман Г. Броха «Чари» («Die Verzauberung», 1936) написаний у формі щоденника сільського лікаря, що дає змогу письменнику зобразити, чому та яким чином самотня людська душа стає складовою того «незрозумілого процесу, що його ми називаємо масовим психозом» [2, 383]. Маріус Ратті, який є в романі втіленням демонічного демагога, розпалювача масового психозу, з'являється в селищі березневим ранком. Його інфернальна природа підкреслюється цілою низкою деталей. Лікар бачить чужинця в той момент, коли годинник на церкві б'є дванадцятую – годину Пана, коли «пісня неба» та «полуденний дзвін» зустрічаються, утворюючи вертикаль та символізуючи стан рівноваги. Однак цей стан порушується вторгненням чужинця. Незвичайним є вживання означеного артикля: «der Fremde». Він указує на те, що йдеться не про будь-якого незнайомця, а про «чуже» (das Fremde) як метафізичну категорію. Означений артикль є своєрідним сигналом порушення рівноваги, вторгнення чужого. Це значення закріплюється зовнішністю незнайомця: це мандрівник із рюкзаком за спиною. У романтичній свідомості мандри пов'язувались з ностальгічним бажанням єдності та цілісності, з пошуками альтернативного ідеального світу. У літературі ХХ ст. цей мотив переосмислюється. Мандри набувають характеру або прориву в несвідоме, або, як, наприклад, в екзистенціалізмі, стають абсолютизацією стану сторонності. Цей екзистенціалістський мотив відчувається також в образі Маріуса. Г. Брох відтворює екзистенціалістську концепцію мандрівника як чужого, доповнюючи її й іншими конотаціями. З одного боку, Маріус, сторонність якого постійно підкреслює лікар, викликає асоціації з Діонісом. По-перше, він з'являється в час Пана, а по-друге, як зауважує М. Бруке, уже в античній традиції стійким визначенням Діоніса було «чужий бог» [3, 192]. З другого боку, Маріус символізує смерть. У цьому значенні використовує цей мотив і Т. Манн у «Смерті у Венеції». Побачивши мандрівника біля каплиці, Ашенбах несподівано вирушає до Венеції. Цікаво, що пізніше брохівського лікаря також опановує жага мандрів. Маріус, таким чином, уже на початку роману асоціюється зі смертю та злом, хоча в асоціативному полі цього образу відчуються й позитивні обертони, наприклад, пошуку істини та окриленості.

Амбівалентність образу Ратті підкреслена й описом його ходи, котра визначається як «стрімке та впевнене човгання» [2, 14]. Стрімке, окрилене просування вперед нараз перетворюється на топтання на місці, а далина, в яку спрямований погляд Маріуса, набуває ознак порожнечі. Романтичний конфлікт філістера та ентузіаста зазнає в «Чарах» модерністської трансформації. Маріус поєднує в собі риси обох типів: він і мандрівник, що в романтичній літературі завжди було ознакою митця, він і філістер, представник дрібної буржуазії. Тут дається взнаки досвід ХХ ст., адже саме з середовища дрібної буржуазії походять Гітлер та більшість його adeptів. Якщо в романтичній традиції філістер – це обиватель, міщанин, він, за визначенням гофманівського Крейслера, добра людина, але поганий музикант, то ХХ ст. вносить свої корективи в цей образ: сумирний обиватель стає здатним на вбивство, є носієм зла. Важливим є, на нашу думку, і те, що в «Епілозі» лікар повідомляє, що Маріус став членом ради громади Куппрона та, звернувшись до міських адвокатів та інженерів, намагається опротестувати рішення про закриття шахти.

Не менш важливою виявляється і ще одна деталь портрету чужинця. Лікар визначає його не просто обивателем, а галльським обивателем. Це досить дивне визначення, «галл» (Gallier), оповідач повторить декілька разів, наприклад, звертаючись до шоферів або Міланда. Так само, як і шофер або Міланд, читач не відразу розуміє значення цього слова. Лише поступово Маріус розкривається як галл (gallus) – євнух-жрець богині Кібели. Екстатичність та безстатевість (не випадково Маріус відразу ж проповідує цнотливість, а матінка Гіссон наголошує, що Маріус – не чоловік) є характерними ознаками служителів культу Кібели, а в літературі ХХ ст. рисами гіпнотизера-маніпулятора. У романі А. Кубіна «Інший бік» («Die andere Seite», 1909) гіпнотизер Патера виявляється в фіналі роману андрогіном (на це натякає вже його ім'я), Чіполла у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник» («Mario und der Zauberer», 1930) також наділений перверсивною сексуальністю. Об'єднує ці образи також сила погляду. Оповідач у романі «Інший бік» вирушає до Країни Снів, побачивши фотографію Патера. Лікар, розповідаючи про першу зустріч з Маріусом, зауважує, що сила Маріуса в його погляді, що підтвердиться у сцені гіпнотизування Ірмгард.

Важливою ознакою Маріуса є також його схильність до проповідування, свого роду гіпнотизування словом. Хоча оповідач оцінює промови Ратті як «пишномовну балаканину» [2, 211], він одразу відзначає, що «у багатстві мови таких божевільних проявляється геніальна першопричина людського буття» [2, 212]. Це стосується передусім його деліріозних «словесних асоціацій», які зача-

ровують навіть лікаря. Ця зачарованість особливо яскраво виявляється в ключовій сцені роману, коли юрба, підкорюючись гіпнотичному впливові Ратті, підбурює Міланда до вбивства Ірмгард: «Tu's, tu's!» Von weit her, von der Straße unten tutet ein Auto, und in mir antwortete es: «Tu's» [2, 274]. Багаторазово повторене «tu's» («зроби це») асоціюється в оповідача з автомобільними гудками і сприймається ним як заклик до дії. В образі Ратті втілений тип політичного маніпулятора, котрий для досягнення влади вміло використовує не тільки слова, а й свій гіпнотичний дар (Р. Штокгаммер пише про поєднання психологічної і мовної магії [4, 251]).

М. Бруке відзначає романтичні витoki образу гіпнотизера Ратті (передусім йдеться про оповідання Е. Т. А. Гофмана «Магнетизер»). У романтичній традиції «буревій є очевидним знаком того, що магнетизер узявся за справу й вивільняє сили несвідомого» [3, 207]. Г. Брох також використовує цей мотив: у сцені жертвопринесення із появою Маріуса здійснюється вітер, його заклик боятися супроводжують блискавки, а вбивство Ірмгард відбувається в повній темряві, коли гасне останній ліхтар. Сабест, скоївши вбивство, наче дикий звір, тікає до лісу. Світло тут – символ надії, яка так і не справджується, темрява ж – несвідоме, інстинктивне, ірраціональне. Таким чином, жертвопринесення перетворюється на вбивство, а спаситель, котрий потребує кривавої жертви, – на вбивцю, фальшивого пророка. Характерно, що оповідач намагається розділити провину за убивство Ірмгард з іншими. Він не говорить «я», він говорить «ми». Занадто пізно лікар усвідомлює, що такі слова, як «віра», «чистота», «справедливість», – усього лише засіб маніпулювання людьми, що він теж піддався зачаруванню порожніх фраз.

Очевидним є також інтертекстуальне посилання на новелу Т. Манна «Маріо і чарівник» (1930) – твір, у якому чарівник-гіпнотизер Чіполла постає ініціатором масового психозу, фактично ідеологом італійського фашизму. Починаючи з романтизму, негативні конотації мали слова «магнетизер» і «маг», але не «чарівник». Саме у згаданій новелі Т. Манна слово «чарівник» (Zauberer) уперше набуває негативного та політичного звучання. Г. Брох продовжує цю традицію в «Чарах», а потім і в «Смерті Вергілія». Маріус лише одного разу названий у романі чарівником. Це позначення лунає з уст матінки Гіссон і має зневажливий підтекст («Marius ist ein Zauberer, sonst nichts» [2, 172]). В обох творах дія відбувається в провінційному містечку; обидва автори обирають схожу перспективу оповіді – перспективу безпосереднього спостерігача, який також потрапляє в полон чарів гіпнотизера; як у «Чарах», так і в «Маріо і чарів-

нику» досліджується феномен масового психозу; нарешті, в обох випадках благодатним ґрунтом для масової істерії стає обивательське середовище. Не випадково у фіналі «Чарів», як і у фіналі «Маріо і чарівника», після катастрофи торжествує повсякденність і все повертається на старі рейки.

Маріус остаточно підкорив своїй владі громаду. Його прибічники не тільки «зачаровані», а й залякані, адже вони не наважуються перечити своєму ватажкові. Справедливість – слово, яке входить до соціолекту Ратті та означає в його вустах волю більшості, наприкінці роману виявляється в тому, що він виживає з Куппрона Ветхі. Якщо у дванадцятому розділі політичне звучання слова «чари» лише намічалось, то в епілозі воно стає очевидним. Саме вигнання Ветхі лікар сприймає як «гвалтування природи», як порушення закону гуманності, як «чари».

Чинить опір цим чарам лише матінка Гіссон – реалізація архетипу Великої Матері (дослідники виявляють в її образі риси Кібели, Реї та Деметри). Маріус та матінка Гіссон протиставлені в романі як міф та псевдоміф, як «демонічний демагог» та «істинний спаситель». Обидва герої пов'язуються з культом землі й таємним знанням, а тому, на перший погляд, виявляються фігурами подібними, проте ця подібність ілюзорна, адже Маріус діє за принципом: «Я володарюю над світом, бо він поневолений мною» [1, 301], – а матінка Гіссон – за принципом: «Я є світом, бо він увійшов у мене» [1, 301]. Впадає в око, що в словнику матінки Гіссон відсутнє слово «жертва», натомість з її вуст постійно лунає: «знання серця». Убивству вона протиставляє любов та прощення. Однак вона помирає, а отже, на перший погляд, останнє слово в романі залишається за Маріусом. Як у міфі про Деметру, зима означає смерть, порушення гармонії, тимчасову перемогу Гадеса: Маріус досягає своєї мети – влади. Проте істинне знання торжествує у фіналі: адже Агата народжує дитину, котра є знаком спасіння та оновлення.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Broch H. Massenwahntheorie / Hermann Broch.– Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1979. – 583 S.
2. Broch H. Die Verzauberung / Hermann Broch. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1976. – 418 S.
3. Brucke M. Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur / Martin Brucke. – Freiburg im Breisgau : Rombach, 2002. – 221 S.

4. Stockhammer R. Zaubertexte: Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945 / Robert Stockhammer. – Berlin : Akademie Verlag, 2000. – 310 S.

А. Лук'янчикова, В. М. Зеленцова

СОН ТА СНОВИДІННЯ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРИЙОМ

Світ снів та сновидінь здавна цікавив людину як щось настільки ж близьке розумінню, як і далеке від нього. У повсякденному житті «поняття «сон» часто підміняють поняттям «сновидіння» [4], тим самим асимілюючи два абсолютно різних явища.

Сон — це фізіологічний стан спокою і відпочинку, котрий наступає через певні проміжки часу та при котрому повністю або частково припиняється робота свідомості. Тоді як сновидіння — це образи, що виникають під час сну [7]. Таким чином, головною особливістю у визначенні поняття «сон» є процес, а «сновидіння» — образ [4].

«Сон» зародився у фольклорних та писемних пам'ятках давнини як суто художня форма, однак поступово переріс рамки традиційного літературного прийому. «Оскільки в науковій традиції відсутнє чітке визначення літературних сновидінь, не вироблені й критерії для їх виділення в тексті» [9, 9], а тому вже у ХІХ столітті сні та сновидіння почали розглядати як єдину художню форму, котра поступово еволюціонувала в цілий особливий жанр «зі своїми характерними естетичними ознаками — фантастичністю, символікою, яскравою образністю, алогічною побудовою сюжету, непередбачністю ситуацій, що виникають» [1].

Сон як літературний прийом «служить для найрізноманітніших цілей формальної побудови і художньої композиції усього твору та складових його частин, ідеологічної та психологічної характеристики дійових осіб і, нарешті, викладу поглядів самого автора» [3]. Важливо розуміти, що літературні сновидіння — це не безпосереднє відображення «реальних» сновидінь, а творче втілення певної концепції сновидінь [2, 102].

О. В. Федуніна у своїй монографії «Поетика сна» [9] вважає, що поетику сновидінь варто розглядати з урахуванням її тісного взаємозв'язку зі специфікою та еволюцією роману як жанру, що належить до великої епічної форми. Такий підхід пояснюється тим, що немає достатньо чіткого

розмежування сну як, з одного боку, елемента художнього твору, а з іншого — психофізіологічного явища. Більш того, потрібно чітко відмежовувати поняття літературного сну від тотожних йому художніх форм: марень, галюцинацій, видінь.

Т. Ф. Теперик висловила наступну думку про необхідність розмежування методів аналізу літературних сновидінь, котрі були запропоновані філологією та психологією: «Філологічна позиція повинна враховувати психологічні теорії, пов'язані з вивченням снів, але не спиратися виключно і цілком на них» [8].

У своїх наукових працях вчені використовують різні підходи до аналізу літературних сновидінь. Оскільки границі між зображенням сну персонажа та основним оповіданням не завжди очевидні, важливо чітко уявляти критерії для виділення сну в тексті.

Словник літературних термінів [3] розглядає сон як літературний прийом у функціональному плані, тобто крізь призму сюжету або композиції, та пропонує таку класифікацію.

1. Сон як рамка художнього твору — коли сон одного з персонажів художнього твору служить ніби рамкою, обрамленням, для основного сюжету.

2. Сон як форма основного сюжету — коли дія твору розгортається в сновидінні одного з персонажів. «Цей художній прийом як би допомагає читачеві перейти від дійсності до естетичного споглядання - заснути на початку розвитку дії, щоб знову прокинутися при його завершенні - повернутися до переживань повсякденного життя» [3].

3. Сон як форма епізодичного сюжету — коли сновидіння виступає не як форма основного сюжету, але як важливий епізод у розвитку сюжетної лінії, котрий, на думку автора, є найбільш значним для розуміння всього твору.

4. Сон як несподіване пояснення фантастичного сюжету — коли складний, заплутаний або фантастичний сюжет пояснюється тим, що все це відбувається уві сні, однак сам читач дізнається про це лише в кінці твору.

5. Сон як зав'язка та розв'язка складної колізії — коли зображення сну допомагає автору вдало розпочати та закінчити заплутану сюжетну колізію.

6. Сон як зображувальний ефект — коли за допомогою сну автор намагається підкреслити душевні якості героя, частіше героїні. Сон служить зовнішньо зображувальним прийомом і часто образи, котрі малює автор уві сні героя, перетворюються у концентрацію на невеликій ділянці тексту основних смислових ліній і мотивів. Ю. М. Лотман [5], наприклад, розглядав образи сну у зв'язку з традиційною символікою.

7. Сон як засіб переходу між епізодами — коли автору важливо зобразити перехід від одного епізоду до іншого, що «особливо важливо буває при описі подорожей, мандрів, здійснення подвигів. Словом, коли розвиток дії набуває характеру кінематографічної зміни картин» [3].

8. Сон як прийом зображення ірраціонального — коли сон приймає форми видіння, в релігійній тематиці — явлення або одкровення. Сюди ж можна віднести положення «сон як віще передбачення героєм долі, тобто розв'язки літературного твору» [3]. В літературному словнику це положення виокремлюється в самостійну функцію сна як літературного прийому, однак оскільки задача віщих снів відкривати події майбутнього або події, що відбуваються в просторовому віддаленні від сновидіння, доцільно об'єднати два положення. Адже і видіння, і явлення, і віщі сни мають відношення до особливо значимих подій і вимагають спеціальних тлумачень.

9. Сон як перехід від дійсності до утопічного майбутнього — коли автор переносить дію в уявне майбутнє. Цей прийом часто застосовують в утопічних творах, де «герой засинає, але сон його, замість кількох годин, триває століття або більше, і прокидається він в нову епоху, серед нової культури прийдешніх років» [3].

10. Сон як перехід від минулого до сучасності — коли герой прокидається від сну у сучасності. До прийому часто звертаються задля співставлення двох епох.

11. Сон як викладення світогляду — коли необхідно образно та виразно показати світогляд героя, не перетворюючи при цьому твір у «філософський трактат» [3], тобто зберігши художній стиль.

12. Сон як етична оцінка — якщо необхідно ввести в сюжет елемент моральної оцінки вчинків, однак при цьому уникнути явного суб'єктивного судження. Так, оминувши небезпечну моралізацію, зображуючи сон злочинця, де той бачить власний гріх, наприклад, можна впевнено виправдати акт самогубства.

13. Сон як настрої — для створення особливого настрою та емоційного фону твору.

В. П. Руднєв у своїй статті «Культура і сон» [6] визначив ряд мотивувань введення сну в текст, намітивши одну з важливих властивостей — вихід за рамки законів простору та часу і, в зв'язку з цим, здатність розкривати майбутнє або повертати людину до минулого для зняття провини.

Сни мають багато аспектів, фактично їх можна розглядати з точки зору будь-якої традиційної класифікації, при цьому тлумачення будуть різними. Шукаючи єдино правильне розуміння, можна заплутатися в розмаїтті підсміслів та асоціацій.

Проблематика сновидінь, використаних у творах художньої літератури, широка і різноманітна. Застосовуючи «літературознавчий» підхід до аналізу літературних сновидінь, автори багатьох досліджень намагаються відповісти на питання, чи «наближають сни розв'язку інтриги, розкривають вони характер персонажа або грають роль забавної інтермедії» [9]. Тобто розглядають літературні сновидіння як елемент художньої структури, що виконує певні функції у складі цілого.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Борхес Х. Л. Письмена Бога. / Х. Л. Борхес. – М. : Республика, 1994. – 401 с.
2. Васильева И. Б. Литературные сновидения с когнитивной точки зрения / И. Б. Васильева // Вестник. – 2014. – №8. – С. 102.
3. Дынник М. Сон как литературный приём / М. Дынник // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. Т.2. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. – М.;Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 645-649.
4. Лихачев С. Сон как литературный приём. – М. – 2014. [Электронный ресурс]: Сайт «Проза.ру». URL: <https://www.proza.ru/2014/08/16/929> (Дата последнего обращения 06.04.2016).
5. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение (Ленинградское отделение), 1983. – 416 с.
6. Руднев В. П. Культура и сон / В. П. Руднев // Даугава. – 1990. – №3. – С. 121-124.
7. Словник літературознавчих термінів. Під ред. Дук Д. І. – К. : Головна редакція УРЕ, 1985. – 876 с.
8. Теперик Т. Ф. Сравнение как форма авторского присутствия: текст и интертекст сновидения / Т. Ф. Теперик // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы седьмых Андреевских чтений. – М., 2009. – С. 39-43.

9. Федуніна О. В. Поетика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции) / О. В. Федуніна. – М. : Intrada, 2013. – 196 с.

С. В. Майтак, О. В. Гонюк

АСТРАЛЬНА СИМВОЛІКА В ПОЕЗІЯХ М. ВОРОНОГО ТА І. ПАВЛЮКА

Україна завжди славилася своїми талантами в різних сферах культурної, наукової, педагогічної діяльності. Сини й доньки нашого народу брали за мету виводити рідну Батьківщину на широку загальну світову арену, бо вважали, що Україна гідна більшого та кращого, а не постійних утисків, гноблення й заборон. Інтелігенція повсякчас вела активну боротьбу за збагачення культурного арсеналу власної країни, використовувала надбання інших народів, розвиваючи при цьому самобутню творчість. Українська культура, як і будь-яка інша, протягом усього свого становлення не поривала міцних зв'язків з давніми віруваннями, звичаями й традиціями своїх предків, відображала їх у творах літератури й мистецтва. Багата усна народна творчість з відголосками язичницького світогляду протягом століть впливала на творчість письменників різних епох і поколінь, що виявилось у використанні митцями різних фольклорних мотивів, тематики та образів. Найулюбленішими з останніх стали астральні символи, сакральне значення яких було закладено й шанувалося ще здавна.

Зокрема в творах катеринославського символіста епохи модернізму Миколи Кіндратовича Вороного та представника постмодернізму, сучасного волинського літературного діяча Ігоря Зиновійовича Павлюка ми знаходимо багато спільного. Обидва поети – представники різних епох і літературних течій, але їх споріднює любов до Батьківщини, яка виявляється в громадянській ліриці та сакралізації космічних об'єктів у ліричних і філософських творах. Чільне місце у їхній творчості посідає образ Сонця. Звернемося до історії. Первісна людина рано зрозуміла, що Сонце було головним двигуном і джерелом усього життя на Землі, оскільки давало тепло й світло. Людина й природа, безумовно, були і є залежними від нього, бо інакше в темряві й холоді все б загинуло. Нездарма денне світило в усіх народів з давнього часу обожнювалось, а згодом взагалі перетворилося на окреме божество. Тому недивно, що у творах Ігоря Павлюка Сонце символічно позначає щастя, жагу до життя, наприклад, у поезії

«Співаю. Спиваю»: «Ми ж тими стаємо, уже побідили кого. **Малюємо Сонце** на стелях І любим, і любим, і любим життя, ого-го!...» [4, 13]. Образ денного світила використовується цим поетом і як уособлення молодості й краси, зокрема у вірші «За «Словом»: «В оксамитовій сукні... Сходить **Сонце** над лугом, наче княжа дружина...» [5, 48], виступає символом віри у щасливе майбутнє: «**Сонце** сміється малиново, Ніби воно на майбутнє моє Радісні зайчики кинуло...» [5, 19]. Схоже символічне значення благодаті й краси має також сонячний промінь у творчості волинського поета, наприклад, у вірші «З щоденника»: «Налились росою келихи тюльпанів, **Сонячне зайчатко** скаче по вікні» [5, 17]. Таке бачення образу притаманне й катеринославському митцю, свідченням чого є рядки з поезії «На скелі»: «Наді мною **сонце красне**, небо чисте...» [1, 97].

Сонце виступає символом осяяння, слави й величі у творах Миколи Вороного. Це можна простежити у віршах «Ікар» та «Гей, хто має міць!»: «Не спинила тебе рада Батька любого, старого... В **сйіві сонця** золотого – Там була твоя принада!» [1, 50], «Гей, хто має дар Запалять пожар... Той **засяє** над юрбою **Сонцем** з-поза хмар!» [1, 55]. Оскільки Сонце, на думку наших предків, уособлення життя й світла, то цей образ Вороним використовується відповідно до вірувань: «**Світло сонця** чарівливе, **джерело життя** земного!» [1, 30]. Однак народ не знав, чи зійде воно завтра знову, тому боявся його заходу, котрий асоціювався з чимось поганим, місцем темряви, яка нівечила все навкруги, змінюючи внутрішній стан людини. Такі перетворення майстерно показані у вірші «Горе переможеним!» нашого земляка: «І мов нагла мара мені весь світ од сонця закрила... Мрії гасли, вломились напружені крила...» [1, 25]. Захід у Миколи Вороного був провісником трагічного: «Сховався в морі **сонця** диск, Огнений диск, І в небо кидає свій блиск – Кривавий блиск... **Останній промінь сонця згас...**» [1, 25]. Схід, навпаки, символізував початок життя, зародження чогось доброго і світлого [2]. Відголосок цих вірувань бачимо в поезії Ігоря Павлюка «Я знову п'яний вином ночей»: «Глибоке **Сонце сходить** з пісків І ми ще сходим...» [3, 2], «І нехай, **радітимем** простому: **Сходу Сонця**, блисків струни...» [3, 5].

Здавна люди помітили, що коли Сонце ввечері йде на відпочинок, йому на зміну приходить Місяць. І з ним, як з небесним світилом, пов'язували поділ календарного року на кілька частин (молодик, підповня, повня, остання кварта), розмежування природнього циклу на зиму, весну, літо й осінь. З фазами Місяця співвідносились періоди людського життя: народження і дитинство, юність і молодість, зрілий вік, старість і вмирання [2]. Так, згідно до народних уявлень,

Ігор Павлюк подає образ Місяця у творі «Баба»: «Пливе по небу вранішньому **місяць...**» [4, 14], який є символом циклічного ритму часу, вказує на зміну доби. «І **місяць** над полем то хлібом стає, то ножем...» [4, 15] – у вірші «В село приїжджати...» форма небесного світила вже змінюється залежно від фаз Місяця, й він стає схожим то на круглий буханець хліба, то уподібнюється до тонкого гострого ножа або навіть і стародавньої прикраси: «В зіницях їхніх **Місяць-пектораль**. Варяг пливе у греки...» [6, 3]. Фази – зародження, зникнення, знову поява – символізують безсмертя й колообіг постійного оновлення: «Минало все. Ржавів у небі **серп...**» [4, 6]. Небесний об'єкт символізує везіння, талан, якого прагнуть люди. Це простежується в наступних рядках волинського письменника: «[Любов] дарувала **місяць на підкову**, Темну ніч – для збрυї і сидла...» [5, 56].

Місяць у Павлюка, згідно з народними віруваннями, уособлює чоловіче начало: «Медовий **місяць**, безногий **воїн**, Було нас триста, зосталось троє...» [4, 21], символізує чоловіка-воїна, допомагає розкриттю трагізму життя. У поезії «Після вальсу» постає молодим парубком, який несміливо залицяється до коханої: «**Зарум'янений Місяць** в саду Вашу світлу задуму помітив...» [5, 61].

У волинського письменника Місяць часто виступає традиційним поетичним символом світла в пїтьмі: «**Вийшов місяць**. Промінь кинув – Золото!...» [5, 15], «На калині **місяць світиться** високий...» [5, 3].

Дітьми Місяця й Сонця в народній символіці вважалися зорі. Вони відображали уявлення первісної людини про те, що її оточувало. Згодом народ навчився читати зоряні візерунки, хоч і не завжди міг їх пояснити, почав визначати час і сторони світу. Зірки уявлялися людям живими істотами – чаруючими, таємничими, прекрасними, блискучими дівами, які літали по небу, тримаючи в руках свічі. Вони танцювали, гралися в піжмурки, тому й змінювалися візерунки на небі [2]. Групуючись між собою, утворювали сузір'я, найвідомішими з яких ще тоді вважалися Великий і Малий Віз, деякі були схожими на небесних тварин і звідси дістали свої назви. Своєю витонченістю, грацією малювали в уяві романтиків незвичайні картини, що знаходили вираження в цілих поетичних збірках. Так, у Миколи Вороного з'явився цикл поезій «Ad astra» (з лат. «До зірок»). У ньому, зокрема у вірші «Музика сфер», замилювання нічними дівами є символічним вираженням романтичної душі автора: «Тиха гармонія ночі, Сяють ласкаві, ясні, **Зорі...Мрійно-сумні...**» [1, 42]. У власних творіннях Вороний красу зорі, зіроньки найчастіше порівнює з родою дівчини: «**Зіронько** вечірняя... З глибини величної тихо сяєш ти, Вабиш мене, вірная Сяйвом

чистоти» [1, 43], «Сім самоцвітів зоряного грона... Дочки богів оті **красуні-зорі...**» [1, 45]. У поезії «Легенда» космічні об'єкти виступають також символами великого кохання: «Дівчину вродливу юнак покохав. І клявся, божився, що **любить її Над сонце, над місяць, над зорі ясні**» [1, 33]; «Скину з хмар **Волосожар** До ніг укоханій богині!» [1, 85]. Часто зорі слугують об'єктом традиційних порівнянь із дівочими очима: «**Зорі-очі, очі-зорі** Тут і там. Тут жагучі, тут **дівочі**, Там блискучі, там урочі...» [1, 45], «Горіли брильянти в небеснім шатрі, І **очі зоріли дівочі...**» [1, 93].

Як відомо, зорі в народі здавна святі й праведні, бо супроводжують людину від народження до смерті, їм можна розповісти свої радощі й печалі, довірити свою долю. Ліричний герой у Вороного, звертаючись до зірок, демонструє певне вірування в магічні сили природи: «Чуття глибокі і сні рожеві Я повідаю тільки вам, **Зірки високі і кришталеві**, Коли я з вами сам на сам...» [1, 41]. Уважалось, що при народженні кожна людина отримує свою зірку, яка запалюється на небі й таким чином є символом її життя: «Вечірня зірка з-за гори Мигтить згори... Гори ж, мій світоньку, гори...» [1, 25]. Існувало повір'я, що політ зірки знаменує відходження душі людини в інший світ [2]. У хвилини розпачу так вважає й Ігор Павлюк: «Мов сльоза вороняча по хлібі, **котиться з небес моя зізда**. Трохи подзвеніла – і спасибі...» [6, 7]. На наш погляд, у цьому виявляється філософське спрямування творів письменників.

Астральні символи використовували поети не тільки в інтимній чи філософській ліриці, а ще й у громадянській на позначення суворої реальності. Прикладом є вірш Миколи Вороного «Зоряне небо»: **Хмуряться сплакані зорі... Мріє Чумацька дорога, Волосожар і Віз**. Вслуханий в тишу величну, Чую:десь кулемет Крає музику сферичну Розгойданих планет» [1, 43]. Яскраво ілюструє це й поезія Ігоря Павлюка «Що ці зорі вгорі?»: «Що ці **зорі** вгорі? То розігнаний бунт батогам! То **розірване Сонце**, що сходить по краплі вночі. Та я сам не пробачу собі. Той розгніваний бунт, Ті пихаті під вікнами танки» [1, 3].

Письменники майже однаково позиціюють себе у світі, який сприймається ними як гармонійний і різноманітний, де людина є громадянином, невід'ємною часточкою макрокосму.

Отже, астральна символіка представлена в Миколи Кіндратовича Вороного та Ігоря Зиновійовича Павлюка образами сонця, місяця, зірок (сузір'їв), які виконують у поезіях певні смислові функції: відображають систему давніх вірувань українців, глибокий зв'язок людини з навколишнім світом, одухотворення космогонічних явищ, утілених у слові.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

- 1.Вороний М. К. Поезії / М. К. Вороний. – К. : Національний книжковий проєкт, 2011. – 208 с.
- 2.Небесні світила та зорі // Режим доступу: <http://poez.in.ua/nebesni-svityla-ta-zori>
- 3.Павлюк І. З. Поезії / І. Павлюк // Дзвін. – 2009. – № 8–9. – С. 2–7
- 4.Павлюк І. З. Камертон. Лірика. – Вінниця: Континент-Прим, 2007. – 32 с.
- 5.Павлюк І. З. Острови юності: Поезії. – Львів: Каменярь, 1990. – 71 с.
- 6.Павлюк І. З. Поезії / І. Павлюк // Вітчизна. – 2006. – № 7–8. – С. 2–9.

Ю. В. Марусіна, І. В. Кропивко

АСОЦІАТИВНИЙ ТИП НАРАЦІЇ В ЗБІРЦІ В. ГАБОРА «ПРО ЩО ДУМАЄ ЛЮДИНА»

Нарація вважається засадничим принципом епічних творів. Наратологи розрізняють два типи оповіді: об'єктивізовану розповідь від 3-ої особи, що розмежовується залежно від присутності чи відсутності наратора в структурі наратива, та нарацію, у якій суб'єктивізоване розгортання наративу є центральною точкою зору наратора.

Метою нашої статті є розгляд асоціативного типу нарації, який використовує письменник В. Габор у збірці «Про що думає людина».

Василь Габор, сучасний український поет і прозаїк, увійшов у літературу на початку 1990-х років. Як він сам зазначає, фанатично любить новелу – «його перше і останнє кохання, від якого не втечеш, хоч як би того прагнув» [3]. Прагнення до лаконічності висловлювання дозволяє письменнику на декількох сторінках створити цілий світ, і при цьому слово не втрачає своєї сакральності.

Дослідник В.Кашка так характеризує письмо автора: «Вказати, не називаючи. Зорієнтувати, не розповівши. Збудити тривогу в серці слухача і перед почування крику з п'їтьми, нічим того ж таки слухача-читача зримо не жахаючи... Найпростіші з простих завдань, що постають перед художником» [4, 152].

У збірці «Про що думає людина» наратор говорить про дитинство, про радість і смуток, про будинки, вулиці й місто, про самотність і про минулість.

Книга побудована в стилі дзуйхіцу – асоціативного письма: йде кавалками, наче разки намиста, «кожна намистина має свою назву (жанр японської

прози, у якому автор у довільній формі записує все, що йому заманеться: власні переживання, досвід, чутки)» [1].

В. Габор про цю збірку зазначає таке: «У книзі розмова про речі дуже буденні, дуже звичні: що можна думати, йдучи на роботу, що можна чути чи бачити, гуляючи містом. Думав, як найти інший ключ у письмі: щоби реалізувати це без усіляких теорій, просто в словах, щоби розповісти про ці буденні речі якось по-новому. Чи вдалося мені цього досягнути, сказати важко. З відгуків друзів, думці яких довіряю, розумію, що щось таки вдалося» [1].

Тексти збірки сам письменник називає новелами, а її появу пов'язує з життєвою історією, описаною в новелі «Сум за людиною». Сміслова концепція текстів зумовлена переконанням письменника в тому, що «песимізм – це погано, натомість сум – це не є погано, можливо, інколи він діє як ліки, можливо, це якесь очищення. Веселість чи сміх дуже швидко проходять, натомість сум – багатовимірний стан людини, що дає зрозуміти багато речей, які, на перший погляд, були непомітними. Зле, коли він пов'язаний із втратами. Втім, сприйняття світу – це безнадія, а не сум, це різні речі» [5]. Для Василя Габора важливо, щоби була надія, щоби десь там вдалині завжди було світло. А якщо цього нема, тоді, можливо, не варто писати, бо це вже не література: десь вкінці там має щось жевріти, щоби притягувати людину.

Цій концептуальній позиції В. Габора суголосна думка письменника й головного редактора журналу «Кур'єр Кривбасу» Григорія Гусейнова: «Окремо хочеться звернути увагу на книжку Василя Габора «Про що думає людина», яку вважаю відкриттям, – за жанром, формою подачі, глибиною, хоча щось схоже я вже зустрічав у літературі, наприклад, у Жоржа Перека. Мені здається, що від цієї, здавалося б, невеличкої книжки може розпочатися інший відлік у нашій не зовсім здоровій літературі – без галасу, акторських вибриків, гонору, пихи й марнослівства, порожніх, але самовпевнених текстів, багатослівного нарцисизму, тривіальності, свідомої вульгарності, відвертого несмаку – усього того, що дорослій літературі не пасує» [5].

Домінантним типом нарації в новелах збірки є я – нарація, плин думок наратора, роздуми визначаються його асоціаціями. Уміщені на початку книги тексти «Про що думає людина, йдучи на роботу», «Світ людини в кімнаті», «Світ, який зникає...» та ін. відрізняються від решти навіть візуально. Більшість із них мають надруковані великими літерами ключові слова. Зокрема в роздумі «Світ людини біля будинку» зустрічаємо такі «глоси»: *КВІТИ, ДЕРЕВА, ДВІР, ВОРОТА, КОЛОДЯЗЬ, ПІЧ, ВУЛИЦЯ, ЗАПАХИ, НОВИНИ, ВОГОНЬ*,

СНИ, РАДІСТЬ, СМУТОК, ПЕРЕЛЯК, ПОДИВ, ЗДИВУВАННЯ, ДЗВІН, ГРІМ, ВІТЕР. Це слова, засвоєні в дитинстві, пов'язані з подіями, що стали надбанням пам'яті. Деякі з цих подій перетворюються в стрімку новелістичну оповідь: *«ПОДИВ – це молода циганка. У теплу літню зливу без стуку відчинилися двері, і ти побачив на порозі дівчину-циганку. Вона була трохи старшою за тебе, мала великі палаючі очі, а мокрі пасма чорного волосся змійками вилися і спадали на її плечі й обличчя. Легке плаття дівчини було мокрим й тісно облягало її тіло: засмагли ноги, тонкий стан і тугі, мов яблука, груди. І ти вперше поглянув на дівчину як на звабливу жінку і, мов загінотизований, не міг відірвати очей від неї і її пазухи вишневого цвіту. Вона бачила, що приворожила тебе, і, грайливо усміхаючись, попросила дати їй замість їжі грошей, і ти з легкістю віддав їй усі гроші, які мама залишила, щоб купив хліба»* [2].

Наступний уривок є асоціативним продовженням попереднього, що підкреслюється протиставним сполучником. У результаті дві різні за змістом і емоцією історії виявляються поєднанні в свідомості читача. Орієнтація на реципієнта використана і як наративний прийом, оскільки відбувається безпосереднє звернення до адресата у формі ти – нарації. *«А ЗДИВУВАННЯ викликало те, як жінки з вашого кутка врятували на вулиці п'яного чоловіка. Він упав перед вашою хатою, і йому з рота пішла біла піна. І раптом хтось з жінок закричав: «Він горить! У ньому зайнялася горілка!» І тут одна стара жінка забігла за ваші ворота і, трохи підсмикнувши вгору спідницю, присіла над літровою банкою. Відтак жовто-білопінною рідиною залили п'яного і так врятували»* [2].

Новела «Шандрово та його духи» є алюзією на роман «Уріж та його духи» та присвячена його авторці Галині Пагутяк. Знайомий із романом читач легко вгадає його із контексту, хоч у новелі й не згадується прізвище письменниці. Також у збірці наявні тексти, присвячені іншим письменникам – Вікторові Небораку («Візія про Гоголя»), Василеві Трубаю («Василь Трубай трубить в трубу»), та класикам – Василеві Стефанику («Stefanyk-Gasse/Стефаникгассе») і Миколі Гоголю («Візія про Гоголя»).

У більшості вище згаданих текстів простежується магічне поєднання реального та ірреального. Також зустрічаються тексти, цілком побудовані на грі уяви («Бешкетний сміх джазу», «Самотня хата хрону»). Вони презентують погляд на певну подію через призму сприйняття наратора.

Отже, в збірці «Про що думає людина» В. Габора асоціації відіграють важливу текстотворчу роль, зокрема впливають на специфіку нарації й логіку розгортання наративу.

Автор у текстах збірки відбиває на папері специфіку плину асоціацій. Письменник не ставить собі за мету здивувати читача експериментами з формою і змістом. Його проза вишукана й різноманітна. У невеликій за обсягом книзі – цілий світ, що виникає в уяві читача на основі авторських асоціацій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

- 1.Головіна С. «Про що думає людина» Василя Габора – презентація книги / С. Головіна. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://galinfo.com.ua/news/.132349.html>.
- 2.Габор В. Про що думає людина / В. Габор. – ЛА «Піраміда», 2012. – 130 с.
- 3.Габор В. Українська проза нової літературної хвилі останнього десятиріччя: тенденції розвитку та пошуки шляхів Грааля людяності / В. Габор // Просвіта. – Львів. – 2001. – № 3 – 4. – С.122 – 137.
- 4.Кашка В. Наздогнати черепаху. З приводу прози Василя Габора / В. Кашка // Дзвін. – 2002. – № 4. – С. 149 –152.
- 5.Неборак В. Про що думає Василь Габор / В. Неборак. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/16442>.

О. А. Марцишевська, С. В. Нечипоренко

ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В ОПОВІДАННЯХ В. ДАНИЛЕНКА ТУРОВЕЦЬКОГО ЦИКЛУ

Володимир Даниленко – один з найцікавіших прозаїків сучасної літератури, який постійно експериментує з формою і стилем, він – автор повістей та оповідань «Місто Тіровиван» (2001), «Сон із дзьоба стрижа» (2006), книги есеїстики та критики «Лісоруб у пустелі» (2008), романів і низки літературознавчих статей, до того ж – упорядник трьох антологій сучасної прози «Квіти в темній кімнаті», «Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття» та «Вечеря на 12 персон: Житомирська прозова школа» (1997).

До аналізу засобів творення комічного в творчості В. Даниленка зверталися у своїх статтях літературознавці В. Габор «В Україні ще живе дух великої сатири», І. Бабич «Стихія гумору в творчості Володимира Даниленка», «“Дзенки-бреньки” як пародія на замкнутість української літератури». Останній, зокрема, зазначає, що в кінці 80-х – на початку 90-х років XX століття «зміна ідеалів і стереотипів масової свідомості дала могутній імпульс для розвитку комічної прози, яка була яскравим і самобутнім явищем, що з’явилося на хвилі національно-демократичного підйому» [1, 99].

Особливості комічного, форми його вияву, засоби творення й закономірності функціонування в житті та мистецтві віддавна цікавили філософів, літературознавців, мистецтвознавців. Адже комічне як «вид творчості, суть якого зводиться до свідомого конструювання певної системи явищ чи понять, а також системи слів з метою викликати ефект комічного» [4, 123], наявне в різних видах мистецтва. Ю. Борєв акцентував, що «комічне в

мистецтві завжди включає в себе високорозвинене критичне начало» [2, 80]. Як категорія естетики воно характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжується сміхом без співчуття, страху і пригнічення, «у комічній ситуації людина інтуїтивно осягає невідповідність між неповноцінним, недосконалим змістом явища і його формою, яка претендує на повноцінність і значущість», а також між високою метою і негідними засобами її досягнення [4, 123].

У книзі В. Даниленка «Грози над Туровцем» (2014), яка складається з роману «Клітка для вивільги», повісті «Сповідь джури Самойловича» та вісьмох оповідань, художньо відтворено родинні хроніки людей, які жили з XVII по XXI століття в Туровці та інших селах і містечках Східної Волині як осередку української культури.

Про село Туровець автор у своїх творах розповідає з точки зору минулого та сучасного, міфічного та реального. В основу багатьох подій, описуваних в оповіданнях В. Даниленком, покладено історії, почуті ним від різних людей, а також почерпнуті з архівних та історичних матеріалів. Кожен з його героїв має особливу вдачу, а через його долю розкривається історія цілої країни. Часто цій меті слугують комічні епізоди, яких немало в оповіданнях. Важливим елементом художнього моделювання образного світу в творах В. Даниленка туровецького циклу є різноманітні засоби комічного.

В основі оповідання В. Даниленка «Череп’яні війни» – комічна ситуація бійки жандармів із колишнім відважним солдатом Юхимом Кушніром. Пись-

менник із непідробним гумором і щирим захопленням змальовує сміливість селянина в цьому конфлікті, підкреслюючи незграбність жандармів: «Юхим вліпив молодшого ціпом по голові й по спині, аж той зашпортався за шаблю і дав сторчака, тоді огрів ціпом другого» [3, 305]. Через деякий час до непокірливого селянина приїхало вже семеро вершників, проте він не спасував, «зайнявши вигідну позицію на печі, Юхим вхопив глечика й чекав. І коли біля нього з'явився червонощокий вусатий жандарм, він торохнув глечиком його по голові» [3, 305]. Двома гладишками вліпив по вухах другого жандарма, який «пораджував геть». Динаміку бійки передають просторічні слова: гамселити, зацідив у вухо, відлупцював. Використано також зменшено-пестливі суфікси, за допомогою яких автор змальовує персонажів у зниженому тоні: «маленький проворний жандармик із закандзюбленим носом» [3, 306], «падаючи, жандармик вивихнув руку, забився і, ойкаючи, виліз із-за груби» [3, 306]. А образ губернатора, що є узагальненням постаті високопосадовця, переданий за допомогою колоритних порівнянь «червоний, як варений рак», «нацмулитися, як жаба мулу» [3, 308], чиновник з канцелярії – «півчоловічок із приплюснутим обличчям, ніби вийнята з Біблії незабудка» [3, 307]. Послугується автор і прийомом звуконаслідування, що посилює комічний ефект від бійки Юхима з жандармами: селянин «з гиком насадив йому на обличчя макітру», а «чорна гладилка з хрускотом розлетілася на його спині» [3, 306].

Комічного забарвлення набуває і фінал оповідання. Так, Юхим Кушнір, їдучи додому від губернатора, купує на базарі «два десятки замашних гладилок і дві макітри» [3, 311], бо не знає, яка буде влада і хто напише доноса, «і якийсь пристав знов пришле жандармів. Завжди треба розраховувати тільки на себе» [3, 311]. Отже, відтворюючи комічну ситуацію «В череп'яних війнах», письменник викриває недоліки суспільного устрою, хабарництво, пристосуванство, людську заздрість і лінощі, висловлює свою симпатію до працюючого й кмітливого селянина.

Цікавим з погляду використання художніх засобів є оповідання «Сміх нічного пана», що характеризує В. Даниленка як представника магічного реалізму. У цьому творі магічні елементи щільно переплітаються з реалістичною картиною світу. Автор розповідає про життя туровецького знахаря Бенедя, відомого своїми здібностями лікувати й допомагати людям. Щоб підкреслити фантастичність та магічність оповіді, письменник послугується гротескними прийомами. Характерною рисою гротеску є неймовірність зображуваної дійсності: «Бенедь зірвав із шиї срібного хрестика й простягнув жінці, яка пронизливо за-

кричала, втратила жіночу подобу і стала кішкою... Бенедь голосно читав молитви та закликання, і тоді вона стала кажаном і вчепилася кігтями йому в спину. А коли заспівали треті півні, розбила шибку і вилетіла геть» [3, 320]. На перший погляд, ситуація, в якій опинився Бенедь, не має ознак комічного, але після втечі «жінки-кішки»: «...почувся несамовитий сміх, зникаючи за річкою у запущеному Харчуковому саду» [3, 320]. Сміх належав нечистій силі й виявляє її здатність у такий спосіб впливати на людей. Аналізуючи сюжет, ми розуміємо, що сміх символізує глузування над почуттями самотнього зільника, який закохався в доньку генерала Оксану, в особі якої вдруге до нього з'явився диявол. Автор не випадково звертається до прийому гротеску, аби найкраще зобразити той неймовірний фантастичний світ, в якому перебуває персонаж.

В останньому оповіданні циклу «Футбол по-туровецьки» В. Даниленко змальовує епохальну подію – футбольний матч між двома місцевими командами. Ця гра, як зазначає автор, стала причиною занепаду невеликого населеного пункту Східного Полісся – Туровця.

Комічний ефект у творі досягається за допомогою використання автором звукових деталей, які підсилюють іронічність оповіді, наприклад, під час зустрічі хлопців: «П'яний Стьопка сумно заграє на трубі: тіра-ра-ра, ті-ра-ра, тіра-ра-ра...» [3, 359]. Побачивши Люську з суперником, коли ті вдвох їхали на мопеді, Микола Бусол обурився. Емоційно напружений стан героя передано за допомогою крику птаха, який із нього ніби глузував: «Над нами просвистів крилами і глузливо забекав бекас, і від його крику Микола Бусол аж підскочив» [3, 360]. Звукові деталі вдало передають особливу комічну тональність оповіді.

Викликає сміх у читача також незліченна кількість прізвищ воротаря Віча: « – Ти – Віча, Пузо, Ач Бляч, Баняк, Карбід, Труси, Барабан, Чомпляк, Шампунь, Порох» [3, 361], – звертаються до нього хлопчак; із кожним із них пов'язана певна смішна або трагікомічна історія. Наприклад, «якось Льодзик вистрелив у Вічу з рогатки зеленою сливкою і набив йому під оком синця, після чого до нього прилипло ще одне прізвище – Бланш» [3, 361]. Автор характеризує своїх героїв, згадуючи історії, які з ними пов'язані, а саме: коли дядько Микола купив хлопцям м'ячі, форму та найняв тренера тільки для того, щоб Аляма забрали до армії і він більше не зміг ловити рибу на ставку. Зазвичай ці історії смішні, але для хлопців вони дуже важливі, адже мають характер ініціації.

Вдаючись до особливої комічної тональності оповіді, В. Даниленко створює нові для української літератури образи та сюжети, що яскраво репрезенту-

ють його оповідання туровецького циклу. Його творчий стиль характеризується використанням таких форм комічного, як гумор, сатира, гротеск тощо.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бабич І. «Дзеньки-бреньки» як пародія на замкнутість української літератури / І. Бабич // Слово і Час. – 2009 – №6. – С. 99 – 101.
2. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М. : Политиздат, 1988. – 490 с.
3. Даниленко Володимир. Грози над Туровцем: Родинні хроніки / Володимир Даниленко. – Львів : ЛА «Піраміда», 2014. – 370 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.

Р. В. Марчук, Л. В. Мірошніченко

СВОЄРІДНІСТЬ РОЗКРИТТЯ СОЦІАЛЬНИХ І НАЦІОНАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ У ДРАМІ М. СТАРИЦЬКОГО «НЕ СУДИЛОСЬ»

Політична ситуація, що склалася в культурному житті) України на межі ХІХ й ХХ ст. «особливо душила все українське» – мову, культуру, літературу, національну самосвідомість. Реакційні Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876) ставили під сумнів саму можливість існування українського народу, забороняли його мову і культуру. «Ця доба зазначила себе в українському письменстві пам'ятним антрактом (862-1872), десятиліттям затишку і застою, млявості у публічному і літературному житті. Переслідування та утиски з боку офіційної влади змушували літераторів і музикантів, художників і вчених, які служили ідеалам духовного відродження народу, охоплювати у своїй діяльності якомога більше коло жанрів, одночасно опановуючи різні види творчості. Ця особливість часу відбилася й на долі Михайла Старицького» [2, 345]. Творча особистість митця реалізувалася в поезії, що оновила форми пошевченківської лірики, у драматургії М. Старицький вагомо розширив репертуар українського театру, піднісши його на новий світовий рівень, у художній прозі торкнувся історичного минулого і сучасного України, майстерно переклав і переробив європейську літературу. У процесі дослідження драматичної творчості М. Старицького літературознавцями приділялася велика увага відображенню впливу демократичних настроїв автора на проблематику конфліктів (Й. Кури-

ленко [3], З. Мороз [5]), з'ясуванню народних та етнографічних джерел (А. Новиков [6], О. Вертій [1]), розгляду основних тем та образів (Л. Ленюк [4], А. Новиков [6]) у всьому драматичному репертуарі митця. На жаль, у сучасній критиці малодослідженою залишається тема соціальних і національних проблем другої половини ХІХ ст., що й зумовлює актуальність дослідження.

Драма «Не судилось» – великий крок уперед у становленні М. Старицького як драматурга-реаліста, на думку багатьох літературознавців, вона вважається найкращою п'єсою автора. У творі, який вперше було опубліковано в альманасі «Рада» (1883 р.), реалістично та психологічно переконливо змальовується життя українського села в перші пореформлені роки, правдиво відтворюється конфлікти між звільненим з-під кріпацького ярма, але одуреним, селянством і панами-поміщиками, які шукали нових форм експлуатації. Конфлікти драми типові для того часу, у них художньо розкриваються опосередковані важливі соціальні проблеми, глибокі протиріччя соціальної дійсності, життя і боротьба різних класів, станів і прошарків буржуазно-поміщицького суспільства.

Зображуючи життя пореформленого села, М. Старицький не зупинився тільки на одній проблемі антагонізму між поміщиками та селянами, а порушив цілу низку додаткових проблем, серед яких трагічна історія кохання молоді різних класів, суперечність у відносинах між представниками інтелігенції, важливе питання національної мови, низької освіти селянства тощо. У п'єсі розкрито непримиренність у поглядах на життя реакційного чиновництва (Белохвостов), фальшивих народолобців (Михайло Ляшенко), демократичної інтелігенції (Павло Чубань) і простих селян.

Дуже гостро драматург зображує важливе питання національної мови, в першу чергу це позначилося у суперечці Михайла та Белохвостова. У розмові з племінником Белохвостов називає українську мову «видуманим діалектом», а молодий панич заперечує йому: «Видуманий? Для неука дуже легкий спосіб зрікатися: не бачив Америки – значить, нема, не чув про Канта – значить, вигдали. Розмовлять на другій мові з тобою не буду; не для того, що не вмію, бо ми руську літературу не згірш вашого проковтнули, а для того, що не хочу потурати твоїй писі. Живеш на Україні, то й знай її мову» [7, 34]. Михайло постає захисником народної мови не тільки перед реакційним чиновництвом, а й перед селянами, наприклад, покоївкою Аннушкою: «Не ламай, будь ласка, хоч при мені языка по-собачому!» [7, 42].

Мова твору М. Старицького багата на приказки та прислів'я. Вживаються вони здебільшого задля того, щоб яскравіше відтінити індивідуальність персонажа, окремі риси його характеру, наміри, економічне становище, етнографізм тощо. Мова Михайла наповнена такими народними перлинами: «Пан або пропав» [7, 73], «Не страшно, а безглуздо, не спробувавши броду кидатись у воду» [7, 73], а Павла Чубаня, що активно допомагає селянам в їхній боротьбі з поміщиком за свої економічні права, прикрашають такі вислови, як: «Урвалася нитка панам» [7, 61], «Не такий страшний чорт, як його малюють. Є воля, буде й доля! Гуртом, кажуть люде, і батька бити добре» [7, 63]. Для селян характерні вирази на зразок: «Ціну править, як за рідного батька» [7, 60], «У нас – сьогодні Луки, а ні хліба, ні муки» [7, 60].

Поряд з іншими сюжетними чинниками важливе значення має народна лірична пісня «Ой, зійди, зійди зіронько та вечірняя» [7, 49], в якій розкривається не тільки поетична, а й емоційна та соціально-психологічна інформація про духовну і матеріальну культуру народу, характеризує соціальне середовище та психічно-емоційний стан героїв.

Надзвичайно гостро М. Старицький порушує також деякі соціально-економічні та суспільно-політичні проблеми селянського життя. Відображаючи душевні почуття героїв, автор акцентує увагу на їхніх інтимних, сімейно-побутових стосунках, на морально-етичній стороні життя, і з кожною новою сценою все виразніше розкриває залежність усіх цих проявів людського буття від соціальних умов. У діалозі поміщика Ляшенка зі Шльомою, які експлуатують і піддають усяким утискам селян, вигадуючи, як би міцніше «прикрутити їх штрафами», позбавити їх пасовищ і водопоїв, покласти кінець школі – розкривається глибокий антагонізм між селянством і поміщиками, колишніми кріпосниками, що пристосовуються до нових пореформлених умов. У творі яскраво виражений шкідливий вплив «панської філософії» на селян, який перетворив людей близьких до цього середовища на морально спотворених хижаків, що здатні на будь-яку підлість, фальшиві доноси аби заручитися довірою пана та здобути грошей: «Ти, Шльома, розкинь тут своїм жидівським розумом, то будеш мати десять процентів» [7, 43].

П'єса «Не судилось» М. Старицького особлива насамперед своєю соціальною спрямованістю. На початку дії загострюється увага на соціальних контрастах життя: бездіяльних лінощах, розбещеності панства, а з іншого боку – на трудовій діяльності селян та демократично діючій інтелігенції. Моральна

чистота простих людей, вихідців з народних мас, протиставлена розбещеності панської верхівки.

Назва твору має важливе значення, вона є засобом зображення головної проблеми драми і відображає глибинний філософський зміст твору. Перша назва п'єси М. Старицького «Панське болото». Символічний образ болота наштовхує рецитієнта на думку про потворність і огидність панського середовища. Саме словосполучення «панське болото» розкриває суть поміщицької родини як такої, що втілює в собі найгірші людські риси характеру, воно затягує, спотворює, губить кожного, хто потрапляє під їхній вплив. Розглядати назву «Не судилось» у контексті п'єси можна, в першу чергу, як заперечення можливості популярної на той час думки про поєднання панської та селянської родини.

Для кращого розкриття соціальних і національних проблем в творі автор використовує образи-антиподи Михайла Ляшенка та його приятеля Павла Чубаня. Змальовуючи їхні образи, М. Старицький робить акцент на різницю між словами та вчинками панів-лібералів. У 1-4-ій явах Михайло справляє враження інтелігента-народолюбця, здатного змінити своє середовище, збунтуватися проти своєї панської сім'ї, аморальні звички якої яскраво змальовуються в кожній сцені. З розвитком подій молодий панич все більше відкривається як фальшивий народолюбець, який багато обіцяє «працювати там, де мені мило, – на користь народові!» [7, 34], але його слова не відповідають діям: «Чорт його зна, якось мене лінощі обсіли: сьогодні уже й до школи не пішов» [7, 32]. Михайло здатний лише до красивої фрази, до ліберального позування, обіцяє навіть одружитися з бідною дівчиною, запевняючи в цьому і свого товариша Павла: «Я кохаю Катрю, і кохаю на ціле життя, чесно! Я не побоюся перед цілим світом сказати про кохання, назвати її моїм подружжям» [7, 71], – але це залишилось лише на словах. Він і не думав про здійснення своїх обіцянок, зраджуючи дівчину, дозволяє своїм родичам насміхатися над нею, звинувачує у всіх гріхах: «Побий мене лиха та нещаслива година, що я й зв'язався з божевільними! Спокою не вдень ні в ночі – і все через тебе» [7, 101], і штовхає Катрю на самогубство через душевні страждання: «Катре моя! Що ти наробила?! Через мене, проклятого!» [7, 115].

Моральне падіння Михайла є цілком закономірним явищем, що обумовлене укладом панського життя, автор подає не прямолінійно, а зигзагоподібно, це є характерним для жанру критичного реалізму. Характер Михайла виявляється складним і дуже суперечним. Він допомагає Павлу лікувати Горпину

Дзвонариху, робить подарунки Катрі («Треба їй купити помади, та ще й гольд-крему до рук» [7, 69]), намагається виконати свою обіцянку та одружитися з нею, але звички, прив'язаність до панського способу життя знесилюють його.

Цілковита протилежність Михайла – це його товариш, інтелігент-демократ Павло Чубань. Він виступає у п'єсі як справжній захисник простого народу: відстоює його інтереси, допомагає селянам зрозуміти соціальні питання, навчає боротися за свої права, вчить грамоти селянських дітей, лікує бідних. Павло вірить у світле майбутнє і закликає селян до боротьби. Пророчо звучать його слова: «Пам'ятайте тільки добре мої слова: може не ми, а діти наші чи внуки, а таки землю всю по правді поділять» [7, 62].

У драмі «Не судилося» Михайло Старицький використовує різноманітні художні прийоми для зображення проблем національного та соціального змісту, найяскравіші з них подаються у детальних психологічних портретах, які мотивують вчинки героїв. Порушивши проблему соціального розшарування села, драматург не залишив без уваги і важливі національні питання, особливо мови і освіти. На думку митця, «селянська реформа», хоч і скасувала кріпосне право, але зберегла поміщицьке землеволодіння та економічну залежність селян від поміщиків.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Вертій О. З'ясування народних джерел творчості письменника в школі: (на матеріалі творчості М. Старицького та М. Кропивницького) / О. Вертій // Українська мова і література в загальноосвітній школі. – 2004. - № 6. – С. 17–22.
2. Гусев В. І. Видатні постаті в історії України (IX – XIX ст.): Короткі біографічні нариси. Історичні та художні портрети / Гусев В. І., Дрожжин В. П. – К., 2002. – С. 345–347.
3. Куриленко Й. Поборник братерства двох культур / Й. Куриленко // Вітчизна. – К., 1954, № 4. – С. 129–139.
4. Ленюк Л. Л. П'єси М. Старицького про інтелігенцію. («Крест жизни», «Талан», «Кривда й правда», «Не судилось») / Л. Л. Ленюк // Праці одеського державного університету ім. І. І. Мечникова, Т. 150, Збірник робіт дисертантів, випуск IV, філологічні науки. - О., 1960. - С. 37–50.
5. Мороз З. П. Проблема конфлікту в драматургії / З. П. Мороз // Нариси з історії української реалістичної драми другої половини XIX ст. - К. : Радянський письменник, 1961 – 457 с.

6. Новиков А. Образ української жінки-страдниці в п'єсах драматургів театру корифеїв: (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Тобілевич (Карпенко-Карий)) // А. Новиков // Дивослово. – 2004. № 7. – С. 54–58.
7. Старицький М.П. Избранные произведения (На украинском языке) / М. П. Старицький. - К. : Дніпро, 1971 – 366 с.

А. О. Маслей

ВИТОКИ ЗАДУМУ РОМАНУ ДЖЕКА КЕРУАКА «НА ДОРОЗІ»

XX сторіччя – час великих поповнень у рядах письменників, які мали величезний вплив не тільки на своїх сучасників, але і на інші покоління людей аж до XXI століття. Серед цих письменників ті, які увійшли у культурну свідомість людей як «загублене покоління» двадцятих та «розбите покоління» п'ятдесятих років [4].

Термін «втрачене покоління» з'явився в період між двома світовими війнами та став лейтмотивом у творчості таких письменників, як Ернест Хемінгуей, Еріх Марія Ремарк, Френсіс Скотт Фіцджеральд, Томас Вулф і багато інших [2]. Література «втраченого покоління» була на піку популярності в 1920-і роки, втратила свою гостроту в 30-і та отримала друге народження вже після Другої світової війни у 40-і роки. Невдовзі її традиції були успадковані письменниками так званого «розбитого покоління» (англ. beat generation), більш відомими у всьому світі як «бітники» [3].

Лідером «втрачених» прийнято вважати Ернеста Хемінгуея, автора відомих романів «І сонце сходить», «Прощай, зброе!», «По кому подзвін». Центальною ж фігурою «розбитих» в очах громадськості став Джек Керуак. Схожість між цими двома письменниками далеко не в стилі і не в філософії, воно, швидше, в широті розмаху і творчій енергії. Саме ці якості дозволили творам обох письменників стати «культовими». Про це ще в 1957 році в «New York Times» писав Гілберт Милштейн. Він називав роман Хемінгуея «І сонце сходить» «заповітом» всього «втраченого покоління» і передбачав роману Керуака «На дорозі» стати свого роду «заповітом» «розбитого покоління» [10].

Багато хто намагався простежити зв'язок і відмінності «розбитого» та «втраченого» поколінь. Перша спроба була зроблена Джоном Келлоном Холмсом в 1952 році в «New York Times Magazine», в якому була опублікована його відома стаття «Це Розбите Покоління». У цій статті Холмс намагається

охарактеризувати покоління бітників у цілому, виділити в ньому якісь унікальні риси та особливості. Проте сам автор статті розуміє, що «будь-яка спроба привісити ярлик до цілого покоління – справа невдячна» [8].

Це твердження особливо є вірним по відношенню до бітників, які ні в якому разі не були статичним явищем. З моменту першої зустрічі Джека Керуака з Алленом Гінзбергом і Вільямом Барроузом у середині 40-х років до періоду найвищої популярності бітників, покоління зуміло не тільки усвідомити, але й переосмислити свою роль.

Представники нового «розбитого» покоління розуміли, що Велика Американська Мрія давно вже стала ілюзією, а ілюзії їх більше не приваблювали. Життя нації тих років будувалося, насамперед, на безперервній гонитві за матеріальними благами: робота, будинок і нескінченний потік «потрібних» речей. Бітники ж постійно бажали відрізнятись, бути не таким, як усі. Стереотипній поведінці американця середнього класу протиставлялося нове бачення реальності, нові можливості, можливості жити інакше [4].

«Потрібно, щоб світ заповнили мандрівники з рюкзаками, які відмовляються підкорятися загальній вимозі споживання продукції, відповідно якої люди повинні працювати заради привілею споживати все це барахло, яке їм насправді зовсім ні до чого... Переді мною стає грандіозне бачення рюкзачної революції, тисячі і навіть мільйони молодих американців мандрують з рюкзаками за спиною, піднімаються в гори, пишуть вірші, що приходять їм в голову, тому що вони добрі і, роблячи дивні вчинки, вони підтримують відчуття вічної свободи в кожного, у всіх живих істотах...», – саме так Джек Керуак перший сформулював і проголосив ідеї бітництва [9, 99].

Чому саме «beat generation»? Вперше слово «beat» Джек Керуак почув у 1944 році від свого знайомого Герберта Ханке, який сказав: «Man, i'm beat...», що можна перекласти як «Чувак, я розбитий...». «Розбитий», «пригнічений», «спустошений» – насправді числу конотацій немає межі. «Beat» – це «слово, що лаконічно висловлює багато речей», писав, Керуак в журналі «Playboy» у 1959 році у своїй статті «Походження розбитого покоління». Письменник скаржився з приводу того, що слово «beat» згодом втратило свій первісний зміст, ставши лише модним словом, що означає тусовку, до якої колишні хіпстери не мали ніякого відношення. Бути «розбитим» стало попросту модно [7].

Цікаво, що якщо слово «beat» не викликало заперечень у письменників, які належали до «розбитого покоління», то більш спірне визначення «бітник» сприймалося дуже болісно. Це визначення придумав у квітні 1958 році

журналіст Херб Кейн з San Francisco Chronicle. Він просто схрестив два слова – російське «супутник» та англійське «beat»: «Бітники знаходяться за межами цього світу, як супутник (sputnik)» [7]. Письменників «розбитого покоління» таке визначення насторожило. В одному зі своїх інтерв'ю Гінзберг сказав, що досі так і не з'ясував для себе, що означає це слово. Подібне ставлення до нього було й у Керуака. Письменник скаржився своєму другові, художникові Хьюго Веберу: «Я Король Розбитих, а не Бітник» [4].

«Розбите» життя Керуака почалося в 1944 році, коли він з'явився в Колумбійському університеті, і його новий приятель Люсьєн Карр представив йому Аллена Гінзберга і Вільяма Барроуза. З цього дня склалася літературна та інтелектуальна компанія, члени якої обмінювалися своїми думками, знаннями, бажаннями. Вони збиралися м'ясними вечорами і говорили, говорили, говорили.

Гінзберг наполягав, що найбільше про поезію він дізнався саме від Керуака. Барроуз називав Керуака головним джерелом свого натхнення. Не дивно, що саме Джек придумав назви для їх відомих творів – «Крик» і «Ланч оголених».

Джек Керуак став одним з найбільш суперечливих письменників ХХ сторіччя. За життя його і обожнювали, і засуджували; називали і генієм, і графоманом. Сьогодні ситуація не змінилася: одні критики вважають його нікчемним письменником, інші ж стверджують, що Керуак – класик американської літератури. В одному все ж таки і прихильники, і противники його таланту сходяться – без Керуака не було би ані культури, ані літературі бітників.

Із запаморочливою швидкістю у 1957 році Джек Керуак увірвався в американську літературу – саме в цьому році був опублікований його найвідоміший роман «На дорозі». Цим романом Керуак перевернув свідомість суспільства з ніг на голову, показав йому зовсім іншу Америку – убогу, неприкаяну, але відчайдушну й вільну.

В кінці 1940-го року в житті Керуака відбулася ще одна знаменна подія – він познайомився з Нілом Кесседі і покохав його з першого ж дня. Син пияки, який не знає своєї матері, викрадач машин і справжній бунтар нового часу Кесседі зневажав всі умовності і правила, насолоджувався кожним моментом і жив, просто жив.

Влітку 1947-го року Керуак задумує роман, який передав би всю енергію і багатогранність Америки, і саме в Нілі Кесседі він бачить героя, який допоможе

втілити цю ідею в життя. Кесседі – це і є сама енергія, енергія з усім її жаром і божевіллям [6].

Саме завдяки Кесседі Джек знаходить свій новий стиль написання, «спонтанну прозу». У 1951 році Кесседі написав Керуаку лист, в якому потоком слів висловлював свої думки з приводу жінок і відносин з ними. Керуак тоді порівняв цей лист із «Записками з підпілля» Ф.М.Достоевського, а пізніше використав цей стиль письма Кесседі у своїх літературних експериментах. Цікаво, що Кесседі, який мимоволі став одним із творців фірмового стилю Керуака, сам вважав себе учнем Керуака й Гінзберга [1]. Так і вийшло, що Керуак і Кесседі «знайшли» один одного. Пов'язані міцною дружбою і незрозумілою внутрішньою симпатією, вони щедро ділилися один з одним всім, що мали.

Не менший вплив на стиль Керуака зробив джаз. Рвані ритми бібопу та безперервний потік свідомості – секрет унікального стилю письменника. Джек вслуховувався в джазові імпровізації своїх улюблених виконавців та інтегрував їх манеру музики у свою літературу [4].

Згідно з апокрифом, роман «На дорозі» Керуак написав у квітні 1951-го протягом трьох тижнів. Тридцять шість метрів паперу, безперервний потік думок, справжня відвертість і багато кави – саме так провів письменник усі ці три тижні [6].

Роман «На дорозі» став найважливішим етапом у творчості Керуака. Закінчивши його, Джек відчував себе на висоті, йому здавалося, що він нарешті став писати так, як хотів все життя. Проте все виявилось не так вже й райдужно, коли Керуак вирішив опублікувати своє творіння. Видавці просто не наважувалися публікувати річ, яка настільки не вписувалася в рамки традиційного роману. За формою і змістом цей роман дійсно був «білою вороною» серед літератури того часу [4].

Лише через шість років видавництво «Viking Press» прийняло роман «На дорозі» до розгляду. Видавництво попросило Керуака привести рукопис до нормального вигляду, і вже в 1957 році роман «На дорозі» побачив світ. Спершу з роману були вилучені всі описи прийому наркотиків і усі гомосексуальні сцени. «Первісна божевільна версія набагато значніше, ніж те, що опубліковано, – говорив Гінзберг. – І коли-небудь, коли всі помруть, її опублікують такою, яка вона є». Гінзберг виявився правий і через 50 років, у вересні 2007 року, Viking Press випустило повну версію роману, відновлену за оригінальним рукописом [5].

Публікацію роману назвали історичною подією, а сам роман – Євангеліє покоління бітників. Однак цілих 56 років знадобилося для того, щоб це «Євангеліє» явило світові свій первісний вигляд, вигляд, створений Джеком Керуаком – Королем Розбитих.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Верлибр разбитого покоління: Джек Керуак [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://verlibr.blogspot.com/2011/12/blog-post.html>
2. Каночкин Л. Потерянное поколение [Електронний ресурс] / Л. Каночкин. – Режим доступу: http://www.heavenforu.com/russian/lost_generation.html
3. Литература "потерянного поколения". Эрих Мария Ремарк и Эрнест Хемингуэй [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://mosliter.ru/zarlit/20vek/literatura_poteryannogo_pokoleniya_erih_mariya_remark_i_ernest_heminguej/
4. Малеак А. Дороги Джека Керуака [Електронний ресурс] / А. Малеак. – Режим доступу: <http://www.fiction-9.narod.ru/keruakt1.3.htm>
5. Сергиенко С. В дороге с Джеком Керуаком [Електронний ресурс] / С. Сергиенко. – Режим доступу: <http://www.habit.ru/20/312.html>
6. Шохина В. Дауншифтинг Джека Керуака [Електронний ресурс] / В. Шохина. – Режим доступу: http://www.chaskor.ru/article/daunshifting_dzheka_keruaka_15875
7. Hamlin J. How Herb Caen named a generation [Електронний ресурс] / Jesse Hamlin. – Режим доступу: <http://www.sfgate.com/entertainment/article/HOW-HERB-CAEN-NAMED-A-GENERATION-3018725.php>
8. Holmes J. C. This Is The Beat Generation [Електронний ресурс] / John Clellon Holmes. – Режим доступу: <http://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration>
9. Kerouac J. The Dharma Bums / Jack Kerouac // Penguin Books, 1986 – 256 p.
10. Millstein G. Books of the Times [Електронний ресурс] / Gilbert Millstein. – The New York Times Magazine, 1957. – Режим доступу: <https://www.nytimes.com/books/97/09/07/home/kerouac-roadglowing.html>

Д. Д. Мельникова, О. В. Родний

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»

Філософія екзистенціалізму зробила значний вплив на англійську літературу 60-х років. Це визначило одну з основних тем літератури Великобританії, а саме – існування людини в оточенні ворожого технократичного суспільства.

У контексті екзистенціалістських спрямувань слід розглядати роман Дж. Фаулза «Колекціонер» (1963). Численні алюзії, паралелі з класиками англійської та французької літератури, філософські праці екзистенціалістів, психологічні дослідження К. Юнга і З. Фрейда - все це тісно переплітається між собою, утворюючи складну, багаторівневу ткань романів цього автора, а незвичайні образи створюють можливість передати читачеві особливе бачення світу. Про екзистенціальні мотиви у творчості Дж. Фаулза зазначали неодноразово у своїх працях такі дослідники, як Н. Жлуктенко, В. Івашева, С. Павличко. Метою нашої статті є визначення того, як саме інтерпретовані та реалізовані деякі з ідей філософії екзистенціалізму в романі Дж. Фаулза «Колекціонер».

Спробуємо у загальних рисах окреслити суть дефініції екзистенціалізму, основні його ідеї та світоглядні мотиви. У філософському словнику вказано, що «екзистенціалізм – це «філософія кризи» в тій мірі, в якій її викликала саме криза європейського людства. Катастрофа світової війни оголила недостатність європейської віри в прогрес, в раціональність історії, в непорушність цінностей 19 ст., заснованих на позитивістській парадигмі європейського мислення» [8, 512–513].

Основним поняттям екзистенціалізму є екзистенція, що за визначенням К. Ясперса є феноменом людини, – якість людини як сутності та емоційно-чуттєве переживання власного існування. К. Ясперс вважає, що людська екзистенція виявляється у так званих «граничних ситуаціях», до яких він відносить смерть, боротьбу, страждання і провину, для екзистенції набувають цінності та значення лише негативні емоції [9, 24].

Екзистенціалізм немислимий без відчуття кризи. Важливе місце в ньому посідають такі модуси, як страх, свобода та відповідальність, проблема абсурдного світу, бунт, чужість оточуючого світу, вибір, екзистенцій не просвітлення, пограничні ситуації як чинник екзистенції.

Творчий доробок Джона Фаулза виділяється на тлі літератури постмодернізму своєю самобутністю, а також включенням та оригінальною інтерпретацією ідей філософії екзистенціалізму. Н. Ю. Жлуктенко зауважує, що філософсько-естетичні погляди Дж. Фаулза сформувалися наприкінці 40-х – на початку 50-х років. Альтернативу конформізму й прагматичній моралі «суспільства споживачів», Фаулз знайшов в духовному пошукові та створенні оригінальної художньої системи, яка склалася під впливом французького екзистенціалізму [1, 322]. О. В. Козюра, доповнюючи проблему зв'язку Фаулза з екзистенціалізмом зазначає, що його романи формулюють загальнофілософські проблеми

людського буття, утверджують ідею екзистенційного вибору та свободи, як головного життєвого ідеалу. На тлі ідейно-естетичної еволюції Фаулза-митця помітна тенденція художнього ускладнення екзистенційних проблем, що, природно, відбивається на еволюції його постмодерністських оповідних форм. У контексті філософії екзистенціалізму людина є покинутою, забутою серед світу, вона трагічно самотня і приречена самотійно робити вибір та нести за нього відповідальність [3, 23].

Роман «Колекціонер» є дебютним романом у творчості Джона Фаулза. Він написаний в реалістичній манері, але у ньому гармонійно поєднуються риси постмодерністського та екзистенційного творів. Роман містить три частини: розповідь Клегга – головного героя, та записи Міранди, його жертви, які розміщені всередині його розповіді. Завдяки цьому ми спостерігаємо прийом «дзеркальної оповіді», тобто подвійної точки зору на певну ситуацію, яка допомагає реалізувати концепцію універсального змісту.

На думку Т. П. Мироненко та А. М. Меншій, «елементи умовності в побудові, а саме замкненість простору, обмеженість у часі, вузьке коло персонажів, параболічність конфлікту, дають підстави говорити про екзистенційну притчу. Однак вони зауважують, що роман не можна сприймати як літературну ілюстрацію ідей екзистенціалізму. Тобто Фаулз створив не копію, а свої варіації, розкриваючи в англійському ґрунті ситуації та проблеми, які були раніше поставлені французькими екзистенціалістами» [5, 58].

Окрім зображення котеджу, в якому Клегг утримує свою жертву, ми відчуваємо поданий Фаулзом механічний образ зовнішнього світу, який сприймається самими персонажами як абсурдний, де цінність будь-чого визначається його предметністю. Світ абстракції поглинає все особистісне та індивідуальне, пригноблює особистісну свободу.

Як вже зазначалося дослідниками, людина філософії екзистенціалізму є покинутою та забутою серед світу, вона самотня та приречена самотійно робити вибір. Можна стверджувати, що образ Клегга є екзистенційним, адже із сюжету виявляється, що він рано втратив батьків і в нього не залишилося жодного теплого почуття про них, а матір він навіть зневажав: «Мені байдуже, якщо навіть моя мати жива, бачити її в мене немає ніякого бажання» [7, 8]. Однолітки ображали Клегга в дитинстві: «Крачлі, садист, ніколи не впускав можливості висміяти мене... Так що я завжди грав наодинці» [7, 9–10]. Ю. Кіндзерська помічає, що авторитарність інших знищувала ініціативу і самореалізацію Клегга, численні заборони сформували його закритий внутрішній світ, якому для зру-

шення не вистачало мети [2, 42]. Прочитавши афоризм дня, Клегг думає: «Мета для розуму – це вода для тіла. По-моєму це дуже вірно. Коли метою мого життя стала Міранда, то я виявився не гіршим за інших» [7, 27]. На думку Т. П. Мироненко та А. М. Меншій, «Клегг постійно протиставляє себе суспільству, звинувачуючи оточення у властивих життєвих негараздах. Тож Джон Фаулз подав відверто негативний образ, в якому апологія насильства виявляється у внутрішніх монологів та ставленні до полонянки» [5, 58]. Його агресія покликана першим чином власною нереалізованістю. Спланувавши викрадення Міранди, та вийшовши з-під чийогось авторитету Клегг не здатний відчувати провини, він уникає будь-якого покарання. Небажаний та недоречний у реальному світі Клегг створює свій власний світ, відірваний та відлюдний, в якому він вільний робити свій власний вибір, забирати чужу свободу, та в якому він відчуває себе Богом. Із дилеми прагнення-обов'язок у Клегга залишається лише прагнення. Проблема відповідальності зникає разом з проблемою обов'язку. Забравши свободу Міранди, Клегг порушує основний екзистенційний принцип. Адже свобода є найбільшою цінністю, яка властива людині. Наслідком цього є деструкція особистості Клегга наприкінці роману, коли він в повній мірі відчуває власну силу влади.

Образ Міранди є складнішим. Як вказує Б. Парамонов, «в характеристиці Міранди Дж. Фаулз віддає перевагу філософсько-символічній інтерпретації. Душевне життя героїні в ув'язненні є постійною боротьбою гідності і страху, зухвалого виклику, прагнення до волі і спроб компромісу» [6, 217]. Т. П. Мироненко та А. М. Меншій вбачають у героїні реалістичні та романтичні риси, її характер постійно знаходиться у процесі розвитку. А шлях до нього у Міранді пролягає через саморефлексію та переоцінку цінностей [5, 27]. Із щоденників Міранди добре видно, що вона також відчуває свою чужість серед суспільства, незважаючи на велику кількість друзів. Проте її позиція діяльна. Вона готова до дії та усвідомлює необхідність бути відповідальною. І це є першим кроком на шляху до екзистенційного просвітлення, тобто усвідомлення власної екзистенції. Будучи викраденою та ізольованою від суспільства та порятунку, героїня стикається з пограничною ситуацією, тобто ситуацією, яка потребує емоційного напруження та необхідності зробити вибір. Така ситуація вимагає ствердження власної особистості. Ми погоджуємося із думкою Т. П. Мироненко та А. М. Меншій щодо героїні роману: «героїня, стикаючись із моментами екзистенційного вибору, переймається емоційно-чуттєвим переживанням свого існування, визначає сенс власних життєвих ситуацій і несе відповідальність за

це визначення... Міранда і Клегг – нонконформісти. Проте нонконформізм Міранди спрямовано на позитивні зміни в суспільстві, а нонконформізм Клегга – на його руйнацію» [5, 58]. Однак відносини між героями у формі викрадач-жертва, не дають Міранді можливості діяти, а спонукають звернути комунікацію в одну сторону. Таким чином в романі реалізується ще одна ідея філософії екзистенціалізму про приреченість людини на самотність. Про екзистенційні мотиви свідчить той факт, що становлення особистості Міранди відбувається перед її смертю, тобто в граничній ситуації.

У романі також присутні риси атеїстичного екзистенціалізму. Слід зазначити, що за Ф. Коплстоном, атеїстичний екзистенціалізм «починається з позиції людини, для якої «Бог помер», тобто з позиції людини, для якої ідея Бога більше не має ніякої цінності» [4, 204]. Так і Міранда наприкінці твору пише у щоденнику: «Здається, я більше не вірю в Бога.. Я знаю: Бог не втручається, дозволяє нам страждати.. Бог не чує, не може. Насправді Бога не існує» [7, 342].

Приреченість та розчарованість пронизують весь роман. Ще одною наскрізною екзистенційною дилемою є проблема дії та бездіяльності. Дія виступає як реалізація власного вибору, ознака особистісної зрілості. Бездіяльність Міранди – це безсилля та відчай, а у Клегга – прагнення уникнути відповідальності. Показовим є те, що обидва герої обирають саме бездіяльність, тільки для одної вона фізична, а для іншого – психологічна.

Отже, у романі «Колекціонер» втілюються такі концепції екзистенціалізму: вчення про екзистенцію, екзистенційне просвітлення, пограничні ситуації як чинник самовиявлення екзистенції, абсурдність світу, дилема дії та бездіяльності, проблема свободи, вибору, приреченості людини, та відповідальності. На прикладі даного роману ми бачимо, як Джон Фаулз використав систему засобів філософії екзистенціалізму, які створили атмосферу самотності та відчуження, передали агонію героїв. У той же час автор «Колекціонера» дає свою оригінальну концепцію справжнього мистецтва; літературні алюзії роману численні і цікаві, вони становлять ще один особливий пласт твору, гідний вивчення.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Жлуктенко Н. Ю. Інтелектуальна проза Дж. Фаулза / Н. Ю. Жлуктенко // Література Англії 2- століття. – К. 1993. – С. 319-349

2. Кіндзерська Ю. Концепція існування в романі Джона Фаулза «Колекціонер» / Ю. Кіндзерська // Мандрівець. – 2002. – №2. – С. 41–45
3. Козюра О. В. Ідейні та образно-стильові засоби постмодерністського роману на прикладі творчості Джона Фаулза / О. В. Козюра // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – №4. – Квітень. – С. 23–27
4. Коплстон Ф. Історія філософії XX століття / Ф. Коплстон. – Пер. з англ. П. А. Сафронова. – М.: ЗАО Центрполіграф, 2002. – 269 с.
5. Мироненко Т. П. Роман Джона Фаулза «Колекціонер». Ідеї. Образи. Поетика / Мироненко Т. П., Меншій А. М. // Зарубіжна література. – 2007. – №2. – С. 55–60.
6. Парамонов Б. По поводу Фаулза / Б. Парамонов // Звезда. – 1999 – № 12. – С.215 – 221.
7. Фаулз Дж. Коллекционер / Дж. Фаулз. – М. : Вагриус, 2000. – 368 с.
8. Философия: Энциклопедический словарь. – М. : Гардарики, 2004. – 568 с.
9. Ясперс К. Введение в философию: пер. с нем. Т. Щитцовой. / К. Ясперс. – Под ред. А. А. Михайлова. – Минск: Пропилеи, 2000. – 311 с.

О. В. Могилівська

ПОЕТИКА ОПИСУ ЗВИЧАЇВ У РОМАНІ ДЖ. ХАРРІС «ШОКОЛАД»

Джоанн Харріс (Joanne Michèle Sylvie Harris, 1964) – сучасна британська письменниця, автор чотирнадцяти романів, кількох збірок оповідань та популярних кулінарних книг. Літературні критики оцінюють художню прозу Харріс як надзвичайно різнопланову, яскраву за тематикою, що містить риси естетики магічного реалізму, літератури «жахів і таємниць», поетики неоміфологізму, а також інтерес до історичної проблематики. Перший її роман, «Зле насіння» («The Evil Seed»), був опублікований у 1989 році, але ця книга, як і другий твір – «Спи, бліда сестра» («Sleep, Pale Sister», 1993), не мали великого успіху. Проте вже в 1999 році виходить «містична мелодрама» під назвою «Шоколад» («Chocolat»), що посіла перше місце в списку бестселерів газети «Санді Таймс» і увійшла до шорт-листу Уїтбредівської премії. Книга набула широкої популярності після екранізації, де головні ролі зіграли Джульєт Бінош та Джонні Депп. Фільм викликав багато упереджень зі сторони письменниці, нововведення режисера вона назвала «підміною гіркого шоколаду роману молочним шоколадом фільму, який є теж смачним» [2].

«Шоколад» відкриває відомий цикл творів Харріс – так звану «трилогію їжі» («food trilogy»), яка включає «Ожинове вино» («Blackberry Wine», 2000) та «П'ять четвертинок помаранчу» («Five Quarters of the Orange», 2001), а також сіквел «Шоколаду» – «Льодяникові туфельки» («The Lollipop Shoes», 2007). На думку дослідників, їжа цікавить Харріс не з гастрономічної чи кулінарної точки зору. Це, у першу чергу, свого роду магичне мистецтво [1; 3–5]. Шоколад може змінити існування мешканців цілого міста, а ожинне вино вирішує тимчасові творчі труднощі успішного письменника. Їжа в романах Джоанн Харріс пов'язана з метафорою фантазії та уяви, що перетворює життя. Тому у «Шоколаді», «Ожиновому вині» та «П'яти четвертинках помаранчу» їжа виступає як яскравий образ, що грає таку ж важливу роль, як і герої її творів. Харріс поєднує опис їжі та процес її приготування з магичним ритуалом. Віанн в романі «Шоколад», Джо в «Ожиновому вині», Мірабель в «П'яти четвертинках помаранчу» «віддають данину поваги повсякденній магії» завдяки їжі, яку вони готують. Сама Джоан Харріс визначає свою художню манеру як «емоційний реалізм». Проте точне визначення літературного напрямку, до якого належать її твори, намагається не конкретизувати: «На мій погляд, я пишу у доволі яскравому стилі, чуттєвому. Мені подобається, коли усе виглядає якомога реальніше. Щоб було чутно звук, щоб пробуджувались почуття, емоції, загострювався смак» [2].

Події у романі «Шоколад» починаються з приїзду молодої жінки, Віанн Роше, та її шестирічної доньки у невелике французьке місто Ланске-су-Танн. Вони з'явилися разом з гучною і яскравою карнавальною ходою. Дж. Харріс зізнавалась, що в образі Віанн проступають риси її прабабусі, у той час як прототипом Анук стала її власна дочка Анучка. Безперечно, що книга присвячена її родині, яка мала неабиякий вплив на життя Джоанн. Провінційне місто, зображене у романі, живе своїм звичним, розміреним життям за строгим розпорядком і правилами, походами до церкви – і, здавалося б, ніщо не провіщає змін. Кілька днів по тому на місці пекарні, навпроти церкви, Віанн відкриває маленьку крамницю солодощів під назвою «Небесний мигдаль», в якій готує дивовижний шоколад, вміло вгадуючи смаки своїх покупців. З кожним днем заходячи до крамниці все частіше, жителі починають розуміти, що шоколад таємничої незнайомки має чарівну дію – ворогуючі сусіди стали миритися і усвідомлювати, що їм не подобається старомодний порядок містечка [6]. Основою сюжетного конфлікту в романі «Шоколад» стає зіткнення протилежних за поглядами головних героїв – Віанн Роше і кюре Рейно. Роман написаний у формі щоден-

ника героїні та її доньки, що чергується з листами антагоніста Віанн, кюре Рейно, до свого батька. Цей прийом, як зазначає О. Воробйова, допомагає від самого початку показати розбіжності сприйняття світу персонажами твору [1]. Вони взаємодіють один з одним у досить войовничий спосіб. Віанн різко виділяється серед городян своєю любов'ю до людей, сприйняттям життя як свята або підготовці до веселощів. Віанн успадкувала від матері невгамовність і рухливий спосіб життя, який завжди був викликаний внутрішніми страхами і сумнівами. Це виховало у неї скептичне ставлення до загальноприйнятої моралі. Від самого початку для Віанн головне в житті – щастя, Рейно ж переконаний, що досягти духовної досконалості можливо тільки через самозречення. Там, де Рейно бачить грішників, Віанн – людей, що просто помиляються і потребують підтримки. Образи героїнь у книгах Харріс асоціюються з магічними властивостями. Вони завжди сильні, яскраві, чуттєві. Їм притаманна справжня відданість та зв'язок зі світом природи, а також безкомпромісне усвідомлення того, що вони самі мають особливі здібності [1; 5].

Лейтмотивом роману «Шоколад» стає опозиція «примус-свобода», пов'язана з темою солодощів: кюре повчає оточуючих, що ласощі гріховні, є сувора необхідність дотримуватись посту (події відбуваються напередодні Великодня). Він вважає всі кондитерські вироби, які продає Віанн, викликом Церкві і великою спокусою. Віанн Роше – більше ніж просто герой роману, вона уособлює споконвічну жіночу сутність. Образ Кюре Рейно співвіднесений з патріархальністю, авторитарністю, яка заперечує потік життя. Цікаво, що ім'я Віанн (Vianne) утворено сполученням двох жіночих імен, Vivien та Anne, де морфема «vie» у перекладі з французької означає «життя» та походить від латинського слова «vivus» – «живий». Роше (Rocher) у перекладі з французької означає «скала», що значною мірою пояснює суть характеру героїні, сильної, непохитної, впевненої у собі жінки. Джоанн Харріс зазначає, що можна розглядати образ Віанн як своєрідну міфічну фігуру. Проте скоріше вона – незалежна, самостійна особистість, що має протистояти владному чоловіку [2]. Віанн є вельми незахищеною людиною, яка має звичайне бажання бути прийнятою суспільством. Її провідні якості – доброта, любов, толерантність, співчутливість [5; 6].

Літературні критики відносять «Шоколад» до жанру «гастрономічного роману» («*gastromance*») [1; 5; 6]. На їх думку, саме Харріс винайшла цей жанр, присвячуючи образам їжі багато своїх творів. Гастроромантика – тип літературної прози, в якій смакові метафори поєднуються з любовно-психологічним сюжетом. Проте сама Харріс стверджує, що звернення до описів їжі в літерату-

рі не її винахід. Вона вказує на таких письменників, як Франсуа Рабле, Джефрі Чосер, які використовували їжу, пов'язуючи її з поняттям чуттєвості. Джоан Харріс також визнає, що її романи мають спільні риси з творами братів Грімм, Андерсена і Шарля Перро, де також наявні мотиви їжі, наділеної магичними властивостями [2]. За спостереженням О. Воробйової, шоколад стає центральною метафорою роману Харріс, маючи містичні чари (від ацтекського «чokolatl» – «гірка вода»), йому здавна приписували магичну силу. В однойменній книзі Харріс шоколад виявляється не тільки буквальним образом солодоців, але й спонукає героїв до кардинальних життєвих змін, сприяє пробудженню в них почуття внутрішньої незалежності, гідності, самостійності у виборі власної долі [1].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Воробйова О. П. Смак «Шоколаду»: Інтермедіальність та емоційний резонанс/ О. П. Воробйова // Вісник КНЛУ. Сер. Філологія. – 2012. – № 57. – С. 5–11.
2. Інтерв'ю с Джоанн Харріс. – Режим доступу: www.wiki.jehy.ru
3. Радионова С. Раскрытие образа Вианн Роше в романе Дж.Харрис «Шоколад». – Режим доступу: www.journal-s.org
4. Marshall-Ball S. The Repressed and Empowered Other. The Role of Religion and Occult in J. Harris's Fiction / S. Marshall. DPh Dissertation. – Access Mode: www.joanne-harris.co.uk/v3site
5. Tindle D. The Magic of Everyday Things: Magic Realism in the Works of Joanne Harris / D. Tindle. DPh Thesis. – Northumbria University, 2007. – 57 p.
6. Harris J. Chocolat. – Режим доступу: www.bookfilm.net

Я. Новікова

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОРОТКИХ ОПОВІДАНОК ЕМІ ЯМАДА

Жанр японської жіночої літератури шьоджьо-шьосецу (少女小説) є яскравим прикладом так званого жіночого письма, що останнім часом набуває поширення у літературі Заходу і Сходу. На сьогоднішній день в японській літературі існує ряд письменниць, чиї твори без сумніву заслуговують на увагу не лише широкого читача, а й на пильний інтерес з боку дослідників. Однією з них є Емі Ямада, про творчість якої піде мова у нашій статті.

Мета статті полягає у розгляді основних жанрово-стилістичних особливостей коротких оповідань японської авторки Емі Ямада.

Назва жанру складається з двох частин - шьоджьо (少女), що означає «дівчина», та шьосецу (小説), яка має значення «роман», «повість». Тобто буквально назва жанру перекладається як «роман про дівчину», «дівоча повість».

Емі Ямада відома як авторка, що сміливо висвітлює питання расизму, міжрасових шлюбів, інтимних стосунків тощо, тому її творчість нечасто вивчається дослідниками та не набула статусу широко обговорюваної читачами.

Ямада відноситься до тієї рідкої категорії письменників, які вміють передати думку як через психологічний, так і через фізіологічний код» [2; 503].

Найвиразніші особливості всієї жіночої прози загалом і зокрема шьоджьо-шьосецу: а саме більш високий психологізм сприйняття світу, що виражається у застосуванні засобів усного мовлення в розповіді та «розірваності» сюжету, фабулі, що «скаче». Цю «розірваність» Домна Стентон (Domna Stanton), дослідниця жіночого письма, вважає основною особливістю жіночої прози [1; 358]. До цього ж відноситься й інтуїтивність в прийнятті рішень, через яку текст часто може розширюватись і доповнюватись; також еротизм не тільки фізичний, а й психологічний, інтимна відкритість, що допомагає глибше розкрити характери героїв; велика кількість символів, метафор та порівнянь, які мають примусити читача замислитись над глибинним сенсом сюжету; присутній відкритий або несподіваний фінал, що в очах читача може здатися абсурдним [6; 2]. Маємо також додати, що Вірджинія Вульф, письменниця та літературний критик, вважала однією з особливостей зосередження уваги авторки на індивідуальному, почуттях та відчуттях [1; 356].

1. Чуттєвість, психологічність та розмовність оповідання

Серед творів Емі Ямади найвідомішими є «Постільні очі» (ベッドタイムアイズ, 1985), що принесли авторці першу славу, та «Принцеса» (フリーク・ショウ; 2001). Обидва твори розповідають про стосунки жінки з чоловіком, доволі відверто зображуючи інтимні сцени, і привернули до себе увагу складною міжрасовою тематикою і відвертістю. Героїні бачать любов перш за все в її фізичному прояві. Спун «...змушував мене почуватися фантастично – я маю на увазі, він робив приємно моєму тілу, а не душі» («... made me feel fantastic - by that I mean he made my body feel good, but not my mind») [9; 1] каже Кім з «Постільних очей».

Але метою Ямади не є створення образу емансипованої жінки, ярої феміністки чи повелительки чоловіків. Письменниця тонко, психологічно обґрунто-

вує зухвалу поведінку героїні, за якою, як виявляється, приховується непевність і бажання піддатись чоловікові.

Окрім того, у своїх творах Ямада звертається до дитячої психології. У творах «Клас для покинутих мерців» (風葬の教室, 1988), «Післяшкільна музика» (放課後の音符, 1989) та «Не можу навчатися» (僕は勉強ができない, 1993) вона сміливо зачіпає такі теми, як дитяча жорстокість, знущання, переживання, що можуть хвилювати дітей та підлітків. Одним за таких прикладів поринання в дитячу психологію може бути коротка новела «На заході життя». Ямада показує саму природу підлітків - їх непевненість, стурбованість якимись проблемами, що виливаються в агресію, вони направляють на слабших.

Така глибока психологічність творів передається здебільшого через розповідь від першої особи. Для жіночої прози, яка спирається перш за все на емоційність та чуттєвість це дуже важливо. Наприклад, «Хімеко біжить по зеленій траві. Масю, наздоганяй мене!... я тут, Масю.... Аж раптом, ооой. Він падає всім тілом на землю та стогне» [2; 15-16]. Такі вигуки та звертання, розміщені посеред абзацу не відволікають читача – навпаки створюють більш цілісну та повну картину того, що описує автор.

2. Засоби художньої виразності та образність розповіді

Як і всі жінки-авторки, що працюють в жанрі шьоджьо-шьосецу, Емі Ямада в великій кількості застосовує такі засоби виразності як метафори, порівняння, іронія, уособлення та образи, що додають тексту глибини, краси та жіночої загадковості.

Так у «Принцесі» місяць слугує для героїв орієнтиром. За його рухом Хімеко відміряла час, чекаючи, поки повернеться додому Масю, а пішовши від нього, не маючи змоги бачити її, у своїй звичній манері, переконувала себе, що місяць – це «...просто одна з зірок» [2; 487]. І світло дуже схоже на місяць, стало останнім, що побачила в своєму житті Хімеко. «... наближається моя електричка. Вогні як у місяця» [2; 490]. Між тим, місяць є постійним образом в японській літературі, який асоціюють з коханням.

Не можна також змовчати про роль музики та співу в творах Ямади. В творі Ямади «Тільки для прихильників соул-музики» (ソウル・ミュージック・ラバーズ・オンリー, 1987) музика є, на нашу думку, окремим персонажем. Теми музики та любові сплітаються дуже тісно, і Шімідзу Рьотен (清水良典) описав героїв цього твору як «місіонери кохання» («愛し方の伝道者») [10; 40]. Крім того, він продовжує таку улюблену Ямадою тему «чорної культури». «Ця книга починається зі знаменитого музичного тво-

ру Марвіна Гея «WHAT'S GOING ON»...
(«マーヴィン・ゲイの名曲「WHAT'S GOING ON」から始まる本書は...»)
[10; 40].

3. Розірваність фабули та несподіваність фіналу

Розірваність фабули та несподіваний, іноді навіть нелогічний фінал є одними з основних особливостей жіночої прози. Так у новелі «На закаті життя» череда подій, пов'язана лише емоціями дівчинки, та ними ж спровокована, зображена дуже схематично. Фінал цієї історії настільки несподіваний, наскільки несподіваною може бути для дівчинки, що вже приготувалась померти, обіцянка життя. «Усі мої муки та страждання виявились дурними бульбашками на поверхні струмка» [4; 139].

Кінцівка «Принцеси» також є прикладом того, що називають «несподіваним фіналом». Впродовж усієї розповіді ми спостерігали поступову зміну характеру головної героїні, може не зовні, але глибоко в середині, вона навчилася тому, що не вміла раніше – любити. Та Хімеко покидає свого коханого, Масю, і в розлугі вона сумує за ним. Але читача чекає несподіванка. Останньою думкою Хімеко стала: «Ноги в мене заплутались одна за одну, і я зробила крок за край платформи. Тіло втратило рівновагу, і, падаючи, я побачила, як наближається моя електричка» [2; 490].

Твори Емі Ямади є яскравими прикладами жанру жіночої японської літератури – шьоджьо-шьосецу. Твори авторки просякнуті психологічність та чуттєвістю, зображує світ таким, яким його бачать жінки різних віків, соціальних статусів та можливостей. Ямада яскраво зображує ті проблеми та питання, що можуть турбувати жінок і робить це витончено та обережно, використовуючи різні засоби виразності від символів до порівнянь. А інтуїтивність та емоційність її творів доповнюються цікавими та неочікуваними кінцівками.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Андросова-Байда Д. О. "Жіноче письмо" в історіографічному дискурсі України: до постановки проблеми / Д. Андросова-Байда // Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки. — К., 2008. — Вип. 3. — С. 354-370.
2. Нумано М. Теория катастроф. Современная японская проза / М. Нумано, Г. Чхартишвили. — М.: Иностранка, 2003. — 527с.
3. Нумано М., Чхартишвили Г. Он. Новая японская проза / М. Нумано, Г. Чхартишвили. — М.: Иностранка, 2001. — 544 с.

4. Нумано М., Чхартишвили Г. Она / М. Нумано, Г. Чхартишвили. – М. : Иностранка, 2003. – 307 с.
5. Павличко С. Сучасна жінка - образ зовнішній і образ внутрішній / С. Павличко // Фемінізм. - К. : Основи, 2002. - С. 231-236.
6. Чайківська Я. Феномен жіночого письма / Я. Чайківська // Партнери. – 2005. – № 7. – С. 6 – 10.
7. Fukushima Yoshiko. Japanese literature, or "J-Literature," in the 1990s / Fukushima Yoshiko. - World Literature Today, 2003. - pp. 40-44.
8. Gilbert Sandra M., Gubar S. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination / Gilbert Sandra M., Gubar S. - New Haven & London: Yale University Press, 1979. - pp. 225-229.
9. Yamada Amy. Bedtime Eyes / Yamada Amy. - New York: St. Martin's Press, 2006. - 224p.
10. 原 善. 山田詠美 (現代女性作家読本 (9)) / 原 善. - 東京: 鼎書房, 2007. – 135 p.

І. А. Оката, І. В. Пасько

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ ЛЮКО ДАШВАР «НА ЗАПАХ М'ЯСА»

Творчість Люко Дашвар, письменниці, що стала надзвичайно популярною з 2007 року, здобувши премію конкурсу «Коронація слова» за роман «Село не люди», уже ставала об'єктом дослідження багатьох літературознавців (Ю. Вороніної, І. Гетьмана, Н. Головченко, О. Дуденко, Т. Зелик, В. Калити, С. Прадченко, А. Скабара, А. Якуніної). Загальний наклад книжок письменниці складає вже понад 300 тисяч примірників. У зв'язку з цим багато українських ЗМІ називають авторку «найтиражованішою письменницею країни». 2010 року конкурс «Коронація слова» надав Люко Дашвар офіційний статус «Золотого автора», тобто такого, чиї твори продані накладом понад 100 тисяч примірників. У 2012 році здобула відзнаку «Золотий письменник України» [3]. Дослідники неодноразово зверталися до доробку Люко Дашвар, акцентуючи увагу на проблемних питаннях мови, стилю, жанру, однак ґрунтовного аналізу цих особливостей творів письменниці ще не було здійснено. Отже, актуальним є й аналіз роману Люко Дашвар «На запах

м'яса» в різних аспектах, зокрема виявлення його специфіки на жанровому рівні, що є метою статті.

Розглядаючи жанрові особливості твору Люко Дашвар «На запах м'яса», який має ознаки багатьох романних різновидів, зупинимося на найбільш продуктивних його детермінантах. Важливо зазначити, що в післяслові від видавництва вказано, що цей твір – «гостропсихологічний роман» [1, 364]. Письменницьке світорозуміння в художньому творі втілюється перш за все через систему характерів та їх сюжетні відношення. Одними з найважливіших якостей таланту автора є психологічна проникливість та вміння художньо висвітлити духовне життя людини. «Психологічний аналіз – чи не найсуттєвіша якість, що дає силу творчому таланту», – зазначає М. Чернишевський [4, 321]. У центрі роману «На запах м'яса» – життя Майки (Майї) Гілки, яка під впливом соціальних обставин (зародження жорстких економічних відносин у пострадянському суспільстві) та з особистих причин змушена боротися за своє існування. Дізнавшись про хворобу, у можливість вилікувати яку дівчина не вірить, вона хоче втекти від «тваринного» світу, де сильніший пожирає слабшого, знайти забуття. Такою нагодою віддалитися від світу міста, світу ринкових відносин як в економічній, так і в духовній сфері, Майці видається покинутий хутір, хату на якому вона купила, піддавшись миттєвому імпульсу. Саме тут, серед щирих почуттів місцевих мешканців, під впливом давніх легенд, героїня знову повірила в себе і в те, що можна жити не заради постійної наживи, а заради самого життя. Але потяг до «м'яса» (в авторській системі символів – вигоди, користолюбства, бажання здобути прибуток з усього) неможливо заглушити, а жага до «красивого життя», наче голод, висотує з Майки всі сили, вмовляє повернутися до міста й забрати те, що їй «належить».

Оприявнюючи перед читачем психологічні стани героїв, авторка подає їх розгорнуті характеристики у вчинках, роздумах, діалогах і монологів: «Різдвяний ранок – а де та радість? Нащо те все – глухий хутір, хата, ліси-луки-груші... Людям у Різдво клопоту дала. Наче назавжди припхалася. Наче жити їй тут...» [1, 12]. Письменниця глибоко проникає в психологію дівчини, яка, незважаючи на гонитву за «благами», є складною, глибокою натурою, неоднозначно сприймає себе та своє життя: «Хіба життя – боротьба? Життя – радість. Ні з ким боротися не треба. Узагалі. Тільки із собою. Себе знайти, на тому й заспокоїти, не зрадити» [1, 187]. Люко Дашвар виступає майстром розкриття таємниць людської психіки, конкретизує та індивідуалізує обставини

та героїв. Найбільш глибоким знавцем людської душі виступає Люко Дашвар тоді, коли деталізує найпотаємніші переживання Майки в час, коли вона дізнається про свою онкологічну хворобу: «Час – мед. Тримає Майку на холодній вулиці, пропонує безліч забав – можна йти, дихати, усміхатися, жбурляти носакон грудки льоду, плювати під ноги чи штовхати байдужих людей... Перелік нескінчений» [1, 198]; «Майка зіщулилася, наче то вона – знай лежить і в теліку чужі життя роздивляється, бо й досі не розуміє: а їй куди поткнутися?» [1, 127]. Наприкінці роману перед читачами постає жорстокий висновок: вибір героїні – душа чи «м'ясо», любов чи вигода – на жаль, здійснюється на користь останнього: «Толя йшов геть – за ним розливалася така чиста вода, що здавалося: це ж просто – переплисти у світлий потічок із хижого моря. Майка уявила, як плигає в темне море, щоби дістатися потічка, а море раптом стає прекрасним, як життя... Та вона раптом опинилася у вузькому брудному потічку – у такий виливали помії в генічеському ресторанчику: зовсім поряд із морем, та ніколи в нього не впаде [1, 367]».

Люко Дашвар вдало поєднує в романі гостру психологічність, містику та філософічність. За одинадцятитомним «Словником української мови», філософський – такий, «який містить у собі глибоку ідею, світоглядну концепцію, перейнятий ними» [5, 595]. Саме таким постає роман «На запах м'яса». В основі сюжету – одвічна філософська проблема гонитви за щастям, у якій людина втрачає себе: «Та в Майчиних вухах і досі Андрієві прикрі слова: «Міщанка! Любов, діти, кури...» А що поганого? І щоби грошей — кури не клюють! Захлинетеся заздрісною слиною. Майка спочатку — шанс, шанс! — грошей нагребє до біса, а вже з ними і справжню любов відшукає, і дітей заведе. Наївний Санджив казав: «Шукай себе». А їй кого шукати? Вона — хто? Доня, Гілка, Еліза, Рита, Ілюзія, дитина, юна пані, Маня?.. Чому люди бачать у ній когось іншого, наче самої Майки нема? Може, її насправді немає? [1, 347].

Містична жанрова складова розгортається в романі з появою крука — птаха, що є одним з найзловісніших у народних віруваннях. Круків називають віщунами смерті, оскільки вони живуть у глухих лісах, живляться падлом. В українському фольклорі вони стали символом загибелі. У романі образ ворона набуває майже протилежного значення, адже від яйця ворона Майя намагається знайти порятунк від своєї смертельної хвороби: «Майка схопила яйце разом із землею, запхала до рота — намагалася жувати, та щелепи звело, сльози душили. Ковтала землю впереміш із солонувато-нудотною

рідиною, шкаралупою, слизькою плоттю ненародженого птаха: поможи, поможи, поможи... Шлунок бідкався, гнав незнайому їжу назовні – Майка давилася, та знову й знову ковтала...» [1, 267]. Після цього вчинку героїні не було спокою від птаха: «Крук кричав безперестанно: «Кру-кру...» Усе нижче... Майка зіщулилася: зараз налетить вихором, битиме гострим дзьобом. Уб'є? Побігла до хутора. Крук не відставав» [1, 299]. Але, як не дивно, дівчина одужала завдяки «цілющій пігулці»: «– Новоутворень немає? – Молилася невідомо кому: «Прошу, прошу літ і зим без пухлин...» – І натяку! Молода, здорова...» [1, 332]. Як виявилось із розвитком сюжету, крук віщував загибель зовсім не Майї, а миролюбному буддисту Сандживу, якого через непорозуміння й ревності вбила Тамара, одна з мешканок села: «Петро кинувся до Санджива, руку простягнув і відсахнувся, аж на землю впав. Рука в крові, під головою Санджива — калюжа червона. — Господи... Ти ж його вбила!» [4, 312]. Ця колізія – вбивство – додає до жанрового визначення роману «На запах м'яса» своєрідну кримінальну складову, адже цей злочин його учасники намагаються приховати.

Таким чином, проаналізувавши жанрову специфіку твору «На запах м'яса», робимо висновок, що він увібрав у себе елементи психологічного, філософського, містичного роману. Популярність книги Люко Дашвар визначається насамперед гострим динамічним сюжетом, актуальністю проблематики та сучасністю героїв.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дашвар Люко. На запах м'яса: роман / Люко Дашвар. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. – 368 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.
3. Люко Дашвар. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Люко_Дашвар
4. Чернишевський М. Л. Н. Толстой в русской критике: сборник статей. — Изд. 2-е, доп. — М.: Худож. лит., 1952. — 680 с.
5. Словник української мови: в 11 томах / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. — К.: Наукова думка, 1970–1980. — Том 10 ; за ред. А.А. Бурячка, Г.М. Гнатюка, 1979. — 659 с.

ГЕНДЕРНИЙ КОНФЛІКТ У РОМАНІ «ГЕРБАРІЙ КОХАНЦІВ» НАТАЛКИ СНЯДАНКО: СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ

Суттєве пожвавлення інтересу літературознавства до гендерних проблем зумовлене як процесами демократизації суспільства, так і швидким розвитком жіночої (феміністичної) літератури. Така активність зумовлена висвітленням у літературі раніше заборонених тем, проблем, зокрема й стосовно природи жіночого й чоловічого начал, уявлення про які стрімко змінювалися в новій соціокультурній ситуації. (Пост)феміністичний зміст відчитується і в романі Н. Сняданко «Гербарій коханців». На сьогодні біографія та творчість Н. Сняданко належним чином не оцінена. Гендерна проблематика в її романі «Гербарій коханців» розглянута, зокрема, у студії С. Філоненко «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр» (2011). Роман «Гербарій коханців» Н. Сняданко ще не був об'єктом системного дослідження гендерного літературознавства. Метою цієї розвідки є теоретичне обґрунтування поняття «гендерний конфлікт» та осмислення специфіки його художнього втілення в романі Н. Сняданко «Гербарій коханців».

Основу гендерного конфлікту складає суперечливе уявлення про гендерні цінності, відносини, ролі, що зумовлене протиріччям між нормативними соціально-культурними засадами та неможливістю або небажанням особистості дотримуватися чинних вимог гендерної культури. Гендерний конфлікт базується на явищах статевої диференціації та ієрархічності статусів чоловіків і жінок у суспільстві [2, 204]. Тобто, це такий «гендерно-рольовий конфлікт», для якого характерна суперечність між традиційними уявленнями про гендерну роль і реальними потребами людини [1, 241]. На думку В. Веребець, О. Субот, Т. Христюк, суспільний вплив на статево-рольову диференціацію підтримує стереотипні уявлення про маскуліність /фемінність і, звичайно, стимулює їхнє дотримання, а невідповідність вимогам, що висувуються до гендерних ролей, створює численні внутрішні конфлікти в індивідуума [1, 241].

У романі «Гербарій коханців» актуалізований властивий жіночій постфеміністичній прозі образ незалежної, емансипованої, інтелектуально й духовно непересічної героїні, історія якої розгортається передусім через її стосунки з представниками чоловічої статі. Гендерно-рольовий конфлікт у творі виявля-

ється через мотив спротиву традиційним гендерним уявленням у подумкових монологах, діалогах, діях героїв. На початку твору шляхом ретроспекції постає образ головної героїні Ірини як дівчини-бунтарки, яка в дитинстві «відшпилює дурнуваті банти з голови» [4, 45], «старанно креслить поля у зошитах, але відступає від краю не чотири клітинки, як вимагає вчителька з математики, а три або п'ять» [4, 45] і «не дуже розуміє, чому для неї так принципово порушити хоча би котресь із здебільшого безглузвих шкільних правил» [4, 50], але вже тоді намірється «не дати перетворити себе на зручну в користуванні дівчинку, позбавлену недоліків та органічно інтегровану в шкільний колектив, розчинену в ньому й майже невидиму» [4, 56]. Мотив непокори, спротиву, що розгортається через образ Ірини-школярки, утверджує ідеї неповторності особистості, протесту проти знеособлення й невмотивованого обмеження індивідуальної свободи. Із розвитком романної дії зміст мотиву спротиву буде націлений на руйнацію патріархатних ханжеських стереотипів: так, Ірина у 18-тирічному віці перебуває в громадянському шлюбі з чоловіком, на двадцять років старшим за неї. Як зображено в романі, Ірина не зможе поєднати свою долю з одним єдиним чоловіком, тож «коханців у неї не бракуватиме навіть після того, як їй виповниться шістдесят» [4, 197]. Отже, в образі Ірини репрезентовано опозиційні до традиційних патріархатних гендерні уявлення про право жінки на інтимну свободу поза шлюбом, що і провокує гендерний конфлікт між її позицією і відповідною поведінкою та суспільними нормами і стереотипами, які оприявнюються через позицію інших героїв.

Через позицію Ірини утверджується ідея, що всі люди виконують нав'язану їм гендерну роль. Через її подумкові монологи постає ситуація (напевно, з її власного досвіду), коли чоловіки на початкових етапах побачень «неприродно захоплюються вродою партнерки, імітують надмірну уважність, та відверто перебільшують з компліментами» [4, 240]. Усвідомлення неприродності такої поведінки чоловіків призводило до внутрішнього спротиву Ірини, тобто посилювало гендерний конфлікт між нав'язаною їй роллю об'єкта для залицяння та власною індивідуальністю. Згодом вона зрозуміє, що потрібно «імітувати» роль, яку від неї очікує суспільство, – «терпляча, мовчазна, вродлива, але при цьому обережна і самостійна... інтуїція підказує їй, що саме таке, далеке від реальності поєднання найцікавіше для чоловіків» [4, 245]. Нам імпонує думка Л. Скорини про те, що з образом Ірини пов'язана концептуальна теза про необхідність бути головною героїнею свого життя, творити власний світ, а не підкорятися забаганкам і вимогам оточення [3, 143-144]. Це можна назвати са-

модостатністю: «Тепер для неї відкривався зовсім інший світ – світ дослухання до власних відчуттів... здатність приймати рішення, а не просто виконувати чийсь вказівки... шукати можливості реалізувати завдань та цілей. І поступово вона усвідомлювала, що саме такий, а не підпорядкований тискові обставин спосіб життя набагато краще відповідає її характерові...» [4, 195].

У творенні образу Ореста в романі Н. Сняданко також використано прийом ретроспекції, за допомогою якого оприявлено ситуації гендерного виховання, зокрема, засудження його батьками потягу до малювання як не потрібного для хлопця («мазюкання – не чоловіча справа» [4, 167]). Але ОREST вчинив наперекір батькам і обрав своїм фахом малювання. У цьому та інших його уподобаннях, манері поведінки проглядають фемінінні риси (наприклад, надмірна заощадливість, шкодування за речами, які треба викинути, концентрація на господарських справах), водночас його світоглядна позиція виразно патріархатна, що зумовлює, на наш погляд, внутрішній гендерний конфлікт героя, що на рівні сюжету зумовлює драматичну розв'язку історії його стосунків із коханою.

Окрім малювання, ОREST захоплюється кулінарією, що різко суперечило патріархатним стереотипам: «У ті часи присутність чоловіка на кухні була явищем не дуже звичним, і Орестові постійно доводилося виборювати своє місце біля плити у скептично настроєних щодо його можливостей жінок – мами, бабці, тети, а потім тещі, дружини» [4, 109]. Зазначена поведінка Ореста засвідчує інверсію гендерних ролей, що свідчить про переходовий характер гендерної культури в зображений у романі період. Так, він не вважає для себе ганебними традиційно «жіночі» справи (кулінарію, домогосподарство). Іронічна реакція Ірини на гендерну ситуацію, що склалася в її стосунках з цим чоловіком, теж виражає конфлікт їхніх світоглядних установок. Отже, образ Ореста теж є плацдармом для розгортання гендерно-рольового конфлікту, який відбувається між чоловіком та патріархатним суспільством.

Гендерний конфлікт у романі «Гербарій коханців» репрезентовано переважно через мотив супротиву патріархатним нормам і стереотипам, що розгортається через образи коханців Ірини та Ореста, а також реалізується в художньому творі через трансляцію позиції героїв та наратора, що вступає у взаємодію (здебільшого суперечить) чинним патріархатним культурним стереотипам.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Вербець В., Субот О., Христюк Т. Соціологія: Навчальний посібник. – К.: КОНДОР, 2009. – С. 241.

2. Малкіна-Піх І. Гендерна терапія (довідник практичного психолога) / І. Г. Малкіна-Піх. – М.: Ексмо. 2006, – С. 204.
3. Скорина Л. Запрошення до кунсткамери: (замітки на берегах роману Н. Сняданко «Гербарій коханців») / Л. П. Скорина // Вісник Черкаського університету. – 2012. – № 5 (218). – С. 143-144.
4. Сняданко Н. Гербарій коханців / Н. Сняданко. – Харків: «Клуб сімейного дозвілля», 2011. – 272 с.

А. В. Парубець, О. В. Гонюк

ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКІВ МАЛОЇ ПРОЗИ А. ДІМАРОВА (ЗА ЗБІРКОЮ «БОЖА КАРА»)

Одна з визначальних функцій мови – номінативна – пов'язана зі здатністю мовних знаків символічно позначати предмети. Людина, узагальнюючи певний масив інформації і виділяючи характерні ознаки понять, відчуває потребу закріпити знання в слові. Саме за допомогою слова індивідуум виокремлює поняття із навколишнього середовища і наділяє його певною конотацією. У структурі літературно-художнього твору заголовок не тільки називає текст, а й виконує важливу роль у виділенні значеннєвих смислів твору [5, 146]. Аналіз поетики заголовків, визначення типу і функцій заголовку дозволяє розглянути специфіку авторського задуму і світосприйняття, проблеми, зображені у творі, своєрідність індивідуальної манери митця слова [3, 98]. Збірка Анатолія Дімарова «Божа кара» включає велику кількість оригінальних заголовків, вибір яких ілюструє художній стиль письменника.

Функції заголовка в художньому творі:

- структурування значного за обсягом текстового чи ілюстративного матеріалу на окремі частини;
- полегшення роботи читача з виданням;
- організація процесу читання;
- осмислення окремих частин прочитаного; підготовка читача до сприйняття нового, відносно закінченого, цілого;
- забезпечення зручності в пошуку вибіркової інформації;
- акцентування на окремих частинах тексту, сприяння глибшому його засвоєнню;

- підсилення довідкової функції книги, спрощення пошуку частин твору чи видання.

Заголовки розрізняють за такими функціональними ознаками :

- за змістом;
- за місцем розташування;
- за формою зображення.

За змістом заголовки поділяються на:

- тематично прості;
- тематично складні .

У збірці «Божа кара» містяться різні за темами та настроєм твори, від тих, які викликають сльози розпачу та співчуття, до тих, які викликають сльози сміху. Автор уміло поєднує трагічне та комічне, оркеструє повістування лірикою й сатирою. Саме тому, щоб охопити весь спектр людських почуттів, автор обирає назву «Божа кара». Вибір письменником конкретних заголовків мотивує реципієнта розмірковувати над системою взаємопов'язаних проблем збірки, що пояснюється прогностичною функцією назви. Для аналізу смислового навантаження заголовків збірки «Божа кара» варто виокремити основні ідейні поля оповіді у творі. На наш погляд, провідними серед них є:

- масова культура і деградація суспільства («Печатка», «Ригорович», «Хворобоголік», «Хвиномен», «Тукало», «Хрестини»),
- політика («Своя компанія», «Анкета», «Перепишіть мене в українця», «Як воно президентом», «Божа кара», «Який місяць на дворі»);
- національна самобутність українського народу («Ці жінки», «Другий кухоль», «З вітерцем»);
- авторефлексія, зображення внутрішніх переживань та роздуми над власними творчими принципами («Сага про Джоя», «Фронтний лист», «Родове дерево», «Півцеглини», Випадок у лікарні»)

Звертаючись до структурної класифікації А. Дібрової [2, 3], у збірці «Божа кара» А. Дімарова можна, на наш погляд, виокремити:

1. Заголовок-слово («Лемко», «Анкета», «Родичка», «Хворобоголік», «Бабуля», «Полоз», «Півцеглини», «Гонорар»). Цю групу утворюють здебільшого іменники, вжиті в називному відмінку, що максимально виражають номінативну здатність слова. Такі назви – це влучні стислі характеристики предмета або явища, що розглядається у творі. Однослівні найменування можуть вживатися або в прямому значенні, або утворювати подвійний смисл.

2. Заголовок-словосполучення («Хутірський роман», «Хоронили Надю», «Борьчин хазяїн», «Певна зона», «Зарізали півня», «Своя компанія», «Фронтний лист», «Родове дерево», «Хитрые хахлы», «Отака правда», «Другий кухоль», «Надумалась заміж», «Пробки до пугача», «Входження в ринок», «Перші гулі», «Наврочене яйце», «Біля люстра»). Ця група заголовків найчисельніша, що пов'язано з феноменом мислення автора: А. Дімаров осмислює реальність за допомогою словесної моделі «предмет + означення, що його характеризують». У назвах текстових відрізків вжито переважно називні словосполучення, що пояснюється тяжінням заголовку до функції найменування.

3. Заголовок-речення («Баба Ониська і четверо її чоловіків», «Сага про Джоя», «Перепишіть мене в українця», «галя дивиться «Багатих...»», «А дід Марко лаштує сандалети», «Василь возить сіно», «Дід черепок косить пшеницю», «Як воно Президентом...», «Не копай ями!», «Класово ворожий напій», «Бен Ладен і Буш», «Який місяць надворі»). Такі назви активізують читачський інтерес і закладають певну інтригу відносно тематико-проблемної перспективи розгортання оповіді.

Окремо, на наш погляд, слід відзначити нетрадиційні за побудовою заголовки різної природи, які концентрують у собі предмет зображення і демонструють різноманітність висвітлених у романі тем: емоційно-оцінне висловлення-цитата («Божа кара»), назва-звертання («Цить, стара!»), стилізована під фольклорне мистецтво («До копійки копійчка»).

У збірці «Божа кара» заголовки часто отримують пряму словесну реалізацію в текстовому фрагменті («Печатка», «Хлівець», «Бабуля», «Хворобоголік», «Анкета», «Родове дерево», «Хитрые хахлы», «Фронтний лист»). У таких назвах актуалізується пряме значення слова, їх основна функція – розкрити в тексті тему-натяк, сконцентровану в заголовку. В аналізованій збірці наявні також інші випадки називання, коли розшифрування слова-номінації відбувається посередництвом аналізу змістового плану уривка («Спокута», «Голгофа», «Перевтілення», «Як воно президентом»). Вибір письменником конкретних заголовків мотивує реципієнта розмірковувати над системою взаємопов'язаних проблем твору: масова культура і деградація суспільства, політика, національна самобутність українського народу, авторефлексія, зображення внутрішніх переживань та роздуми над власними творчими принципами [4, 8] .

Отже, аналіз заголовкового комплексу збірки Анатолія Дімарова «Божа кара» дозволив схарактеризувати специфіку світобачення та індивідуальної творчої манери письменника й окреслити головні проблеми збірки.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дімаров А. А. Божа кара: повісті, оповідання, етюди; Передм. М. Ф. Слабошпицького. – К.: Укр. письменник, 2009. – 427с.
2. Диброва А. С. Структурно-стилистические особенности заголовков французской газеты. - Автореф. дисс... канд. филол. наук. - Ленинград, 1996. - 23 с.
3. Ламзина А. Заглавие // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины: Уч. пособ. / Л., 2000. – С. 97-103.
4. Костюченко В. Анатолій Дімаров : [передмова] / В. Костюченко // Дімаров А. А. Вибрані твори : В 2 т. Його сім'я. Ідол : Романи / А. А. Дімаров. - К.: Дніпро, 1982. - Т. I. - С. 5-12.
5. Кржижановский С. Заглавие // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского. – М.: Терра, 1925. - Т. 1. С. 245-249.

В. С. Писанка

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Зв'язок літератури з гуманітарними сферами пізнання є предметом постійної зацікавленості дослідників. Найближчою до літератури за методами дослідження є історія. Постмодерний історичний роман (термін Б. МакХейла) або історіографічна металітература (термін Л. Хатчон) перебуває на точці перетину цих двох дисциплін. Сьогоднішнє підвищення інтересу до історії та історичного роману як до сучасного текстуального відображення минулого не є випадковим. Доба постмодерну з властивою їй епістемологічною непевністю, ідеологією плюралізму, визнанням розбіжностей, униканням картезіанської чіткості й ваганням у визначенні відмінностей між хибним та істинним поставила історіографію в умови чергової великої кризи.

Англійський історик ХХ ст. Р. Колінгвуд міркує над схожістю історика і романіста. Мета у них однакова: «... вибудувати картину, котра була б почасти переказом подій, почасти – описом ситуацій, розкриттям мотивів, аналізом характерів» [1, 324]. Цілісність зображуваної картини, адекватність вибору мате-

ріалу за його необхідністю є рисами цих самовиправдувальних, самопояснювальних творів, котрі є витворами уяви. Відмінність полягає в тому, що картина історика претендує на істинність, її автор виконує подвійне завдання: дотримуватися змістовності і правдивості оповіді. Остання необхідність зобов'язує його коритися правилам історичного методу, від якого романіст чи митець є вільним [1, 325]. Для постмодерного історичного роману стало майже правилом вільне поводження з джерелами, відомими фактами та історичними особами. Письменник починає там, де закінчує історик: для історика метою є документально закріплений факт минулого, для письменника – це засіб, історик рухається до фактів, для нього вони первинні, письменник відштовхується від фактів, для нього вони – образ, що виникає на їх основі.

Раніше історичне письмо та історичний роман були взаємозалежними, сьогоденні скепсис і підозра щодо відповідності дійсності, бажання звільнитися від детермінованих обмежень віддзеркалилися в історичних романах. В основі проблемних відносин між історією і літературою у постмодернізмі є низка суперечливих питань – суб'єктивність, інтертекстуальність, референтність, ідеологія. Історіографічна металітература не може уникнути проблеми вирішення статусу «фактів» і «документів»: чи можуть вони бути нейтрально, об'єктивно пов'язані з процесом нарації, чи інтерпретація неодмінно з'явиться у цьому процесі?

Епістемологічне питання «як ми знаємо минуле?» пов'язане з онтологічним питанням про статус слідів (залишків) минулого. На думку Л. Хатчон, ми епістемологічно обмежені в нашій спроможності знати це минуле, оскільки одразу виступаємо в двох ролях – глядачів і учасників історичного процесу.

Відправним пунктом у дослідженнях літературознавців 80-х років ХХ ст. можна вважати тезу про те, що постмодерністська історична література є ще однією формою саморефлексії чи «металітератури». А. Нюннінг [3] визначає такі типи сучасного історичного роману:

- ревізіоністський історичний роман: простежується критичне ставлення до минулого, використовуються фіктивні та інноваційні форми зображення історії, історія слугує цілям критики історії та часу;
- метаісторичний роман: проблеми історіографії зображуються формально через літературні техніки, головну роль грають культурні спогади, ретроспективне переосмислення подій та колективна ідентичність;
- метаісторіографічний роман: проблеми історіографії безпосередньо тематизуються, висвітлюється аргументативний дискурс про умови історичного

пізнання, а також прямо артикулюється дистанція між історичною подією та її фікціоналізацією, дидактичні та пізнавальні аспекти, а також поетологічна, епістемологічна та метаісторіографічна саморефлексія створюють текст.

Поява феномена історіографічної металітератури – це значною мірою результат глибокого зацікавлення письменників в етичних, джерелознавчих та методологічних аспектах вивчення минулого. Розглядаючи дискусійні проблеми історичної теорії, постмодерністський історичний роман поєднує зображення історії з роздумами про неї. При цьому минуле може реконструюватись в уяві. Історія не пояснюється, як у науковому модусі історіографії, а присутня безпосередньо, як нова подія [4, 54].

Ця презентація історії у постмодерністському історичному романі може ставитись під сумнів у різний спосіб. По-перше, через використання різних оповідних перспектив, кожна з яких визначається як суб'єктивна. По-друге, через іронічний модус зображення історії. Оскільки історична «правда» для роману завжди неприступна, література може тільки за допомогою іронії знайти та зрозуміти минуле, таким чином сигналізуючи читачеві, що коректна реконструкція історії неможлива. По-третє, постмодерністський історичний роман у більшості випадків розпочинається посиланням на вигаданий рукопис, тобто презентацією фіктивного артефакту, який або переклав, або переказав, або опублікував такий само уявний видавець. Фіктивний рукопис створює дистанцію, зв'язує перспективи оповіді, формує нарацію, але водночас – це маска, за якою може сховатись оповідач.

У зв'язку з тим, що постмодерністський історичний роман виходить із асиметричного співвідношення минулого, сучасного та майбутнього, він спростовує усі часові концепти, які розглядають циклічність або лінійність як онтологічні категорії. Він вводить інтертекстуальні посилання на фікційні та нефікційні тексти. Він не відкидає старі форми письма, але цитує традиційний стиль як джерело колективної пам'яті. Він авторефлексивний у тому сенсі, що він відкрито демонструє власні літературні техніки та основи [4, 58].

Виходячи з попередньо описаних ознак, можна визначити деякі цілі постмодерністського історичного роману. Позиціонування фіктивного героя у рамках історії дозволяє відкрити дійсність у вигадане. Це звільняє текст від тиску автентичності, так що він надає читачеві автономний вибір сенсу, значення. Історичний роман допомагає усунути також інші труднощі, з якими стикаються сучасні автори. Він вирішує проблему дефіциту оригінальних, нових історій, звертаючись до історії як матеріалу для оповіді. До цього ж він стимулює фун-

кцію пригадування, звертаючись до колективної пам'яті – текстуально зафіксованого минулого. Нарешті цей жанр через своє різноманіття задовольняє потребу читача у розважальній, захоплюючій, наочній белетристиці.

Постмодерністський історичний роман актуалізує минуле за допомогою вимислу, сприяючи тим самим формуванню культурної пам'яті та колективної ідентичності. Крім того, незмінна популярність цього жанру свідчить про підвищену потребу в новому тлумаченні історії та культурних орієнтирах.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії / Робін Дж. Колінгвуд; Пер. з англ. О. Мокровольський. – К. : Основи, 1996. – 615 с.
2. Greenblatt S. Der neue Historismus „Schmutzige Riten“ / Stephen Greenblatt. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.zeit.de/1992/12/der-neue-historismus>
3. Nünning A. Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion / Ansgar Nünning. – Trier : Wiss. Verlag Trier, 1995. – 442 S.
4. Schilling E. Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur / Erik Schilling. – Heidelberg :Universitätsverlag WINTER, 2012. – 312 S.

Н. В. Плїска, С. В. Полякова

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ЖІНОЧИХ МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ У ТВОРАХ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Сучасний світ – попри величезний за останнє століття науково-технічний поступ і виразне тяжіння до раціоналізму – сьогодні знову, як це не парадоксально, звертає свою увагу на ірраціональне, не підвладне людському розуму і ним неосяжне. Вічний потяг до таємниці, до містичного, з одного боку, й актуалізація у сьогоднішній надзвичайних і поки що не витлумачених наукою паранормальних явищ, з іншого, спонукає сучасника замислитися про реальність ірреального, визнати, що існують ще не пізнані людиною форми інобуття, які корелюють з буденним, звичним і пояснюваним, і впливають на нього. Відчуття непізнаності світу докола посилюється усвідомленням непізнаності світу в собі – розширюються уявлення про людські можливості та першопричини, принципи, наслідки духовної діяльності, формується поняття духовного простору людського буття. Як і на зорі своєї історії, так і в третьому тисячолітті людство знову

приходить до висновку, що весь світ – це арена постійної боротьби сил добра і зла, боротьби, яка триває споконвіків та ведеться у двох площинах – світу людей і світу людини (людської душі). Відповідно знову виникає потреба в артикуляції цих інтуїтивних знань у певних образах, символах, тобто потреба у новітній міфології, яка відобразила б усе розмаїття форм вбуттєвлення людського духу в зовнішній світ і перипетій його внутрішнього життя. І сучасна література, основним завданням якої є художнє осмислення духовних проблем, намагається виразити й інтерпретувати всю цю діалектику життя у дивовижних демонічних образах.

Народжені в уяві людини дохристиянських часів і модифіковані під впливом християнства та філософсько-художніх пошуків доби бароко, романтизму, ці образи й досі живуть у свідомості нашого сучасника, виступаючи абстрактними окресленнями конкретних станів людського духу.

Саме цим, очевидно, і пояснюється інтерес сучасного письменства і, зокрема, одного з найбільш яскравих і самобутніх його представників – Валерія Шевчука, до демонічного як художнього засобу репрезентації та інтерпретації дійсності. Огляд творчості цього прозаїка дає нам змогу назвати його дослідником багатовікової – від дохристиянських часів до новітніх – історії душі українця, яку Вал. Шевчук розкриває у питомих для українського міфологічного мислення категоріях демонічного.

Поняття художнього міфологізму визначають як безпосереднє звернення до міфології або як нову міфотворчість, тобто створення узагальнювальних образів, подібних чимось до міфу – літературних аналогів міфу. Міф не винаходиться, а запозичується з метою переосмислення. Міфологізація жіночих образів – спадок культу родючості, матріархату, епохи палеолітичних венер, племен амазонок. Із психологічної точки зору, міфологічні образи жінок втілюють тіньовий бік людської психіки.

У пошуку культурної самототожності Валерій Шевчук переносить конфлікт між жіночим та чоловічим началом у сферу міфомислення та площину гри культурними (і культурологічними) значеннями та алюзіями, тобто створює культурний міф української жіночності.

Образ демонічної жінки в творчості Валерія Шевчука вже привертав увагу дослідників. Про міфологізм творчості письменника писали Оксана Сліпушко та Олена Месєвря. Наталя Городнюк та Олена Логвиненко розглядали образ жінки-змії на матеріалі однойменної повісті Вал. Шевчука «Жінка-змія». Володимир Даниленко потрактовував пізні повісті Валерія Шевчука в дусі архетип-

ної критики та юнгіанства, аналізуючи образи жіноцтва як втілення архетипу Аніми [1], що, на наш погляд, є одним з найбільш продуктивних напрямів вивчення цієї проблеми.

Для творчості Валерія Шевчука характерними є постаті жінок, котрі володіють містичною, чарівницькою силою, яку застосовують, звичайно, проти чоловіків. У цих образах виступають «фатальні жінки», які обов'язково роблять чоловіка нещасним, чарами схиляючи до статевих стосунків. Такими є жінка-змія, дівчина-птах, дівчата-ткалі, горбунка Зоя, Муся, а також бита бісом плоті Тодоська, від якої той біс переходить до чоловіка, Климентія Зіновієва.

Використовуючи умовні форми моделювання художнього світу, Валерій Шевчук традиційні образи постаті жінки й матері як символів колоніального статусу України наповнює новими концептами. У його творі мати – не шевченківська «покрітка», жертва – у ній живе дух до оновлення й зцілення [3, 448].

В одному з інтерв'ю Валерій Шевчук сказав, що «недаремно в середньовіччі саме жінку вважали посудиною диявола, – знову ж таки через незбагненність її метафізики раціональним чоловічим розумом» [5, 13]. Для письменника жінка – це щось занадто неосяжне, у ній він прагне віднайти глибинні риси, непомітні пересічному поглядові. На цьому й акцентується увага читача. В образі жінки-змії актуалізовано мотив спокуси відлюдника: змія пов'язана зі спокусами, що постають перед тими, хто подолав обмеженість матерії і проник у реальність чистого духу [1].

Переосмислення і творче потрактування жіночих демонічних персонажів спричинило появу нових символів, розширило естетичні та виражальні можливості образів, створило «індивідуальну міфологію» Валерія Шевчука, якій притаманна двосвітність. Жінка найчастіше постає у творах в ірреальному вимірі. Жіночі істоти, на наш погляд, наділяються міфологічними рисами, і ми можемо їх умовно поділити, застосовуючи епітети-означення, наступним чином: на відьом, жінок-павуків, жінок-птахів (тепла, натхненно-небесна, що дає свободу), жінок-змій (холодна, підступна, ворожа, земна сутність). У міфологічних жіночих образах втілено такі риси демонічної жіночості, як: зловісність, життєва мудрість, покровительство роду, сексуальність і буттєва активність (наприклад, демонічну жінку зазвичай звинувачують у чаруванні та використанні магії, а це не що інше як засіб і знаряддя активного втручання в сили природи з метою їх знову-таки активного перетворення собі на благо [1]).

Як бачимо, відчуття автором жінки досить різко варіюється. Там, де жінка не конче асоціюється зі злом та фатальною вбивцею, все одно, помітні

намагання виділити жіночу природу як іншу «щодо чоловіка і в порівнянні з ним» [6, 41], «жінка – мінусова істота» [5, 320]. При цьому головне завдання при написанні творів для автора – досягнути, аби читачі співчували героїням, а не зневажали їх [4, 13]. Отож, автор намагався пояснити, за яких життєвих обставин відбулося вивільнення містичної енергії жінки, розкриття першопричин поведінки та знайти їй виправдання. Для Валерія Шевчука «фольклорна фантастика – символічна персоніфікація психічного життя людини» [4]. А звичайна жінка виявляє свої міфологічні риси у період максимального сплеску почуттів – тоді відбувається перетворення – вихід за межі людської спільноти в особливу дійсність. Демонізм – тіньова сторона людської психіки, що вивільняється у надзвичайних обставинах. Водночас це неодмінна складова незбагненого жіночого єства. Таким чином, Валерій Шевчук створює культурний міф української жіночості, репрезентуючи активне начало матріархальної культури як демонічну жіночість.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука) // Слово і Час. – 2000. – № 2. – С. 21 – 24.
2. Рябчій І. Валерій Шевчук: «З чортами я не зустрічався, а з жінками, що називали себе відьмами, так» // Главред. – 2009. – 4 серпня. – С. 2.
3. Ткачук М. Наративне поле «магічного реалізму» Валерія Шевчука // Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007. – С. 436 – 456.
4. Шевчук В. О. Біс плоті: [історичні повісті]. – К.: Твімінтер, 1999. – 360 с.
5. Шевчук В.: «Хочу бачити в жінці людину, а не друга людини» / Розмову вела Л. Таран // Україна. – 1994. – № 8. – С. 12 – 13.
6. Яковенко С. Гендерна проблематика в прозі Валерія Шевчука // Волинь-Житомирщина. – 2007. – Вип. 17. – С. 39 – 48.

Ю. О. Резніченко, Н. П. Олійник

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ РОМАНУ Ю. ГУДЗЯ «ПСИХІЯ»

Багатогранна спадщина Ю. Гудзя (1956–2002) – поета, прозаїка, есеїста, публіциста, філософа, мандрівника, засновника проекту «Українська реконкіста», автора поетичних книжок «Postscriptum до мовчання» (1990), «Маленький

концерт для самотнього Хронопа» (1991), «Боротьба з хворим янголом» (1997), романів «Не-Ми» (1999), «Ісихія» (2000), книги прози «Замовляння невидимих крил» (2001) – на сьогодні залишається малодослідженою й чекає на увагу з боку літературознавців. Твори Ю. Гудзя відзначені преміями Міжнародного поетичного конкурсу, що проводиться в місті Тріуджіо (Італія, 1994), фундації імені Євгена Бачинського «У свічаді слова» (США, 1997), Всеукраїнською премією ім. Івана Огієнка в галузі літератури (2001), а книгу «Замовляння невидимих крил» за результатами опитування критиків, яке щороку проводить журнал «Слово і Час», було визнано кращою прозовою збіркою 2001 р. [7].

Поодинокі розвідки В. Даниленка, Н. Зборовської, В. Врублевського, М. Янкової, В. Грабовського, Л. Череватенка, В. Габора, О. Левченка, О. Логвиненко, М. Скалицької та інших, які торкаються питань індивідуального стилю, філософсько-світоглядних, зокрема екзистенційних домінант творів письменника, естетичних засад його творчості, засвідчують підступ до наукового осмислення доробку письменника. Найґрунтовнішим дослідженням є кандидатська дисертація М. Янкової «Стильові домінанти творчості Ю. Гудзя», присвячена з'ясуванню жанрово-стильових особливостей прози й поезії автора в контексті трансавангардного стилю письма та ідейно-художніх пошуків сучасної літератури [10, 2]. Решта студій розпорошена у вигляді статей, есеїв у науково-популярних періодичних виданнях. Зокрема обраний нами для дослідження роман «Ісихія» (2000) В. Даниленко у своїй розвідці аналізує під кутом зору проблеми маргінальної особистості й маргінального світу, Н. Зборовська, залучаючи психометафізичний підхід до вивчення глибинної психології творчості, розглядає цей роман як результат глибоких внутрішніх переживань автора, з'ясовує специфіку впливу душевних травм дитинства письменника на свідомість героїв твору. Питання ж про художній світ роману «Ісихія» досі не було предметом уваги літературознавців, чим і зумовлюється актуальність пропонованого дослідження, у межах якого спробуємо окреслити специфіку авторського світобачення Ю. Гудзя в романі «Ісихія».

Розвиток сучасного українського літературознавства відзначається посиленою увагою дослідників до проблеми художнього світу певного твору літератури, окремого письменника чи його творчого доробку загалом. Подібні дефініції доволі часто виносяться в назву дисертацій, монографій, статей, однак не завжди вичерпно подається їхнє змістове наповнення, компоненти та принципи аналізу. Це свідчить про дещо вільне трактування цих понять і водночас гостру потребу обґрунтування теоретичної бази методології аналізу внутрішнього сві-

ту літературного твору, вперше окресленої академіком Д. Лихачовим у 1968 р. На сьогодні вагома роль у дослідженні цього питання належить Р. Інгардену, М. Бахтіну, Е. Ауербаху; Г. Ключеку, А. Ткаченку, В. Іванишину та ін.

Науковці по-різному визначають обсяг операційних категорій для характеристики художнього світу твору («опір матеріалу», час і простір, візуальність, предметність, кольористика – Г. Ключек [5, 9-14]; час, простір, плани автора та героя, образ читача – А. Ткаченко [8, 50-54]), проте спільною категорією, яка виділяється ними, є художнє мислення автора – один з найпотужніших чинників, що впливає на формування художнього світу як системно організованої цілісності [5, 14]. Г. Ключек у розвідці «Художнє мислення письменника як формотворчий чинник» обґрунтовує такі категорії для аналізу художнього мислення письменника, як художнє бачення, художня перспектива, письменницька спрямованість [6].

Специфічні риси авторського світогляду формуються під впливом *художнього бачення митця*, яке являє собою синтез вродженого і набутого соціально-культурного життя автора [6]. Ю. Гудзеві був близький «сковородинський», майже аскетичний, спосіб життя, він багато подорожував і попри те, що не мав ні домашнього, ні мобільного телефона, вільно володів інформацією про події культурного світу, вирізнявся вишуканим смаком у письмі й побуті, хоч і зупинявся часто в кімнатах гуртожитків чи в квартирах знайомих. В. Даниленко цілком справедливо називає письменника останнім мандрівним дяком української літератури [2, 104-110]. Ю. Гудзь відчував тісний духовний зв'язок зі своєю матір'ю, Вірою Костянтинівною, шкільною вчителькою історії. Образ цієї дорогої людини неодноразово з'являтиметься у творчості письменника поряд із центральним, провідним для прози Ю. Гудзя образом допитливого хлопчика – «малого німака» [1, 174] Вави, а в романі «Не-Ми» – «сорокалітнього Оксентія Вави» [1, 21], що пише власний художній твір. Безумовно, не можна не помітити, що образ Вави – проекція самого письменника, який щиро прагнув знайти відповіді на хвилюючі його запитання, однак був людиною замкнутою, відчував на собі, за спостереженням Н. Зборовської, «головний комплекс тоталітарної епохи – комплекс матері» [4, 9]. Образ Вави несе значне концептуальне навантаження і в романі «Ісихія»: через його наївне й здивоване сприйняття дійсності передається авторське занепокоєння всепоглинаючою жадобою влади, властивою окремим людям, про що Ю. Гудзь говорив в одному з інтерв'ю. Тож лише Вава, хлопчик із «великими від подиву очима» [1, 178], під час щорічного святкування Дня ритуальної смерті впізнає в музичному інструменті, на якому

грає чоловік, що йде у складі процесії, «останній релікт шкільного духового оркестру» [1, 176], який хапливий «завклуб» виміняв на вищу посаду, лише малий хлопчик не може дивитися, «як жрець ударом ножа розітне грудну клітку жертви» [1, 180], тому покидає сільський майдан, лише Вава вбачає в блискучому чорному «мерсі», на якому їздить колишній парторг, не авто, а «металеву труну-самохід» [1, 184]. Згадаймо принагідно, що сам Ю. Гудзь організував у Житомирі акцію зі скидання із постаменту танка «Т-34», вважаючи, що символам смерті на постаментах немає місця.

Осягнення *художньої перспективи* письменницького світобачення передбачає знайомство зі світоглядною, морально-етичною позицією автора, глибиною проникнення його погляду в дійсність, здатністю бачити суть речей і явищ [6]. Ключовою для визначення світоглядних орієнтирів Ю. Гудзя є його зацікавленість містично духовною практикою ісихазму, яка передбачає внутрішнє промовляння сакрального слова з метою приведення розуму в стан ісихії – таємної безмовності, духовної тиші [4, 7]. Сам письменник згадує, що свого часу до нього потрапила праця середньовічного філософа-богослова Григорія Палами «Слово на захист священнонімотних», у якій він уперше зіткнувся з поняттям ісихії – безмовної медитації, «молитви серця», зосередженого й втишеного бесідування з Творцем [9, 3].

З основними ідеями цієї філософсько-релігійної течії пов'язаний задум роману «Ісихія» як «своєрідного замовляння й заклинання», щоб згадані в ній жахливі події не здійснилися в реальному житті. Н. Зборовська, називаючи цей твір саможертвним текстом, зауважує, що його домінантами є «тайнознаки, сутнісне мовчання», які становлять «основу езотеричного послання найближчим людям – тим, хто здатний ці знаки чути й розпізнавати» [4, 13]. Роману «Ісихія» властиві відсутність єдиного наратора, поліфонія голосів (зокрема, діалог із братом, у якому виступають два оповідачі; спогади брата з домінуванням першоособової нарації, перемежовування голосів оповідача й розповідача; потік свідомості; голос автора й авторські зауваження, що наближаються до статусу ремарок тощо), хронологічно невпорядковані ретроспективи, заплутаність сюжетних ліній, нетрадиційна структурованість (твір складається із трьох частин: «APPENDICES (додаток перший)», «Томус перший. ЗАМОВЛЯННЯ НЕВИДИМИХ КРИЛ», «Частина третя. ПРОГУЛЯНКИ В ГЛИБ САУНДШАФТУ (Сценарій для чотирьох сновидінь)», деякі з них поділяються на розділи, що або нумеруються, або мають словесні назви), синкретизм літературних родів. Така, на перший погляд, хаотична невпорядкованість твору скеровує увагу

читачів на пошук глибинних смислів за допомогою уважного вчитування і найголовніше – дослуховування до кожної історії, з якої зітканий роман, а не через традиційний аналіз подієвого рівня тексту. З огляду на це можемо застосувати запропоноване В. Даниленком щодо твору «Не-Ми» твердження про те, що власне роман є лише першою частиною тексту, а другу (й основну) становить «сам письменник як код до роману, без якого цей твір не піддається розкодуванню» [3, 50].

Ю. Гудзь, створюючи роман «Ісихія», прагнув насамперед привернути увагу суспільства до проблеми життя українського села, антигуманності війни в Афганістані, геноциду в Чеченській Республіці, донести до читачів свої апокаліптичні передчуття з приводу можливого настання диктатури в Україні, утіленої у творі в постаті Великого Кондукатора Грободара Чучмеску. Основу першої частини роману складають спогади брата Юрка Гудзя, Анатолія, який був безпосереднім учасником афганської війни. Його образ постає узагальненим символом тих людей, що ще за життя «набулися вдосталь» у пеклі того кривавого протистояння [1, 146], це реквієм морально й фізично скаліченим тією війною, тим, хто змушений був «захищати чужі марення про “всесловянское единство”» [1, 143]. Ці спогади можна розглядати як форму протесту автора проти демагогічних промов влади з приводу героїчних подвигів воїнів-інтернаціоналістів. Тож *письменницьку спрямованість* визначаємо як потребу ословити, проговорити все пережите рідним братом, усе те, що йому забути не під силу: «...розкажи, не мовчи, і слова твої не згинуть марно, їхнє живе сім'я вдарить у нечулі загати, порве барабанні перетинки глухоти, й ВУХО, цей віх до таємного сховища, збереже в собі випадкове зачаття, й сліпий, але теплий зародок, ще визріє» [1, 149].

Усі три частини роману об'єднані авторським прагненням відродити (спочатку в слові) національні джерела духовності й моралі, національне світосприйняття, що безпосередньо пов'язуємо з ідеєю Української реконкїсти, яку розробляв Ю. Гудзь. Селянська реконкїста, до якої готуються герої роману, свідчить про неприйняття ними постанови нової влади щодо будівництва санаторійної зони на місці їхніх будинків. Дід Оверко, душа якого зберігає нерозривний зв'язок із душами вже покійних родичів, тих, чиїми очима «цвіте жито» [1, 193], говорить: «Бач, збираються нас знову виселяти...Думалось, як не жити, то хоч вмерти на своїй землі пощастить» [1, 192]. Спогади-сни-марення Марти, що складають значну частину роману, є не лише шляхом до самоусвідомлення жінки, вони роблять читача свідками тих подій і говорять про давнє розуміння

продовження й збереження життя предків у кожному з нас, тобто національне безсмертя, адже «ті, кого ми любимо, не вмирають. Щовесни вони приходять до (...) хати й стоять попід вікнами, поміж цвітіння дерев і янголів молодого саду» [1, 192].

Образи жінок (Марти, баби Якилини, яка володіла таємним знанням замовлянь, жіночої постаті без імені, яку бачить герой у кінці роману), безумовно, також відтворюють авторський погляд на світ і людину: Ю. Гудзь тонко відчуває життєдайне начало жінки, її високе призначення, адже саме завдяки «їхній непоказній любові ми живемо вічно» [1, 133].

Таким чином, зацентрувавши увагу на художньому баченні, художній перспективі та письменницькій спрямованості – ключових категоріях аналізу художнього мислення письменника, можемо зробити висновок, що авторське світобачення Ю. Гудзя в романі «Ісихія» визначається поглибленою увагою до проблеми життя українського села в кризові часи 90-х рр. ХХ ст., загрози повстання диктатури в Україні, антигуманної сутності війни в Афганістані. За допомогою слова й мовчання, ісихії автор прагне передати свій біль щодо викорінення національної духовності й тим самим уберегти українців від жахливих напроорокованих ним подій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя / Ю. П. Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с.
2. Даниленко В. Два есе про Юрка Гудзя // Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. – К.: Академвидав, 2008. – С. 102–110.
3. Даниленко В. Романи «Не-Ми» та «Ісихія» в літературній спадщині Юрка Гудзя / В. Даниленко // Слово і Час. – 2011. – №6. – С. 48–53.
4. Зборовська Н. Юрко Гудзь (психометафізичний портрет) / Н. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя. – Тернопіль: Джура, 2009. – С. 5–19.
5. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г. Клочек // Слово і Час. – 2007. – №9. – С. 3–14.
6. Клочек Г. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник / Г. Клочек [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek2.htm#_ftn22

7. Левченко О. Літературний портрет Юрка Гудзя [Електронний ресурс] / О. Левченко. – Режим доступу: <http://ygoodz.blogspot.com/2009/11/blog-post.html>
8. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. / А. О. Ткаченко – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
9. Щирська М. Птахи і динозаври: [інтерв'ю з Юрком Гудзем] / М. Щирська // Місто. – 1999. – 4 листопада. – С. 3.
10. Янкова М. А. Сильові домінанти творчості Юрка Гудзя [Текст]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. – Українська література / М. А. Янкова. – К., 2014. – 21 с.

А. Л. Репп

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ПОЕЗІЇ В. СНОДГРАССА «ГОЛКА В СЕРЦІ»

Проблема лінгвокультурознавчого аналізу сьогодні потребує окремого розгляду і являється надзвичайно актуальною. Метою цієї статті є лінгвокультурознавчий аналіз поезії Вільяма Снодграсса «Голка в серці». Основні задачі полягають в дослідженні особливостей лінгвокультурознавчого аналізу, а також у визначенні термінів «реалія», «національна ідентичність».

Лінгвокультурознавство – це наука, що виникла на перехресті лінгвістики та культурології, вона вивчає вияви культури народу, які відобразилися й закріпилися у мові [5, 55].

Ю. А. Бельчіков стверджує, що лінгвокультурознавчий аналіз органічно включає дослідження теоретичних лінгвістичних проблем, більш за все при дослідженні та висвітленні лексико-семантичних питань, включаючи сюди фразеологію, а також дослідження граматики. Для успішного, поглибленого наукового дослідження історії конкретної національної літератури, аналізу ідейно-художньої сторони літературного твору необхідно досконально знати культурно-історичний контекст відповідної епохи, соціокультурне осмислення опорних реалій і відповідних ключових слів, найдрібніших, раритетних деталей побуту, культурного життя, життя різних соціальних шарів і відповідні номінації [1, 52].

О. Ф. Бурбак визначає реалії як номінативні одиниці, диференційною ознакою смислової структури яких є національно-культурні фонові соціальні семи [2, 74]. Вирішальним фактором при віднесенні будь-яких явищ до реалій є національне забарвлення, їх колорит. Тобто реалії представляють собою вираження національної ідентичності.

В. Кулик зазначає що, якщо ідентичність – це уявлення людини про себе, то національна ідентичність – це уявлення про себе як про члена певної нації. Сукупність подібних уявлень певної групи людей науковці метафорично називають уявленням цієї групи про себе як націю [3, 169].

Вільям Снодграсс (1926 –2009) – американський поет, який також писав під псевдонімом S. S. Gardons. В. Снодграсс друкується рідко. Перед нами той нечастий випадок, коли у поета дійсно не буває необов'язкових віршів і навіть випадкових рядків. Він і почав пізно, в середині 50-х років. За плечима Снодграсса була війна, півтора року на флоті. Про це складно здогадатися, читаючи його ранні вірші. Там немає прикмет тогочасної історії — тільки особисте, інтимно пережите. Снодграсс видав ці вірші книжкою, назвавши її «Голка в серці». Ірландська приказка стверджує, що голкою в серці залишається для батька дочка, коли вона єдина дитина. Шлюб Снодграсса розпався, свою дочку він бачив лише від випадку до випадку, а його поезія ставала чимось на зразок послання їй: сповіддю, покаанням, настановою [4, 78].

Недарма Снодграсса часто відносять до поетів-прихильників «сповідальної поезії» 1960-х років. Паралелі з його власним сімейним життям, розлученням і з розлукою з дочкою Синтією очевидні. В той же час не слід ототожнювати автора й ліричного героя, так як Снодграсс дає зрозуміти, що зображені проблеми є куди більш універсальним, а не суто особистими і приватними.

В одному зі своїх інтерв'ю Снодграсс розповідав журналістові В. Б. Патріку: «Ви добре знаєте, що цикл віршів «Голка в серці» – це мої роздуми над втратою доньки у процесі розлучення. Розумієте, якщо ти гарний батько, то повинен усвідомити одну річ, що ми маємо відпускати власних дітей. Це доволі схоже на гойдалку, час від часу потрібно відштовхнути дитину, очікуючи на її повернення» [4, 81]. Не можна не помітити, що ці слова виражають основну ідею сьомого вірша поезії, де герой усвідомлює, що інколи батько має відштовхнути власну дитину, щоб та набралася життєвої мудрості; дати їй змогу пізнати доколишній світ, яким би він не був.

В тому ж інтерв'ю автор зазначає: «Мені здається, тоді я був значно ближчий дочці, ніж моя дружина» [4, 81]. Тобто це ще один момент автобіографіч-

ності в поемі, який можемо спостерігати в наступних рядках: «Чи сам Соломон міг сказати/ Насправді я для тебе мати». (“Or Solomon himself might say/ I am your real mother”) [8, 11].

Назва твору "Голка в серці" заключає в собі культурну реалію, пов'язану з фольклором. Для героя у Снодграсса присутність доньки, як і її відсутність – це голка в серці, адже і перше, і друге посилюють відчуття неминучого розставання. Врешті решт, він не може уявити свого існування без улюбленої доньки.

С. Влахов ретельно досліджував питання реалій у мові, тож, керуючись його предметною класифікацією, у «Голці серця» можемо виділити реалії, пов'язані з святами та звичаями. У третьому вірші Снодграсс говорить: «Любов не можна розділити на двох порівну, дитино, хоча я вас покинув...» (“Love's wishbone, child, although I've gone”) [8, 10]. Вилочка – це роздвоєна кістка між шиєю та грудиною птаха. Згідно з традицією на День Подяки, двоє розламують вилочку запеченої індички. Той, кому дістанеться більша частина, має загадати бажання [6, 23]. Ми вважаємо, вживаючи слово “wishbone”, автор намагався виразити бажання ліричного героя, щоб його донька залишилася з ним, або порівнював вилочку птаха з любов'ю дочки, яку вони з колишньою дружиною не могли поділити на двох.

Також у творі згадується Великдень і деякі традиції, пов'язані з ним: «Знову прийшов Великдень./ Ріка повноводна,/ Відтала земля й краї берегів./ Ти принесла з собою/ Пасхальні яйця, пофарбовані/ У лавандовий колір» (“Easter has come around/ again; the river is rising/over the thawed ground/and the banksides. When you come you bring/ an egg dyed lavender”) [8, 12]. Яйце – загальноприйнятий символ достатку, родючості, безсмертя. Виникають асоціації з весною та природою, що повертається до життя. Однак тут постає питання. Чому донька приносить яйце, пофарбоване саме у лавандовий колір, якщо в США фіолетовий традиційно вважається кольором Великодня [7, 38]. Лавандовий блідий та невиразний в порівнянні з фіолетовим, мені здається, – це уособлення легкої печалі на загальному фоні свята весни та радості. Ліричний герой не може сповна насолодитися перебуванням з донькою на природі, адже усвідомлює, що невдовзі вона знову полишить його.

Наступне свято, коли дочка відвідує свого батька, – це Хелловін, або переддень Дня всіх святих: «На одному тижні ти приїхала на Хелловін./ Переодяглася на свято, / Як червона і блискуча косоока лисичка/ З хитрим поглядом/ Ти ходила з сумкою від будинку до будинку,/ Збираючи частування» (“This Hallowe'en you come one week./ You masquerade/ as a vermilion, sleek,/ fat, crosseyed

fox in the parade/ or, where grim jackolanters leer,/ go with your bag from door to door/ foraging for treats”) [8, 15]. Це свято тісно пов’язане з американською дійсністю. Під час святкування відбувається традиційне випрошування цукерок дітьми, відвідування тематичних костюмованих вечірок, вирізання ліхтаря з гарбуза тощо. Снодграсс ще раз звертається до реалій, пов’язаних з Хелловіном, використовуючи персоналізацію в рядках: «Час вийшов. Тепер наш Джек-Ліхтар дивився,/ Як я виносив твою валізу» (“The time's up. Now our pumpkin sees/ me bringing your suitcase”) [8, 15].

Реаліями у поемі являються цитати з пісень, добре відомих американському читачеві ще змалечку: « Говориш про нових товаришів,/ Співаєш дивні пісні,/ Про дзвони і дзвіночки вже вивчила,/ Хоч досі не знала іще./ Так швидко забула,/ Як співав тобі на ніч,/ Пісню про лисеня» (“You chatter about new playmates, sing/ Strange songs; you do not know/ Hey ding-a-ding-a-ding/ Or where I go/ Or when I sang for bedtime, Fox/Went out on a chilly night...”) [8, 12]. Перший уривок “ Hey ding-a-ding-a-ding” відноситься до знаменитого вірша Вільяма Шекспіра “It was a lover and his lass”, а другий “Fox went out on a chilly night” до народної пісні для дітей “The Fox”.

Таким чином, зіткнення лінгвістики і культурології проходить через текст. Проаналізувавши текст поеми «Голка в серці», розуміємо, що читачеві відкриваються нові погляди на загальнолюдські цінності та реалії американської дійсності і культури, адже з одного боку текст належить мові, являючись її найвищим рівнем, а з іншого, він створює ту форму, в котру переходить культура. Національна ідентичність відображається в поемі у реаліях, пов’язаних зі звичаями, традиціями та святами такими, як Великдень, Хелловін, День подяки. Також до реалій у поемі можемо віднести цитати з народних пісень, навіть, назва твору “Голка в серці” уособлює культурну реалію, пов’язану з фольклором.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бельчиков Ю. Культуроведческий аспект филологических дисциплин / Ю. Бельчиков. // Филологические науки. – 1998. – № 4. – С. 48–56.
2. Бурбак О. Реалія та способи визначення її лінгвістичного статусу. / О. Бурбак. // Іноземна філологія. – Львів, 1985. – С. 128.
3. Кулик В. Світова мережа й національна ідентичність [Електронний ресурс] // Часопис «Критика». – 2011. – № 12. – С. 169–170. – Режим доступу:

- <http://krytyka.com/ua/articles/svitova-merezha-y-natsionalna-identychnist> (05.02.16). – Назва з екрану.
4. Зверев А. Вступление. Стихи разных лет / А. Зверев. Вступление; пер. с англ. В. Корнилова // Иностранная литература. – 1990. – № 1. – С. 77–84.
5. Яминь В. Лингвокультурология как наука / В. Яминь. // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2005. – № 6. – С. 54–57.
6. Bryan A. The Wishbone Tradition—The Lucky Break [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.aaepa.com/2010/11/wishbone-traditionthe-lucky-break/\(05.02.16\)](http://www.aaepa.com/2010/11/wishbone-traditionthe-lucky-break/(05.02.16)). – Назва з екрану.
7. Thompson S. Holiday Symbols / Omnigraphics. 2nd Edition. – 2000. – С. 142.
8. Snodgrass W. Poems. Classic poetry series. – 2012. – с. 36. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com> (05.02.16). – Назва з екрану.

В. В. Сасенко

ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ КОМІЧНОГО В РОМАНІ П. Г. ВУДХАУЗА «ПОВНИЙ ПОРЯДОК, ДЖИВС»

Комічне завжди було одним із предметів літературознавчого дослідження. Але з плином часу змінюється й наш менталітет і наше розуміння комічного. Змінюються не лише форми та засоби комічного, але також стилі авторів. Кожен автор використовує певні прийоми та способи вираження комічного, через що його стиль і мова стає унікальним і неповторним. «Комічне – це категорія естетики, що виражає в формі осміяння історично обумовленої (повне або часткове) невідповідності певного соціального явища, діяльності та поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному ходу речей та естетичному ідеалу прогресивних громадських сил» [6, 237].

Комічне за своїм походженням, сутністю та естетичною функцією носить соціальний характер. Його витoki кореняться в об'єктивних суперечностях суспільного життя. Комічне може виявлятися по-різному: у невідповідності нового і старого, змісту і форми, мети і засобів, дії та обставин, реальної сутності людини та її думки про себе. Видом комічного є, наприклад, спроба потворного, історично приреченого, нелюдського лицемірно зображати себе прекрасним, передовим і гуманним. У цьому випадку комічне викликає гнівний сміх і сатиричне, негативне ставлення. Комічна безглузда жага накопичення заради накопичення, оскільки вона знаходиться в протиріччі з ідеалом всебічно розвиненої людини. Комічне має різні форми: сатира, гумор і т. д. [6, 445].

Філологи і мистецтвознавці більше цікавилися прийомами комічного, ніж його засобами (Ю. Борєв, А. Н. Лук). Перші спроби класифікувати дотепність сходять до античної давнини: вони були зроблені Цицероном і Квінтіліаном.

Цицерон дав першу формальну класифікацію і розділив всі дотепності на два основних типи [4, 83].

1. Смішне виникає з самого змісту предмета.
2. Словесна форма дотепності

Засоби комічного, поряд з мовними, охоплюють й інші засоби, що викликають сміх. Мовні засоби комічного складають фонетичні, лексичні, фразеологічні та граматичні (морфологічні та синтаксичні) кошти. Прийоми комічного породжуються різними засобами і формуються, перш за все, мовними засобами. Можна дати таку узагальнену схему створення комічного в мистецтві, в тому числі в художній літературі: об'єктивний сміх (смішне) – засоби комічного (мовні засоби – фонетичні, лексичні, фразеологічні, граматичні засоби і немовні засоби) – форми комічного (гумор, сатира) – результат – сміх (комізм) [3, 74].

В творі комічне реалізується на багатьох рівнях за допомогою різноманітного арсеналу прийомів. Наприклад, варто відзначити парадокс, що є характерним для Вудхауза як майстра. Він починає твір з яскравого прикладу цього прийому. Ситуація, коли Вудхауз описує дві основні помилки письменників та оповідачів стосовно початку твору і при цьому сам перевантажує зав'язку зайвими відступами (перша згадана проблема) й шокує читача зрозумілим лише автору діалогом (друга проблема на яку він вказує) є парадоксальною. При цьому, Вустер, що виступає в романі оповідачем, визнає лише помилку з діалогом. Подібний вчинок цілком в його характері, щозображується сатирично як ідеальний та героїчний.

Використання такого лінгвістичного феномена як парадокс, вельми популярне серед англійських авторів. Приклади численні: Оскар Уайльд, Бернард Шоу, Льюїс Керолл, Гілберт Честертон. Парадокс нерідко вбирається в дотепну форму і набуває властивості комічного [2, 240].

У художній тканині твору, коли парадокс включається до мови персонажа, він служить засобом його характеристики. Так відбувається і з Бертрамом Вустером. Парадокси в мові характеризують його як дезорганізовану, не надійну людину. Діалоги і загалом мова персонажів роману насичені комізмом.

Повторення – вельми потужний засіб для досягнення комічного ефекту, оскільки з кожним новим разом внаслідок повторення слово може набувати ви-

разність і додаткові значення [5, 128]. Наприклад, постійний повтор слова “what” головним героєм. Спочатку сприймається лише як помилка, чи звичка, а далі примушує читачів сміятись.

- All pretty clear so far, what? [1, 5].
- Well, Jeeves, here we are, what? [1,5].

Задля передачі комізму Вудхауз використовує в тексті нонсенс. Подібний прийом також є доволі розповсюдженим в літературі. Прикладом в тексті роману може слугувати цитата: “We stayed at Canes about two months, and except for the fact that Aunt Dahlia lost her shirt at baccarat and Angela nearly got inhaled by a shark while aquaplaning, a pleasant time was had by all” [1,5]. Як ми бачимо, тут поєднуються дві жахливі події - напад акули та програш значної сумми з доволі позитивною характеристикою відпочинку взагалі. Читача ж це змушує сміятись. Окрім інших засобів передачі комічного в тексті наявна сатира. Сатиричною можна назвати ситуацію з білим клубним жакетом містера Вустера. Він в абсолютному захваті від речі, оскільки це модно і популярно. Дживс, в свою чергу, ставиться до жакета надзвичайно скептично, дотримуючись своїх суворих норм і розумінь смаку та стилю. При цьому, обидва персонажі не бажають змінювати точку зору. Це породжує конфлікт двох персонажів протягом твору. Безкомпромісність суджень про предмет осміяння, відверта тенденційність – притаманний саме сатирі спосіб вираження авторської індивідуальності.

Пом'якшення відіграє значну роль як засіб досягнення комічного. В цьому уривку діалога ми бачимо як Дживс коректно погоджується з Характеристикою містера Фінкнотля, наданою Вустером. Окрім того, тут прослідковується дерогативне порівняння, завдяки чому автор теж досягає комічного ефекту. Обличчя порівнюється із риба'чим. Воно надає персонажу доволі дотепну характеристику.

- The chap I know wears horn-rimmed spectacles and has face like a fish.
- The gentleman who came to the flat wore horn-rimmed spectacles, sir [1, 8].

На рівні персонажів ми теж можемо відзначити прийоми передачі комічного. Постійне і яскраве протиставлення двох персонажів – Бертрама Вустера та його слуги Дживса протягом всього твору створює комічний ефект. Здавалося б, зрозумілі й на перший погляд заздалегідь чітко вибудовані відносини господаря та його слуги не можуть нести нічого особливого або надзвичайного. Подібного роду зв'язки при нормах, що склалися роками не можуть бути комічними, тим паче, в традиційній Великобританії. Кожен має своє місце, функ-

ції та обов'язки визначені суспільством. Роль господаря (поважного, хоча і молодого джентельмена) керувати своїм слугою. Дживс, в свою чергу повинен виконувати всі настанови й забаганки Вустера. Однак автор, зберігши подібну традицію лише зовні, змінив ролі персонажів. Для читача чілком зрозуміло, що Дживс розумніший, має кращий смак та манери від свого господаря. Цього не заперечує і сам Вустер. Однак він твердо пам'ятає про свою роль і постійно намагається керувати ситуацією, вдаючи з себе більш розумного, талановитого, винахідливого.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского / И. В. Арнольд. - Л. : Просвещение, 1973. - 304 с.
2. Боров Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Боров. - М.: Искусство, 1957. - 232 с.
3. Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии / А. Н. Лук. - М., Искусство, 1968. - 192 с.
4. Походня С. І. Види і засоби реалізації іронії/ С. І. Походня. – Київ : Наукова думка, 1989. - 128 с.
5. Философский словарь: философский словарь под ред. И. Т. Фролова. - 4-е изд.- М.: Политиздат, 1981. - 445 с.
6. Woodhouse P. G. Right Ho, Jeeves / P. G. Woodhouse. - London: Collins Classics, 2010. – 171 p.

О. П. Самойлова, О. В. Шаф

ФУНКЦІЇ ЕПІГРАФА У ТВОРЧОСТІ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ

Творчість Маріанни Кіяновської презентує герметичний, інтелектуально й міфопоетично насажений напрям сучасної літератури. Поетичну творчість М. Кіяновської у різних літературознавчих аспектах досліджували Я. Голобородько, О. Деркачова, М. Котик-Чубінська, О. Шаф та ін. Своєрідність інтертекстуальності в прозі письменниці розглянула М. Барабаш у статті «У річковому намулі сторіч: тексти, контексти, інтертексти збірки новел Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки» (2010). Але в цих наукових розвідках проблема специфічного функціонування епіграфів, що зумовлюють високоелітарний інтелектуальний характер новел та вінків сонетів М. Кіяновської, не висвітлена.

Новелістика М. Кіяновської інтелектуально та естетично ускладнена, а наявність полісемантичного підтексту, інтертекстуальних алюзій спонукає реципієнта до «співавторства». Одним із перших кроків у декодуванні смислу є читацька інтерпретація заголовку та епіграфа, які часто формують паратекстуальний зв'язок твору із претекстом. Паратекстуальність може виконувати різноманітні функції, серед яких: інформативна, інтерпретаційна, апелятивна, фатична (встановлення контакту) та пояснювальна. Так, назва новели М. Кіяновської «Ляльковий дім» прямо вказує на претекст – однойменну п'єсу Г. Ібсена, а два епіграфи – вислови Шеррі Тьоркл та Моріса Бланшо – нашаровують додаткову семантику. Другий епіграф до новели – вислів Моріса Бланшо – корелює з ідеєю буття жінки як безвольної ляльки: «Я вибрав бути тим, ким мене бачать» [3, 21]. Ідея цього епіграфа суголосна сучасному стереотипному образу Жінки-Барбі (за О. Кісь), що передбачає деіндивідуалізоване існування за нав'язаним життєвим «сценарієм». Для образотворення у новелах М. Кіяновської характерне «накладання смислів»: так, стереотипний образ Жінки-Барбі доповнюється ідеєю запрограмованості, утіленою в першому епіграфі до новели «Ляльковий дім», у якому розгортається діалог чоловіка й жінки-машини. Він є «ключем» до розкриття авторського задуму: перетворення сучасної жінки на запрограмовану подобу «нафарбовано-доглянутого» робота. Героїня Барбі у новелі – не проста лялька, вона «живий механізм»: «Ще на початку гри ми домовилися: у Барбі згинаються руки і ноги, у Барбі рухомі тулуб і голова; у Барбі нерухоме обличчя; я – Барбі-художниця; Барбі ніколи не плаче» [3, 38]. У цьому контексті мотив програмування машини спроектований на образ людини, яка теж програмується суспільними нормами.

В іншій новелі збірки «Стежка вздовж ріки» М. Кіяновської «Прометей» паратекстуальні зв'язки з оповіданням Ф. Кафки «Шуліка» актуалізують алюзію на образ Прометея. Як і титан з давньогрецького міфу, герой новели М. Кіяновської «прикутий» до інвалідного візка, піддає себе «мукам», дає болю оволодіти своїм тілом, ніби шуліці. Він терпить, страждає, але не рушає з місця. Підсвідомість Прометея М. Кіяновської так само, як і Прометея Ф. Кафки, продукує бажання піддати себе болю. У свідомості героя новели М. Кіяновської «справжній» біль перетворює каліку на філософа, адже «бути філософом завжди боляче». У цій новелі інтертекст виконує інформативну, інтерпретаційну, апелятивну, фатичну (встановлення контакту) та пояснювальну функції.

Вінок сонетів у творчому доробку М. Кіяновської є віртуозною складною грою, основним принципом якої є інтертекстуальність. Найхарактернішим ви-

дом інтертекстуальності у вінках сонетів М. Кіяновської, як і в її новелах, є паратекстуальність, що виконує інформативну, апелятивну та фатичну функції. У сонетному вінку «Манускрипт sine anno» паратекстуальність репрезентовано за рахунок використання епіграфу – рядків з поезії Ю. Андруховича: «Пливеш крізь рев сурем з-під серця і ребра // Туди, де вхід в Едем». Вони корелюють із сюжетом циклу, а також розкривають образ Індії як казкової країни.

Інтертекстуальний зв'язок, який декодується за допомогою епіграфа, простежується в усьому вінку сонетів на рівні алюзій та ремінісценцій. М. Кіяновська або «дискутує» з циклом «Індія» Ю. Андруховича, або творчо використовує його зміст через прямі та перефразовані цитати:

Характер інтертексту	Ю. Андрухович «Індія»	М. Кіяновська Манускрипт sine anno»
Алюзія	«Індія починається з того, що сняться сни про виправу на схід» [1, 104].	«А сади починаються в лонах де птиці і леви» [2, 27], «А виправа на схід – то виправа на півнячий острів» [2, 28]
Ремінісценція	«Індія – це не зовсім півострів. Це материк, що межує з Нічим» [1, 104].	«Хтось казав – материк, що межує з Нічим наче кості» [2, 27]
Немарковані цитати	«Адже далі на схід немає землі, адже Індія – це межа, це те, що скраю» [1, с. 104].	«Те, що скраю, Ніщо, де хіба лиш слони, і дерева» [2, 29].
Марковані цитати	«Ангели женуть, як воскреслі пілоти – по три, // ... // мечі в них і крила, й тебе визволяють з діри, // і сад задля тебе розгорнуто вздовж вертикалі» [1, 108].	«Вертикаль – ненадовго, грифон виповзає (- он - хапає) з діри, // Андрухович казав, що ангели літають по три, // Але в смороді цьому літати їм брудно і грязько» [2, 35].
Лексичні збіги	«...в сім ворожих небес, - і яка з них розрада чи манна!...ти проб'єшся туди, де доречне слово «рахманна»» [1, 104].	«Та не Індія пишна, пахуча, пісна і рахманна // (Де, як писано в книзі, і небо, й розрада, і манна)» [2, 29].

Інтертекстуальне зближення поетичних циклів Ю. Андруховича та М. Кіяновської ґрунтується також і на фундаментальному протиставленні обра-

зів Марко Поло і Васко да Гами, адже перший відомий як автор «Книги чудес світу (Книги про різноманіття світу)», у якій описані його спостереження під час подорожей Азією, а другий – як завойовник. Через приналежність до сфери «фізичної сили», світу війни і насильства, ангели як провісники божественного у вінку сонетів М. Кіяновської не стають на бік Васко да Гами, адже «в смороді цьому літати їм брудно і грязько». «Індія» Ю. Андруховича та «Манускрипт sine anno» М. Кіяновської ще схожі структурно – це ліричні цикли.

Паратекстуальність сонетного вінка М. Кіяновської «Риби і житіє: *pars pro toto*» полягає у зв'язку на рівні епіграфа з творами української літератури, зокрема поезією циклу «Все поруч» І. Малковича: «Риба, яка проти річки протяжно пливе, уповільнює воду», що розкриває задовану у творі М. Кіяновської ідею спротиву як спасіння нації від «мулу», тобто забуття і зникнення. Другий епіграф у цьому вінку – вислів з поезії «Богдан-Ігор» С. Жадана «Всі тіні дотиками весел лишають поміж берегів сліди...» – пов'язаний із символікою води, що в сонетному циклі М. Кіяновської асоціюється з часом,плинністю життя. Мотив поневолення в її вінку репрезентовано через алюзію на орду: «Іго решти життя — як остання в житті перешкода» [2, 50], а в поєднанні із символічним образом води, цей мотив актуалізує проблему історичного буття українського народу. Мотив «вічного повторення зла» як фатуму української нації репрезентовано в рядках: «Лиш вода — як стріла, що, по суті, не знає числа, // Педантично відтворене вічне повторення зла» [2, 52].

Паратекстуальність у творчості М. Кіяновської засвідчує її ерудованість та відображає різні грані авторського задуму, які тісно пов'язані з культурно-історичним контекстом. Векторна спрямованість збірки «Вінки сонетів» М. Кіяновської актуалізує інтертекстуальний діалог з традиціями української літератури, що виконує апелятивну, алюзивну та ідентифікаційну функції.

Особливістю паратекстуальності новел у збірці «Стежка вздовж ріки» є орієнтація письменниці на твори зарубіжної літератури, що можна пояснити впливом науково-філософського світогляду та авторською інтенцією в новелістиці на висвітлення загальнолюдської проблематики. Під час написання вінків сонетів М. Кіяновська орієнтуються вже на твори української літератури та проблеми національної екзистенції. Можна зробити висновок, що М. Кіяновська проблемно-тематичним діапазоном своєї новелістики та поезії намагається поєднати національну і світову культуру в єдине дискурсивне поле.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Андрухович Ю. Індія // Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія» / Ю. Андрухович. – Київ: Молодь, 1991. – 102 с.
2. Кіяновська М. Вінки сонетів: Поезії / М. Кіяновська. – Париж-Львів-Цвікау: Зерна, 1999. – 71 с.
3. Кіяновська М. Стежка вздовж ріки : [новели] / Маріанна Кіяновська. – К. : Факт, 2008. – 240 с.
4. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми [Текст] : монографія / М. О. Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 351 с.

Н. Е. Серёжченко

ФУНКЦИИ АЛЛЮЗИЙ В СОНЕТАХ Ф. СИДНИ

Аллюзия (от лат. *allusio* – намёк) в литературном произведении – это отсылка к известному высказыванию, к иному произведению, к событиям истории, политической или личной жизни и т.д. [1, 28].

Разнообразными аллюзиями пронизан цикл сонетов поэта-елизаветинца Филипа Сидни “Астрофил и Стелла” (1591). Известно, что прототипом Стеллы была Пенелопа Девере, которую прочили в жёны Ф. Сидни. Однако Пенелопа в 1581 году была выдана замуж за лорда Рича, а Ф. Сидни в 1583 году обвенчался с Франсез, дочерью сэра Уолсингэма. О подлинных отношениях Филипа Сидни и Пенелопы Рич ничего не известно. Пенелопа славилась своей красотой и образованностью, она в совершенстве владела испанским языком, также принимала участие в постановках придворных масок Б. Джонсона и С. Даниэля [2, 826].

Ф. Сидни остался в памяти англичан как идеал придворного елизаветинской эпохи. Он был дипломатом, воином, покровителем и патроном многих поэтов, которые создали вокруг его имени легенду о совершенном *homo universale*. Выполняя дипломатические поручения королевы Елизаветы, Филип Сидни в 1570-х годах совершил длительное путешествие по Франции, Германии, Италии. Во время этого путешествия художник Веронезе нарисовал его портрет. Как человек “новой породы” Ф. Сидни был не только воином, придворным и дипломатом, но и поэтом-автором гуманистического интеллектуального романа “Аркадия” (1593) и сонетного цикла “Астрофил и Стелла”. Во

многих сонетах Сидни запечатлён его опыт политика, дипломата, придворного и воина.

Так, сонет №30 пронизан политическими и историческими аллюзиями. Поэт говорит, что его часто спрашивают о том, будут ли турки, “вдохновленные своим полумесяцем”, стремиться атаковать христианские берега, или как король Польши “обогреет своим огнём холодную Москву”: “Whether the Turkish new moon minded be / To fill his horns this year on Christian coast; / How Poles’ right king means, with leave of host, / To warm with ill-made fire cold Muscovy;”. Также поэту задают вопросы о том, каким образом смогут поладить католики и протестанты во Франции (Сидни был свидетелем Варфоломеевской ночи во время своего пребывания во Франции); как в Нидерландах относятся к испанцам после их нападения на многие города: “If French can yet three parts in one agree; / What now the Dutch in their full diets boast; / How Holland hearts, now so good towns be lost, / Trust in the shade of pleasing Orange tree;”. Вопросы затрагивают и актуальную тему Ирландии, например, как Ольстер относится к наложенному на него налогу, который отец Ф. Сидни, будучи правителем Ирландии, уменьшил вдвое; продолжаются ли интриги при Шотландском дворе: “How Ulster likes of that same golden bit / Wherewith my father once made it half tame; / If in the Scotch court be no welt’ring yet;”. Все эти вопросы задают поэту, и он, обученный хорошим манерам, старается найти ответы, но “и сам не понимает, как это получается, потому что всё время думает только о Стелле”: “These questions busy wits to me do frame. / I, cumber’d with good manners, answer do, / But know not how, for still I think of you”.

Помимо политических и исторических аллюзий в сонетном цикле огромное количество мифологических отсылок, свидетельствующих о высокой образованности ренессансного “man of letters”. Лирический герой постоянно окружает себя мифологическими параллелями, а свои мысли иллюстрирует примерами из мифов. В сонете №32 Сидни вводит аллюзию на миф о Морфее, сыне Сна. Морфей мог принимать разные обличия. Когда муж царицы Алкионы утонул, она долго не знала о его гибели. По воле богов Морфей принял образ Кеика и явился перед спящей Алкионой, чтобы голосом Кеика сообщить о его гибели. Этот миф, известный по “Метаморфозам” Овидия, использует Д. Чосер в прологе “Книги Герцогини”. Сидни в первом катрене обращается к Морфею,

вспоминая именно миф о Кеике и Алкионе. Морфей, как говорит лирический герой, приносит живые образы людей, которых уже нет, тем, кто их ждет и любит: “Morpheus the lively son of deadly sleep, / Witness of life to them that living die,”. Во втором катрене лирический герой признаётся, что Морфей имеет над ним сильнейшую власть, поэтому он никогда не засыпает, не увидев образ Стеллы. Морфей учит его слепые глаза и радоваться, и плакать: “Since thou in me so sure a power dost keep, / That never I with clos’d-up sense do lie, / But by thy work my Stella I descry, / Teaching blind eyes both how to smile and weep;”. Поэтому ради их дружбы лирический герой просит Морфея открыть секрет: “Откуда ты достаёшь слоновую кость, рубины, жемчуг и золото, чтобы показать её кожу, губы, зубы и волосы столь восхитительные?”. “Глупец, - ответил Морфей, - ни одна из Индий не обладает такими сокровищами. Я достаю их из твоего сердца, пока мой отец Сон околдовывает тебя”: “Vouchsafe of all acquaintance this to tell: / Whence hast thou ivory, rubies, pearl and gold, / To show her skin, lips, teeth, and head so well? / “Fool,” answers he, “no Indies such treasures hold, / But from thy heart, while my sire charmeth thee, / Sweet Stella’s image I do steal to me.”.

Иной вид аллюзий содержится в сонете №37. Это личная аллюзия, которая намекает на Пенелопу Рич. Обычно поэты скрывали личность возлюбленной под условным именем, Сидни прямо указывает имя той, кто стала героиней сонетов – Пенелопа Рич. Весь сонет построен на игре омонимиями. Слово “rich” (богатый) совпадает звучанием с фамилией Пенелопы Рич: “...but that Rich she is.”. Заканчивает Сидни сонет парадоксом: “богатая (rich) всеми сокровищами, она несчастна потому, что она Rich”: “Rich in the treasure of deserv’d renown, / Rich in the riches of a royal heart, / Rich in those gifts which give th’eternal crown; / Who though most rich in these and every part, / Which make the patents of true worldly bliss, / Hath no misfortune, but that Rich she is.”.

Как и многие поэты Возрождения, Сидни выражал свои чувства с помощью книжных мотивов, образов, ситуаций. Поэты-елизаветинцы сверяли интимные переживания с “высокими” образцами лирики Петрарки, Ронсара, куртуазных поэтов. Наряду с “высокой” книжностью поэтического мышления, Сидни открыто выражает эмоции, мысли, и не прибегая к традиционным для лирической поэзии канонам и условностям, смело вводит не только литературные, но и личные аллюзии, ссылки на реальных людей и события, факты из своей биографии, разрушая традиционную книжность поэтического мышления – в этом он близок поэтам эпохи барокко.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 стб.
2. The Oxford Companion to English Literature [Text] / ed. by M. Drabble. – Oxford UP, 1985. – 1154 p.
3. Sidney, Ph. Astrophil and Stella. The text of each poem with a line by line paraphrase, and occasional explanatory notes [Электронный ресурс] / Philip Sidney. – Режим доступа: www.poetryintranslation.com/PITBR/English/Sidney.htm/html

К. В. Сергієнко

СВІТ ГЕРОЇВ У РОМАНІ «П'ЯТЬ ЧЕТВЕРТИНОК АПЕЛЬСИНА» ДЖ. ХАРРІС

Роман «П'ять четвертинок апельсина» («Five Quarters of the Orange», 2001) завершує «гастрономічну трилогію» Джоанн Харріс, до якої входять «Шоколад» («Chocolat», 1999) та «Ожинове вино» («Blackberry Wine», 2000). Як зауважує Т. Стрижевська, центральною темою «food trilogy» Харріс стає мотив святкового застілля і частування, який виявляється формою поетичного і філософського осмислення світу, дає можливість об'єднувати та мирити персонажів, які, вступаючи у конфлікт із навколишнім світом, намагаються змінити його на краще за допомогою створюваних ними кулінарних шедеврів. Топос їжі в романах Д. Харріс часто пов'язаний із набуттям внутрішньої свободи і прагненням героїв до оновлення [2].

Історію, яка розгортається в романі «П'ять четвертинок апельсина», письменниця дізналася від свого дідуся, який дійсно жив у Франції під час німецької окупації та добре знав історію підпільного Опору. Дія роману відбувається у французькому селищі Ле-Лавез і розщеплюється на два часових плана: роки Другої світової війни та сучасність. Зав'язка сюжету нагадує казкову атмосферу. Йде з життя глава великої сім'ї, Мірабель Дартіжан, залишаючи трьом дітям спадок. Старший син Касіс отримує будинок і господарство, середня дочка Рен-Клод успадковує колекцію рідких вин, молодшій же дитині, Фрамбуаз, дістається чудернацький альбом із записами кулінарних рецептів, вирізками і нотатками, зробленими колись її матір'ю. Надалі він зіграє важливу роль у долі героїні як своєрідний чарівний дарунок, за допомогою якого вона дола-

тиме життєві випробування [3]. Мірабель Дартіжан, матір Касіса, Рене та Фрамбуаз, – жінка, наділена владним характером, яка звикла бути сильною, щоб вижити, і, постійно працюючи, вона не помічає, як відштовхує від себе дітей. Вони не розуміють, наскільки мати дійсно піклується про них. Касіс Дартіжан – найстарший із дітей Мірабель, йому найбільше бракує батька. Рен-Клод – середня дочка, вона гарна, мрійлива дівчина, яка мріє стати акторкою і любить красу. Фрамбуаз – наймолодша з трьох дітей, є повною протилежністю Рен-Клод. Фрамбуаз – зухвала, незалежна, самостійна, часто робить спроби виступати у ролі лідера у відносинах зі своїми братом і сестрою. Вона не цурається порушення правил і, так само як матір, не звикла показувати своїх почуттів. Однак Фрамбуаз – більш чутлива, ніж здається. Вона майже не пам'ятає свого батька, але постійно згадує про нього. Саме це є причиною прив'язаності дівчини до німецького солдата, Томаса Лейбніца, який у певному сенсі замінює їй батька, стає кращим другом і старшим братом. З роками Фрамбуаз виявляється все більш схожою на матір. Повторюючи модель поведінки Мірабель, вона відчуває труднощі у спілкуванні з власними дітьми [3]. Всі члени сім'ї Дартіжан носять незвичайні, казкові імена. Мірабель (франц. *mirabelle* – «чудова») давала своїм дітям імена за назвою плодів, що ростуть в її саду. Так, сина Касіса (франц. *cassis* – чорна смородина) вона називає на честь пишного пирога зі смородиною, дочку Рен-Клод – маючи на увазі торт зі сливами (від франц. *reine-claude*), а Фрамбуаз (франц. *framboise* – малина) – на згадку про малинове вино. Фрамбуаз у свою чергу продовжила цю традицію і також назвала своїх дочок на честь плодів – Пісташ (франц. *pistache* – фісташка) і Нуазет (франц. *noisette* – лісовий горіх). Онук також отримали відповідні імена: Прун (франц. *prune* – слива) і Рікота (франц. *ricotta* – сорт сиру).

Особливістю поетики роману, як зазначають дослідники (Д. Тіндл, С. Маршалл-Болл, Т. Стрижевська), є звернення до міфопоетичної картини світу, що має багато рис чарівного. Так, символічне значення у творі отримує образ річки Луари, також важливою є метафора апельсина як забороненого плоду. Жителі містечка Ле-Лавез наділяють особливим міфічним змістом річку Луару. Для них, як і для багатьох народів світу, вода символізує початок і кінець життя, служить розділом двох світів – реального та потойбічного [2]. Тому в свідомості Фрамбуаз річка асоціюється з живим духом, незалежним від людей. Вона символізує межу, що відокремлює світ живих та мертвих. У своїх снах Фрамбуаз часто переходить цю межу. Їй сниться, як вона тоне в річці. Т. Стрижевська нагадує, що важлива роль у книзі відводиться мотиву

апельсина [2, с. 23], про що свідчить і назва твору, і звернення героїні до читачів на початку роману зі словами «Все почалося з апельсина». Ставлення персонажів до апельсина як до незвичайного предмету відсилає до міфів, а також чарівних казок. Їх вплив на Мірабель має символічний, казковий ефект. Під час нападів вона немов провалюється в іншу реальність, де стає злою, ворожою істотою. Подібно казковому персонажу, Фрамбуаз не може встояти перед забороненим плодом. Вона згадує, що одного разу їй нестерпно захотілося вкрасти побачений на ринку апельсин. Отримавши заборонений плід, Фрамбуаз зашиває в подушку матері кірки від апельсина, що викликає у жінки напади хвороби. Небезпечний фрукт стає приводом для знайомства дітей із німецькими солдатами, а також приводить до ланцюжка драматичних подій, які закінчилися розстрілом заручників та вигнанням сім'ї Дартіжан із рідного дому. Особливе місце в романі відведено образу-символу величезної річної щуки. Жителі села вірять, що це злий дух, ворожий людині. За місцевими повір'ями ця риба приносить нещастя тому, хто її побачить, але, будучи спійманою, виконує будь-яке бажання. Повіривши легенді, Фрамбуаз весь вільний час проводить на річці, випробовуючи різні снасті для того, щоб зловити рибу. Вона з друзями часто обговорює спритну щуку, названу жителями села «Old Mother». За переказами щуці сорок років, вона живе в самій глибині річки і пов'язана з нечистою силою. Отримавши щуку, дівчинка загадує заповітне бажання. Вона просить про те, щоб Томаса не переводили в іншу військову частину, і він залишився б з нею. В легендах багатьох народів присутнє повір'я, що в образі щуки може перебувати водяний – господар навколишнього водного світу – або інший представник «нечистої» сили. Не знаючи цього, Фрамбуаз укладає угоду з Рибою. Чарівна риба виконує бажання дитини, виявляючи при цьому свою демонічну сутність – Лейбніц залишається із Фрамбуаз і нікуди не їде, адже, заплутавшись у водоростях, він захлинається і тоне. Визначною рисою роману «П'ять четвертинок апельсина» є особливе ставлення Д. Харріс до стихії магії та чарівництва. Автор часто відтворює атмосферу магічного та ірреального, але ніколи не виходить за межі повсякденного. Апельсини, від яких Мірабель Дартіжан засинає мертвим сном Білосніжки, схожі на чарівні яблука. Проте їх дію можна пояснити рідкісним захворюванням жінки. Прокляття щуки цілком могло бути навіяно давньою легендою і існувати тільки у свідомості Фрамбуаз. Щодо загадкової сили збірника рецептів, він нагадує чарівні речі, наявні у казкових сюжетах.

Дослідники відзначають, що в «гастрономічних романах» Харріс образи шоколаду, вина, апельсина виконують важливі сюжетно-тематичні функції. В

тексті «Шоколаду» дух карнавалу, символом якого стають кондитерські ласощі, отримує перемогу над відсталістю та рутиною провінційного містечка. Чарівний смак шоколаду дає радість та відчуття повноти життя постійним відвідувачам лавки Віанн Роше. Із апельсином пов'язаний початок пригод героїні книги «П'ять четвертинок апельсина», які визначають її подальшу долю. В романі «Ожинове вино» незвичайний напій також є повноправним героєм твору. Він здатен повертати людину в минуле, змушує ділитися таємним та сокровенним [2].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Стрижевская Т. А. Тема еды и смерти в романе Дж. Харрис «Пять четвертинок апельсина» / Т. А. Стрижевская // Современное общество, наука и образование: модернизация и инновации. – М.: АР-Консалт, 2013. – Ч.2. – С. 22–23.
2. Стрижевская Т. А. Карнавальная поэтика романов Джоанн Харрис / Т. А. Стрижевская. – Режим доступу: www.dslib.net/literatura-mira/karnavalnaja-pojetika-romanov-dzhoann-harris.html
3. Harris J. Five Quarters of The Orange / J. Harris. – N. Y.: Random House, 2010. – 432 p.

Д. М. Серб, К. О. Корнілова

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВА ПАНОРАМА ХУДОЖНЬОЇ ДІЙНОСТІ ТВОРУ «МАРУСЯ» ВАСИЛЯ ШКЛЯРА

Василь Шкляр – один із найпопулярніших сучасних українських письменників, який працює в жанрі гостросюжетного роману. Його твори «Тінь сови», «Ностальгія», «Ключ», «Елементал», «Кров кажана», «Залишенець. Чорний ворон», «Перший сніг», «Живиця», «Праліс», «Репетиція сатани», «Черешня в житті», «Чорне сонце. Дума про братів азовських» здобули популярність серед читачів. Василь Шкляр удостоєний своєрідною «народною» премією – «Автор, чийх книжок найбільше викрали з магазинів». Такий ажіотаж навколо творів письменника зумовлений насамперед тим, що у своїх творах В. Шкляр порушує здебільшого болючі питання історії, самосвідомості й політики.

Таким чином, творчість Василя Шкляра є помітним явищем у сучасній українській літературі, однак твори письменника на сьогодні залишаються малодослідженими. Науковці висвітлювали лише окремі питання щодо стилю митця. Так, на поліаспектності творів письменника, зокрема, зупинялися

Н. Андрійченко, О. Архіпов, В. Буда, Н. Букіна, А. Вегеш, Я. Голобородько, І. Долженкова, С. Жила, О. Ковацька, Ж. Колоїз, Л. Куц, О. Масло, З. Умерова, Г. Штонь.

У романі В. Шкляра «Маруся» події розгортаються в декількох часових площинах. Автор вдається до так званої «часової мозаїки». Темпоральний вимір окреслено 1919, 1937, 1964 та 1988 роками, проте в основному увага письменника сконцентрована на історичних подіях 1919 року. У фокусі цих реалій Василь Шкляр розкриває особливості національно-визвольного руху в Україні. Центральним постає образ отаманші Марусі, яка у свої шістнадцять років змогла керувати армією, що складалась із тисячі козаків.

Художній час твору В. Шкляра має фрагментарний характер, що пояснюється передусім прагненням автора охопити широке тло історичних подій. Найбільш значущі дати української історії відтворено з майже погодинною точністю. Це, зокрема, 31 серпня 1919 року, коли весь Київ чекав на в'їзд у місто Симона Петлюри: «Зійшло сонце, ранок потеплішав, заповідався ясний гожий день. Останній день літа» [1, 109]. Починаючи зі світанку, перебіг подій цього дня описується безперервно до ночі: «Який диявольський підступ! Уже йшлося до півночі, а Бредов не повертався до зали» [1, 147]. Письменник акцентує на тому, що із закінченням дня завершується й контроль українців над Києвом: «Це кінець, подумав Осип, це крах <...>. Мусимо підкоритися, – зречено сказав отаман Льобковіц. – Накажіть куреневі скласти зброю» [1, 154], а самі вони стають військовополоненими денікінської армії.

Символічним є те, що більшість подій у романі «Маруся» В. Шкляра відбуваються саме вночі, оскільки нічний час стає часом зради, підступних дій: «Видалася темна й морозна ніч. Зійшлося майже сотня озброєних людей. Гелевей знав, чим їх підігріти. Він сказав, що Соколовський на ранок готує погром» [1, 31]. З іншого боку, ніч є своєрідною берегинею повстанців, вона ніби приховує їх від ворога. Здебільшого вночі збираються бійці української армії для вирішення важливих військових питань: «Збираючи вночі козаків, Василь думав, що, може, почує від них щось важливе чи й сам запримітить хитрість, бо все скидалося на зраду» [1, 49]. Часто саме вночі українська армія веде свій наступ на ворога: «Відкривши вогонь серед ночі, Дмитро в Горбулів не заходив, даючи москалям втікати до Чортового лісу» [1, 42].

Ніч є також і романтичною добою, часом кохання. Більшість зустрічей Марусі та Мирона, головних героїв, відбуваються саме вночі: «Так, вночі все видається більшим: і люди, і коні, й дерева, але то на віддалі в темряві, а тут

він лежав біля неї на відстані поцілунку й був такий великий, що Маруся могла заховатися у нього під пахвою» [1, 99].

З історією кохання Марусі та Мирона пов'язаний суб'єктивний вимір часу у творі. Це, наприклад, зародження їхнього кохання, що проходить різні випробовування, пов'язані із зовнішніми обставинами, і врешті-решт стає вічним.

Функціонального значення у творі В. Шкляра набувають часові ретроспекції, що мають документально-історичний характер. Письменник звертається до незвичайного прийому. Так, минуле Радомишля він репрезентує крізь хроніку повітової газети, випуски якої начебто збирав голова ревкому Науменко. Події, описані в газеті, датуються 1913 та 1914 роками. Причому не всі відповідають реальності, а швидше мають символічний зміст: «Найдужче вразило Наума повідомлення «Радомышлянина» за 19 квітня 1913 року <...>. Виявляється, що в Горбулеві шість років тому «за час до восхода сонця на северной стороне неба было видно было знамение из зигзагов молнии. Их соединение представляло собой буквы, которые читались как «Победа» [1, 250].

Масштабною в романі є також просторова панорама. Україна репрезентована як макрокосм, складниками якого є окремі мікрокосми, що здебільшого звужуються до окремого міста, вулиці, кімнати тощо. Топографічний хронотоп у такому аспекті пов'язаний з упізнанням реального місця й часу у творі. Наприклад, завдяки нагромадженню реальних просторових деталей на сторінках роману зображена цілісна картина міста Київ, що означений духовним осередком українців. Зокрема, важливого смислового навантаження набувають собори Києва, що виступають символами соборності: Володимирський собор, Софійський собор, Михайлівський золотоверхий собор, пам'ятник Богдану Хмельницькому.

У тексті роману В. Шкляр найчастіше вдається до топонімічного хронотопу, при цьому в описі просторових точок наявні бінарні опозиції. Наприклад, Києву протиставляється місто Печерськ, у якому розміщена катівня ЧК, і який репрезентує абсурдну дійсність радянської доби: «Тут було зовсім інше, якесь мертве місто, і пахло у ньому смертю» [1, 119]. Домінантними в його характеристиці є образи тіл убитих людей, розтрощених черепів на дорозі, порожніх очиць на обличчях, крові, що тече не зупиняючись біля цих тіл.

Крім топографічного в тексті твору наявний також психологічний хронотоп, що генерується самосвідомістю персонажів. Так, основою характеристики образу Марусі є її внутрішній простір. У своїй невеликій кімнаті-хатинці головна героїня оприявнюється в іпостасі справжньої жінки, а не воїна: «До хати

його пропустила дівчина в білій кофтині, вишитій на грудях і рукавах червоним та чорним хрестиком. Це вперше він побачив її без шапки, побачив гладенько зачесане на проділ волосся, заплетене в тугу косу» [1, 73]. Побутові інтер'єрні деталі її кімнати (велика скриня, домоткані доріжки, зелені вазони) асоціативно скорельовані на емоційний стан Марусі, яка прагне відчутти себе хоч на мить затишно: «У просторій кімнаті на двоє вікон було зелено, як у гаю, – на підвіконнях, на лаві, по кутках і навіть на чорній скрині стояли вазони. Дерев'яна підлога була застелена зеленими домотканими доріжками» [1, 73].

Суб'єктивним простором для Марусі та Мирона є берег річки Плиски, де закохані вперше зізнаються один одному в коханні, присягаються бути чоловіком та дружиною: «Поручник Гірняк <...> поїхав до Плиски, до того містка, з якого вчора якась невідома сила викинула його у воду. Хотілося ще завидна роздивитися на ті лози, на те місце, де він подорослішав на ціле життя» [1, 95].

Отже, час і простір у романі «Маруся» Василя Шкляра виконують не лише жанротвірну функцію, а й скорельовані на відтворення широкого тла історичних подій. Художній часопростір твору є багатоплановим, здебільшого вказує на реальні місяця та час описуваних подій. При цьому переважає топографічний та психологічний хронотопи.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Шкляр В. Маруся. Національний бестселлер / В. М. Шкляр. – Л.: Кальварія. – 2014. – 316 с.

І. Й. Снігур, Н. П. Олійник

ОСОБЛИВОСТІ ХУДЖНЬОГО ВІДТВОРЕННЯ СВІТОВІДЧУТТЯ ДИТИНИ В ОПОВІДАННІ ВАЛЕНТИНИ МАСТЕРОВОЇ «СИРОДІЙ»

Тема дитинства завжди викликає в письменників та читачів особливий інтерес та сильні емоції, адже через дитяче мислення можна художньо осмислити проблеми сьогодення в більш зворушливій, особистісній формі. До цієї теми зверталися такі українські майстри слова, як І. Франко, М. Коцюбинський, Марко Вовчок, Б. Грінченко, Гр. Тютюнник, В. Близнець, Ліна Костенко та інші.

Творчість сучасної української письменниці Валентини Мастерової, авторки збірок оповідань «Так плакало дерево», «Крила», повістей «Мавра», «Мати», романів «Суча дочка», «Смарагд» та ін., позначена особливою увагою до

дитини, її внутрішнього світу, емоцій, її взаємозв'язків з непростим, нерідко суперечливим соціумом і чеснотами дорослих.

На початку 90-х відомий поет Валерій Ілля в журналі «Основа» написав про авторку так: «В українську літературу прийшов Майстер. Попросимо Божу поміч до його тривання» [2, 1]. Проза В. Мастерової не залишилась поза увагою дослідників. Вони помітили, що твори письменниці з перших і до останніх сторінок тримають у полоні, не тільки хвилюють, а й змушують задуматися над своїм життя [5, 121].

Оповідання «Сиродій» уперше було опубліковано у відомій антології сучасної новели «Квіти в темній кімнаті» (1997), до якої ввійшли найяскравіші зразки української «малої» прози того часу (багато з них не втратили своєї естетичної привабливості й дотепер), а імена авторів творів, уміщених в цій антології, говорять самі за себе – Юрій Андрухович, Василь Габор, Володимир Даниленко, Богдан Жолдак, Олександр Ірванець, Галина Пагутяк, Євгенія Кононенко, Олесь Ульяненко та інші. Оповідання В. Мастерової «Сиродій» зайняло гідне місце серед творів названих авторів своєю «справжністю живого слова» (В. Марко), знанням психології, високою внутрішньої напруги підтексту, ємністю художньої деталі. І все ж цей твір В. Мастерової залишився на маргінесі літературознавчих зацікавлень. Ми ж спробуємо певною мірою заповнити цю прогалину. Мета пропонованої статті – з'ясувати особливості відтворення світовідчуття дитини в оповіданні письменниці «Сиродій».

У центрі твору – історія дівчинки, яка стала жертвою неприємних обставин (вона позашлюбна дитина) і тепер терпить зневажливе ставлення своїх найрідніших, матері, батька, сестер, баби й діда. Дитина не розуміє, чому з такою любов'ю в родині піклуються про старших її сестер і чому батько не бере її на руки, коли приїздить. Позашлюбна дівчинка стала без вини винною в нещасті своєї родини і, пройшовши через нелегкі життєві випробування, згодом потрапляє до дитячого будинку.

Подібним за сюжетом твором є відоме оповідання Б. Грінченка «Дзвоник», у якому маленька дівчинка Наталка теж стає жертвою сімейних обставин, а як наслідок – потрапляє до сиротинця. В обох творах головних героїнь спіткала однакова доля, але події відбуваються за різних обставин. У дівчинки з оповідання В. Мастерової є мати, бабуся, дідусь, у неї є родина, але немає батька, тобто він є, але ж він рідний, дитина не знає всіх сімейних подробиць, причини своїх страждань. А в Наталки немає ніяких родичів, окрім рідного батька-

каліки, який заливає своє горе горілкою. В обох випадках дівчаток рятують сусіди, які непокояться за долю дітей і заявляють в органи опіки.

В оповіданні «Сиродій» В. Мастерова художньо переконливо розкриває особливості тонкої дитячої психології дівчинки, яка при живій матері залишилася сиротою. Жорстокий світ дорослих її не прийняв, він виявився безжальним, байдужо-холодним до чистого, наївного, маленького життя. Авторка спробувала осягнути багатий світ дитячої уяви, у якому ще відсутній гіркий життєвий досвід, але залишилась дитяча безпосередність, віра в добро та невіддільна зворушлива щирість. Дитина в оповіданні В. Мастерової зображена на тлі стосунків в українській сільській родині, тут розкрита психологія напружених взаємовідношень рідних людей.

Розповідь в аналізованому оповіданні ведеться від першої особи – дівчинки, що зближує її, головну героїню твору, з читачем, створює атмосферу довіри, зворушливої чистоти. Це дає змогу глибше осягнути внутрішній світ дитини, зрозуміти не тільки її вчинки, а й думки, емоції, переживання, ставлення до членів своєї сім'ї.

Домінує у творі безпосередній дитячий погляд на світ, сприйняття подій такими, якими вони є насправді. Усі події й характери героїв оповідання пропущені саме через дитяче світобачення: дівчинка фрагментарно розповідає про події останнього дня перебування в родині, про те, що запам'яталося їй найбільше: *«Мене спочатку відвезли в лікарню. Мама не плакала, а тільки одяг мені шукала і не могла нічого знайти. А баба лаяла мене і казала, щоб я не діждала завтрашнього дня»* [3, 243].

Внутрішній світ дитини передається через численні внутрішні монологи самої оповідачки: *«Я підійшла. А він (батько – І. Снігур, Н. Олійник) по голові погладив. Мені тоді стало так хороше. А татко відразу до стіни відвернувся. Я всім розповіла, як він мене любить»* [3, 243]. Дівчинка веде оповідь короткими реченнями, що властиво малій дитині. Вона ще не може аналізувати те, що відбувається в родині, не намагається осягнути причину такого ставлення до неї улюбленого «тата», а сприймає все буквально, по-дитячому наївно й безпосередньо. Читач сам робить висновки щодо вчинків героїв твору і головне – не залишається байдужим.

В оповіданні «Сиродій» В. Мастерової майже відсутня зменшувально-пестлива лексика, що творить насамперед позитивне забарвлення (у центрі ж оповіді – дитина), а навпаки, переважає емоційно нейтральна та негативно забарвлена лексика: «дід», «баба», «байстрюк», «скажена». Вживається зменшу-

вально-пестлива лексика тільки тоді, коли дівчинка думає і говорить про батька, називаючи його «татком», що переконує в ніжній любові дівчинки до того, кого вона вважає своїм батьком.

Серед зображально-виражальних засобів авторка нерідко віддає перевагу порівнянням. Наприклад, коли дівчинка розповідає про кожного із членів своєї родини, то увиразнити думку їй допомагають такі порівняння, які якраз відповідають віку дитини: *«Дві мої старші сестри Таня і Світлана, мов іменинниці», «ой, гарна тоді баба, якась така чепурна, наче ото квітка по осені», «а мама яка гарна тоді, теж у нове одягнеться і, наче дівчина, всього стидається»* [3, 240]. Щоб подати портрет батька, дитина акцентує на його очах: *«очі у нього тоді такі гострі, здається, наче голками мене колють»* [3, 242]. Це порівняння характеризує ставлення батька до дівчинки, це не люблячий погляд, а пронизливий, неприємний. Наприкінці твору авторка використовує порівняння, яке ще раз підтверджує простоту та наївність дитячої душі: *«а брови, як у мами. Стали чорні, тільки очі чогось голубі, таких ні у мами, ні у тата немає»* [3, 244]. Навіть коли минув деякий час, дівчинка все одно не розуміє причину своєї несхожості з сестрами, як фізично, так і в ставленні до неї в родині. Несправедливі зауваження, безпідставні звинувачування та нелюбов дорослих постійно супроводжували життя героїні.

Письменниця в досить незвичній манері оповідає про життя дитини. Немає слів співчуття чи прихильного ставлення до малої героїні твору, немає прямих оцінок жорстокості дорослих. У розкритті почуттів героїв в оповіданні «Сиродій» пріоритетна роль належить художній деталі. Остання сприяє розкриттю концептуальної думки твору, доповнює емоційне й змістове навантаження оповідання, уможливорює психологічне розкриття характерів персонажів тощо.

Речова деталь домінує в епізоді, коли одягаються в святкове дід, баба, мати та сестри, готуючись таким чином до приїзду батька. Кожен з них вбирається в щось особливе: *«мама сестер повичісує, стрічки їм нові в коси вплете, плаття одягне ті, що задля свята дід у крамниці їм купить», «а мама яка гарна тоді, теж у нове одягнеться»* [2, 241]. Дід з бабою теж з нетерпінням чекають на появу улюбленого зятя: *«дід дістає своє галіфе, яке одягає лиш на великі свята», «баба довго обдивляється своєю спідницю з чорними плисовими стрічками»* [2, 240]. Усі герої твору беруть активну участь у приготуванні до приїзду батька, згадані речові деталі теж засвідчують зовсім маленький життєвий досвід героїні, яка розуміє, що лише вона, найменша, стає чужою на цьому свя-

ті. Дорослі зневажливо ставляться до дитини, а інколи і взагалі не помічають, наче її не існує: *«соромлюся, бо дід плаття нового не купив, і мамі ніколи мене перевдягти»* [2, 241].

Психологічна деталь виражає важливі риси характеру кожного з героїв, їхнє ставлення один до одного. Читач немовби стає свідком душевних переживань дівчинки, яку постійно цькують, і розуміє, як душевна доброта дитини допомагає їй вижити серед недоброзичливої рідні. Читач мовби спостерігає за думками дитини, за її своєрідними коментарями того чи того вчинку мами й вітчима, за гострими словами баби і діда.

Саме за допомогою побутової деталі, що зазвичай вказує на інтер'єр житла, речі, меблі, одяг, гастрономічні уподобання, звички та смаки, схильності героїв, В. Мастерова увиразнює кульмінаційний момент твору. Під час обіду дівчинка намагається знайти з «татком» спільну мову, привернути його увагу, тому виражає своє ставлення до сирого молока: *«Пхе, який той вонючий сиродій. А я от і не люблю сиродою»* [2, 243]. Цю фразу вона почула від сусідки. Вживаючи фрагменти розмови дорослих, дівчинка й сама хотіла стати такою, як вони, прагнула, щоб її також зрозуміли. На перший погляд, звичайна фраза, яку дівчинка використала, щоб привернути увагу батька, насправді обурює останнього, викликає в нього шквал ненависті, агресії до дитини.

Усі речові, інтер'єрні деталі оповідання не лише підкреслюють колорит українського села, особливості національної кухні, а насамперед акцентують на важливості приїзду батька: *«Дід коле поросся, а баба і мама ковбаси начиняють, м'ясо печуть, хату мажуть»* [2, 240]. Таким чином акцентуються ознаки української національної кухні, й водночас – важливість приїзду батька.

Детальний опис інтер'єру не подається, натомість оповідачка зазначає: *«стоїть у другій кімнаті здорова, пофарбована у червоне, скриня, там лежить одяг баби і діда»* [2, 240]. Старше покоління відмовляється від шафи, надаючи перевагу скрині, яка довгий час була незмінним атрибутом інтер'єру української хати.

Словесна деталь є не менш важливою. Вона безпосередньо передає ставлення героя до певної ситуації, учинків того чи того персонажа. Одним із найяскравіших прикладів словесної деталі є слова рідних діда та баби до найменшенької онуки, ні в чому не винної дитини *«За який мені гріх на старості ще й байстрюка годувать?»* [2, 241]. Так дід свідомо виокремлює молодшу онуку від старших, незважаючи на те, що ця дівчинка – така ж сама онука йому, як і інші діти в сім'ї. Перед приїздом зятя баба також виражає свою нелюбов до

позашлюбної дитини: *«хоч би воно не перлося на очі»* [2, 241]. Емоційно негативну забарвленість у ставлення бабусі до онуки виражає вживання займенника середнього роду, замість жіночого, коли йдеться про дівчинку. Подібне мовне оформлення дає читачеві уявлення про напругу та нелегку атмосферу в родині, окреслює суттєві риси характерів героїв.

Такими чином Валентині Мастеровій удалося передати особливості сімейних стосунків, драматичну долю маленької дівчинки, її внутрішній емоційний світ. Спостерігаючи за подіями, які розвиваються протягом короткого часу, читач дізнається про життя дитини в жорстокому світі дорослих, особливо якщо ці дорослі найрідніші для неї люди – мати, сестри, дідусь, бабуся.

Щоб передати душевний стан дівчинки, авторка використовує не лише словесну, а й портретну деталь. Оповідачка говорить про свої внутрішні переживання, акцентуючи при цьому на своїх зовнішніх змінах: *«а я так хочу, щоб тато мене побачив. Я тепер не така, в мене і платтячко чисте, і волосся вже вмю сама заплітати»* [2, 244]. Дитина шукає привід, щоб сподобатися батькові, досі не розуміючи причину його відсторонення від неї. Дівчинка шукає проблему в собі, зокрема, у своїй зовнішності. Незважаючи на всі негаразди, які сталися в житті оповідачки, вона забула ту кривду, яку їй завдавали родичі, а лише щиро вірить, що батьки все ж таки до неї прийдуть. Особливо не полишає дівчинку віра в те, що приїде батько: *«Скоро яблука дозріють, значить, тато приїде додому. Він завжди так приїжджає. От коли б хто передав йому, що я дуже люблю сиродій, але тут у нас немає корів, і я вже забулася, яке молоко у нашої Лиски...»* [2, 244]. Цим останнім реченням авторка лаконічно фіксує останні події цієї історії. Дівчинку забрали, очевидно, в інтернат чи дитячий будинок, вона вже так давно не була вдома, що навіть не пам'ятає смак молока власної корови Лиски. А згадана побутова деталь «сиродій» знову повертає до думки про щирі почуття дитини до батька, про те, що його реакція на невинні слова дівчинки про «сиродій» були лише жорстоким приводом до того, щоб позбутися небажаної дитини, яка ж насправді наполегливо шукає можливості, щоб довести батькові свою любов.

Аналіз оповідання В. Мастерової «Сиродій» засвідчує, що авторка прагнула розкрити психологію героїні-дитини з іншого боку, бо зазвичай у творах про дітей йдеться про їхню тонку душевну організацію, тендітний внутрішній світ, нестійку психологію. Героїня В. Мастерової постає сильною, психологічно стійкою дитиною, маленькою людиною з великим серцем і щирою душею.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Васьків М. Про дитячу літературу по-дорослому/М. Васьків// Слово і Час. – 2014. – №5. – С. 104-107.
2. Мастерова В. //Письменники Чернігівщини: біобібліографічний довідник. – Чернігів – Ніжин, 2005. Режим доступу: [http://crb.edukit.cn.ua/downloadcenter/literaturna_chernigivschina/valentina_mastyerova/pvi]
3. Мастерова В. Сиродій/ Квіти в темній кімнаті: сучасна українська новела/упоряд. В. Даниленко. — К. : Генеза, 1997. — 418 с.
4. Пушко В. Одивнений світ дитинства/ В. Пушко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2014. - №2. – С. 44-45.
5. Ткач М. «Суча дочка» як дзеркало радянської доби / М. Ткач // Сіверянський літопис. — 2006. — № 2. — С. 121-124.

В. М. Ставинська

БІБЛІЙНИЙ МІФ У ПОЕЗІЇ КІПЛІНГА: ПОЕТИКА, ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Метою цієї роботи є аналіз вірша Р. Кіплінга "**The Thousandth Man**", порівняльний аналіз його перекладів та спроба власної перекладацької інтерпретації цього твору англійського письменника. Актуальність роботи полягає в дослідженні особливого аспекту одного з маловідомих віршів Кіплінга. Внеском стає власний його переклад українською мовою.

Літературна діяльність Р. Кіплінга є важливою складовою культурного життя Англії кінця XIX – початку XX століття. У різний час вітчизняні та закордонні письменники й літературознавці виявляли зацікавлення творчістю Кіплінга, захоплюючись його поезією. Серед них такі, як Т. С. Еліот, Марк Твен, Бертольд Брехт, Ернест Хемінгуей, О. Купрін, Д. П. Мирський, В. М. Толмачов, О. Я. Лівергант та інші [2, 163].

Кіплінг – письменник, який є майстром стилю, точного слова, який тонко відчуває кожну змальовану ним культуру й епоху. Тому перекладач повинен бути добре обізнаним з численними історичними та культурними реаліями, згаданими у віршах [3, 56].

Звернення до біблійних мотивів більш характерне пізній творчості Кіплінга, на що вплинули певні автобіографічні факти (смерть шестирічної дочки

Жозефіни від пневмонії (1899), Перша Світова війна, на котрій було вбито його єдиного сина(1915)). Все це стало поштовхом до того, що зневірений і вбитий горем Кіплінг звернувся до Книги Книг, намагався за допомогою віри в Бога знайти в собі сили, щоб пережити всі негаразди.

Р. Кіплінг належить до вікторіанської епохи, коли Біблія була не тільки часткою масової свідомості. Знання біблійних сюжетів означало належність до західної цивілізації, і тому ознайомлення з Біблією було обов'язковим елементом виховання всіх юних англо-індійців, яким біблійні сюжети були добре відомі.

Вірш Кіплінга «The Thousandth Man» вперше було опубліковано в 1910 році в збірнику казок «Rewards and Fairies». Взагалі, ця збірка влаштована так, що кожна з включених в неї казкових історій (а всього їх у збірнику одинадцять) ніби обрамляється парою віршів, зв'язок яких з казкою встановити іноді буває досить важко. Вірш «The Thousandth Man» передує десятій історії, яка називається «Simple Simon» (у російському перекладі - «Саймон Простак»), а ось шосту історію збірника (яка називається «Brother Square-Toes», або «Брат Тупоносий Черевик») завершує відомий вірш Кіплінга – «If» («Якщо»).

Можливо, так вийшло випадково, а може і ні, що два таких вірша вперше побачили світ в одному і тому ж збірнику. І хоча ці вірші розділяють казки, вони немов би пов'язані один з одним однією ниткою – невидимою, але дуже міцною. В них йдеться про одне й те ж, про питання, яке турбує письменника: якою ж має бути справжня людина, до чого вона повинна прагнути і що в моральному сенсі відрізняє її від багатьох інших людей [4, 7]. Із всього корпусу віршів Кіплінга на біблійну тематику автор статті зупинився на поезії "THE THOUSANDTH MAN", біблійне підґрунтя якої має концептуальну значущість. У 1919 році Кіплінг включив "The Thousandth Man" до збірки "Межичася"(1919) [5, 123].

Спробуємо прояснити ступінь адекватності поетичного перекладу обраного для аналізу віршу російською мовою. Вірш приваблює перекладачів неймовірною вишуканістю і водночас філософською універсальністю в інтерпретації біблійних сюжетів та образів. Як і багато інших, цей вірш залишився поза полем зору літературознавчої уваги.

Біблійна алюзія народжується вже самою назвою, де "Тисячний" – це той, хто не входить в число 999, це особлива людина, яка не є такою, як інші. Кіплінг неспроста обрав число 999. Ще з часів зародження християнства число 999 було наділене таємним змістом. Його прийнято вважати перевернутою ци-

фрою 666 – числом Звіра – числом, яке у християнстві символізує Сатану на протигау «Божим» цифрам 1, 3 і 7.

Крім сакрального значення числа 999, у вірші з'являються біблійні мотиви, пов'язані з міфом про зраду Іуди: ("**Nine hundred and ninety-nine of 'em call For silver and gold in their dealings**" (За зраду Ісуса Іуда отримав 30 срібняків), про Всесвітній потоп: ("**For the Thousandth Man will sink or swim With you in any water**" (Ісус залишив в живих лише родину благочестивого Ноя), про останні моменти земного життя Христа: ("**To the gallows-foot — and after!** ") (Розп'яття Ісуса на хресті).

Основною темою "**The Thousandth Man**" є те, що віра в Бога допомагає у житті, що не зважаючи на всю жорстокість та лицемірство цього світу, людина, яка вірить, завжди може покладатися на того, хто ніколи не зрадить.

Віршовий розмір даного віршу складний, але саме він створює відчуття урочистості та значущості промови ліричного героя. Римування перехресне (а-б-а-б). Присутні два види рими – чоловіча і жіноча, які чергуються між собою наступним чином: (ч-ж-ч-ж), переважає ямб.

Переклад віршу "**The Thousandth Man**" було зроблено чотирма авторами, а саме: **Григорієм Михайловичем Кружковим, Оленою Кирилівною Кистеровою, Олександром Булинко та Володимиром Блаженним** [1, 1– 4].

Аналіз перекладацьких варіацій вірша Кіплінга переконує у важливості біблійного плану, котрий у перекладачів зникає, розчиняється або переосмислюється по-своєму. Так, проаналізувавши переклади вищезазначених авторів, можна зазначити, що не в кожній з інтерпретацій було збережено біблійне значення числа 999. Наприклад, Г. М. Кружков замінює містичне число 999 числом 99, яке має зовсім інше значення, не лише як математична складова, а й у релігійному контексті. В перекладацьких інтерпретаціях Г. М. Кружкова, В. В. Блаженнова та О. Булинко втрачено дуже цінне приховане біблійне підґрунтя, яке робить поезію Кіплінга особливою.

Жодну з перекладацьких інтерпретацій не можна назвати досконалою, адже перекладачі по-своєму зрозуміли і побачили глибину оригіналу. В. В. Блаженний вказує на рівність всіх із тисячі, не виокремлюючи нікого особливого: ("**Из тысячи равных**"), що суперечить і біблійному міфу, і задуму Кіплінга. О. Булинко замінив числівник 999, який несе в собі сакральне значення, словом "толпа", через що втрачається біблійна алюзія ("число звіра").

Важливим є і граматичний час – сьогодення, – в якому і веде свою розповідь ліричний герой. Заміна теперішнього часу на минулий дещо видозмінює та

перекручує багатозначну проекцію автора, котра пов'язує минуле, теперішнє і майбутнє – біблійний міф та реальну історію людини.

В оригіналі віршу фразу "Соломон каже" ("Solomon says") вжито в теперішньому часі, але всіма перекладачами було використано саме минулий час ("рѣк Соломон"). Важливість вживання теперішнього часу полягає в тому, що слова Соломона є істиною, цінною і актуальною завжди, не зважаючи на те, у якому столітті живе читач. Не всім перекладачам вдалося вловити і передати 2 плани розповіді, де йдеться про Господа, віру в нього, і про звичайну людину. Кожен з вищезазначених письменників доповнив свої інтерпретації власними виразами та художніми засобами з метою зробити переклад більш художньо забарвленим, гармонічнішим для російськомовного читача: (*"мнимый грех, шторм любой не пропадешь, порядок здесь таков, объяснишься без затей, сребреникам честь, среди тысяч душ – слабак любой, мир с четырех сторон, сличают с суждениями света, не бойся наивным прослыть, о займе намека не проскользнет, оценят, исчислив доходы..."*).

Саме в інтерпретації О. К. Кистеревої замисел вірша, за допомогою біблійних алюзій, досягає універсально-філософського узагальнення. В ньому йдеться про віру не лише в друга, а й в себе і в ту вищу силу, яка завжди допомагала людині вистояти. Сюжети віршу в інших перекладацьких версіях досить-таки схожі, але мова йдеться **тільки** про вірного друга, який буде завжди поруч, з ким можна буде розділити свої радощі і смуток, але немає жодного натяку на зв'язок з іншим, сакральним світом, у якому є той головний для будь-якої людини "Тисячний".

Версія перекладу, зроблена студенткою групи УА-15с-1 Ставинською

Вікторією

Тисячний

Один із тисячі, як Соломон сказав,
Може стати за брата рідніше.
І варто щоб ти пів-життя шукав,
Знайшов від інших всіх раніше.

999 – це люди,
Залежні від суджень інших :
"Хто ти",

А Тисячний – друг твій, і тільки
він буде

Наперекір за тобою іти.

А обіцянка, шоу та мольба
Змінити нічого не в праві.
999 осудять : "Ганьба",
по вигляду, діям чи славі.

І ви зустрінетесь, у цьому суть,
стане усе неважливим тоді.
Тисячний буде пливти чи тонути
поруч з тобою у різній воді.

Гроші його без питань можеш
брати,
він має право на твій гаманець.
А зустрічатись, сміятись, гуляти
будете ви, звівши борг нанівець.

999 кричатимуть:
"Золота! Срібла за дружбу
мою!"
Тисячний золота й срібла доро-
жчий,
Йому лиш відкриєш душу свою.

Його правота і помилка – твоя!
Хоч в пору вона, хоч не в пору.
На осуд людей віддавай Своє
"Я", –
Себе став до їхнього взору.

999 – вони
Не стерплять насмішки зухвалі,
Тисячний... він на твоїй стороні
До ешафоту і далі ...

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Антонов В. А. Наизусть читаем Киплинга/ В. А. Антонов.— [Электронный ресурс].— Режим доступа URL: <http://www.vilavi.ru/pod/081212/081212.shtml>
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод/Л. С. Бархударов. — М. : Международные отношения, 1975. — 238 с.
3. Гаспаров М. Л. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров — М. : Фортуна ЭЛ, 2012. — 416 с.
4. Романчук Л. А. Ключевые слова и образы в поэзии Киплинга / Л. А. Романчук. — [Электронный ресурс].—
5. Межичасся: Поетичні твори/Упоряд. В. Чернишенко. — Англ. мовою з паралельним українським перекладом. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2009. — 304с. — [Електронний ресурс] — Режим доступу URL: http://www.bohdan-digital.com/userfiles/file/catalog/review_file_1565923909.pdf

А. О. Тимофєєва, В.В. Селігей

ПОЕТИКА ТА СЕМАНТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ РОМАНУ ЧЖУ ТЯНЬ ВЕНЬ «МІСТО СМУТКУ»

У світі вже утвердилася тенденція сприйняття і розуміння китайської літератури як складової світової культурної спадщини. Однак вивчення літератури Китаю поки що не можна назвати комплексним. Особливо щодо новітньої літератури можна говорити тільки про дослідження окремих творів конкретних авторів. У цій статті автор звертається до творчості сучасної тайванської письменниці - Чжу Тянь Вень (朱天文), твори якої, незважаючи на її популярність в Китаї, ще не були досліджені.

Ми дослідимо роман Чжу Тянь Вень «Місто смутку» (悲情城市), написаний у 1988-му році. Для визначення виду цього роману необхідно звернутися до його фабули. Історична канва роману - події, пов'язані з гоміндановським терором та Інцидентом 228, який стався в кінці 1940-х років на Тайвані. На прикладі збірних образів членів сім'ї Лін можна побачити як склалася доля звичайних жителів Тайваню, що приєдналися під час зміни

влади до різних політичних і соціальних груп. Таким чином, за допомогою головних і численних другорядних персонажів автор роману показує найбільш повну картину життя на острові, усілякі варіанти розвитку долі прихильників тих чи інших поглядів. Між історичними подіями Чжу Тянь Вень вплітає в канву роману елементи опису побуту - як повсякденні турботи сім'ї (приготування їжі, ігри з дітьми, сімейні вечери, бесіди в колі друзів), так і традиції свят, культури (весілля, похорон). Не обходить стороною Чжу Тянь Вень і любовні колізії. У романі тягнуться кілька любовних сюжетних ліній, які демонструють щасливі і драматичні моменти життя героїв, що трапилися внаслідок подій, що відбуваються.

Отже, ми бачимо, що твір «Місто смутку» в силу свого тематичного різноманіття синтезує в собі кілька видів китайського роману, а саме: історичного з рисами хроніки, побутоописового і любовного.

Сюжет роману відкриває нам драматичний період історії Тайваню. У жовтні 1945-го року, після 50 років японського окупаційного правління, Японія оголошує капітуляцію і Тайвань повертається до складу Китаю. На острові встановлюється влада Гоміньдану, яка згодом також буде названа «іноземним колоніальним режимом» [2, 35]. За наступні 16 місяців у населення склалося враження, що нова влада загрузла в кумівстві, корупції, нехтуванні прав людини, положення посилювалося економічною розрухою. Це призвело до зростання суперечностей між жителями острова, тайванцями, і адміністрацією Чан Кайши. Повстання спалахнуло 27 лютого 1947-го року, коли багато тайванців виступило проти національного уряду, і це переросло в найбільші масові заворушення, що призвели до численних смертей з боку місцевого населення. Під час заворушень загинуло, за різними даними, від 10 до 30 тисяч осіб. Після цих подій протягом майже 40 років Тайвань знаходився в стані військового положення і ця ж подія вважається початком довгої епохи «білого терору» [1, 53-58].

Сам сюжет тісно обертається навколо життя середньостатистичної тайванської сім'ї в 1945-1949 роки. У цілому образну систему твору складають близько 30 головних і другорядних персонажів. Ми розглянемо образи головних персонажів, а саме членів сім'ї Лін, що знаходиться в центрі оповідання. У сім'ї є чотири брати, однак активними дійовими особами є тільки троє з них. Найстарший з чотирьох братів, Хуань Сюн, міцний здоровань, грубувата та емоційна людина. У цьому персонажі автор відобразив людей, які не вникають в політичні метаморфози в державі, вони просто

підлаштовуються під кожний уряд і намагаються витягти максимум вигоди із будь-якої ситуації. Такі люди далекі від законів, для них є тільки гроші та засіб їх заробити. Жага наживи не дає змоги замислитися про користь і шкоду своїх дій для суспільства і країни в цілому. Однак в цьому для старшого брата є свої межі: займаючись контрабандою продуктів, він сам відмовляється і всіляко протистоїть залученню третього брата до ще більш небезпечного заняття – контрабанди наркотиків. Моральна гідність його також сумнівна, бо на стороні у нього є коханка, яка народжує йому сина. Проте, заради своєї сім'ї Хуань Сюн готовий на все. У ділових справах поведінка старшого брата теж двояка, він перетворює свій невеликий японський бар у сімейний ресторанчик «Маленький Шанхай» і поряд з цим підтримує зв'язки з сумнівними особами з злочинного світу. За подібним способом життя слідує цілком закономірна розв'язка: в одному з конфліктів із контрабандистами, старший брат заступається за третього брата та в бійці отримує смертельне поранення.

Про другого брата відомо лише те, що він був військовим лікарем і пропав без вісті під час військових дій на Філіппінах. Родина Лін в подальшому вважає його загиблим після візиту до них товариша по службі, який говорить, що той найімовірніше вже не повернеться додому [3, 41].

Третій брат - перекладач при штабі корпусу в Шанхаї, він дезертирував, але через психічний розлад, отриманий на війні, опиняється прикутим до ліжка в місцевій тайванській лікарні. Після одужання він зв'язується з шанхайськими контрабандистами наркотиків. Він одружений, але дружина мовчазно терпить усі його витівки. Третій брат постійно пропадає в барах, напивається, програє гроші в казино, потрапляє в бійки, тікає від поліцейських, бере участь в різних злочинних авантюрах. Пізніше він звинувачується як японський колабораціоніст і після побиття у в'язниці знову втрачає душевну рівновагу. Третій брат втілює образ гуляки, який пропалює життя, і своїми діями приносить чимало бід родині, у тому числі є непрямою причиною смерті брата. В якості розплати його наздоганяє слабоумство, і він втрачає в собі людину.

Нарешті, молодший брат, Вень Цзін, є глухонімым фотографом і керує своєю фотостудією. Він живе окремо від своєї сім'ї та ніби не належить їй. Вень Цзін скромний, чутливий, добрий молодий чоловік. Навіть на семантичному рівні автор відокремлює його від інших братів, під час розповіді брати іменуються 大哥, 二哥 і 三哥, у той час по відношенню до Вень Цзіна незмінно звучить його ім'я. Читач з легкістю переймається симпатією і спів-

чуттям до персонажу молодшого брата, тому що між ними є щось спільне. Він, як і глухий Вень Цзін, опиняється у пастці політичних заворушень і не в змозі відреагувати на них так, як йому б хотілося. Він не може сказати своє гучне «ні» проти насильства. Він змушений просто спостерігати. Образ Вень Цзіна можна розглядати і як втілення самого Тайваню: він вразливий і є потенційною жертвою, незалежно від того, як люто він намагається вести мирний, незалежний спосіб життя, він безпорадний, як був безпорадним Тайвань, і також потрапляє в капкан історії. Вень Цзін намагається вести колишній спосіб життя, мирний, звичайний: він займається своєю справою - фотографією, спілкується з друзями, закохується, одружується. Це, мабуть, єдиний герой, із яким пов'язано стільки позитивних моментів в романі. Але політичні переслідування наздоганяють і його - людину, дуже далеку від політики. Вень Цзіна заарештовують за зв'язки з повстанцями-партизанами. Один з друзів глухонімого фотографа і брат його дружини - учитель Куань Жун йде в гори і стає партизаном. У перший раз молодшому братові дивом вдається уникнути розстрілу, його відпускають, однак через якийсь час знову заарештовують, і більше ніяких звісток від нього немає.

Молодий учитель, брат дружини Вень Цзіна, Куань Жун втілює образ іншої соціальної групи, що утворилася на Тайвані. Це партизани, в основному молода інтелігенція, які обгрунтовуються в горах, де збирають зброю, викрадену з військових баз, навчаються бою, друкують літературні брошури. Незадоволені гоміньдановським урядом на острові, вони проводять освітню роботу в тилу і готуються до збройних сутичок, однак через якийсь час будуть схоплені і впадуть жертвами чанкайшистської адміністрації через зрадника в своїх рядах [3, 230].

Серед численних другорядних персонажів багато з'являються в оповіданні лише одного разу, щоб повідати історію своєї долі, розповісти про те, як на їхнє життя вплинули події, що відбуваються з Тайванем після війни.

Символічним значенням у романі Чжу Тянь Вень наділяє погоду. Різні погодні явища виступають ніби передвісниками певних подій. У творі все ж переважають драматичні моменти: на тлі глобальних хвилювань і смуту на Тайвані відбуваються особисті сумні розставання, бійки, поранення, арешти, смерті і похорон. У зв'язку з цим лейтмотивом оповідання виступає дощ, грім, зміг, який затягнув усе місто, під час особливо напружених подій - тайфун. Лише одного разу ясно світить сонце, коли Вень Цзіна випускають із в'язниці. Також значущим визначальним елементом є звуки святкових хлопа-

вок, барабанів і гонгів. Їх чути під час важливих як політичних, так і сімейних подій: відкриття бару, захоплення повсталими радіостанції, весілля.

Роман звучить як елегія про драматичну історію Тайваню в особі однієї сім'ї, одночасно будучи широкомасштабною епопеєю і потаємною сімейною драмою, і тут автор зберігає приголомшливий баланс між історичним і особистим. Дослідження роману Чжу Тянь Веня «Місто смутку» допомогло сформувати розуміння сучасного китайського роману, осмислити історичну цінність даного твору. Творчість цієї письменниці є важливим об'єктом для досліджень, оскільки вона торкається і майстерно розкриває теми й пласти історії Китаю, які довгий час були забороненими для обговорення та оприлюднення.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Kerr, G.H. Formosa betrayed [Text] / G.H. Kerr. - Taiwan Publishing Co, 1992. – 514 p.
2. Su, Beng Taiwan's 400 Year History: The Origins and Continuing Development of the Taiwanese Society and People [Text] / Su Beng. - Taiwanese Cultural Grassroots Association, 1986. – 259 p.
3. 悲情城市。[文本文件]/ [朱天文](#)。上海文艺出版社, 2001。 - 248 页。

Е. О. Турчина

СТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ТОМАСА ГРЕЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ 1730-50 РОКІВ)

Дослідження мови поезії є досить широким полем для вивчення, оскільки поети використовують велику кількість різноманітних мовних засобів. Поезія – це особливий спосіб мислення, духовна діяльність, мета якої – перетворення думки за допомогою конкретного образу: коли митець створює образ, він не втілює готову ідею, а навпаки, ідея народжується в образі, тому не можливо виділити її з образу та сформулювати іншими засобами. Сучасна поезія Великої Британії, подібно до творів інших періодів, має свої особливості, які характеризують її саме як сучасну поезію, відрізняють від поезії попередніх років. Кожен із поетів має власний стиль, який визначає набір стилістичних засобів, якими вони користуються.

Величезна роль в розвитку англійської сентиментальної поезії нале-

жить Томасу Грею (Thomas Grey, 1716-1771). Його поезія характеризується майстерним поєднанням різноманітних лексико-стилістичних засобів, що є досить недослідженим явищем в сучасній лінгвостилістиці. Тому, **актуальність** даного дослідження полягає у тому, що вперше досліджується лексико-стилістичний потенціал поетичних творів Томаса Грея. **Метою** даної роботи є теоретичне і практичне дослідження лексико-стилістичних особливостей поезії Томаса Грея.

Поезія це – вершина розвитку літератури, вона є одним з найцікавіших та найдосконаліших творінь людства. Неповторність та естетична цінність поетичного твору залежить від певного, характерного тільки для нього набору та організації лексичних одиниць. Оскільки мовні одиниці в художньому тексті виконують подвійну функцію – комунікативну та естетичну, – слово у ньому може реалізовувати не тільки свої безпосередні номінативні значення, але й художньо-стилістичні, зі всіма притаманними їм емоційними, експресивно-образними компонентами [3].

Поетичний текст – це невеликий за розміром художній твір, побудований за законами віршованої мови. А віршована мова в художній літературі і мова художньої прози характеризуються спільною ознакою – образністю. Віршована (тобто поетична) мова, на відміну від прози, є розмірена, ритмічно організована, поділена часто на строфи. Вона більш емоційна та експресивна, характеризується своєрідністю інтонації й особливим темпом, пов'язаним з більшою кількістю пауз, ніж це буває у прозі [4].

Отже, кожне слово поетичного твору виступає у тісному зв'язку одне з одним, завдяки цьому воно набуває особливої емоційності та виразності. Недарма поезія вважається найскладнішим видом словесного мистецтва. Мова поезії вирізняється своїми художньо-естетичними якостями, а саме: барвистістю, красою, виразністю [2].

Англійська література XVIII ст. є періодом, відзначеним всіма рисами перехідності: поступово міняється картина світу, антропологічні концепції, стилістична багатополарність задає декілька можливих векторів розвитку, «тіньові» (І. Вершинін) художні процеси виходять на перший план [6].

Томас Грей – один із ранніх попередників романтизму в англійській поезії, англійський поет-сентименталіст та філолог. Ідіостиль Томаса Грея характеризується різноманіттям лексико-стилістичних засобів. В поезії Т. Грея вживаються різні типи римування, зокрема в поезії Т. Грея знаходимо перехресну риму (abab): «*Ruin seize thee, ruthless **king!** / 'Confusion on thy*

banners wait, / 'Though fanned by Conquest's crimson **wing** / 'They mock the air with idle state». Також поет використовує парне римування (аабб): «'Helm nor hauberk's twisted **mail**, / 'Nor even thy virtues, tyrant, shall **avail** / 'To save thy secret soul from nightly fears, / 'From Cambria's curse, from Cambria's tears!'». Поезія має строгу організацію, а поетична мова лаконічна, емоційна, експресивніша, ніж прозова.

Аналізуючи поезії Т. Грея, відзначимо, що поет вдається до використання антитези. М. Ільченко вважає, що антитезу або протиставлення тлумачать як риторичний прийом, що полягає у драматичному запереченні певної тези чи у вмотивованому контрастуванні смислових значень бінарних образів. Антитеза базується на програмуванні психіки людини на певне світосприйняття і є формою висловлювання протиріччя переважно у бінарних структурах, що характеризуються високим ступенем сугестивності, оскільки бінарні відношення легше сприймаються та обробляються людською свідомістю [7]. Наприклад: «*My thought aches at him; not the basilisk / More deadly to the sight than is to me / The cool injurious eye of **frozen kindness***». «Frozen kindness» – це антитеза, побудована на протиставленні двох понять *frozen* – «made into, covered with, or surrounded by ice; very cold; incapable of being changed, moved, or undone» та «*kindness*» – «the act of going out of your way to be nice to someone or show a person you care». Доброта передбачає небайдужість людини, її допомогу іншим, а це суперечить семантики лексеми *frozen*, яка передає значення «холоду», «байдужості», «замороження».

Відрізняється поезія Т. Грея від інших представників «кладовищенської поезії» тим, що в душі героя немає бурхливих і пристрасних переживань, глибоких протиріч, для нього характерне ухвалення того, чого змінити не можна. Смерть для героя – це природне завершення життя. Він роздумує про її велику силу, яка прирівнює всіх людей, про мінливості долі, яка не дала можливості людям проявити свої здібності і таланти [2].

Для лексико-стилістичної специфіки індивідуального стилю Т. Грея властивим є вживання інтертекстуальних елементів та алюзій. В наступному прикладі з поеми «*Agrippina, A Tragedy*» простежується згадка відомого міфу: «*That hangs on thy clear brow. So **Helen** looked, / So her white neck reclined, so was she borne / By the **young Trojan** to his gilded bark / With fond reluctance, yielding modesty, / And oft reverted eye, as if she knew not / Whether she feared or wished to be pursued*». Єлена Прекрасна (за грецькою міфологією) – спартанська цариця, чарівніша із жінок, донька Зевса і Леди. Її було викрадено сином

троянського царя Пріама – Парісом. Використання міфологем в поезії Т. Грея - це спроба поета створити загадковий колорит, в якому відобразилися уявлення людей про тих чи інших істот.

З-поміж яскравих засобів емоційно-експресивного плану, які використовує Т. Грей у своїй поезії, (анафора, паралелізм, ампліфікація, рефрен) словоповтор як художній прийом «вносить, – як зазначає В. Ващенко, – характерну особливість до структури художнього тексту й виразну відмінність проти строгого логічного. Читач уже інтуїтивно дістає задоволення з того художнього наповнення, милується ним, відчуває експресивний ефект від його функціонування» [5]. Повтори в поезії Т. Грея створюють певний ритм поезії: «*Hail, horrors, hail! ye ever-gloomy bowers, / Ye gothic fanes and antiquated towers...*». Також, в якості повторів в у віршах Т. Грея виступають займенники: «*To celebrate **her** eyes, **her** air – / Coarse panegyrics would but tease **her**. / Melissa is **her** nom de guerre. / Alas, who would not wish to please **her**!*».

У поезії Т. Грея також дуже часто можна побачити відхилення від прямого порядку слів – інверсію. У зв'язку із фіксованим порядком слів в англійському реченні, явища інверсії стилістично марковані. Вони використовуються для емоційного забарвлення висловлення [1]. Наприклад: «*Short was his joy*».

Лексико-стилістичне різноманіття поезій Т. Грея складає емоційно-забарвлена та експресивна лексика, яка надає метафоричного значення висловлюванням, наприклад, у вірші «Ode on the Spring»: «*Lo! where the **rosy-bosomed Hours**, / Fair Venus' train, appear, / Disclose the **long-expecting flowers**, / And wake the purple year!*». Експресивні прикметники «rosy-bosomed Hours» та «long-expecting flowers» - це метафори, побудовані на протиставленні. Зокрема, «rosy-bosomed» в прямому значенні було б доцільніше використовувати зі словом «flowers», а говорячи про час, краще було б сказати «long-expecting». Поет використовує ці слова в якості контрасту.

Підсумовуючи вищезазначене, можна зауважити, що лексико-стилістичне різноманіття засобів в поезії Томаса Грея дозволяє поету створити образну систему своїх віршів та колоритні поетичні тексти, які характеризуються експресивністю та емоційністю. Використання міфологічних персонажів, та метафоричних засобів порівнянь та ін. служить розкриттю інтенцій автора, а створення образу, у свою чергу, досягається за допомогою використання ритміко-синтаксичних засобів (звуки – анафоричні та епіфоричні повтори), метафор, порівнянь, епітетів та ін.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Брик О. М. Ритм и синтаксис / О. М. Брик // Новый Леф. – М. : Госиздат, 1927. – № 3-6. – С. 15-37.
2. Ісько О. Особливості використання поетичного слова у роботі з дітьми / О. Ісько // Філологічні науки. – 2013. – №3. – С. 20-32.
3. Крайнікова Т. Мова художнього твору / Т. Крайнікова. – К. : Дніпро, 2002. – 150 с.
4. Петрашик О. В. Дотримання норм віршування у поетичному перекладі [Електронний ресурс] / О. В. Петрашик. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/21_TSN_2015/Philologia/6_197282.doc.htm
5. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – П. : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
6. Скрипняк О. В. Особливості використання емоційно-експресивних засобів у сучасній англійській поезії [Текст] / О. В. Скрипняк ; Наук. кер. Ю. В. Косенко // Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства : матеріали Всеукраїнської наукової конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів фак-ту іноземної філології та соціальних комунікацій, Суми, 19-20 квітня 2012 року – С. : СумДУ, 2012. – Ч.1. – С. 65-66.
7. Славинский Я. К теории поэтического языка. Структурализм: «за» и «против» / Славинский Я. – М. : Прогресс, 1975. – С. 258-263.

Е. Е. Фиськова

СЛОВЕСНЫЙ ПОРТРЕТ ГЕРОИНИ В СОНЕТАХ Э. СПЕНСЕРА И КОМЕДИЯХ В. ШЕКСПИРА

Комедия В. Шекспира «Венецианский купец» и сонеты Э. Спенсера появились в одно и то же время – в 1595 г. И Спенсер, и Шекспир принадлежали к тому кругу поэтов-елизаветинцев, которые испытывали влияние петраркизма – ведущего направления в поэзии XVI в. В комедиях Шекспира, как правило, переплетается несколько сюжетных линий: в «верхнем» уровне сюжета действуют возвышенные герои, погруженные в любовные переживания. Это идеальные герои, для которых все ценности жизни связаны с любовью. Поэт наделяет их итальянскими именами и чаще всего местом действия становится Италия. Тема любви доминирует и в лирической поэзии Э. Спен-

сера, который был читателем, знатоком и последователем Петрарки. Следуя традиции, которая сложилась под влиянием итальянского поэта, Спенсер главное место в своих сонетах отводит «портрету» возлюбленной – в первых сонетах цикла она божественная, недостижимая, ангелоподобная и неприступная, в последней части лирический герой добивается взаимности и ожидает дня бракосочетания (он будет воспет Спенсером в «Эпиталаме»). В сонете XXXVII возникает характерный для петраркистов образ золотоволосой возлюбленной – золотые локоны покрыты тончайшей золотой сеточкой так искусно, что глаз влюбленного не может отличить сеточку от волос: «What guile is this, that those her golden tresses,/ She doth attire under a net of gold:/ and with sly skill so cunningly them dresses,/ that which is gold or hair, may scarce be told?». Однако во втором катрене образ получает неожиданное развитие, превращаясь в концепт, призванный удивлять: золотая сеточка – это силоч, способный опутать мужчину и его слабое сердце: «Is it that mens frail eyes, which gaze too bold,/ she may entangle in that golden snare:/ and being caught may craftily enfold,/ their weaker hearts, which are not well aware?». В третьем катрене лирический герой обращается к своим глазам, которые могут неосторожно глянуть на леди и оказаться в «лживом силке» пленниками навеки: «Take heed therefore, mine eyes, how ye do stare/ henceforth too rashly on that guilefull net,/ in which if ever ye entrapped are,/ out of her bands ye by no means shall get». В заключительном двустишии лирический герой утверждает: глупо было бы для каждого, кто свободен, желать оков, пусть даже и золотых: «Fondness it were for any being free,/ to covet fetters, though they golden be». Петрарковская метафора золотой сети-ловушки обыгрывалась на все лады вплоть до Ариосто и Шекспира.

В комедии Шекспира «Венецианский купец» царит атмосфера дружбы и любви, которой пронизаны и шекспировские сонеты. Дружба у Шекспира выдерживает состязание с любовью (дружба Гамлета и Горацио, Селии и Розалинды, Ромео и Меркуцио). Такова же дружба Бассанио с Антонио, богатым купцом, который готов отдать своему другу все, что ему принадлежит. Антонио и Бассанио относятся к тому лагерю персонажей, которые живут возвышенными идеалами, их души открыты всему прекрасному и благородному. Таков, прежде всего, сам Антонио, который из природного великодушия одалживает деньги, не беря за это процентов. Он исповедует истинный культ дружбы. К группе «высоких» героев также принадлежит и Порция – всем этим героям Шекспир дает итальянские имена. Как и другие героини

шекспировских комедий, Порция обладает энергией и активностью, она способна «вести» сюжет, создать интригу и распутать её – ведь именно благодаря вмешательству Порции судьба Антонио разрешается благополучно.

Сюжет о сватовстве, ради которого и был взят долг у Шейлока, Шекспир мог заимствовать из сборника новелл Дж. Фиорентино «Овечья голова» [1, 62]. Шекспир для описания сватовства Бассанио вводит мотив трех ларцов. Бассанио отправляется в Бельмонт, чтобы завоевать сердце Порции, богатой наследницы. Из слов Бассанио мы узнаем, что у Порции «солнечные кудри». Шекспир сравнивает их с золотым руном, который превращает Бельмонт – родной город Порции, в Колхиду, куда стремится не один Ясон: «...her sunny locks/ Hang on her temples like a golden fleece;/ Which makes her seat of Belmont Colchos' strond,/ And many Jasons come in quest of her.» [3, act I, scene 1, 197]. Для создания идеального образа Шекспир, как и Спенсер, придерживается петрарковского канона, используя для описания волос Порции эпитет «golden», который доминирует в сонете LXXXI Э. Спенсера «Fayre is my love, when her fair golden hairs,/ with the loose wind ye waving chance to mark».

Портрет Порции вновь появляется в сцене выбора. Бассанио отвергает золотой ларец, называя золото «пороком, который принял личину добродетели», «пищей Мидаса». Он отталкивает и ларец из серебра, которое называет «тусклым, пошлым посредником между людьми». Бассанио выбирает простой ларец из свинца, в котором находит «дивный лик», идеальный образ, будто бы нарисованный Э. Спенсером в его сонетах. Здесь все предложения – восклицательные, все эпитеты – «сладкие»: «Here are sever'd lips,/ Parted with sugar breath; so sweet a bar/ Should sunder such sweet friends» [3, act III, scene 2, 208]. Эпитет «sweet» – один из постоянных для петраркистов. Бассанио сравнивает художника с пауком. Он сплел золотую сеть из волос, в которую мужские сердца попадают быстрее, чем мошки в паутину. Образ паука и мошки присутствует и в сонете LXXI Э. Спенсера, свидетельствуя об усвоении системы образов петраркизма обоими поэтами: «I joy to see how in your drawn work,/Your self unto the Bee ye do compare; /and me unto the Spider that doth lurk, /in close await to catch her unaware». Однако наибольшее восхищение Бассанио вызывают глаза – традиционный объект описания в петраркистском портрете. Петраркисты часто сравнивали глаза с солнцем, звездами, светом небес. Обязательным элементом любого возвышенного образа были лучи. Шекспир также подчеркивает светоносность взгляда, но при этом у него воз-

никает необычный и очень экспрессивный образ: нарисовав один глаз Порции, художник наделил его таким сиянием, что мог лишиться своих двух глаз, оставив работу неоконченной: «...but her eyes!—/ How could he see to do them? Having made one,/ Methinks it should have power to steal both his,/ And leave itself unfurnish'd» [3, act III, scene 2]. В восприятии Бассанио портрет, созданный художником, «оживает». Ему кажется, что глаза на рисунке полны движения: «What demi-god/ Hath come so near creation? Move these eyes?/ Or whether riding on the balls of mine,/ Seem they in motion?». Губы приоткрылись от «сладкого дыхания», а глаза могут своим блеском ослепить художника.

Словесный портрет Порции возникает из метафор и образов, которые широко использовали все последователи Петрарки. Современники называли его образцовым художником, способным животворить словом, соединить поэзию и живопись.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Шекспир. Энциклопедия [Текст] / сост., вступ. статья В. Д. Николаева. – М. : Алгоритм, 2007. – 448с.
2. Spenser, E. Amoretti and Epitalamion [Электронный ресурс]/ E. Spenser. – Режим доступа : <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/amoretti>.
3. Shakespeare, W. The Merchant of Venice [Text] / W. Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare. – Lnd. : Holloway Road, 1970. – P. 195-220.

А. П. Хамурда

ТИПИ АМЕРИКАНЦІВ У ПОВІСТІ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «ДЕЙЗІ МІЛЛЕР»

У міру свого дорослішання американська культура вступала у серйозне протиріччя з європейською, що було потужним стимулом її розвитку. Одним з письменників, який відобразив у своїй творчості цей процес зустрічі-зіткнення, був Генрі Джеймс – неперевершений майстер поглибленого психологічного портрета, який займає в історії літератури США особливе місце. Він народився в Америці, більшу частину життя провів у Європі, і донині Англія і США сперечаються про те, який з цих країн він належить. Недостатньо оцінений за життя, в даний час Джеймс є визнаним класиком англо-американської літератури.

І сьогодні актуальною є проблема розкриття своєрідності творчості Г. Джеймса, дослідження намірів митця, сутності його внеску в літературу. Цьому присвячено багато праць таких літературознавців як Л. Едел, Р. Блекмур, Дж. Бейлі, Ф. Лівіс, Н. Р. Афанасьєв, О. Ю. Анциферова, Г. А. Єлістратова, О. Я. Марченко, Т. Денисова та інших.

Історія одного з творів письменника – «Дейзі Міллер» (“Daisy Miller”, 1878), починається з опису маленького європейського міста Ве́ве і життя в ньому. Саме з цього моменту починається і порівняння європейців з американцями: головний герой Уінтерборн, американець за походженням, споглядає життя в цьому містечку до зустрічі з Дейзі. Американські туристи змальовуються як безтурботні та шумні, у той час як європейці поведуться стримано, обмежено та дисципліновано. Уінтерборн, який виступає розповідачем і очима якого ми «бачимо» Дейзі Міллер, хоч і народився в Америці, проте все своє свідоме життя провів в Європі, і тому він має упередження щодо поведінки Дейзі.

Зав’язкою твору є знайомство Уінтерборна з молодою американкою, Енні Міллер, яка називає себе Дейзі. Цьому передуює діалог головного героя з її молодшим братом Рендольфом. Саме він своєю поведінкою, манерами, а найголовніше, репліками торкається однієї з найважливіших тем твору – змалювання американського національного характеру. У зображенні маленького героя автор не приховує свою іронію. Дев’яти-десятилітній хлопчик вже з дитинства пройнятий почуттям національної гідності, хоча й у дитячому розумінні, і, деякою мірою, снобізмом. Саме тому він цілком серйозно вважає, що від поганого європейського клімату випадають зуби, американські цукерки найсмачніші, американські чоловіки – найкращі у світі, батько живе в найкращому місці, тобто в Америці. Навіть поява його сестри супроводжується вимовленою з гордістю реплікою: “She is an American girl” [4, 9].

Головну героїню, Дейзі Міллер, упродовж першої частини читач бачить, в основному, очима Уінтерборна, і вона викликає в молодого американця (та й у читача) неоднозначне ставлення. З одного боку, він милується її вродою: “in her bright, sweet, superficial little visage there was no mockery, no irony” [4, 9-10]. Та разом з тим, придивившись до молодої дівчини, висловлює зовсім інші висновки: “It was not at all insipid, but it was not exactly expressive; and though it was eminently delicate, Winterbourne mentally accused it – very forgivingly – of a want of finish” [4, 12]. Дейзі – жива, проста в спілкуванні, красива, жіночна, але здається дещо легковажною. Найбільше Дейзі Міл-

лер шокувала Уінтерборна своєю розкутою поведінкою, не прийнятою на той час у Європі. Дівчина досить легко вступила в розмову з незнайомим чоловіком і розповіла про свою родину та сімейні проблеми.

Як бачимо, герої досить різні за своїм характером, звичками, поглядами на життя. Уінтерборн, який навчався в Швейцарії і був вихований в дусі європейських традицій про гарні манери, зіткнувшись з іншим типом поведінки молодої дівчини, перебував у досить дивному стані. Він намагався співвіднести її поведінку зі своїм життєвим досвідом і не знаходив потрібної відповіді: “Poor Winterbourne was amused, perplexed, and decidedly charmed ... And yet was he to accuse Miss Daisy Miller of actual or potential *inconduite* *inconduite*, as they said at Geneva? He felt that he had lived at Geneva so long that he had lost a good deal; he had become dishabituated to the American tone” [4, 17]. Герой весь час прагне віднести дівчину до якогось відомого йому типу жінок, але це йому не вдається.

На прикладі Дейзі Міллер автор показує зіткнення американської наївності і європейської досвідченості. Уінтерборну Дейзі здається і привабливою і відразливою. Але герой-оповідач і автор не одна особа, і Дейзі, якій її самоствердження варте життя, піднімається майже до трагічної фігури, а Уінтерборн через своє ставлення до неї, виглядає дрібним. Характерно, що в оповіданні протистоять Дейзі аж ніяк не європейці, а американці, над перебільшеною «вихованістю» яких Джеймс завжди тонко іронізував. Уінтерборн усвідомлює і несправедливість по відношенню до дівчини, і власну втрату “*innocence*” – наївності, прагнення до розвитку індивідуальності і свободи від строгих правил європейської моралі. Однак, як зауважує автор, це усвідомлення не приводить до істотних змін у його світовідчутті та долі: герой починає жити колишнім життям під впливом європейських моральних норм. Згідно з «трансатлантичною» версією компроміс «свого» і «чужого» неможливий, а представники «старої» і «нової» культур не здатні до взаємного діалогу.

У творі є опис молодої жінки з психологічної точки зору у поєднанні з аналізом думки суспільства про неї, як аутсайдера. Генрі Джеймс в історії Дейзі Міллер змальовує, як європейці сприймають американців, а точніше, – умовності та упередженість, які існують в суспільстві. Генрі Джеймс вперше представив жінку в образі вільної та незалежної особистості, що докорінно йшло врозріз з положенням жінки в кінці XIX на початку XX століття.

Вирішення проблеми encounter «свого» і «чужого» в «Дейзі Міллер» досить трагічне: смерть юної американки обтяжена усвідомленням того, що навіть колишній співвітчизник не вважає її гідною поваги. У відчаї героїні як би відображені почуття самого Джеймса, який, подібно своїм американським героям, був змушений пристосуватися до «набору ритуальних жестів» моралі Старого Світу [1, 107].

Свою рефлексію з приводу міжкультурних колізій автор відображає через історію доль головних героїв. Американка Джеймса програє зустріч-зіткнення з європейськими моральними нормами. В повісті найвиразнішим виявився образ головної героїні, яка була вельми несхожа на «ідеальну американку», культивовану «традицією добропристойності» [3, 84]. Дейзі Міллер, котра протистоїть лицемірним умовностям, на думку критиків, та є однією із найцікавіших жіночих образів американської літератури.

Отже, у творі Г. Джеймса присутні три типи американців: 1) брат головної героїні Рендольф – який зображується як одна крайність, він відкидає все європейське; 2) Уінтерборн та його тітки – змальовуються як інша крайність, вони «прийняли» та «розчинилися» в європейській культурі, відкидаючи все американське; 3) Дейзі – посередині, вона намагається зблизити європейське та американське проте зазнає невдачі. Використовуючи різні типи американців, автор зображує конфлікт американської «простодушності» і традиційного європейського світовідчуття. Зіставлення «свого» і «чужого», «старого» і «нового» стає сюжетотворчим ядром твору. У повісті «Дейзі Міллер» компроміс європейського та американського неможливий. Розповідаючи про перебування юної американки в європейському суспільстві, автор виявляє згубність європейської моралі, яка сковує життєву енергію представниці «нової» нації набором суворих моральних норм.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Анастасьєв М. Другий Г. Джеймс // М. Анастасьєв. Етюди про американську літературу / Вікно в світ. – Київ: Аверс, 1999, № 4. – С.104– 110.
2. Денисова Т. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності // Т. Денисова – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. – 531 с.
3. Засурский Я. Н. Американская литература XX века // Я. Н. Засурский – М. : Прогресс, 1984. – 283 с.

4. Henry James. Daisy Miller And Other Stories // James Henry – New York, 1973. – 432 p.

А. В. Шаповалова

ОБРАЗ ДАМЫ В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVI СТ.

Словесный портрет возлюбленной является одним из важнейших элементов сонетного цикла, созданного в традициях петраркизма. В «Книге песен» Петрарки сложились определенные приёмы описания внешности Дамы. Под пером Петрарки в лирике оформился канон женской красоты, в котором важнейшими деталями женского портрета стали глаза, волосы, щеки, губы и зубы (нос и уши не упоминались как недостойные части лица, которые могли фигурировать только в сатирической поэзии). Каждая упоминаемая часть человеческого тела должна была выражать идею красоты. В лирике Петрарки и его последователей красота была связана с идеей божественного света и понималась как сияние. Свет считался атрибутом божества, красота возлюбленной несла в себе свет как часть его присутствия.

Особое место в женском портрете занимали две детали – глаза и волосы. В цикле сонетов Э.Спенсера «Amoretti and Epithalamion» (1595) глаза леди, наполненные светом, передавали идею ангелоподобия, божественности, небесности леди, о чём поэт пишет в IX сонете. Лирический герой долго размышлял о том, с чем же можно сравнить взгляд его Леди, «осветивший его мрачную душу» («Long-while I sought to what I might compare those powrefull eies, which lighten my dark spright») [4]. На земле он не нашёл ничего, с чем можно было бы сравнить могущество этого взгляда. Его нельзя сравнить ни с Солнцем, так как глаза Леди сияют и ночью («Not to the Sun: for they do shine by night»). Ни с Луной, так как они неизменны («nor to the Moon: for they are changed never»). Ни со звёздами, так как их свет более чистый и яркий («nor to the Stars: for they have purer sight»). Ни с огнём, так как они ничего не уничтожают («nor to the fire: for they consume not ever»). Сравнение нисходит до нижней точки – сопоставления со стеклом, которое поэт считает оскорбительным для леди, а затем, в финале сонета, взлетает вверх – к свету небес: «Then to the Maker selfe they likest be, whose light doth lighten all that here we see» [4]. Конкретные признаки цвета, формы, размера глаз не интересовали петраркистов, подчеркивалось только сияние, светоносность. Спенсер нахо-

дит множество оттенков, чтобы передать идею света, исходящего от глаз леди, хотя об их цвете он не упоминает ни разу. Спенсер подчеркивал не только сияние глаз, но и их воздействие на лирического героя – они могли зажечь божественный отсвет в его душе, вознести до небес, но могли и убить, заставить страдать, поэт сравнивает их то с жестоким воином, который не даёт передышки своему врагу, то с тираном и даже с василиском («To show the power of your imperious eyes:/ then not on him that never thought you ill,/ but bend your force against your enemies. / Let them feel th' utmost of your cruelties,/ and kill, with looks as Cockatrices do:/ but him that at your footstool humbled lies,/ with mercifull regard, give mercy too.» – сонет XLIX) [4]. Глаза персонифицируются, оживают и могут нести в себе разрушительные начало.

Как правило, источником метафор для описания глаз были небесные тела (солнце, звезды) или явления (молния) и драгоценные камни – все эти образы несли идею сияния, блеска. Лучи считались обязательным элементом любого возвышенного портретирования в лирике [1]. Петрарка был первым, кто в качестве источника для своих метафор и образов стал использовать драгоценные камни и материалы (например, сравнение неприступности донны с твердостью алмаза от Петрарки перешло к Э.Спенсеру). В лирике Возрождения была создана система описания, в которой каждая значимая деталь физического облика дамы была уподоблена драгоценному камню. В сонете XV Э. Спенсер сравнивает глаза свои леди с сапфирами, губы - с рубинами, зубы - с жемчужинами, лоб - слоновая кость, локоны - золото, а белые руки - серебро: «If saphyres, loe! her eies be saphyres plaine;/ If rubies, loe! hir lips be rubies sound;/ If pearles, hir teeth be pearles both pure and round;/ If yvorie, her forhead yvory weene;/ If gold, her locks are finest gold on ground;/ If silver, her faire hands are silver sheene» [4].

Под пером петраркистов «телесная красота возлюбленной засияла, подобно сказочному дворцу, у которого стены были из алебастра, крыша – из золота, врата – из слоновой кости, а окна – из сапфиров» [1, 237]. Похожий образ возникает и в IX сонете Ф. Сидни: «Hath his front built of alabaster pure;/ Gold in the covering of that stately place./ The door by which sometimes comes forth her Grace/ Red porphyry is, which lock of pearl makes sure...» [3]. Т. Якушкина отмечает, что используя элементы живой и неживой природы в составе метафорических образов – золота и снега, жемчуга и роз, слоновой кости и молока, алмазов и пламени, Петрарка открывал новые стилистические возможности для разработки женского портрета.

Ещё одна важная портретная деталь – волосы. Эдмунд Спенсер позаимствовал у Петрарки мотив белокурой возлюбленной. Здесь обязательной считалась опора на мотив золота. В сонете XXXVII он говорит, что его леди собрала свое золотые волосы в сеточку из золота так искусно, что трудно отличить золото - металл от золота волос: «What guile is this, that those her golden tresses,/ She doth attire under a net of gold:/ and with sly skill so cunningly them dresses,/ that which is gold or hair, may scarce be told?». В сонете С. Дэниеля лирический герой просит леди вернуть локоны руде золотой (сонет XIX): «Restore thy tresses to the golden Ore...» [2].

Английские поэты XVI века не просто стремились обогатить и развить визуальный образ красоты, созданный автором «Книги песен» (люди Возрождения относились к зрению как к самому совершенному элементу познания). Э. Спенсер, как и другие его современники – поэты, не просто воспринял многие новации лирики Петрарки, но шел по пути переосмысления петраркизма. Важным объектом полемики елизаветинцев с Петраркой и его последователями становится портрет героини. Героиня – не просто идеальный, возвышенный и неизменный в своём совершенстве образ. Она обретает способность изменяться, в её облике лирический герой отличает противоречия и внутренние конфликты, о которых постоянно рассуждает. Образ героини у Спенсера зависит от той ситуации, которая складывается в отношениях любящих, он более не является неизменным, как у Петрарки. Леди в сонетах Спенсера многолика – она может быть небесной, божественной, но она может быть «камнем», «тираном», «василиском», «жестоким владыкой» и т.д. Если в начале цикла она – Пенелопа, распускающая любовную сеть, которую плетёт лирический герой, то в финале леди превращается в пчелу, пойманную в сеть паука навеки, из пантеры – в покорную лань, добровольно сдавшуюся на милость охотника.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон: автореферат диссертации на соискание докторской степени филологических наук [Электронный ресурс] / Т. В. Якушкина. – Режим доступа: http://www.ceninauku.ru/info/page_14315.htm
2. Daniel S. – Режим доступа: <http://www.poetrynook.com/poem/sonnets-delia-sonnet-19>

3. Sidney Ph. Astrophil and Stella - Режим доступа: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/Sidney1thru27.htm>
4. Spenser E. Amoretti and Epithalamion - Режим доступа: <http://pages.uoregon.edu/rbear/amoretti.html>

Т. Е. Шило, Л. В. Мірошніченко

СВОЄРІДНІСТЬ СИМВОЛІЧНИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК «ХРАМ НА БОЛОТІ»

Тема Чорнобильської трагедії на сьогодні є, на жаль, актуальною, оскільки Чорнобиль назавжди став символом глобальної екологічної катастрофи ХХ століття, залишивши невирішеними породжені ним проблеми.

«Чорнобильська катастрофа — техногенна, екологічно-гуманітарна катастрофа, спричинена вибухом і подальшим руйнуванням четвертого енергоблоку Чорнобильської атомної електростанції в ніч на 26 квітня 1986 року, розташованої на території України (у той час — Української РСР)» [2]. Ця трагічна подія знайшла своє відображення в різних літературних жанрах: мемуарах, повістях, поезіях, поемах. Серед таких творів виокремлюється повість «Чорнобиль» Ю.Щербака, написана у вигляді інтерв'ю, де подаються авторські спостереження, аналіз та висновки. Поетичне осмислення чорнобильської трагедії розгортається у поемі «Зона» Л. Горлача, підкреслюється біль і мужність тих, хто боровся з аварією у поемі «Вибух» С. Йовенко, відтворюється проблема саморуйнації людини, знищення себе й довколишнього світу у поемі «Сім» Б. Олійника, а втілення апокаліпсису в образі вогняного хреста простежується в поемі «Чорнобильська Мадонна» І.Драча.

Серед плеяди цих письменників не залишилась осторонь і сучасна українська письменниця Галина Тарасюк. У романі-сповіді «Храм на болоті» авторка говорить про Чорнобильську трагедію як про “апокаліпсис-щотриває”, битву між Світлом і Темрявою, розташовуючи її у двох вимірах: у людській душі (відповідно до християнського віровчення) і в реальних географічних координатах. Плацдармом цієї невидимої повсякчасної битви є Україна — місце і прокляте (зоря Полин), і святе водночас (богоугодна жертва), яке часто мислиться брамою до трансцендентного, відповідно, має певний сакральний план (як джерело будь-якої дієвості, що перебуває зовні і по той бік розуміння), завдяки якому й можливе взагалі її дійсне існування. Письменниця чітко локалізує апокаліптичний хронотоп: “...в ту страшну апо-

каліптичну ніч у квітневому небі над четвертим блоком висіли тільки великі, як волоські горіхи, знайомі справіку рідні українські зорі...” [3, 165], просто-рвово обмежуючи топос за допомогою традиційного порівняння (зорі великі, як горіхи), підсилюючи конкретизуючим означенням “українські”. Продовжуючи розвивати започатковану в українській літературі наприкінці 80-х років чорнобильську тематику (“Вибух” С. Йовенко, “Сім” Б. Олійника, “Чорнобильська Мадонна” І. Драча, “Чорнобиль” Ю. Щербака, “Марія з полином у кінці століття” В. Яворівського), Г. Тарасюк виходить на новий рівень інтерпретації екологічного та морального сенсу проблеми “невидимої, нечутної, і тим жахливої атомної війни” [1, 128]. Роман “Храм на болоті” – це твір постапокаліптичний, який не просто констатує кризу стосунків людини й природи, людини й всесвіту, не лише жахає наслідками їхнього онтологічного конфлікту, а й прагне показати пошук шляхів до гармонії і «космічного порядку». Людство зневірилось у силах власного розуму, адже саме їхні думки ведуть до загибелі. У романі «Храм на болоті» Галини Тарасюк головний герой, Георгій Бунчужний, проходить духовне очищення через символічні образи храму і болота, які опосередковано виражають сутність певного явища, мають філософську смислову наповненість. Як відомо, у змісті символу приховане щось невідоме, тому його семантика може бути взагалі непізнаваною, якщо першозначення змінилося. Завдяки символічним образам поглиблюється зміст художнього твору, поняття образу має здатність розширюватися, виходити за певні межі, розкриваючи підтекст.

У романі Галини Тарасюк образ храму і болота виступають у двох значеннях. По-перше, храм – будівля, яка знаходиться посеред болота. Храм – це місце, куди шукає дорогу головний герой роману після вибуху на ЧАЕС з метою духовного очищення. Друге значення цих образів переносне: храм, як душа головного персонажа, який шукає просвітлення. Він прагне бути чистим і світлим, можливо, святим. Гріх Георгія Бунчужного полягає у знехтуванні попередженням про загрозу на Атомній електростанції не тільки для працівників, але й для усього людства: *«У нас дуже мало часу на розмову. Буквально кілька хвилин. Тож прошу мене уважно вислухати. Мене прислали сюди знайти вас і сказати, що той експеримент, який ви запланували, не треба проводити. Реактор може не витримати... Може статися неоправне»* [3, 36]. Сам Бог послав людину, яка попередила Георгія про неминучу катастрофу, але він не повірив, бо вважав цю людину не посланцем від Бога, а божевільним, який просто заздрить головному герою. Незабаром Гео-

ргій сам опиниться на місці такої людини: Бог надасть йому другий шанс для переосмислення і розуміння того, до якої трагедії він призвів людство, і змогу виправити свої помилки, знайшовши дорогу до храму. Коли Георгій відмолить свої гріхи та усвідомить відповідальність за свої дії, то його душа стане храмом, а храм – душею. Болото завжди асоціюється з брудом. У романі Г. Тарасюк болото – це шлях духовного очищення. Для того, щоб змінити свою долю на краще, потрібно здолати неабиякі життєві труднощі – не заблукати, не потонути у тій кількості тяжких випробувань, які погублять твою душу: *«А може, то його власні гріхи минулі товпляться довкіл храму, нагадуючи про час покути... Нескінченний час покути? Але Бог милостивий — все ж таки залишив йому притомність духу і здатність розрізняти, де страсті Господні, а де — спокуси від лукавого...»* [3, 20]. Інтерпретація символічного образу болота розуміється так: якщо людина віднайде праведний шлях, то зможе не тільки пройти по ньому, не оступившись, але й провести інших через це болото гріхів: *«Тож один Бог відає, як отець Георгій непомильно знаходить стежку, і, взагалі, як їм усім вдається пройти по ній, не забруднивши, ба навіть не замочивши ніг?! Чудо та й годі!»* [3, 59]. Головний герой роману «Храм на болоті» Г. Тарасюк досяг апогею духовного очищення, оскільки тільки йому була відома дорога через болото, яка веде до храму. Щоразу вона могла змінюватись, але кожного разу Георгій проходив по ній сам і проводив людей до храму для того, щоб допомогти їм зрозуміти сенс праведного життя та знайти самих себе: *«подумав Юрій і озирнувся, сподіваючись побачити на тім боці трясовини одиноку постать отця Георгія. І... не повірив власним очам: там, де ще мить тому простиралося Криваве болото — зеленів невисокий пагорб, а на вершині його сяяв маківками та хрестами золотими старовинний, дивної краси, дерев'яний храм. — Неопалима купина. Кажуть, її бачать тільки посвячені»* [3, 73].

Інший образ храму асоціюється з Україною – країною, яка пережила немало тяжких випробувань, залишившись такою ж нездоланною, стійкою і з великою кількістю відданого їй, патріотичного народу. Авторка роману «Храм на болоті» порівнює дії Георгія Бунчужного з тодішньою радянською владою, яка замовчувала про масштаби трагедії. Версія щодо причини аварії була однозначною: всю провину за катастрофу покладали на персонал. Але Консультативний комітет з питань ядерної безпеки (INSAG) опублікував новий звіт, де причиною катастрофи був неправильно спроектований і небезпечний реактор, а персонал не був проінформований про небезпеку, через це,

відповідно, допустив ряд фатальних помилок. Г. Тарасюк наводить декілька реальних фактів причин катастрофи, але по-своєму інтерпретує «розплату за гріхи», ідеалізуючи образ головного героя, який спокутує гріх за діяння багатьох держслужбовців, які мають дбати про свій народ: *«Так і вийшло, як він передбачав: винних у чорнобильській трагедії теж шукали на небі... хоч і не в Господніх чертогах. Але він сам, провідний спеціаліст і науковець Георгій Бунчужний, і на Страшнім суді засвідчить, що тоді, в ту страшну апокаліптичну ніч, у квітневому небі над четвертим блоком висіли тільки великі, як волоські горіхи, рідні українські зорі... Як і те, що без втручання Вищих Сил, пожежу на четвертому блоці ЧАЕС не вдалося б погасити... І це підтвердять усі, хто там був тієї квітневої ночі, — і живі, і мертві...»* [3, 53].

Отже, у романі Г. Тарасюк «Храм на болоті» простежується своєрідність інтерпретації образів-символів, які допомагають розкрити зміст художнього твору.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 370 с.
2. https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорнобильська_катастрофа
3. Тарасюк Г. Храм на болоті : [роман-притча] / Г. Тарасюк. — Бровари : Відродження, 2007. — 222 с.

Д. В. Яцуненко, Л. М. Ромас

ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ПОВІСТІ МАРІЇ МАТІОС «ЧЕРЕВИЧКИ БОЖОЇ МАТЕРІ»

Марія Матіос — письменниця, яка у своїй творчості намагається осмислити історію і трагедію рідної Буковини та й України загалом. Більшість дослідників, серед яких Я. Голобородько, В. Рубан, С. Жила, Б. Червак, А. Коженювська-Бігун, М. Сущенко, В. Слапчук, В. Соболев, Н. Гаєвська та інші, присвятили свої наукові студії творчості Марії Матіос, але на сьогодні немає жодного ґрунтовного дослідження присвяченого повісті «Черевички Божої Матері». Тому у пропонованій статті ми спробуємо висвітлити специфічність зображення головної героїні притаманними саме Марії Матіос способами.

У більшості творів Марії Матіос головними героїнями є жінки («Солодка Даруся», «Москалиця», «Щоденник страченої», «Майже ніколи не

навпаки» та ін.). Письменниця зображує не просто жінок, а осіб «слабкої статі», які переживають досить складні психологічні ситуації, трагедії особистого життя, проблеми самореалізації та протиріччя з соціумом. І саме через ці жіночі образи, які в будь-якому разі є ближчими для Марії Матіос, ніж чоловічі, письменниця краще здатна передати переживання головних героїнь, і краще донести їх до читача «жіночою мовою».

У повісті «Черевички Божої Матері» головна героїня – дванадцятирічна Іванка Борсук, яка прагне отримати магічну силу і стати схожою на іншу героїню повісті – москалицю Северину. Образ Іванки дуже схожий з образом Дарусі з роману «Солодка Даруся». Насамперед, їхня схожість виявляється в тому, що обидві героїні хворіли, та більше того – їх хвороби подібні. Спільним є те, що найбільшою слабкістю обох героїнь були цукерки. Іванка Борсук з перших сторінок постає перед читачем досить дивною, незвичайною дівчинкою, зовсім не схожою на своїх однолітків. Не даремно Марія Матіос назвала її Іванкою, адже народилася вона в день найчарівнішого і найзагадковішого свята Івана Купала. У свої дванадцять років вона вже чітко розмежовувала поняття добра і зла, знала дуже багато різних молитов, повір'їв та прикмет, цікавилася тим, що відбувалося навколо.

Більше за все Іванку вабило небо і вона будь-що прагнула потрапити на нього, щоб побачити, як воно там, на небі. Бажання бути ближчою до Бога було таким сильним, що Іванка навіть хотіла змайструвати величезну драбину, щоб дістатися до неба: «От, коли б із братчиками прикласти Данилову драбину до гори Круглої, що своїм черевцем замикає вихід із села! А до неї приточити ще май одну довшу драбину – якраз би вистачило» [1, 14].

Прагнення потрапити на небо до Бога є першою ознакою, яка вказує на таку рису характеру Іванки, як доброта. Образ головної героїні виокреслюється завдяки демонстрації її вчинків, опису манери поведінки, через філософські роздуми. Свідченням того, що Іванка була дитиною з добрим серцем, є її нелюбов до сварокта намагання всіх помирити. Дівчинка дивилася на місяць і бачила двох рідних братів Каїна й Авеля, які в одну мить готові розпороти один одному животи: «Здається, ще хвилька – і червоні ягоди їхньої крові покотяться з неба. Вона заплющує очі, уявляючи, як ізвідтам, із самого місяця, на землю капає кров забитого Авеля, – і їй хочеться будь-що розборонити розлючених братів. А хоч би й криком» [1, 8]. Марія Матіос майстерно демонструє доброту Іванки через «плоди» її вчинків: помирити Каїна і Авеля вона хотіла не заради власної цікавості, а заради всіх людей. Дівчинка

розуміла, що коли брати посваряться, то кожен забере з собою частинку місяця. І тоді небесний красень розпадеться надвоє, і народ не зможе жити без нього: «Бо як же людям жити без місяця – коли без тонюсінького ріжечка, коли без отакого круглого, неначе гарбузик? Під повним місяцем можна збирати а хоч би й ягоди, якби мама дозволяла. А можна шукати папороть у ніч на Купала» [1, 9].

У тому, що Іванка мала добрі наміри, читач пересвідчується вже тоді, коли авторка на перший план виводить результати вчинків героїні. Адже поряд із бажанням потрапити на небо, Іванка мала ще одне, не менш важливе для неї бажання – знайти цвіт папороті в Купальську ніч, щоб отримати чарівну силу, для того, щоб творити добро для оточуючих, але жодним чином не для себе: «Може, навіть вона, Іванка Борсук, донька Павлова, кілька днів тому зірвала ті рожеві квіти, легкі, як пір'їнка, і вона тепер усотуються своєю силою у її кров і ще день-два – і вона стане такою дужою, такою, що буде гори перевертати, аби лиш добро людям робити» [1, 26]. Марія Матіос демонструє доброту Іванки й у ситуації з Хаєю Рендигелевичкою – жидівкою, яка народжувала в церкві, хоч цього робити не можна. Але, не зважаючи на це, дівчинка допомогла отцю Онуфрію завести вагітну жінку до церкви. Це був страшенний гріх, але отець все ж не міг полишити Хаю напризволяще як і Іванка.

Майстерно Марія Матіос виписує головну рису характеру головної героїні, вдаючись до різноманітних сюжетних прийомів. Коли жидівка народила немовля, Іванка взяла відро з молоком, яке з самого ранку несла додому та напоїла ним немовля і Хаю, розуміючи, що вдома їй буде непереливки. Вона пожаліла Хаю і її дитину, урятувала їх, зробила для них добро, але не пожаліла себе, бо розуміла, що малюку в цей момент молоко необхідніше, ніж її родині, яка зможе поки що без нього обійтися.

Відтворюючи хворобливий стан Іванки, авторка знову ж таки демонструє доброту героїні, адже спершу вона захворіла через те, що хотіла отримати чарівну силу від черевичків Божої Матері, щоб творити добро для всього людства. Чорна хвороба дівчинки розкривається через мотив страху: повертаючись з Дідькової Ями вночі (дівчинка боялася темряви), вона почула шурхотіння листя і дуже налякалася. Після того випадку з нічною пригодою Іванку вже вдруге мучила чорна хвороба. Вона після кожного падіння мусила затирати синці білим борошном, але не здаватися й намагатися перебороти свій страх до темряви, бо якщо вона буде боятися, то більше не зможе ходити

за цвітом папороті. Хвороба полишила Іванку вже перед війною, коли дівчинка перестала будь-чого боятися взагалі, поборолла всі свої страхи, стала сміливою й відповідальною.

Отже, у повісті «Черевички Божої Матері» головна героїня Іванка Борсуківна зображена добродушною людиною, яка керувалася законами добра з самого дитинства, і ця риса характеру не полишала її і протягом усього життя. Майстерно письменниця демонструє ще одну рису характеру дівчинки – наполегливість. Найяскравіше вона проявляється в епізоді виголошення замовляння: хотіла відігнати град від свого дому, щоб захистити урожай: «Я до тебе з хлібом, я до тебе з добрим словом, а ти молотиш у вікна – як ціпом горох молотиш?! Я тобі зараз зроблю! Ой, зроблю, абись не думав, що я така добра. Я добра – за добре, а за зле я тобі покажу!» [1, 35-36].

Характер Іванки розкривається й через мотив гріховності. Іванка не брала до уваги свої страхи, через які вона хворіла, бо вважала, що хвороба до неї повертається через її гріхи. Наприклад, через те, що вона не з усіма віталася: «Так що то винен не страх, а то – кара Божа. Божка покарав Іванку. Точно! Хіба не гріх, що вона не всім «Слава Йсу!» казала?! Покійна бабця вчила: вітатися треба з кожним, хто стрінеться на дорозі» [1, 69]. Або через те, що одного разу, на противагу силам природи, хотіла самотійно накликати дощ, щоб зберегти урожай від посухи: «А може, Божка розсердився, що Іванка колись ще геть зовсім малою не дочекалася, поки Божка сама дощ припустить на посушливі сільські городи? Розсердилася, що вона без Божки хотіла дощ на город викликати?» [1, 70].

Отже, Марія Матіос неодноразово запевняє читача в тому, що Іванка була добросердною та добродушною, бо навіть відповідальність за хворобу дівчинки взяла на себе, вважаючи, що це сталося через її негарні вчинки. І ще в цих рядках можна помітити, вагання головної героїні і нерозуміння чіткої межі між добром і злом. З одного боку вона хотіла зробити якнайкраще – врятувати урожай від засухи, а з іншого – вважала це гріхом. Ще однією важливою рисою характеру Іванки є вміння берегти таємниці (мала спільні таємниці з дідом, який її дуже любив і все довіряв (схованку під деревом, та таємницю про Петра-шварцівника з Галіції). Отець Онуфрій також мав спільну з Іванкою таємницю (пологи жидівки Хаї в церкві). Доказом того, що Іванка вміє тримати таємниці, у повісті момент перебування Іванки в москалиці Северини, воли вона помітила, що в тої й справді живуть змії, яких вона доїть і тим молоком зцілює людей: « – Правда-а-а-а... – видихнула дитина, зату-

ляючи обома долонями безкровний ротик і незмигтно дивлячись на Северину. – Але я нікому не скажу! – швидко заговорила знову. – Нікому-нікому...» [1, 78]).

Отже, виписуючи образ дванадцятирічної Іванки Борсук, Марія Матіос вдається до різноманітних прийомів. Демонструючи добрі вчинки дівчинки, описуючи манери її поведінки та розкриваючи її філософські роздуми, письменниця майстерно демонструє головні риси характеру героїні: доброту, наполегливість, вірність та вміння берегти таємниці.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Матіос Марія. Черевички Божої Матері / Марія Матіос. – Львів: ЛА «Піраміда», 2013. – 208 с.

I. D. Baraban, T. V. Aksiutina

TECHNICAL COMMUNICATION IN THE INTERNATIONAL AND MULTICULTURAL WORLD

We know that much of today's business and technical writing is done for international audiences, either to be translated or to be read in English by native speakers of other languages. According to numerous scholars, many companies view international communication as a major area of concern and as a significant expenditure [2; 5]. We cannot talk about audience these days without including the significant problems involved in writing for non-native speakers of English. Attempts to address these problems, as well as the relatively low literacy rate of English speakers in some lines of work, have included the development of systems called Plain English, Simplified English, and Controlled Language.

Plain English, Simplified English, and Controlled Language are three terms used to describe attempts to produce English that is easily readable, accessible, and usable. While usage of these terms is not necessarily standardized, Controlled Language systems tend to be designed and used to make both machine and human translation faster and more accurate, and to improve the clarity of communication among professionals in the same line of work.

Simplified English is the term used by the European Association of Aerospace Industries (AECMA) for its own controlled version of the language specific to aircraft maintenance. The AECMA says this about its Simplified English system: AECMA Simplified English (SE) consists of a limited vocabulary and a set of rules intended to increase the readability of technical texts. It is called a "controlled

language” because these rules impose on writers:

- simple syntax
- a limited number of words
- a limited number of clearly defined meanings for these words—in general, each word has only one meaning
- a limited number of parts of speech for the words—in general, each word has only one part of speech [1, 34].

Plain English, on the other hand, is intended to be used for a variety of documents, settings, and purposes, and, as such, allows the writer much more latitude in language use.

Plain English “movements” (established in the United Kingdom and Australia as well as the U. S.) have primarily targeted government documents, especially those intended for consumers, taxpayers, and other non-specialist readers.

Plain English, Simplified English, and Controlled English systems are all based on research on how readers process text, so they tend to focus on the same principles of writing, particularly on the reduction of the vast vocabulary of English to those terms most readily understood and on the use of easily processed syntactic forms.

If a controlled form of English is, in fact, clearer and more accessible to the reader, then it stands to reason that documents written in this way would be more easily and quickly translated. Daniel Brockmann says, “It goes without saying that controlled language makes it easier not only to understand a text, but also to translate it into another language, thereby reducing translation cost” [2, 10]. However, research on this issue has yielded mixed results. While Holmback, Shubert, and Spyridakis found in one study that the AECMA Simplified English was significantly more comprehensible for the non-native speakers in their study, the native languages are not identified [4, 11].

While Controlled Language and Simplified English schemes are used largely to facilitate translation and are applied in very restricted environments, the Plain English movement is influencing the writing of many types of documents that are intended to be read in English. The Plain English movement has had its ups and downs in the U. S. but has been widely applied and accepted in Australia and, to a lesser extent, the U. K. On 1 June 1998, U. S. President Bill Clinton issued a memorandum calling for the use of Plain Language in government writing. The presi-

dent's memo says, in part, "We are determined to make the Government more responsive, accessible, and understandable in its communications with the public. Plain language saves the Government and the private sector time, effort, and money. "

The memo specifically recommends that writers use

- Common, everyday words, except for necessary technical terms
- You and other pronouns
- Active voice
- Short sentences [3, 89].

One principle of most Plain English, Simplified English, and Controlled Language guidelines, and a precept of many technical writing textbooks, is the use of simple everyday words, instead of ornate, technical or complex vocabulary. The SEC Plain English handbook, for example, advises writers to "use short, common words to get your points across" [6, 204]. Specifically, it recommends using *end* instead of *terminate*, *explain* rather than *elucidate*, and *use* rather than *utilize*.

However, the history of English is such that the majority of "everyday" words, including those recommended by the SEC, came into the language from German through Old English and Middle English. 86% of the terms considered too technical or "fancy" are listed in the American Heritage Dictionary as having Latin or French origins.

For an international audience, the implications of such lists are interesting. Readers whose native languages also derive from Latin (French, Spanish and Italian, primarily) may be more likely to comprehend the very terms that the Plain English advocates would like to eliminate from workplace writing. On the other hand, speakers of Germanic languages may find the shorter substitutions more familiar.

Phrasal verbs are sometimes called two-word verbs. They consist of a verb and a preposition (or two). The meaning is often idiomatic; that is, the meaning of the phrasal verb cannot be derived by looking up the verb and the preposition separately in a dictionary. Phrasal verbs cause problems for most learners of English; they are acquired later than the one-word, usually Latinate, synonyms.

The SEC Plain English handbook recommends using the two- (and three-) word verbs (*find out about* instead of *acquaint with*; *speed up* instead of *accelerate*; *put together* instead of *assemble*; *fill in* instead of *complete*, etc.): *You will not have **to pay for** or turn in your shares of Beco stock to receive your shares of Unis common stock from the spin-off* (a nominalization of a phrasal verb); *If you want to*

*buy shares in Fund X by mail, **fill out** and sign the Account Application form* [6, 132].

Thus, the expectation of the Plain English advocates is clear that readers of English readily understand these phrasal verbs. However, with the dramatic increase in the number of non-native speakers of English in our workplaces, our audiences are more likely than not to include people who may have difficulty with the more idiomatic elements of English, particularly phrasal verbs. Therefore, writers may want to be judicious in their use of phrasal verbs.

REFERENCES

1. AECMA Simplified English Guide. - Derby, UK: InfoVisions Systems Ltd. – 1998. – P. 34.
2. Boiarsky Carolyn. The Relationship between Cultural and Rhetorical Conventions: Engaging in International Communication / C. Boiarsky // Technical communication quarterly. - № 4. – 1995. – P. 245–257.
3. Clinton William J. Presidential Memorandum on Plain Language [Электронный доступ] – Режим доступа: <http://www.npr.gov/library/direct/memos/memoeng.html>.
4. Spyridakis J. H. Measuring the translatability of Simplified English in procedural documents. / J. Spyridakis, H. Holmback // IEEE Transactions on Professional Communication. - 1997. - № 40. – P. 4–12.
5. Thrush E. A. Bridging the Gaps: Technical Communications in the International and Multicultural World / E. A. Thrush // Technical Communication Quarterly. - 1993. - № 2. – P. 271–283.
6. Securities and Exchange Commission. Plain English handbook [Электронный доступ] – Режим доступа: <http://www.sec.gov/news/handbook.htm>.

D. M. Bekhter, T. V. Aksiutina

COLLOCATIONS IN TRANSLATION THEORY

Translation involves considering various features in different languages, and thus, a common problem for a translator is to find corresponding expressions in the target language (TL). Collocation in its linguistic sense is a relatively new phenomenon and its definition is not fully agreed on. Linguists define the notion of

collocation variously: as ‘a combination of words which usually appear together’ [1, 302]; ‘a grouping of words in a sentence’ [8, 29]; ‘a combination of words with certain mutual expectancy’ [6, 78], etc. Since collocational meaning cannot be derived directly from the meaning of its components, it may cause difficulties in the process of translation. Thus, the paper focuses on translation transformations of lexical collocations achieved by translation shifts.

As it has already been claimed, collocation is an important phenomenon in linguistics and can be in syntactic, lexical or in no linguistically defined relation. Moreover, it is not easy to determine which co-occurrences are in fact collocations.

Linguists define collocations diversely: tendency for words to occur regularly with other words: *sit/ chair, boil/ kettle* [6, 145] or a grouping of words in a sentence. However, Jackson defines collocation as a combination of words that have “a certain mutual expectancy” [5, 96]. Linguists distinguish seven types of collocations; however, the paper focuses on four most common types of lexical collocations.

Firth was the first to use the term collocation in its linguistic sense and categorized collocation within the levels of a language, nearest to the context of a situation and culture. Halliday emphasizes that collocation is not a mere juxtaposition and claims that distribution should be accounted for in lexical as well as grammatical terms.

Moreover, he highlights the crucial role of collocations in the study of lexis. Sinclair examines collocations independently of syntax and divides them into two categories: the upward (mostly prepositions, adverbs, conjunctions, pronouns) and downward (mostly nouns and verbs) collocations. According to Crystal, collocation should not be seen as a collocation of words, but of roots or lexemes with a certain ‘scatter’ of forms, e. g. *he works hard, a hard worker, hard-working, and hard work* [4, 84].

However, collocation has been regarded as a static phenomenon within a language as a whole rather than as an automated discipline, which mirrors the acts of reading and writing. The main difference between lexical and grammatical collocations is that lexical collocations do not contain grammatical elements, e. g. , *good work, strong tea*, etc. [3, 59]; moreover, lexical collocation “has been called a relation of mutual expectancy or habitual association” [5, 114]. Each word constituting a lexical collocation plays a significant role because it contributes to the

general meaning of the whole.

Moreover, lexical collocation is independent of grammatical constraint. In turn, it uses the lexical constraint to explain the contrast between two phrases that are comparable in terms of part of speech but not necessarily constitute lexical collocation (e. g. *powerful car* and *strong car* are in the *adj + noun* pattern but only the former is considered to be a collocation). Typical lexical collocations consist of open class words: nouns, adjectives, verbs and adverbs.

Generalizing all the approaches regarding the notion of collocation, it can be stated that collocation in the paper is referred to as hardly modifiable combination of two or more words the meaning of which exists only when these words combine together and co-occur in large corpora.

Since the aim of the paper is to analyse translation transformation of English lexical collocations, the research focuses on lexical collocations only.

Translation of Collocations

In dictionaries, interesting extra information is constituted by collocational facts [9, 8], and a collocations dictionary provides all the words that are commonly used in combination with each headword: nouns, verbs, adjectives, adverbs. However, translation of collocations can cause difficulties for non-native speakers: numerous collocation translations are idiosyncratic in the sense that they are unpredictable by syntactic or semantic features.

Moreover, “a translator can easily misinterpret a collocation in the source text due to interference from his/ her native language” [2, 59]. Regular dictionaries are of little help in the translation of collocations, and thus, the translator must often “resort to accommodation” what method to choose in order to translate collocations precisely. In order to translate collocations accurately, a translator should take into account the following main features of collocations:

- non-compositionality (i. e. the meaning of a collocation is not a straight-forward composition of the meanings of its parts). Collocations are not fully compositional because of an extra meaning added to the combination, e. g. , the adjective *strong* in *strong tea* possesses the meaning *rich in flavour* which is different from the original sense *having physical strength*;
- non-substitutability (components of a collocation cannot be substituted by other words even if, in context, they possess the same meaning); e. g. , it is not possible to use *yellow wine* instead of *white wine* even though yellow is a suitable adjective for the description of the color of wine;
- non-modifiability (usually collocations cannot be freely modified with

additional lexical meaning or through grammatical transformations). It is not possible to modify *frog* in *to get a frog in one's throat* into *to get an ugly frog in one's throat* though noun *frog* can be modified by an adjective *ugly* [7, 184].

Two words frequently occurring together indicate that they have a special function “that is not simply explained as the function that results from their combination” [ibid, 143].

Thus, the translator has to adapt the translation as close as it is possible to the TL in order to achieve accuracy in translating collocations.

REFERENCES

1. Atkins B. The Oxford Guide to Practical Lexicography / B. Atkins, M. Rundell. - New York: Oxford University Press, 2008. – P. 302.
2. Baker M. , Saldanha, G. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / M. Baker. - New York: Routledge, 2008. – P. 45-68.
3. Bartsch S. Structural and Functional Properties of Collocations in English / Bartsch. - Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. – P. 59.
4. Crystal D. Words Words Words / D. Crystal. - Oxford: Oxford University Press, 2007. – P. 87-93.
5. Jackson H. Words and Their Meaning / H. Jackson. - London: Longman Group UK Limited, 1988. – P. 56-114.
6. Jackson H. , Amvela E. Z. Words, Meaning and Vocabulary: an Introduction to Modern English Lexicology / H. Jackson. - London: Continuum, 2007. – P. 132-167.
7. Manning Ch. , Schütze H. Collocations / Ch. Manning. - USA: The MIT Press, 1999. – P. 143-199.
8. McIntosh C. Oxford Collocations Dictionary / C. McIntosh. - Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. - P. 46-78.
9. Miller J. An Introduction to English Syntax / Miller J. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. - P. 2-12.

E. Bolsheshapov

NEOLOGISMS' FUNCTIONING IN THE SPHERE OF INFORMATION TECHNOLOGY

In modern society new words are born every day. These new words are called neologisms. Their special feature is that they can be created in many differ-

ent ways and their usage is increasing as the time passes. They appear in all spheres of human activity, from politics to medicine. The field of IT (Information Technology) is not exclusion and it explains the urgency of our research. Moreover, due to the rapid growth and development of computer technologies the sphere of IT produces the majority of neologisms. Having appeared new words are enriching the language and can get across to the other spheres of our daily activity. For example, the word Internet, which originated from a military term ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network) upon its appearance, became a widely used word in the course of time. Furthermore, another complication is the usage of neologisms in different languages, should they either be transliterated or provided with the equivalent. Thus, these two points are to be investigated yet.

Neologism usage has been studied by many scholars; one of them is V. D. Tabanakova. In the work “Prolegomena to the denotative model of computer terms translation” the scholar points out, that “nowadays one of the crucial tasks for the translator is to find the appropriate equivalents in one language to the texts written in other languages. This problem is especially important for translating English computer terms into Ukrainian. First of all it touches the fields of technical documentation, literature, software products interface and lexicography work” [3]. In this work author wants to draw reader’s attention to the complication bound with the neologisms translation. Among other researches that is worth mentioning are Pack A. O. and Sulkarnaieva A. R. They studied the difficulties which appear during translation of the neologisms.

The main aims of this article are to provide the explanation of the term “neologism”; to give the examples of the neologism from IT field; to bring the examples of the neologisms’ translation from English into Ukrainian.

According to the Short Terminological Dictionary of the Etymology and Historical Lexicology, “neologism” (from Greek νέο- *néo-*, “new” and λόγος *lógos*, “speech, utterance”) is the name for a “relatively new or isolated term, word, or phrase that may be in the process of entering common use, but that has not yet been accepted into mainstream language” [1]. Neologisms are often directly attributable to a specific person, publication, period or event. Some researchers also mention neolexia (“new word”, or the act of creating a new word), which is said to be a synonym to neologism [2].

According to some scholars there are several ways to explain how neologisms are created:

- 1) by creating abbreviation (radar – Radio Detection And Ranging);

- 2) by becoming nominal (to google – to search for something in the Internet, which comes from a company named Google);
- 3) by adding new meaning to existing word (to friend – to add one to the friend list in the social networks);
- 4) by inventing new words (Genocide – was invented by Raphael Lemkin in 1944 to define Nazi war crimes) [3].

As for the neologisms' functioning in the sphere of IT it should be mentioned that they play several different roles. The first one is that they are created to give the name to some things that are unique for this sphere. One of the basic examples is "social network", which stands for a social structure made up of a set of social actors (such as individuals or organizations) and a set of the dyadic ties between these actors. Another example is "chat", which means "a tool of communication between the users of the network at the real time scale and the software which enables such a communication". One more example is "Mac nazi" which names the person that is obsessed with the production of Apple; "netiquette" is an etiquette which regulates the behavior of those who use the Internet; "frenemy" is a person who seems one's friend even though one doesn't like this person; "antisocial networking" – adding friends in the social network for the sake of a big quantity of friends; "user account" indicates the way that user can access social network or any other website.

The second type of IT neologisms indicates some special activity in this field. One of the examples is "to text" and its synonym "to tweet", both of these words name the process when one sends a text message to somebody. "To photoshop" means "to alter the photos with the help of special programs". "To blog" labels that type of activity when one writes a short article, concerning his/her life or his/her attitude towards something, and places it on his/her user account.

Another question that is worth pointing out is the translation of these neologisms into Ukrainian. In many cases it is obstructed by the fact that neologisms cannot be always easily understood and one needs a context to define the meaning of the word. Moreover, sometimes neologism can have several meanings, which increases the difficulties translator faces. In addition to this, neologisms can be divided into two groups: those that have correspondence in the Ukrainian language and those that don't have it; the second groups include the majority of neologisms. These factors create several complications for the translator who tries to deal with the technical literature. In this case the most common method is to look up for the equivalent of the word in a specialized dictionary if the word doesn't have one

transliteration is used. Transliteration is the “conversion of a text from one script to another”. The example of this method is “iPad”, for which Ukrainian equivalent is “АйПед”. There are also some words that are either translated or transliterated. For instance, “gadget” which is actually translated into Ukrainian as “пристрій” can also be written and spelled as “гаджет”. Another example is widget, which stands for “дрібничка, прилад” but is usually used as “віджет” [3].

New words in the sphere of information technology highly anchored in our everyday life. Their main function is to name and describe new products and activities. With the development of cultural, social and political life, with the emergence of new concepts, the problem of neologisms’ translation takes noticeable place and is a challenge for the translator and interpreter. Among the tendencies in this field the main directions researches deal with is how to define the nature of neologisms and development of some methods for neologisms systematization and adequate translation into different languages.

REFERENCES

1. Short terminological dictionary of the etymology and historical lexicology. - [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/etymology_terms/292
2. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://neolexia.net/index.php?/definition/definition/>
3. Computer vocabulary in cross-cultural communication: key features. [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://enu.kz/repository/repository2013/komputernaya_lecs_v_rusle.pdf

O. Brozhenets, O. Stankevych

EVALUATION STRUCTURE AND ITS REALISATION IN POLITICAL NEWS REPORTS

Nowadays the problem of evaluation is considered as one of the most pressing problems of linguistics because of its complexity and diversity. Evaluation structure and means of its realization capture the attention of linguists more often and become the object of study on formal syntactic, semantic, communicative-functional and text levels. The prospect of evaluation study of words and phrases is defined by the theoretical and practical needs, since the interest of scientists to identify and describe the means of expression evaluation has increased recently.

The structure of evaluation in political news reports are under consideration in this article.

Considering the numerous studies in linguistics, there are many definitions of the term "evaluation". The question of the definition of this term in linguistics remains controversial. The category of evaluation is a universal category that expresses positive or negative attitude of the speaker to broadcast content and is implemented in parts of words, interjections, modal, lexemes, phrases, sentences and speech acts [3, 55].

According to M. Bednarek (2006) 'evaluation', broadly speaking, is defined as concerned with self-expression, i. e. the expression of the writer's/speaker's attitudes, beliefs, feelings, emotions, judgments, will, personality, etc. [4].

Another reference, G. Thompson believes that "evaluation can be simply defined as the indication of whether the speaker thinks that something (a person, thing, action, event, situation, idea, etc.) is good or bad" [6, 65]. In other words, evaluation is about how a writer/speaker takes either negative or positive views of the participants, actions, happenings, and state-of-affairs.

Evaluation as the category of mode is characterized by a specific structure that contains a number of mandatory and optional elements. This structure can be represented as a modal frame, which is superimposed on the sentence and does not coincide with its logical and semantic structure, nor with the syntactic [2, 324].

According to A. Ivin, evaluation contains four components: subject, object, character and motivation.

- *The subject of evaluation* is a person who provides value of a particular object, by expressing his evaluation. The subject of evaluation is based on the existing scale and corresponding stereotypes in his world view.
- *The object of evaluation* is an object which is prescribed with certain values and which is estimated.
- *Qualification of the object* defines the nature of absolute and comparative evaluation. The nature of absolute evaluation is defined by qualification of the object as positive, negative or indifferent while the nature of the comparative evaluation is determined by comparing values of two or more objects and revealing one's advantage or equivalence (better, worse, equivalent).
- *Motivation of evaluation* is the certain evidence which persuades the

subject to approval, acceptance or indifference. The process of evaluation is made in terms of the motivation of evaluation [1, 27].

Studies of journalistic discourse demonstrate that news reports contain rich evaluative meaning. However, despite a large number of studies, little attention has been attached to attitudinal positioning in the journalistic texts.

According to A. Bell (1991), news is divided into two broad categories, hard news and soft news. Hard news is the news of the day, which emphasizes immediacy, and mainly covers military affairs, disaster, government announcements, and international events. Soft news, on the contrary, is not necessarily time-sensitive. It focuses on a certain angle and gives an in-depth report, which often includes sports, celebrities, anecdotes, science, and technology [5].

Let us find and research the evaluation and its structure representation in the following examples:

1. *“New Zealand Prime Minister John Key calls it a national tragedy, and he nearly broke down as he offered comfort to the grieving families”*
2. *“The news rattled investors in the U. S. who worry a crisis in Saudi Arabia would cause oil prices to skyrocket and damage the U. S. economic recovery. ”*

The first news item reports a mine disaster in New Zealand. “A national tragedy” describes the quality of the disaster, which belongs to the sub-category of evaluation. “Broke down” and “grieving” reveal the sadness of the Prime Minister and the affected families. Thereby, the given piece of news bear sympathy towards the disaster affected people. The subject of the evaluation in this example is the Prime Minister, the object is represented by the impersonal pronoun “it”. The attitude of the subject to the object is intensified by the noun “tragedy”. So we can find out the attitude of the subject to the object.

In the second example, “Rattled” and “worry” show the negative feeling for the high oil price. “Skyrocket” and “damage” describe the quality and effect of a high oil price. Both words maintain a negative positioning toward the high oil price.

A category of negative evaluation in English can also be expressed by such negatively colored units as *not, no, never, nothing, none, nobody, neither . . . nor . . .*, as well as the various prefixes and suffix serving to express negation (un-, in -, -less etc.) and words with an absolutely negative value (fool, dolt).

“We are not ready to face the resistance without our allies’ support. ”

Adding the negative particle "not" to the verb is considered to be one of the

most common methods that are used in order to add the negative emotive evaluation. It is the most widely used and multipurpose particle in the language which is called "universal word of denial. "

"Is America completely unprepared for a power grid cyberattack?"

The negative prefix *un-* was added to the adjective "prepared" on purpose of expressing a negative evaluation. Furthermore, with the aim of intensifying evaluation the author used the adverb "*completely*", which has a meaning "full, entirely" and shows a high degree of confidence on the part of the speaker on the importance and reality of events as well as their authenticity.

Taking everything into consideration, it can be concluded that evaluation vocabulary of any language is a large semantic category of words. Evaluative words and phrases are commonly used in journalism and characterized by a huge diversity in structural terms and in terms of semantic relations, so that their role is of great importance. It should also be mentioned that the language in news discourse is by no means neutral. The analysis of short fragments of news report shows us that critical analysis is of great significance in assisting news readers not only to achieve a better understanding of what they are reading but to learn more about the social and cultural background. Critical analysis will help news readers to increase critical sensitivity and awareness.

REFERENCES:

1. Ивин А. А. Основания логики оценок / А. А. Ивин. – М. : Изд-во Московск. ун-та, 1970. – 230 с.
2. Шинкарук В. Д. Оценка как категория модуса в латинском языке / *Studia linguistic.* – 2012. № 6. – С. 323-331.
3. Панина Л. С. Экспрессивная и эмоциональная лексика как оценочная категория / Л. Панина // Проблемы современной русской лексикологии : сб. науч. тр. – Калинин : КалининГУ, 1983. – С. 55–59.
4. Bednarek M. Evaluation in Media Discourse: Analysis of a Newspaper Corpus. London: Continuum, 2006. 37(2), 15. – 50.
5. Bell, A. The Language of News Media. Oxford: Blackwell, 1991. – 292 p.
6. Thompson G. 1996. Introducing Functional Grammar / G. Thompson. - London: Arnold, 1996. – 312 p.

THE PECULIARITIES OF THE WORK WITH THE ENGLISH SONG AS A MEANS OF LISTENING SKILLS DEVELOPMENT AT SECONDARY SCHOOL

Music and songs play a major role in the history and lives of people. Since the time immemorial music was an inherent part of everyday life of every culture. It appeared before the written word when stories of war and odes of praise were sung from tribe to tribe [6, 14]. Therefore, we can suggest that music acquires universal character.

The work with a song as a means of listening skills development appeared in 1970s as a result of the Communicative Language Teaching Approach. In the past years teachers preferred not to use the songs during EFL classroom as it was common to use traditional methods in teaching foreign languages. That is why, the peculiarities of the work with English songs at Secondary School have not been studied well enough.

Many linguists, particularly V. A. Kochetova and V. N. Danova consider that songs can be used for developing students' communication skills and language aspects such as grammar, vocabulary and phonetics [2, 68]. And others find it very important to pay special attention to the linguistic and cultural studies. While working with English songs students can also study the culture of the country of the target language. So, the above-mentioned facts give a serious reason for studying the English song and its influence on pupils' listening skills.

The works by R. Lo and H. C. Li [5], N. Lorenzutti [6], D. Jones [4], K. McCaughey [8], P. Ur [9], E. Macháčková [7] and J. Dvořáková [3] are of a great interest to us as listening comprehension and the work with songs in theory and in practice is examined in the literature mentioned above.

The aim of this article is to show the peculiar characteristics of English song including its advantages and strength, to analyze how the work with songs develop student's listening skills, to investigate the peculiarities of the three stages of listening comprehension.

To begin with, let us consider the advantages and some peculiar details common to authentic songs in the English as a foreign language classroom. Particularly with younger learners, songs are often used to teach new vocabulary

in a quite relaxing and natural manner. Older students and advanced learners can analyze lyrics and explore a songwriter's language choice and usage, along with cultural elements such as social values, human relationships, patriotism [6, 14]. Songs can also be used for teaching linguistic and cultural studies. Authentic text has some facts and peculiarities about the ethnic culture. Students acquire new knowledge and values of the target language speaker. This text gives an opportunity to find some common and different features in realia and to study the language and culture at one time. Moreover, a great part of the songs are up to date, which means that they contain a modern way of talking. English songs can be the example of the genuine, real language, with which students will be faced in the outer world.

Thus, we can draw conclusion that the work with a song at the lesson is an important part of teaching English. R. Lo and H. C. Li claims that songs play an important role in motivating students to learn English. In such a manner, with the help of songs not only learners' listening skills can be improved, but also all other communicative skills that is reading, writing and speaking. Besides, students are provided with an opportunity to improve their pronunciation, grammar and vocabulary. Songs are known as a good change from routine and boring repetitive classroom activities. They add fun to the lesson and create lively and productive atmosphere in class [5, 8].

From now on we concentrate our attention upon the investigation of the listening stages from the point of view as it was done by certain researchers.

According to E. Macháčková the aim of the pre-listening stage, firstly, to introduce the topic. In the real life it is hard to find a situation when people are to listen without any idea what they are going to hear [7, 24]. She claims that such a researcher as S. Rixon considers that teachers should arrange definite challenges that will give the students reasons for listening to the text [7, 25]. In other words, motivation is a primary goal which is to be achieved by the students and teachers.

Many kinds of pre-listening activities are preparation for the while-listening stage. Students need to focus on what they are about to hear and pre-listening activities are of a good use in this situation. As it was mentioned by J. Dvořáková there is not a clear-cut point between a pre-listening activity and the while-listening activity which follows it. She gives us the following examples of pre-listening activities and strategies:

- the teacher giving students background information;
- students looking at pictures;

- discussion of the topic/definite situation;
- predicting of the information they are likely to hear;
- questions and answers are given by the teacher and the students (a question and answer session), etc.

The pre-listening activities are supposed to help the students to focus on the topic by narrowing the things they are going to hear. What is more, students are expected to use the words (from such pre-listening activities) which they will hear in the text [3, 13-14].

While-listening stage is the listening itself. As a rule, the first listening is focused on the overall understanding while the second listening is focused on more detailed understanding of the text. The second time students listen for the specific information [1, 82]. Actually there is no certain established number of listening procedures. So, the song (text) can be played as many times as it is supposed by the amount of time and activities.

P. Ur classifies listening into two sub-categories: active and passive listening. Passive listening demands no response from the listener. Whereas active listening, as he claims, is a basis for other language skills development. According to active listening the student is given a task and must accomplish it while listening to the text, recognize key ideas, make associations, compare his/her predictions from pre-listening stage with what is heard [9, 2-20]. It is obvious that the Ur's model is very much alike to the plan of the first and second listening procedures.

The while-listening activities suggested by K. McCaughey are the following:

- *Picture dictation* – the teacher dictates instructions one by one and students do the drawing;
- *Single-sentence gap fill* – the sentence which contains the gaps is written on the board. Then, the recording of a sentence is played as many times as it is necessary. The students need to figure out what is missing.
- *True/False statements* – students receive handouts with True/False statements. They listen to a song (text) and tick True or False [8, 3, 6-7].

The last activity on the while-listening stage is usually *Singing a song* during which students and the teacher sing the song out loud along with the singer. Of course for people who are not participants of the lesson it sounds childish and looks like a waste of time. However, such an activity is suitable for people of any age as it is funny and it raises the level of motivation which is much needed for the post-listening activities.

Last but not least, the aim of the post-listening stage, as it was mentioned

by D. Jones, is to check whether the students completed the while-listening tasks successfully or not [4, 21]. Some of the activities are extensions of the work done at the pre- and while-listening stages, while others relate only to the listening text itself [3, 12-13]. The activities on this stage are aimed not only on checking students' understanding of the text but also at developing speaking and writing skills [1, 82]. Moreover, students are to use their knowledge gained at the previous stages.

E. Macháčková suggests the following post-listening exercises:

- *Problem-solving and decision making tasks* – students are trying to find out a solution for a problem from the recording;
- *Role-play* – students are given the situation (connected to the song/text) and are asked to dramatise it;
- *Written work* – students are asked to write the end of the story, prequel, to make out a new storyline, etc. ;
- *Summarizing* – students are to give a brief summary of the story they heard [7, 28-29].

To sum up, English authentic songs have their own peculiarities and advantages. Songs can be used for the sake of development not only listening but all communicative skills. The work with English song is performed on three stages: pre-, while- and post-listening. The plan is accepted by a great amount of researchers. While analyzing their approach to the three stages we have shown how to work correctly with English songs as authentic materials in the English as a foreign language classroom.

REFERENCES

1. Анісімова А. І. Сучасні аспекти методики викладання англійської мови: теорія і практика : підручник / А. І. Анісімова, Л. С. Кошова. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2011. – 280 с.
2. Кочетова В. А. Работа с музыкальным материалом как способ активизации речевой деятельности на уроке немецкого языка / В. А. Кочетова, В. Н. Данова // Вестн. Оренб. гос. пед. ун-та. Электрон. науч. журн. - 2012. – 1/1. - С. 67—73.
3. Dvořáková J. Listening in Textbooks for the Lower Secondary Schools / J. Dvořáková. – Západočeská univerzita v Plzni, 2013. – 63 p.
4. Jones D. Is there any Room for Listening? : The Necessity of Teach-

ing Listening Skills in ESL/EFL Classroom // Kansai University Forum for Language Teaching Education. – 2008. – 7. – P. 15-22.

5. Lo R. , & Li H. C. Songs Enhance Learner Involvement // English Teaching Forum. – 1998. – 36/2. – P. 8-11.

6. Lorenzutti N. Beyond the Gap Fill: Dynamic Activities for Song in the EFL Classroom // English Teaching Forum. – 2014. – 52/1. – P. 14-21.

7. Macháčková E. Teaching Listening / E. Macháčková. – Masaryk University Brno Pedagogical Faculty Department of English language and literature, 2009. – 66 p.

8. McCaughey K. Practical Tips for Increasing Listening Practice Time // English Teaching Forum. – 2015. – 53/1. – P. 2-13.

9. Ur. P. Teaching Listening Comprehension / P. Ur. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984. – 174 p.

N. O. Holovan

LINGUO-STYLISTIC ANALYSIS OF S. T. COLERIDGE'S POETICAL WORKS «LIMBO», «A DAY-DREAM» AND «THE PAINS OF SLEEP»

During the last several decades, the problems of linguo-stylistics and the artistic text interpretation took the peculiar place in the linguistic sphere. They attract the alert attention of not only the great linguists and philologists, but also of the prominent stylistic researchers. Despite the fact that recently a great number of works, dedicated to the problems of linguo-stylistics, has appeared, the problems of style and language have not received the separate and sufficient reading.

The *current relevance* of addressing to the topic is explained by the unique versatility of S. T. Coleridge's poetic legacy which still stays the object of discussion between Coleridge's investigators and researchers in the sphere of the romanticism in general and the English literature in particular. *The aim* of this article is, firstly, to study different algorithms and approaches to the analysis, which have been offered by modern analysts and, secondly, to apply this tools in the analysis of the chosen texts' peculiarities.

There is no doubt, while speaking of the language component, in the neces-

sity of deepening the understanding and clarifying the fantastic poetic features and philosophical traits of S. T. Coleridge's poetry in the context of modern linguistics and stylistics, because the «Lake Poets», the representative of which the author was, laid foundation of crucial poetic changes of those times.

Among those who studied the theoretical aspects of linguo-stylistic analysis and creative work of S. T. Coleridge were such linguists as V. V. Vinogradov, B.O. Larin, G. O. Vinokur, R. O. Budahov, N. A. Kupina, L. G. Babenko and others.

Many researches think that linguo-stylistic analysis of a text is the methods, while applying which the poetical work is scrutinized as a certain system (structure) which includes different specific levels inside the text that serve as the material for the relatively autonomous investigation [1]. In addition to that, we are adverting to the point how various stylistic resources of diverse linguistic layers can “work” exactly in the text and which semantic transformations may happen to linguistic units.

We addressed to the linguo-stylistic models of analysis offered by such researchers as I. M. Kochan [3], N. A. Kupina [4], L. G. Babenko, and U. V. Kasarin [2].

A prominent contemporary linguists **I. M. Kochan** states, that when we examine the text as a definite form of existence, we should take into consideration its structure on different layers, such as semantic layer, lexical layer, phonetic layer, morphemic and word-creative layer, morphological layer and syntactical layer [3].

In contrast to the principles of I. M. Kochan's analysis, Russian linguist **L. G. Babenko** and a poet **J. V. Kazarin** [2] form another algorithm of complex linguistic analysis of a literary text, consisting of determining the functional style's belonging of the artistic text, analysis of the semantic space, analysis of the structural organization of the text, analysis of communicative organization of the text.

Another Russian linguist, **N. A. Kupina**, offers the strategy of researching the methods of linguistic analysis of an artistic text by analyzing the position of the text components - language unit of a level, which is implemented in the text. She

proposes to distinguish three statuses of language text component: multi-unity, the deeper meaning of the text and meaning of a particular component of the language [4].

We determined that the algorithm which was deduced by the I. M. Kochan is the most effective and essential, as it gives an opportunity to «plunge» into the structure of the artistic essence of such poetical works as «Limbo», «A Day-Dream» and «The Pains Of Sleep», and analyze it, observing distinct levels of the text, separate word- and sound-formative components, and characterize stylistic means, which were used in the poetic works.

As many linguists and Coleridge's researchers thought, the reality for him was like a «black dream», as he once said in one of his poems. The poet opposes this «black dream» to the only thing that he can produce – a fantastic generated world of imagination. Sometimes this world is gloomy, foggy and unclear, as in «Limbo», or even dark and sinful («The Pains Of Sleep»), but sometimes it becomes light and joyous, as in «A Day-Dream».

We can say that the fantastic and mystical strangeness of Coleridge's creativity was seen as a reflection of real and tragic contradictions of the author's era as a kind of challenge to the commercial and utilitarian spirit of the new bourgeois civilization. Coleridge has been trying to erase the line between reality and fantasy in his poems and visions.

The anticipation of the ideas of the nineteenth and twentieth century causes an enormous inner conflict in Coleridge's soul. Behind the visible world, in the Coleridge's opinion, there are religious abstraction, eternal categories, unified and intangible, that in poetry endowed with flesh and blood of living images, simultaneously addressed to the mystical ideal and real existence. It is not surprising that «Limbo» poetry was written under the following idea, where there is a combination of mystical and earthly, human and ghostly. «Limbo» is an anxious and baroque work that deals with the struggle of Time and Space – two categories that evanesce into a landscape of unmeaning. These shadowy figures were certainly familiar to the poet still tormented by intense nightmares and relapses into opium.

«A Day-Dream» poetry is also associated with something very different

from regular everyday human world, namely the world of dreams and visions. Coleridge explores the dreams and the visions in his poetry in order to demonstrate the transformative and unlimited power of imagination [6].

Coleridge was firmly convinced that dreams have a unique language: a language primarily expressed in «Images and Sensations». He argued that the linguistic and psychological structure of language undergoes transformation, or translation, in dreams. This language is one that ensures: a dream has visual and somatic stress, to dream means to allow the eyes to «make pictures when they are shut» («A Day-Dream»), or to have the sense of «such feelings» as both delight and «perplexity of the soul» [5]. In the poem, the narrator told us about the previous time of his life. He recalls a good time when Mary (named in the poem) and the other person spent time together. One might assume this was addressed to William Wordsworth and his sister Dorothy with whom Coleridge spent much time. For a time they were nearly inseparable.

Another Coleridge's poetry, which is connected with dreams, is the «The Pains Of Sleep», but unlike the happy and «airy» vision in «A Day-Dream», it has a dark and deep nature of nightmare. In 1816, Coleridge has written a new play, or rather a «dramatic entertainment», called «Zapolya», and in 1816, in one pamphlet were published together the «Kubla Khan» poem, «Christabel» and poetry «The Pains of Sleep».

Although Coleridge had an inconsumable habit to use opium as «natural magic», he was more fascinated by writing poems and forced himself to get inspiration. In 1780, opium was considered as a remedy, so it could be free to buy. In 1826, in one of the records of his diary, Coleridge recalled that «he wrote «The Pains Of Sleep» soon after he realized the true nature of his habit to which he was addicted, because he was misled over ignorance of opium's magic effects» [5]. This view was reflected in his poetry and entailed the reflections about the relationship between nature and human being.

The «world of sin» is precariously close to the world of consciousness and conscience. In his enquiry into the origin of his nightmares, Coleridge was fre-

quently confronted with the possibility that the deep feeling of having sinned might be «true», that his dreams were entirely the troubled outpourings or reflections of his psyche. Nevertheless, as in «Limbo», «A Day-Dream» and in «The Pains of Sleep», he also entertained the possibility that it was something or someone else who caused them. The distressing nature of the nightmare in «The Pains of Sleep» and its potential to reveal a morally stained soul are just as important as the possibility that it is caused by spirits [5].

To sum up, we can point out that linguo-stylistic analysis of a poetic text is a multistage and versatile phenomenon. Almost all researchers and linguists who work in this sphere offer their own method of investigation. Nevertheless, it is important to remember that only during the interaction with each other these means reveal the abilities of poetry and help to attend to detail while exploring it. The linguo-stylistic analysis of S. T. Coleridge's artistic legacy showed, that such poetic works as «Limbo», «A Day-Dream» and «The Pains Of Sleep», which are philosophical with some elements of supernatural, have, inside themselves, a lot of hidden from the reader layers, linguistic and stylistic methods, and, moreover, the specific interpretative and characterological emotional means which help the author in expressing his feelings and tribulations.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Авдеева Г. А. Лингвостилистический анализ поэтического текста (М. И. Цветаева «Психея») / Авдеева Г. А. // Филологический класс. – 2013. – №4 (34). – С. 61-67
2. Бабенко Л. Г. / Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин – 3-е изд. , испр. – М. : Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
3. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навч. посіб. / І. М. Кочан – 2-ге вид. , перероб. і доп. – К. : Знання, 2008. – 423 с.
4. Купина Н. А. Модель целостного лингвистического анализа художественного текста / Н. А. Купина // Структура и семантика текста: сб. науч. тр. – В. :

Изд-во БГУ, 1988. – С. 5.

5. Ford, Jennifer Coleridge on dreaming: Romanticism, dreams, and the medical imagination / Jennifer Ford, 1998. P. 56 – 150

6. Luther, Susan Coleridge, Creative (Day)Dreaming, and «The Picture» / Susan Luther, 1997. – Dreaming Vol. 7 – No. 1. – P. 115.

M. O. Hubenko

UNIQUENESS OF INDIVIDUAL STYLE IN THE POETRY OF EMILY DICKINSON

The given research has been focused on the magnetic, unusual and thought-provoking idiosyncrasy of the 19th century American writer Emily Dickinson.

The aim of the research is to study peculiarities of her poems, as well as methods of the “persona” creation in the most famous works by Dickinson. In order to achieve this goal, the following tasks have been solved:

- scrutinizing of the term “*idiosyncrasy*”;
- investigation of the poetic text peculiarities;
- analysis of Emily Dickinson’s selected poems.

This topic is important and topical, because Emily Dickinson mostly did not publish her works during the life and only after her death she became extremely famous in the literary world. Notwithstanding the fact, that this prominent poet is popular among readers, interpreters and reviewers, “*Ukrainian*” Dickinson has not been reasonably researched by our scholars yet. That is why this theme seems to us unspeakably newsworthy.

Scholars have been interested in the problem of a poet’s creative position in the system of language and its expressive potential for a long time. So, the concept of “*idiosyncrasy*” is presented in a number of fundamental works (I. V. Arnold, V. V. Vynohradov, Yu. M. Lotman, I. I. Babenko, I. R. Halperyn, David L. Hoover, Thomas N. Corns and others). Though there are a lot of different interpretations of this concept, most scholars support Vynohradov’s definition. According to the scholar, “*individual style is a special system of author’s language*” [1, 16], “*a complex of mental and linguistic structures of the writer’s artistic world*”, “*a system of dominant and personally relevant ways to transfer writer’s emotional states and subjective meanings*” [1, 18].

Deep investigation of any individual style is impossible without understanding of the phenomenon of “poetry”. It is a very wide-ranging type of text which has many purposes and forms. Often written or spoken for an intended reader, it may also be composed for a personal outcome because the concise and powerful nature of poetry conveys emotion particularly well. Like oral storytelling, poetry has strong social and historical links with cultures and communities. The difference between poetic text and prose is that the number of structural levels and their significant elements in prose is closed and a speaker knows it in advance. Although in the poetic text a listener or a reader still has to determine a set of code systems which regulates a proposed text [2, 27].

Linguo-stylistic analysis of Dickinson’s poetry is a necessary step in a comprehensive study of her poetics, because it helps to fix author’s unique worldview and discover different ways of conceptualizing reality in the form of speech expressions.

Emily Dickinson did not use headlines and wrote common nouns (“*Because I could not stop for **Death*** –”) and personal pronouns (“*We slowly drove – **He** knew no haste*”) with capital letter. A lot of her poetries have fragmentary character because she did not use commas or dots – only dashes. Sometimes such peculiarity brings difficulties in understanding of her texts, for example: “*What Door – what Hour – Run / – run – My Soul!*” (Dickinson, 1492). As we can see, dashes are used almost after each word, because this approach gives an opportunity for unlimited associations that could arise in reader’s mind. It is believed that the usage of dashes increases the importance of our role in discourses.

As a poet, Emily Dickinson always violated grammar rules and created her own words. For example, she used verbs as nouns (“*I need no further Argue* –” (Dickinson, 432)), or added ending “less” to verbs (“*reduceless*” (Dickinson, 855)). Also Dickinson used personal pronouns He and She for inanimate creatures, because she viewed them as alive ones (“*Because I could not stop for **Death**/ **He** kindly stopped for me*”). It should be mentioned that Emily Dickinson aptly uses various stylistic devices in her poetry, but in using the personification she is at her best. Among the most common types of personification in her poems we have singled out the personification of death and nature.

Emily Dickinson was interested in death, as both a phenomenon and a process. Death is the main character for her. According to V. Finkel, the analysis of keywords shows that in Dickinson’s poetry we can find the word “*death*” and adjoining terms such as *Death, Perish, Dead, Grave, Tomb, Graveyard* at least 364

times: they are almost in every fifth work [3, 1]. The most widespread personifications, which occur in her poetry, are: *Death = Darkness* (“*And so, as kinsmen met a-night*”), *Death = The Sun* (“*We passed the setting sun / Or rather, he passed us*”), *Death = The Animate Creature* (“*Death is a Dialogue between /The Spirit and the Dust*”), *Death = Cold* (“*The dews grew quivering and chill/ For only gossamer my gown/My tippet only tulle*”), *Death = Care* (“*He kindly stopped for me*”).

Another leading topic in Dickinson’s poetry is nature and everything that is connected with it. Among her characteristic features in depicting natural world we have noted the following ones: the words Nature, Wind, Water with capital letter, because the poet referred to them as to living beings. E. Dickinson was fascinated with all the phenomena of nature: wind, dusk and dawn, the seasons, the sea, the hills, the sky etc. The theme of the wind can be observed in most of her poems, such as: “*A Wind that rose*”, “*The wind took up the Northern Things*”, “*The duties of the Wind are few*”, “*The Wind tapped like a tired man*” etc. It should be mentioned that wind for her – is not just a natural phenomenon, she associated it with freedom.

Furthermore in Dickinson’s poetry we often can come across such stylistic device as inversion, which brings additional semantic load: “*Of bumble-bees and other nations / The grass is full*” (Dickinson, 1746), “*High from the earth I heard a bird*” (Dickinson, 1723), “*Conscious am I in my Chamber, / Of a shapeless friend –*” (Dickinson, 679), “*Though can’t not boast, like Jesus, drunken without companion / Was the strong cup of anguish brewed for the Nazarene*” (Dickinson, 1736) etc.

One more interesting feature is that E. Dickinson often used litotes (“*A little boat adrift!*” Dickinson, 30), “*Save just a little space for me / The smallest ‘Robe’ will fit me*” (Dickinson, 79), “*Have you got a Brook in your little heart*” (Dickinson, 136), “*Some little Wren goes seeking round –*” (Dickinson, 143), “*That such a little figure*” (Dickinson, 146)). The reason for such conceptualization of reality through the miniature size of objects could be a limited life experience, because, as we know, Dickinson spent almost all entire life in her own room.

To sum up, after analyzing E. Dickinson’s poetry we can see that her works and style are really unique and it is hardly possible to call this poet a biased one. She did not use headlines, punctuation, except dashes, she violated grammar rules and animated nature. The reason for such performance could be the reclusive lifestyle or some kind of madness or just her genius. It is up to a reader. The interest-

ing thing is if you once read and feel her poetry you will be amazed with its greatness and never forget it.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи / В. В. Виноградов. – М. : АН СССР, 1963. – С. 16-18
2. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – С. 27
3. Финкель В. Дикинсон и Цветаева [Электронный ресурс] / В. Финкель. – С. 1. – Режим доступа <http://magazines.russ.ru/slovo/2006/51/fi29.html>.
4. Dickinson E. The complete poems / [edit. Thomas H. Johnson]. – Boston: Harvard University Press, 1998. – 1346 p.

A. Ivanova

DYSPHEMISMS' FUCTIONING IN AMERICAN POLITICIANS' PUBLIC SPEECHES

Modern world has a lot of peculiarities, such as globalization and Europe regionalization; industrial structure of highly developed countries proceeds to the part of progressive, science intensive branches; physical wars transformed into cyberspace format. People, burdened over these processes, are trying to find détente in verbal communication, using lexical structures. Language is constantly enriching with new words and mass media is one of the sources to get them. Language of politics takes the most important place in mass media. One of the peculiarities of political discourse is that the new units of speech help to realize various strategies, to improve lobbying of purposes and to maintain image. So, one way of implementing different political directions with the help of language means are euphemisms and dysphemisms, and that determines the urgency of our topic.

The term “dysphemism” was under the consideration by domestic and foreign scholars, among them there are Boiko T. , Baranov A. , Allan, K. , Božena D. , Dominguez C. , etc. According to Concise Oxford Companion to the English Language, dysphemism is “unit of speech that is grossly, obscenely or improperly denotes words or phrases, which in its first form was neutral” [8]. The purpose of dysphemism’s usage is to immerse the audience into shock, to give a negative semantic load or simply to enhance the expression of speech. According to other

scholars, dysphemism means forbidden word, “taboo” [2].

It is worth pointing out that people use dysphemisms motivating it not only by fear and disgust, but also by contempt and hatred. If person begins to use them constantly, he wants to dominate other people. One wants to look at the process of someone’s degradation and downfall. That is why dysphemisms are often used by political groups and also by opponents during the debates. According to Allan K. and Burrige K. , dysphemisms are used to insult or hurt person and, therefore, such expressions may include damnations, vituperation and comments of humiliating nature.

It is well-known that the opposite of dysphemisms is euphemisms. When using euphemisms one desires to avoid conflict situations, not to create interlocutor’s discomfort and not to bring the current situation to a confrontational nature [3]. Katsev A. clearly separates euphemisms and dysphemisms. The scholar states that “dysphemism is not euphemism of reduced style, it is antipode; it is not the kind of euphemism” [1]. The scholar also emphasizes that the phenomenon of dysfemiia is as ancient as eufemiia. In other words, dysfemiia is not just the usage of vulgarisms, colloquial language, jargonizes and vernacular, it is an independent phenomenon, which deserves linguists’ attention. In contrast to euphemisms, dysphemisms are studied insufficiently. Until recently dysfemiia was not such an attractive object for usage and, as a consequence, for study. Eufemiia examination, on the contrary, was dedicated much larger number of scientific researches [7].

According to some scholars, dysphemisms can be found in personal disputes of colloquial nature. Among them there are comparisons of people with animals conventionally ascribed certain behavior, e. g. calling someone a louse, mouse, chicken, bat, rat, dog, bitch, vixen, pig, cow, bull, ox, goat, ass/donkey, mule, ape, etc. ; epithets derived from tabooed bodily organs, and sexual behavior; ascriptions of mental or physical inadequacy, such as nincompoop, maniac, etc. ; spastic, weakling, baldy, four-eyes, etc. ; there are terms of insult or disrespect, some of which invoke slurs on the target’s character: biddy, crone, hag, bag, battle-axe, codger, geezer, crank, fuddy-duddy, fuss-budget, grump, foggy, galoot, etc [5].

Since dysphemisms have become especially popular in modern political discourse, in our article we will examine famous American politicians’ public speeches on the material of the program “Presidential Debates”. Thus, in election campaign Mitt Romney uses two dysphemisms when he says that Barack Obama’s economic policy have “buried” (схоронила) and “crushed” middle-income families (розчавила родини з середнім рівнем заробітку) [9]. He could have made

the same claim by saying that Obama's policy has resulted in significant financial hardships, and the more negative language of "burying" and "crushing" might cause some folks to have an even more negative attitude towards Obama's economic policy even without having been given reasons to disagree with them [9]. In this situation, Barack Obama hold the position of victim, and Mitt Romney – hitter. Obama's position was initially vulnerable, he had already made excuses for the errors, and Romney, on the contrary, had the opportunity to attack and promise to rectify the situation.

Later in the debate, Romney uses another dysphemism when he accuses Obama of "killing jobs" (вбивстві робочих місць) [9]. Romney could have made the same claim by asserting more matter-of-factly that Obama's policy "eliminate jobs", or, "increase unemployment" [9]. The language of "killing" is much more strongly negative. The first round of political debate was watched by more than 50 million viewers; Romney's rank was 49%, and Obama's – 40%. [9]. It suggests that public positively commended such striking lexical elements in the political vocabulary. Barack Obama won the elections because of sarcasm and irony usage.

Analyzing the political debates between Hillary Clinton and Martin O'Malley it can also be noted dysphemisms' usage by the opponents. "I will do everything that I can make sure that the United States does not get involved in another quagmire, like we did in Iraq, the worst foreign policy blunder in the history of this country," – said Martin O'Malley (quagmire – багнище) [10]. Hillary Clinton, in their emotional statements, used the phrase "damn emails" (електронні листи, щоб їх чорт побрав) several times [10].

One more example is the debate on the Fox News showed tensions between the Republican presidential candidates Ted Cruz and Marc Rubio [11]. Cruz said, before being accusing of positioning immigration policy as "donor": "I like Marco, he's very charming, he's very smooth" – (Мені подобається Марко, він дуже «принадний», він дуже «гладкий») [11].

Thus, having analyzed politicians' public speeches in the political debates it can be stated that the present day dysphemisms' usage is increasing which cannot positively reflected the culture of communication on the whole. We can also conclude that the person who uses dysphemisms in his speech wants not only to make an impression on the public, to show his dominance over an opponent, but also to denote his powerlessness and weakness of spirit. Frequent dysphemisms' usage in political speeches, their broadcasting through mass media leads to the fact that euphemisms fade into the backstage, taking up the position of unpopular ones. Along

with the society development and its changing, new “taboo” words will definitely emerge; ethic and speech standards will be regarded and corrected in another new way and hence, dysphemisms’ vocabulary will be enriching constantly.

REFERENCES

1. Кацев А. Языковое табу и эвфемия. – Л. , 1988. – 80 с.
2. Чудинова А. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – Издание В. И. Губинского, 2009 – 500 с.
3. Allan K. , Burridge K. Euphemism and Dysphemism. Language Used As Shield and Weapon. – New York. – Oxford University Press, 1991. – 350 p.
4. Allan, K. , Burridge K. Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language. – Cambridge. – Cambridge University Press, 2006. – 420 p.
5. Fernas N. A Comparative study of Euphemism and Dysphemism in English and Arabic with special reference to Political Discourse. – Fernas Noman, 2013.
6. Kroll H. O eufemismo e o disfemismo no portugues moderno. – Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa: Biblioteca Breve, 1984. – 350 p.
7. Pastukhova O. Dysphemisms of the English language and their structural peculiarities. – М. – 2005.
8. Soanes C. The Concise Oxford Dictionary. – Oxford University Press, 2004. – 70 p.
9. Presidential Debate. Topic of the program is “Election 2012”, the presidential debate on October 3, 2012. Obama vs. Romney: Complete Presidential Debate” from “CNN”. – [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=dkrwUU_YApE
10. Presidential Debate. January 29, 2016. Ted Cruz vs. Marc Rubio, from “FOX”. – [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.foxnews.com/politics/2016/01/29/cruz-rubio-tensions-flare-at-trump-less-gop-debate.html>
11. Democratic presidential debate November, 15, 2015. Hillary Clinton vs. Bernie Sanders. – [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.thestar.com/news/world/2015/10/13/clinton-sanders-rivalry-in-spotlight-ahead-of-democratic-debate.html>

TEACHING VOCABULARY TO SENIOR SECONDARY SCHOOL STUDENTS: PROBLEMS AND SOLUTIONS

Vocabulary is one of the most important constituents of the verbal activity in the language system. The knowledge of a foreign language is usually associated with the knowledge of its vocabulary because the main purpose of learning any language is the ability to communicate in it which is impossible without words. The main obstacles in assimilation of new vocabulary are the absence of language immersion and the lack of communicative practice, therefore the primary task of EFL teachers is to use techniques with the help of which students will assimilate new vocabulary more easily in order to produce it in speech and in this way will be able to develop their communicative skills [5, 33].

There has been a substantial growth of scientific interest in the sphere of vocabulary recently. The researches by Eu. Maslyko, P. Babinskaya, S. Nikolayeva, R. Carter, C. Green, R. Tanner, I. S. P. Nation and J. Newton are among the most considerable works on theoretical and practical issues in teaching vocabulary.

The article deals with some of the most important aspects of teaching vocabulary in senior secondary school, particularly the two stages of assimilation of new vocabulary – the stage of presenting new lexical units to students and the stage of automatising their activities with them which results in application of new vocabulary in the process of communication. The authors of this article make it their aim to consider some problems which may arise at the stages of vocabulary acquisition and suggest effective solutions to them.

Nowadays the role of a teacher in the classroom is gradually changing and as a result teachers are no more the main source of new knowledge, but guides that encourage students to work with new lexical units on their own [1, 232]. J. Newton states that the teacher should not only control the introduction of new language forms but also provide classroom experiences that enable learners to develop strategies for

managing new vocabulary while also maintaining a communicative focus [8, 30].

R. L. Oxford and R. C. Scarcella rightly point out that even though students are

expected to learn vocabulary on their own, it is important for EFL instructors to assist students in developing their own understanding and approaches to vocabulary learning [9, 231].

The assimilation of lexical units includes two stages. The first stage is vocabulary presentation which implies presenting new words with the help of an appropriate method according to the specific language situation. There are two methods of presenting new vocabulary: translation and direct method (monolingual). Translation involves using students' mother tongue to convey the meaning of new words, while direct method includes ways of presenting vocabulary by means of the target language itself. Direct method implies using visual and verbal techniques

[2, 95]. Visual techniques reveal the meaning of new lexical units through such visual aids as pictures, photos, pictograms, objects, movements, gestures, facial expressions etc. One of the most efficient modern visual techniques used in senior secondary school is *collage*. It includes the key word in the centre – the nucleus, and other words referring to it which are situated around. This technique develops abstract thinking, encourages students' creativity and enlarges their functional vocabulary

[4, 50]. As for verbal techniques, they convey the meaning of new words with the help of definition, synonyms, antonyms, guessing from context, examples etc. The choice of a method of presenting vocabulary depends upon different factors, among which the most important is the peculiarity of the word itself: its form, meaning and collocation [2, 96]. In senior secondary school it is necessary to pay more attention to direct method, especially verbal techniques, because it helps to build up an associative array and develop learners' communicative skills, while translation can be used when students deal with abstract notions.

R. Tanner and C. Green in their book "Tasks for Teacher Education" suggest a variety of ways of presenting vocabulary. Among those which prevail in senior secondary school are *word-building*, when students use parts of words to help them build words or guess their meaning; *matching* words to words (e. g. synonyms or opposites) or sentences (e. g. definitions); *guessing from context*; *synonyms*, a technique which involves using words that students already know to teach them similar ones; *familiar or famous words*, which implies using well-known English song titles, books or people; *examples*, a way of presenting new vocabulary by giving examples of words that should be introduced; *pictograms*, when teachers draw the words to represent their meaning; *translating* words into mother tongue and

dictionaries, a technique which is used when students check the meaning of new words [11, 24-27].

It is important to choose a presentation technique according to the words that are taught, since not every new word can be presented using each technique, and in some cases it is necessary to combine two or more techniques in order to make the process of learning more efficient.

The problem confronted both EFL teachers and learners is that no course can provide senior secondary school students with the vocabulary they will need in order to comprehend authentic texts. Therefore it is important to provide learners with strategies for inferring the meaning of unknown vocabulary from the context in which it occurs rather than looking up unknown words in a dictionary, which would make the reading process rather slow and boring. Presenting new words, especially polysemantic words, it is advisable to combine such techniques as *guessing from context* and *matching* words to their synonyms or opposites or definitions. Besides, EFL students can work out the meaning of unknown words from context, then translate them and check their answers in a dictionary. Decoding abbreviations, it is desirable to present them in some context which will help learners to infer their meaning. Sometimes it is recommended to combine *direct method techniques* with *translation*.

The second stage of vocabulary assimilation is automatising students' activities with new lexical units. This process is subdivided into automatising at word-form, free word-combination and phrase level as well as at speech segment level when new vocabulary is produced in monologues and dialogues [2, 95]. At this stage learners do exercises that aim at forming functional vocabulary which is used by learners in their oral and written speech. By performing different exercises, learners try to fix the new words in their memory and at last use them in the process of communication in different situations.

According to G. V. Rogova, there are three problems the teacher is to deal with in vocabulary retention: the number and the type of exercises to be used, and the sequence or the order of complexity in which the selected exercises should be done [10, 132]. S. Yu. Nikolayeva suggests the following sequence of exercises designed to automatise students' activities with new lexical units of functional vocabulary: imitation exercises, laconic answers to the teacher's alternative questions, substitution exercises where substitution elements can be verbal and non-verbal (pictures, photos, drawings etc.), completion exercises, transformation exercises, answers to other types of questions, independent use of lexical units in a

sentence and uniting speech patterns into a speech segment – a dialogue or a monologue [2, 99]. Apart from the above-mentioned exercises, Eu. Maslyko and P. Babinskaya single out differentiation exercises, when learners find necessary words in the text, arrange words into the groups according to some specific feature etc. [3, 16-18].

R. Carter states that learning vocabulary effectively is closely connected with a teacher's understanding of and a learner's perception of the difficulties of words. The difficulty of a word may result from the relations with other words, either in the native or target language, whether it is learned productively or receptively, as well as from its polysemy, the associations it creates, its pronounceability and from the nature of the context in which it is encountered [6, 195].

However, learners should not be afraid of encounters with unfamiliar vocabulary and the teacher's task is to turn these encounters to the students' advantage. Constant use of new words is the best way of learning them. For this purpose it is necessary to organise students' work in a way permitting them to approach the new words from many different sides and in many different ways. J. Newton suggests using a number of means for exposing learners to new words during task-based interaction. Options for dealing with unfamiliar vocabulary can be considered within a three-stage task framework including pre-emptive, in-task, and post-task stages. Pre-teaching gives learners the first opportunity to meet new words. It includes such options as *predicting* (working in groups, students brainstorm a list of words related to the topic), *cooperative dictionary search* (each person looks up specific words from the task in a dictionary and then, working in rapidly changing pairs, they tell other learners about their words) and *words and definitions* (students match words with corresponding definitions, which can be done in pairs as an information gap task). In-task options deal with unfamiliar vocabulary and include *glossary* (students can attend independently to words that cause them difficulty), *interactive glossary* (learners work with definitions of words in an interactive way) and *negotiation* (students negotiate the meaning of new items among themselves). Finally, post-task options imply *vocabulary logs* that encourage learners to work further with new lexical units on their own, allowing them to choose the words they will revise and the way of doing this, e. g. making flashcards, creating an imaginary story, testing each other in pairs etc. [8, 31-36].

Vocabulary learning should fit into the broader framework of a language course. To achieve this, I. S. P. Nation suggests four main principles for teaching vocabulary which can be applied in a variety of ways and types of courses. Ac-

cording to these principles, EFL teachers should focus on the most useful vocabulary first, which should be done in the most appropriate way. Special attention should be paid to the high frequency words and students should be encouraged to reflect on and take responsibility for learning. Applying these principles, EFL teachers can ensure that their students get the best return for their learning effort [7, 141].

In conclusion, studying vocabulary is a significant part in the process of mastering the target language. Therefore it is essential for EFL teachers to apply appropriate teaching methods which will guarantee successful vocabulary assimilation.

REFERENCES:

1. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика: підручник для студ. класичних, педагогічних і лінгвістичних університетів / Бігич О. Б. , Борисенко Н. Ф. , Борецька Г. Е. та ін. / за загальн. ред. С. Ю. Ніколаєвої. – К. : Ленвіт, 2013. – 590 с.
2. Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах: Підручник / Кол. авторів під керівн. С. Ю. Ніколаєвої. – К. : Ленвіт, 1999. – 320 с.
3. Настольная книга преподавателя иностранного языка. : Справ. пособие / Е. А. Маслыко, П. К. Бабинская, А. Ф. Будько, Ф. И. Петрова. – Мн. : Выш. шк. , 2000. – 522 с.
4. Нефедова М. А. Прием коллажирования на уроке английского языка в 8 классе / М. А. Нефедова // Иностранные языки в школе. – 1988. – №. 3. – С. 47-50.
5. Цетлин В. С. Работа над словом / В. С. Цетлин // Иностранные языки в школе. – 2002. – №. 3. – С. 33-36.
6. Carter R. Vocabulary: Applied Linguistic Perspectives / R. Carter. – London: Routledge, 1998. – 311 p.
7. Nation I. S. P. Vocabulary / I. S. P. Nation // In D. Nunan. (ed.) Practical English Language Teaching. – New York: McGraw Hill, 2003. – P. 129-152.
8. Newton J. Options for Vocabulary Learning through Communication Tasks / J. Newton // ELT Journal. – 2001. – 55/1. – P. 30-37.
9. Oxford R. L. Second Language Vocabulary Learning among Adults: State of the Art in Vocabulary Instruction / R. L. Oxford, R. C. Scarcella // System. – 1994. – 22/2. – P. 231-243.
10. Rogova G. V. Methods of Teaching English / G. V. Rogova. – М. : Просвещение, 1983. – 350 с.

11. Tanner R. Tasks for Teacher Education / R. Tanner, C. Green. – London: Longman, 1998. – 134 p.

М. М. Коваленко

LEXICO-STYLISTIC PECULIARITIES OF “WOMEN’S WRITING” IN POETRY COLLECTION “LOVE POEMS” BY ANNE SEXTON

In modern feminist literary criticism there is no unanimity in understanding of the problem of "women's writing". The article is devoted to the investigation of the lexical and stylistic peculiarities of “women's writing” in poetry collection «Love Poems» by Anne Sexton.

The phenomenon of "women's writing" originates from the development of gender studies, which are built on the concept differences between female and male socio-sexual roles. Women's writing is comparatively new practice that tries to describe femininity. Modern studies of women's writing are represented by French and Anglo-American group of scientists.

The term "women's writing" was introduced in scientific use by French writer and theorist of feminism Hélène Cixous. The scientist identifies writing with the breakthrough and rediscovery of women sexuality, because only returning to her original feminine nature, the woman may become free [цит. за 1, 363].

Luce Irigaray offers a revolutionary theory of women's writing, which is based on referring to the metaphors of body language, symbolism of female biology. Deliberate emphasis on metaphors of the body, the attributes of female, body language are important aspect of texts, which refers to women's writing [цит. за 1, 362].

Julia Kristeva believes that women's ways of reflecting the world in the works contain semiotic methods of implementation. The scientist declares the revaluation of sexual differences, recognition and investigation of the unconscious, rediscovery of the body. Julia Kristeva highlights such specific features of women's writing as a negativity, a negation, which means the presence in the absence, fragmentation and the free composition, rejection of definitions and even the lack of storyline, the search for the voice of nature within yourself [цит. за 1, 359].[©]

American scientist Robin Lakoff states that the language is characterized by the use of introductory words and phrases with a value of uncertainty, women do

not try to dominate the conversation. Women's writing includes preference of tag questions, use of semantically neutral vocabulary, special layers of dictionary, describing traditionally female spheres of activity, frequent use of empathy, different intensifiers and modal particles. Politeness and correctness, frequent asking of questions, avoiding a direct answer to them and the use of lexemes of emotional and evaluative vocabulary, introductory words and lexemes to denote multiple shades of colors are the specificity of women's speech and women's writing [4, 42].

Another key feature of women's writing, according to Joe Gill, is the fragmentation of the female body, its full exposure to the inquisitive gaze of the public [3, 88].

According to Nancy Miller, writing in the first person makes a woman very vulnerable, but the scientist also considers an autobiographical text as a violation of patriarchal taboos [5, 51].

In Ukraine the development of the issues related to the phenomenon of women's writing is represented by the works of such scientists as Solomiya Pavlychko, Vera Ageyeva, Ludmila Taran, Tamara Gundorova.

Turning to the issue of gender identity, the foundation of bodiness and rethinking the relations of men and women pushed into the limelight various aspects of socio-cultural life of corporality of women in the poetry collection "Love Poems".

Known for her rather candid and intimate lyrics, winner of the Pulitzer prize in 1967, Anne Sexton (1928-1974) suffered a long-term of depression which led to mental disorder, and in the end the poetess committed suicide, leaving innovative poetic legacy. Passionate and ardent Anne Sexton was the first to bring up what until then was ignored, in particular, the emergence of women as a person, her identity, the place of women in society and the relationship between a man and a woman [2, 48].

In the poetry collection we can find verse and free verse, dramatic poetry is characterized by the simplification of syntax, the speech becomes vigorous and jerky. For instance, in poetry «Barefoot» we find dialogic lines: «*Do you care for salami?/ No. You'd rather not have a scotch?/ No. You don't really drink. You do/ drink me*» [7, 35]. Thus, the use of simple sentences, exclamatory sentences and questions instead of composed ones gives ease and naturalness to the rhythm of verses.

Frequent use of the pronoun «*I*» denotes the story in the first person with

confessional and autobiographical inclusions. Lyrical persona often appears to us too self-critical, believing her to be imperfect and defective. For example, in poetry «For My Lover, Returning To His Wife» lyrical persona realizes her temporary role, while another woman is perfect: «*I have been momentary/ She is, in fact, exquisite/...She is solid/ As for me, I am a watercolor/I wash off*» [7, 21]. So, Anne Sexton presents a woman with profound emotional impulses, caused by intrinsic contradictions, a struggle of love and jealousy, hope and despair.

One of the seductive details of Sexton's poetics is the active use of the pronoun "you", which can refer to a mother, father, daughter, husband, friend, a psychoanalyst, to God, and to somebody who is always the reader.

Anne Sexton uses the adjective "little" in almost every poem of the collection, focusing on the subordination of women. The concept of active man, that is implemented by such phrases as "*genius at work*" ("The Kiss"), "*national product and power*" ("Song For A Lady"), "*now he constructs me*" ("Mr. Mine"), is contrasted with the image of the passive, inferior to him woman.

Anne Sexton emphasizes on the attributes of feminine, the metaphors of the body, depicting its beauty in fragments, drawing the reader's attention to such delights as breast, lips, mouth, knees, arms, hair, legs, feet, toes, ankles, hips.

Female corporality and sexuality are transformed into a metaphor of the desire to transcend the limits of physicality and rationality and to master the spiritual sphere. The poetry collection is characterized by unusual intimacy and candor, Anne Sexton describes her breasts, uterus, menstruation, abortion, her "tiny jail" of the vagina, private life. For instance, the poetry «In Celebration of my Uterus» describes this organ as personification of feminine: «*Everyone in me is a bird. / I am beating all my wings*» [7, 12]. Uterus is the link that connects woman with the Universe, spirituality and nature that enables the expression and completeness of a woman. The poetess presents the uterus as the source of life and women's nature.

The poetess describes intimate details aesthetically, for example, in poetry «Song For A Lady»: «*we coupled, so sane and insane*», «*as you knead me and I rise like bread*» [7, 42]. A woman feels desired, can hear the voice of the body and feel the pleasure of being a woman only in unity with a man. A woman's personality reveals in a moment of intimacy, additionally, Anne Sexton emphasizes on sensuality and presence of the personal, the body, desire, and penetration of the unconscious into consciousness.

We can also find lexemes denoting shades of colours in poetry collection «Love Poems»: brown, black, dull, white, red, orange, yellow, green, pink, gold.

Anne Sexton uses the vocabulary connected with household items, women's items, house, women's hygiene. In the collection we find such lexemes as children, navel, bower, cup, bowls, kitchen, stove, milk tip, breakfast, bread, cot, perfume, carpet, jug, milk, hallway, silk, salami, cast-iron pot, supper, broom, Kleenex, needlepoint, buttons.

Moreover, Anne Sexton uses a lot of interesting and original metaphors and similes, based on her enormous associativity, to describe the lyrical persona, e. g. *“the hip that was merely made of crystal”*, *“legs as good as spoons”*, *“my feet, those two children let out to play naked”*, in order to highlight the beauty of the woman, comparing it with gems, and at the same time, the author uses similes based on associations with objects of everyday life of a woman to underline that she has not lost her sexuality in ordinary life being a loving mother and caring wife.

In conclusion, we may say that the poetry collection «Love Poems» by Anne Sexton is characterized by such lexico-stylistic peculiarities of women's writing as emotionality, non-rationalism, focusing on underlying emotional processes, associativity, high attention to details. Enn Sexton uses lexemes denoting shades of colours, household items and items of women hygiene. The author depicts female body in fragments, exposing its seductive details to the public. The story centers on a woman with her contradictions, problems and desires, frequently in the collection we meet frankly autobiographical, confessional concepts. Expressive, original metaphors and comparisons, the novelty and boldness of topics, fragmentation and exposure of the female body to the public make modern readers to look afresh at the works of Anne Sexton.

REFERENCES:

9. Стельмах Х. Теорії жіночого письма та феміністична критика //Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – 2012. – №. 19. – С. 357-365.
10. Colburn Steven E. Anne Sexton: telling the tale / Steven E. Coblurn. – Ann Arbor: University of Michigan Press. – 1988. – p. 48.
11. Gill Jo. Women's Poetry / Jo Gill. – Edingurgh: Edinburgh University Press Ltd. – 2007. – p. 88.
12. Lakoff Robin. Language and Woman's Place. N. Y. – 1973. – P. 72.
13. Miller Nancy K. Subject to Change: Reading Feminist Writing. Columbia Univ. Press. – 1988. – P. 47–64.

14. Sexton Anne. Love Poems/ Anne Sexton; foreword by Diane Wood Middlebrook. Houghton Mifflin Harcourt. – 1999. – 68p. – Режим доступу: https://books.google.ru/books/about/Love_Poems.html?hl=ru&id=reBhZgbNrVUC (27. 03. 16). – назва з екрану.

Yu. Kyrylenko

THE PECULIARITIES OF NEOLOGISMS' FUNCTIONING IN THE ENGLISH LANGUAGE MASS MEDIA

Nothing stands on its place and languages are not the exception. They are also constantly enriching. Neologisms or new words mean a subject, an event or an action which has recently appeared. According to scholars, neologisms take really important place among other words. It is worth stressing that languages have changed dramatically for the last five years. Besides, neologisms are used in any sphere of human being's activity. They are also actively embraced in mass media sphere. Thus, it explains the urgency of our investigation.

Neologisms' investigation is rather new, they have been examining since the middle of the 20th century. There are many famous scholars who were studying the emergence of the new words. Among them there are both domestic and foreign researchers: Bragina A. , Green J. , Urdang L. , Tulloch S. , Knowles E. , Elliott J. , Kanybek L. , Martirosyan M. , Richards A. , Lowe J. , Hwee N. and others. They dealt with the role of neologisms in definite countries, unions or even regions. It is worth mentioning that among the scholars there are Ukrainian journalists who study this question: Kulikov D., Belkovskiy P., Shariy N. and others.

According to scholars, there are a lot of types of neologisms. In our article we will use the following neologisms' classifications: neologisms in politics, IT (Information Technology), computer games and culture.

Articles from "The New York Times" illustrate us neologisms' usage in the political sphere. It is important that neologisms appear after regime change, in formal or informal speeches or experts' analysis. We can meet neologisms' emergence on the pages of the newspapers' articles such as: globalization, integration, internalization, etc. Here are some examples: "On the Wrong Side of Globalization" – «Зворотня Сторона Глобалізації» [1]; "A New Era of Gunboat Diplomacy" – «Нова Ера Дипломатії Канонерок» [2]; "The Internationalization of Women's Issues" – «Інтернаціоналізація Прав Жінок» [3].

Neologisms in the sphere of International Technology appear more often than in other spheres and new phenomenon cannot be described with the existed words. They mean the names of technique details and the principles of some programs' work. Here are some examples: "And Then Steve Said, "Let There Be an iPhone". – «І потім Стів сказав: «Нехай буде Айфон»» [4]; "Take a Deep Breath, Then Check Your Smartphone". – «Глибоко вдихни та перевір свій смартфон» [5]; "Should you buy an international roaming plan"? – «Чи повинні ви купувати міжнародний роумінг-план»? [6].

Computer games are also real source of neologisms. Here we can meet not only new facts but also the issues that cannot be heard in the real life. It is worth pointing out that contemporary computer games are some kind of an alternative reality where people spend great part of their lives. However, such words are popular in newspaper articles. For example, word "nub" is well-known both for players and for people players communicate with. Here are some examples: "It Is Known as Reverse Product Placement or «Defictionalization»". – «Це називається знаходженням резервного продукту або «дефікціоналізацією» [7]; "Nintendo Forms Partnership to Develop Mobile Games". – «Нінтендо формує партнерство для розвитку мобільних ігор» [8]; "Among Shero's Goals is to Improve the DEVILS' Struggling Offense". – «Серед цілей Шероз (жіночий персонаж) – покращення вражаючих можливостей диявола» [7].

Cultural neologisms relate to new processes in music, show-biz, film industry, fine art and so on and the following examples confirm this. "Review: "Reality", an Absurdist Comedy of Dreams and Movie Nightmares". – «Огляд: «Реальність», абсурдистська комедія мрій та фільмів жахів» [10]; "The End of Trend" – «Кінець тренду» [11]; "Today, It May Finally be Post-hardcore's turn". – «Сьогодні нарешті настала черга пост-хардкору» [12].

Mass media such as television, newspapers, magazines, and radio are the means of communication that reach large numbers of people in a short time. Mass media has great influence on the English language. Having analysed the articles from "The New York Times", it is worth states neologisms' presence not only in articles but also in the titles of the articles. The authors of the articles tried to create and use more expressive epithets to describe some phenomena and sometimes create new ones. Newspapers are one of the media which has a significant role in creating and spreading neologisms by using these new words in their articles. It is significant to learn how these words are created, because neologisms undergo certain linguistic processes, so-called word formation processes. Nowadays we use

neologisms in all spheres of communication: in ordinary speeches or while surfing the Internet and in mass media as well. The peculiarities of neologism's functioning renew the English language making texts really up-to-date and give the author the opportunity to avoid templates. It is important that neologisms have large informational capacity and mass media is one of the main discourses in the framework of which neologisms are created.

REFERENCES

1. Joseph E. Stiglitz. On the Wrong Side of Globalization [Text]/ Stiglitz Joseph E. // The New York Times. – March 15, 2014.
2. Mark Lander. A New Era of Gunboat Diplomacy [Text]. / Lander M. // The New York Times. – November 12, 2011.
3. Luisita Lopez Torregrosa. The Internationalization of Women's Issues [Text]. / Torregrosa L. L. // The New York Times. – January 8, 2013.
4. Fred Vogelstein. And Then Steve Said, 'Let There Be an iPhone' [Text]. / Vogelstein F. // The New York Times. – October 4, 2015.
5. Steve Lohr. Take a Deep Breath, Then Check Your Smartphone [Text]. / Lohr S. // The New York Times. – September 2, 2015.
6. Stephanie Rosenbloom. Being Smart About Phone Fees Overseas [Text]. /Rosenbloom S. // The New York Times. – March 19, 2014.
7. Stuart Elliott. Expanding Line of Dunder Mifflin Products Shows Success in Reverse Product Placement [Text]. /Elliott S. // The New York Times. – November 23, 2012.
8. Nick Wingfield. Nintendo Forms Partnership to Develop Mobile Games [Text]. /Wingfield N. // The New York Times. – March 17, 2015.
9. Pat Pickens. Lou Lamoriello Steps Down as Devils' General Manager [Text]. /Pickens P. //The New York Times. – May 4, 2015.
10. Ben Kenigsberg. Review: 'Reality,' an Absurdist Comedy of Dreams and Movie Nightmares [Text]. /Kenigsberg B. //The New York Times. – April 30, 2015.
11. Deborah Needleman. The End of Trend [Text]. / Needleman D. //The New York Times. – February 13, 2015.
12. Jon Caramanica and Nate Chinen. New Albums From Sirens, Zaleski and Miller [Text]. / Caramanica J. , Chinen N. //The New York Times. – March 16, 2015.

CHINESE INTERNET SLANG AND ITS WORD FORMATION PROCESS

Internet slang is a relatively new and rapidly developing linguistic phenomenon, which is drawing attention of many linguists today. Over the past decade, the number of Internet users in China has significantly increased. According to the surveys, in January 2016 there were 722 million of the Internet users in China, and this number continues to grow [4]. The Internet boom brought millions of Chinese people together into chat-rooms, micro-blogs and other social networking venues. Cyber communication requires users to express ideas in a fast, laconic and often symbol-limited manner. Such technological restrictions together with an informal and humorous manner of the Internet communication make a way for active word-play and coining new witty expressions within chat-rooms. Fostering dynamic word formation, these factors create a perfect platform for the language transformation, which becomes a new linguistic phenomenon defined as the Internet slang.

The precise definition of slang is a subject of linguistic controversy. Many researchers have made attempts to describe the concept of slang, but there are still debates on slang description, classification and linguistic relevance. Nevertheless, in broad definition slang is a certain type of a colloquial language with a variety of newly created words and word sense transformations. According to Mattiello, the Internet slang may overlap with other language phenomena such as jargon or vernacular [3, 12]. However, the Internet slang describes a specific language which is used in cyber communication, and which is highly colloquial, different from the standard language norms and includes a range of newly created or transformed words.

When suggesting new words, the Internet users although are not restricted by any linguistic rules, still follow the general lexical patterns of word formation. It is caused by the linguistic under-sense of native speakers, who subconsciously apply familiar lexical patterns in order to create a neologism. According to A. L. Semenas, the major types of modern neologisms are *loanwords* and *abbreviation* [1, 283].

In Chinese Internet slang English *loanwords* form a major group as English is a lingua franca, or a common language, of the whole high-tech industry. Hence, many original technological terms become directly adopted, taking phonetic and

graphic transformation in accordance with the norms of the Chinese language. *Slang loanwords* can be divided into subgroups: *phonetic adoption* (e. g. 黑客 “a hacker”, 博客 “a blog”, 卡哇伊 “cute”, 米2 “me too” etc.), *semantic adoption* (e. g. 网友 “Internet friend”, 直男 “straight”, 灌水 “to flood”, 非主流 “non-mainstream” etc.) and *mixed phonetic-semantic adoption* (e. g. 网络卡 “Internet card”, 四级 “4G”).

Abbreviation is a short or contracted form of a word or phrase, used to represent the whole, and in Chinese Internet slang it is presented with *English abbreviations* (e. g. PS from “Photoshop”, BT from “Bit-Torrent”, GWC from “Great Wall of China”, FB “Facebook” etc.); *Chinese abbreviations* (LZ from 楼主lóuzhǔ, “a topic starter”; BZ from 版主bǎnzhǔ, “a moderator”; MM from 妹妹mèimei, “a young girl” etc.); *mixed type abbreviations* (e. g. 卡拉OK “karaoke”; PO主 “original poster”; 18禁 “18 and over” etc.); *abridgement* (e. g. 高富帅gāofùshuài “tall, rich, handsome”, used to describe an ideal man, tall rich and handsome; 白富美báifùměi “white-skinned, rich, beautiful”, refers to an ideal woman; 富二代fùèrdài “children of wealthy parents” etc.); and *numeric abbreviations*, or playful word coding based on phonetic resemblance (e. g. 520 wǔèrlíng refers to 我爱你wǒàinǐ meaning “I love you”; 1314 yīsānyīsì refers to 一生一世yīshēngyīshì “forever” etc.).

Apart from loanwords and abbreviation, Chinese Internet slang also contains a variety of words created due to unique phonetic and graphic resources of the language. Numerous homophones along with highly graphical and often polysemous characters foster humorous wordplay and creation of new words and meanings. Among them the most distinctive groups are *neologisms*, *homophones* and *Chinese emoticons*.

Neologisms in Chinese Internet slang have distinct irony and metaphoricality, and are usually created by the simplicity and humor of the Internet communication through both deliberate and spontaneous word formation (e. g. 菜鸟càiniǎo “a beginner, newbie”; 大虾dàxiā “an expert”; 草食男 cǎoshínán “a herbivorous man”, used for weak men; 重口味 zhòngkǒuwèi “weird taste” etc.).

Chinese Internet neologisms contain phrases, which take their origin in viral videos, quotes and jokes and later remain in the vocabulary as fixed lexical units (e. g. 打酱油dǎjiàngyóu, used to describe indifference to world problems, comes from a viral CCTV interview; 元芳你怎么看 yuánfāng nǐ zěnmekàn, used to point at obvious facts, comes from a viral video; 觉累不爱 juélèibùài, used to sarcastically express disappointment, comes from a notorious Weibo post etc.).

Among other neologisms, there is also a number of new characters, which were suggested by non-native speakers to fill lexical gaps for modern phenomena that have no equivalent in Chinese (e. g. combined radicals “亻” + “超” for “a Superman”; combined radicals “女” + “鱼” for “a Mermaid”; combined radicals “疒” + “言” for “lies”; combined radicals “氵” + “贵” for “gasoline” etc.).

Homophone slangisms are products of witty puns and wordplay, appearing in the language due to its unique phonetics. As the Chinese language contains numerous lexical units with similar or identical sounds, by substituting a word with its homophone, speakers develop hidden implication and ambiguous jokes, creating new slangisms. Apart from humor, Internet users also use homophones to avoid the Internet censorship, widely known as “The Great Firewall of China”, created to control information flows in Chinese cyber space. As the system monitors information through “hot” key words, Chinese netizens often use homophones of such words to avoid censorship (e. g. 河蟹 héxiè “a river crab” derived from 和谐 héxié “harmony”; 哇吓咪 wāxiāmi “why” from 为什么 wèishénme etc.).

Chinese emoticons, which are presented with Chinese characters, similarly to standard icon emoticons express feelings and emotions in the speech. Due to high graphicality of Chinese characters and deep semantics of their graphemes, certain lexemes became a conventional way to express feelings on the Internet (e. g. 汗 ! hàn!, literally “sweat”, used to express surprise, embarrassment or skepticism; 泪 lèi, literally “a tear”, used to express deep sadness, disappointment and tears; 晕 ! yūn!, literally “faint”, used to express shock or big surprise; 囧 jiǒng, graphical implication, used to express sadness etc.).

In conclusion, Chinese has a unique set of intralinguistic resources, which unlock great potential for various word formation methods. Making use of unique phonetic and graphic characteristics, speakers create new words through semantic, phonetic and graphic wordplay, coining new lexical units. In this paper I provided an account for the most popular word formation methods, which are loanwords, abbreviation and neologisms. The suggested results can be used for further research and study of lexical aspects of modern Chinese slang.

REFERENCES:

1. Семенов А. Л. Лексика китайского языка / А. Л. Семенов. - М. : АСТ: Восток – Запад, 2005. – 310 с.
2. Michel, V. China Online: netspeak and wordplay used by over 700 million

- Chinese Internet users / V. Michel. – Vermont: Tuttle Publishing, 2015. – 107 p.
3. Mattiello, E. An Introduction to English Slang: A Description of Its Morphology, Semantics and Sociology / E. Mattiello. - Milano: Polimetrica, 2008. – 39 p.
4. <http://www.internetlivestats.com/internet-users/china/>

M. V. Kozeka, L. N. Lukianenko

SOME ASPECTS OF TEACHING MONOLOGUE TO SENIOR SECONDARY SCHOOL STUDENTS

Speaking is one of the four communication skills with the help of which any kind of information can be conveyed. Of all the four skills (listening, speaking, reading and writing), speaking seems to be intuitively the most important: people who know a language are referred to as “speakers” of that language, as if speaking included all other kinds of knowing, and many if not most foreign language learners are primarily interested in learning to speak [5, 120].

The problem of teaching EFL students speaking as a communication skill has been extensively discussed in professional literature for the last two decades. We have seen a number of works on theoretical and practical issues in teaching oral English. Among the authors of these works are D. Byrne, K. Hyland, G. P. Ladousse, F. Klippel, N. Underhill and others.

There is no denying that the value and role of developed speaking skills in effective communication is fundamental, but they can be acquired only by doing classroom activities that develop learners’ ability to express themselves through speech. Being an important component of a language course, they should be given special consideration by EFL teachers who may have some difficulty in designing them. The aim of this article is to provide less experienced teachers with very practical help-ideas, approaches, effective techniques and exercises that can be done at the three stages in teaching monologue: the statement level, the utterance level and the discourse level.

The communicative approach to language teaching, the essence of which is to teach English for the purpose of communication, puts emphasis on the significance of using language in various contexts and for different purposes rather than paying too much attention to grammar and vocabulary. Therefore all the activities

and tasks should be close to real life so that students can have the intrinsic motivation to speak.

Unlike the traditional language teaching methods (Grammar translation method or Audiolingual method), Communicative language teaching takes meaningful communication as its central feature. Students are taught skills only according to their needs, here fluency takes some priority over accuracy. Mistakes are no longer regarded as failures on the part of the student, they are considered as an integral and natural part of learning, a symptom of the learner's progress to the target language, and the teacher's task is to encourage students to speak without putting too much emphasis on them.

Monologue is considered to be an important speaking skill with the help of which we retell stories or tell somebody news, express emotions in everyday communication or give public speeches. Monologue as a term means a long well-organized utterance of one person addressed to a listener or a wide audience. It requires a lot of concentration and organization of the ideas from a speaker while dialogue fully depends on two speakers who can vary its structure by asking questions and changing topics.

Some linguists point out several structural components of oral language activity that also refer to monologues: motive (this is what induces a person to speak); the aim of communication (it implies that there is an informational gap between a speaker and audience for an interlocutor to fulfill); means (verbal means or body language, facial expression, intonation) [2, 174].

Monologue performs several communicative functions: *informative* – giving information about some objects or events, the description of some phenomena, actions and states; *evaluative (expressive)* – using monologue to describe the state of the speaker or remove emotional stress; *influential* – encouraging or persuading somebody to do something or warning about something; *entertaining* – making a speech for the aim of entertaining the audience (reciting a poem) and *religious-ritual* – giving a speech during some ritual ceremony (the best man's speech) [1, 167].

In everyday life people speak in a variety of ways depending on who they are with, where they are, the nature of situation, etc. To take two extreme examples, giving a sermon in church is a kind of speaking different from telling a funny story to a friend of yours. It means that students need not only to learn words, grammar and pronunciation, but also to be aware of appropriate ways of speaking in different situations – which may be significantly different in the target language

culture compared with their own [4, 163]. Students need to be equipped with different clichés, phrases and vocabulary appropriate for various situations they may face in real-life communication.

According to the character of logical-syntactical connections between sentences and communicative functions, linguists single out such types of monologue as monologue-description, monologue-opinion, monologue-narration and monologue-persuasion (reflection). These are the types of monologue that secondary school students are to master by the end of the course of study. As for major requirements for school leavers' speaking skills (B1 level of Common European Framework of Reference for Languages) in spoken production, learners are supposed to connect phrases in a simple way in order to describe experiences and events, their dreams, hopes and ambitions, to give briefly reasons and explanations for opinions and plans. They are expected to narrate a story to relate the plot of a book or film and describe their reactions.

Monologue is one of the two forms of speaking which has its own linguistic peculiarities. It is characterized by using extended sentences, complicated syntax, rhetorical questions to draw listeners' attention, clichés, adverbials and appropriate linking words, for example, linkers of time, phrases to express cause and effect, to list points, to express purpose and personal opinion, to give examples, to make general statements, to make conclusions and others).

According to the levels which constitute the ability to speak, three stages in teaching monologue are distinguished: the statement level, the utterance level and the discourse level. At the first stage students are taught how to make statements from phrases they learned before. Substitution, extension, completion and transformation exercises are relevant here. G. V. Rogova admits that no speech is possible until pupils learn how to make up sentences in the foreign language and how to make statements [2, 185].

The main principle of *substitution* exercises is to give students a sentence where they must substitute one word expressing various thoughts (e. g. *My hobby is reading/ painting/ dancing*). *Extension* exercises are designed to teach students to make full sentences giving more detailed information (e. g. *My hobby is reading*. St 1: *My hobby is reading books*. St 2: *My hobby is reading books at home*. St 3: *My hobby is reading books at home in the evenings*). As for *transformation* exercises, they help learners to drill different grammar patterns in one sentence (e. g. *I am at school*. – *I was at school*. – *They were at school*). *Completion* exercises are done to teach learners to complete a sentence and to make a statement (e. g.

When I have free time, I usually . . .).

Once students know how to make up a statement, they are ready to move forward to the utterance level. As soon as a student produces an utterance, he takes responsibility for creating a structured sequence of sentences which must help the listener to create a coherent mental representation of what he is trying to say. What the speaker says must be coherently structured [5,130]. For students who might have some problems with the logical sequence of the utterance various verbal and non-verbal supports can be introduced. The supports (tables or pictures) may be prepared according to the Humanistic teaching that encourages students to make use of their own lives and feelings in the classroom [3, 90]. For example, students might be asked to tell about the preferences they used to have when they were younger with the help of a table that is a full verbal support because it gives students all the necessary vocabulary, word order and sets the sequence of the utterance.

There are also partial verbal supports of an open type. Building up an utterance, students fill in the gap parts of the table expressing their thoughts (e. g. *I/he like/likes animals because...*).

Another variant is a non-verbal support in the form of pictures that show some events in a chronological order. The plan of an utterance and some key words can also be used as partial verbal supports. For example, a teacher can ask a student to describe one animal to his/her partner without naming it by using the following scheme: its size, colour, parts of its body, food which it eats and what it can do. This type of exercises motivates students to speak and convey the necessary information to the listener by all means.

There are also mixed supports with the map of an area, for example, or plans of a building/room with the names of the objects in it which can be used by students whose task is to master a monologue-description.

When students are ready to say a few sentences in connection with a situation, they are prepared to speak at the discourse level. They participate in communicative activities in a natural setting having a communicative task which encourages them to take part in a speaking activity, motivates them to talk and sets the general direction of the utterance.

As a rule, there are no supports at the discourse level. However, in some cases it is advisable to use them. For instance, proper and geographical names, figures can be written on cards for every student or presented on the blackboard for the whole group. Sometimes EFL students cannot do without them, for instance,

while describing the geographical position of a country. Learners' free speech is possible provided they have acquired habits and skills in making statements and in combining them in a logical sequence.

At this level students are asked to speak on a picture, a set of pictures, a film-strip or a film, to comment on a text they have read or make up a story of their own. Of course, this can be done within the language material students have already assimilated. Communicative activities senior secondary school students are engaged in should be carefully planned and selected so that learners can be emotionally engaged and motivated. Such activities create a context which supports natural learning. They are usually learner-centred and involve pair and small group work.

Group work increases the sheer amount of learners' talk going on in a limited period of time and also lowers the inhibition of students who are unwilling to speak in front of the full class. It is true that group work has some disadvantages, for example, the teacher cannot supervise all learners' speech and they can make mistakes while he is working with another group. Besides, EFL students may occasionally slip into their native language. Nevertheless, despite all the drawbacks of group work, the amount of time remaining for positive, useful oral practice is still likely to be far more than in the full-class set-up

In conclusion, monologue is an important part of teaching general speaking skills and it plays a great role in everyday communication. It has certain peculiarities according to its communicative functions and logical-syntactical connections. Teaching monologue implies going through three stages: the statement, the utterance and the discourse levels. Each stage has its set of exercises that will help senior secondary school students to develop their speaking skills and master different types of monologue.

REFERENCES:

1. Методика викладання іноземних мов у середніх навчальних закладах: Підручник/ Кол. авторів під керівн. С. Ю. Ніколаєвої. – К. : Ленвіт, 2002. – 328 с.
2. Rogova G. V. Methods of Teaching English / G. V. Rogova. – М. : Просвещение, 1983. – 350 с.
3. Harmer J. The Practice of English Language Teaching / J. Harmer. – London: Longman, 2001. – 384 p.
4. Scrivener J. Learning Teaching / J. Scrivener. – London: Macmillan, 2005. – 432 p.

SUPPOSITIONAL MOOD AND SUBJUNCTIVE I IN MODERN ENGLISH: PECULIARITIES OF THE USAGE

The phenomenon of modality itself is extremely complex and multifold, causing polemics among the researchers in modern linguistics. The current problem has been investigated by such researchers as E. M. Belyaeva, G. A. Zolotova, M. D. Natanzon, V. G. Admoni, E. V. Krylova, V. Z. Panfilov, Ch. Bally, V. V. Vinogradov, N. S. Valhina, F. R. Palmer, A. Kaiser and others. Having analyzed the issue of modality, we may agree with the definition given by E. M. Belyaeva, who determines this phenomenon as a grammar-semantic category that expresses the attitude of the speaker to the things reported by him [1, 85].

Considering different means of expressing modality, prominent contemporary linguist I. V. Korunets distinguishes: lexical-grammatical, lexical, grammatical, phonetical means of expressing modality. Despite some divergences in views, most scientists agree with the given classification [5, 308].

The purpose of our research is to consider the Subjunctive Mood, namely the Subjunctive I and the Suppositional Mood as the means of expressing modality. The linguists M. D. Natanzon, I. K. Kharitonov, K. N. Kachalova, E. E. Izrailevich, N. A. Kobrina, E. A. Korneeva are bound to the idea that while the **Subjunctive I** coincides in form with the *Infinitive without the particle to* in all persons singular and plural, **the Suppositional Mood** has the forms: *should+do* and *should+have+done* [4, 78].

However, it has been proved that the inventory of forms of the Suppositional Mood is much more numerous. Such modal verbs as *may, might, can, could, would* substitute *should* in particular cases [2, 82]. Besides, being interchangeable, both the Suppositional Mood and the Subjunctive I are used to represent an action not as a real fact but as something necessary, important, ordered, suggested, etc, and not contrary to the reality [3, 185].

The usage of the Subjunctive I and the Suppositional Mood is more peculiar to the literary bookish style of writing. As a consequence, numerous writers tend to apply the above-mentioned constructions in their literary works, in particular, a

famous British novelist and short story writer S. Maugham. The Subjunctive I and the Suppositional Mood are the means with the help of which the author expresses his own attitude to the things reported by him, allowing the reader to dive into his thoughts.

The analysis of S. Maugham's short-stories «Rain», «The Fall of Edward Barnard», «Jane», «Red», «A Man with a Conscience», «A Casual Affair», «Appearance and Reality» has uncovered that the Suppositional Mood is used predominantly **in subordinate object clauses of different types**.

The usage **in the sentences which are inserted by the pronoun it**:

«*It was inevitable that they should meet; they lived in the same world*» [8, 906].

«*It seems terrible that you should be content to be no more than a salesman in a cheap-John store*» [8, 58].

The modality of the above-mentioned utterances is getting obvious due to the usage of the stylistically colored adjectives expressing negative connotation: *inevitable*, *terrible*. However, the adjective *strange*, which is more neutral stylistically, is used in the next sentence. Consequently, the expressivity of the utterance is decreasing.

«*It was no strange that Lady Kastellan should have fallen madly in love with him*» [8, 47].

The Suppositional Mood is also utilized **in subordinate object clauses where the verb-predicate of the main clause denotes demand, suggestion, assumption etc. and in subordinate object clauses which depend on the verbs expressing feelings of happiness, compassion, surprise, fear, concern, regret**:

«*Jane suggested herself that I should ask you*» [8, 625].

«*We drove to Victoria Station, for the happy couple were to go over to Paris by the two o'clock train, and Jane had insisted that the wedding-breakfast should be eaten at the station restaurant*» [8, 630].

«*I was so anxious that you should be the first to hear my great news that I came straight here from the station*» [6].

The common feature of the usage of the Suppositional Mood in the above-mentioned cases is the utilization of the construction *should* + *Present Infinitive*, by means of which the doubtful but desirable action, which is not contrary to reality and could happen in the present or past, is expressed.

The uses of the Suppositional Mood **in the interrogative sentences starting with why** take their place in the analyzed short-stories as well:

«*Why couldn't he mind his own business?*» [8, 24].

«*Why couldn't you leave me be?*» [8, 29].

The construction is getting more emphatic in the given cases. The modal verb *could* substitutes for *should*, thereby, the construction *could* + *Present Infinitive*, emphasizes on the desirability of the action and the possibility of its being performed in future.

The author's literary works also contain the cases of the usage of the Suppositional Mood **in subordinate part of the second type of conditionals, relating to present**. The Suppositional Mood appears in the form *would* + *Present Infinitive* to emphasize the probability of the assumption.

«*If it would only stop raining for a single day it wouldn't be so bad*» [8, 36].

The Suppositional Mood is met quite rarely **in exclamatory complex sentences** in S. Maugham's works.

«*How strange he should have said nothing about it!*» [8, 46].

«*How frightful that the end of it all should have been so tragic!*» [8, 904].

S. Maugham uses Past Suppositional with the formula *should* + *Perfect Infinitive*, expressing speaker's emotional attitude to the real facts that took place in the past (surprise, distrust at the first case, extreme concern at the second case).

We have also come across the usage of the Suppositional Mood **in subordinate clauses of purpose**.

«*The sun hid behind the great tattered leaves of the plantains so that it might not disturb them, and then, with playful malice, shot a golden ray, like the outstretched paw of a Persian cat, on their faces*» [7].

The modal verb *might* in the construction *might* + *Present Infinitive* performs the function of the substitute for the verb *should*, thereby conveying the shade of the possibility of this action to be accomplished in future.

The Suppositional Mood is represented in the form *could* + *Present Infinitive* in the following sentence. The modal verb *could* is carrying modality of the capability to perform the action.

«*It is dreadfully bitter to look at a woman whom you have loved with all your heart and soul, so that you felt you could not bear to let her out of your sight, and realize that you would not mind if you never saw her again*» [7].

The linguists' researches justify that the **Subjunctive I** is used in the USA predominantly. Our goal was to investigate the uses of the Subjunctive I in S. Maugham's literary works. Therefore, such uses are not numerous, since it is not typical of the given grammar to be utilized in British belles-lettres.

Unlike the Suppositional Mood, the Subjunctive I does not have considerable variety of forms, it coincides the *Infinitive without the particle to* so as to denote a desirable action.

Having analyzed S. Maugham's short-stories, we have come across two cases of the usage of the Subjunctive I **in subordinate clause of purpose**:

«*There's nowhere she can go, only a native house, and no native'll take her now, not now that the missionary get the knife in her*» [8, 27].

«*He had large blue eyes, very dark, so that some say they were black, and unlike most red-haired people he had dark eyebrows and long dark lashes*» [7].

There have been marked out the uses of the Subjunctive I in subordinate object clauses **which depend on the verbs expressing feelings**:

«*She was afraid that he throw up his opportunity and come racing back*» [8, 45].

The usage of the Subjunctive I in the short-stories is also present **in subordinate object clauses where the verb-predicate of the main clause denotes demand and confession**: *to insist*; *to confess*:

«*I must confess that I find it hard to believe that it has not played me a fantastic trick*» [8, 622].

«*Mrs. Tower expostulated, argued, and reasoned; but Gilbert insisted that no rules be applied to Jane, and he must do exactly what she wanted*» [8, 637].

Besides, the Subjunctive I is used **in subordinate object clauses, when there is a noun advice expressing the counsel in the main clause**:

«*My advice to you is that give him a wide berth, but if you do hear anything about him Mrs. Longstaffe and I would be very glad if you'd let us know*» [8, 44].

Thus, we came to a conclusion that the Subjunctive I and the Suppositional Mood are utilized across the world in different ways. While the usage of the Subjunctive I is predominant for the USA, in Great Britain this form is presented only at the language of the official documents. However, the Suppositional Mood is widely used in British English in comparison to the Subjunctive I. We obtained the confirmation of such phenomena, having analyzed S. Maugham's short-stories.

The analysis of 82 examples of the uses of the Suppositional Mood and the Subjunctive I has uncovered only 6 (7%) cases of the usage of the Subjunctive I. However, we have processed 76 (93%) examples of the usage of the Suppositional Mood. These quantitative results are predictable for British belles-lettres.

In general, it has been separated 76 uses of the Suppositional Mood in seven S. Maugham's short-stories analyzed by us. Consequently, the Suppositional Mood

is presented in:

- 1) subordinate object clauses of different types – 57 examples (75%);
- 2) subordinate clauses of purpose – 8 examples (10,5%);
- 3) interrogative sentences starting with *why* – 5 examples (6,6%);
- 4) exclamatory complex sentences – 4 examples (5,3%);
- 5) subordinate part of the second type of conditionals, relating to present – 2 examples (2,6%).

Thus, the Suppositional Mood is mostly used in subordinate object clauses of different types. In addition, the inventory of forms is quite diverse. Except for a standard form *should* + *Present/Perfect Infinitive*, such ones as *can/could/would/may/might* + *Present/Perfect Infinitive* are also widespread in S. Maugham's novels.

REFERENCES:

1. Беляева Е. М. Функционально-семантические поля модальности в английском и русском языках / Е. М. Беляева. – Воронеж : Изд-во Воронеж, 1985. – 180 с.
2. Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. Качалова К. Н. Практическая грамматика английского языка / К. Н. Качалова, Е. Е. Израилевич. – К. : Методика, 1996. – 367 с.
4. Кобрина Н. А. Грамматика английского языка. Морфология. Синтаксис / Н. А. Кобрина, Е. А. Корнеева, М. И. Оссовская, К. А. Гузеева. – Санкт-Петербург : Союз, 2007. – 496 с.
5. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : Підручник / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова книга, 2001. – 448 с.
6. Maugham W. S. Appearance and Reality [Електронний ресурс] / W. S. Maugham : Режим доступу : <https://sites.google.com/site/edfabra/home/excerptreviewsstoriespoems/appearance-and-reality---william-somerset-maugham>
7. Maugham W. S. Red [Електронний ресурс] / W. S. Maugham : Режим доступу : <http://maugham.classicauthors.net/red/>
8. Maugham W. S. Sixty-five short stories / W. S. Maugham. – London : William Heinemann Limited, 1988. – 937 p.

USE OF SONGS IN THE STUDYING OF A FOREIGN LANGUAGE FOR THE DEVELOPMENT OF LISTENING SKILLS IN 5TH - 8TH FORMS OF COMPREHENSIVE SECONDARY SCHOOL

The idea of using the song for education has been in use for a while. Teachers of foreign languages have used foreign songs on their lessons for a long time already. This way of education is necessary because it can arise interest in students meaning that they will learn new material deliberately. Another point of high importance is that while listening to foreign songs pupils can hear how native speakers pronounce this or that word acquiring the idea of right pronunciation, which they will be able to use afterwards to replicate the way native speakers pronounce words. Children subconsciously learn new aspects of the language they study and acquire new notions about the country of this language. Moreover, not only does the use of songs develop children's lingual skills but also it helps them develop as versatile personalities. Listening to songs stimulates pupils' creative thinking and forms their aesthetic tastes. Therefore, while choosing songs for the lesson the teacher does not approach this problem merely from the point of view lingual skills but he also has to take into consideration communicative and cultural aspects [2, 65].

This problem has been approached by such scientists as N. Bazhenova, L. Haletskaya, O. Rabischuk, N. Tkachenko, G. Sinkevich, Z. Voronka. However, the matter of using such material in schools of general education for pupils of the 5th-8th forms requires additional attention and further development. Presently it is acknowledged that studying a foreign language is unlikely to be effective without the knowledge of some cultural aspects of the country of the target language. Linguistic and communicative approaches to studying a foreign language are inter-conditioned and closely connected. It is known that a song, especially an authentic one, is one of the important elements of any language and so deserves most proper regards [4, 17]. Besides, the song is a good way to make a pupil be interested in the country of the target language and in the language itself as a result; also it helps re-view newly learnt vocabulary or grammar.

In the beginning of studying of a foreign language, the song is particularly effective and the most proper authentic source. Moreover, despite the common ste-

reotype that songs are only useful during the initial stages of studying of foreign languages it has been proved that songs can be useful during further stages as well [1, 59].

The song has to fit pupils' music preferences and possess sense load. Songs can also be of use in uniting the pupils for children can perform songs together. Moreover, during the preliminary pre-listening stage, when children get acquainted with the text of songs and where a lot of activities such as the dialogue, individual and group work is involved, children communicate unintentionally.

Regarding the stages of the lesson when the song can be used, they can be quite different. According to methodical tasks of each stage of education, the song is used:

- For phonetical warm-up in the beginning of the lesson.
- During the introductory stage and the stage of initial consolidation, or for practice of new grammar or vocabulary.
- At any stage of the lesson in order to stimulate and improve speaking skills.
- As a way of relaxation in the middle or the end of the lesson when pupils are quite tired and need some rest to restore the ability to work and concentration.

It is clear that every age has its own particular methods of teaching, learning and information. These differences were the subject of many works of outstanding educators and psychologists.

We will focus on the approach to the pupils of 5-8 forms, i. e. younger adolescents. This period is characterized by heightened interest in personal communication with the peers. Furthermore, according to Jean Piaget, at this age there is a transition to the stage of formal operations, characterized by the ability to the combined problem solving, and the ability to develop and apply effective strategies for planning, searching and organizing information. At this age, it is preferable to rely not only on abstract tasks and on jobs, but also to try to use visual and figurative thinking. Considering all these features, during the educational process, it is better to give preference to these types of exercises that involve competition between students. In addition, the task is effective for children when it demands the disclosure of their creative abilities and sharpness of mind.

Listening – receptive type of speech activity, which is a simultaneous perception and understanding of speech by ear and as the independent receptive type of speech has its own goals, objectives, subject and result. This is a complicated

ability, which is impossible to automatize completely, but only partially – at the level of recognition of phonemes, words and grammatical structures. A song needs to help a child to actualize his language skills, since listening is a complex psychological process [3, 127].

Some methodologists distinguish several types of tasks for teaching listening: to fill the missing words or lines, to arrange the rows in the right order, to find the rhyme and finish a line, to find errors in the lyrics.

Songs should be accompanied with handouts, because guidance of the text allows students to realize their knowledge and skills better.

The method of listening to the song includes three stages:

- the stage before listening to a song (Pre-listening);
- listening to a song itself (While-listening);
- the stage after listening to a song (After listening).

During each stage of the work with foreign-language song, teacher conducts a number of tasks. Therefore, in the first stage, the teacher logically combines the song with the previous phase of the lesson, tells the brief information about it, its character, main content, and sometimes even the story of its creation. The purpose of the second stage of work with the song is to attract students to attentive listening and task execution (here can be used different types of tasks for teaching listening which were given earlier).

At the final stage of work with foreign-language song, the teacher can give such a creative task as to discuss the song with your parents or friends; to record a song on the recorder as individuals or in groups; to draw an illustration; to name objects, colours, movements etc. ; to reproduce the dialogue; to reproduce the movements. It is good opportunity for children to use their imagination and descriptive thinking.

The relevance of the topic lies in the fact that the foreign language song goes far beyond the educational process and is the link between education, mental development and education of the individual. Use of songs during English lessons encourages students to the study of a foreign language. Songs have the ability to change the listener's mood because they stimulate the imagination. Songs also develop the ability to perceive speech by ear and to reproduce it.

REFERENCES:

1. Артемов В. А. Психология обучения иностранному языку / В. А. Артемов.

– М. : Наука, 1969. – 327 с.

2. Варенинова Ж. Б. Роль песни при обучении английскому произношению / Ж. Б. Варенинова // Иностранные языки в школе, – М. : Просвещение, 1998. – № 6. – С. 65.

3. Елухина Н. В. Обучение слушанию иноязычной речи / Н. В. Елухина // Иностранные языки в школе. – М. : Просвещение, 1996. – № 5. – 174 с.

4. Никитенко З. Н. Аутентичные песни как один из элементов национально - культурного компонента содержания обучения иностранному языку на начальном этапе / З. Н. Никитенко, В. Ф. Аитова, В. М. Аитова // Иностранный язык в школе, – М. : Просвещение, 1996. – №4. – С. 17.

E. A. Marchenko, A. G. Bilova

PROPER NAMES TRANSLATION IN THE NOVEL "THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING" BY J. R. R. TOLKIEN

In modern linguistics there is considerable interest in the problems of onomastics that is the study of proper names, including anthroponymy which takes a special place in English and generally in any language of the world. The translation of proper names is one of the most challenging activities every translator faces.

Different linguists studied the problem of translation of proper names in the English novel “The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring” by J. R. R. Tolkien. Among these were a lot of linguists such as A. P. Mignard-Belorucheva, A. V. Plotnikova, N. A. Polyakova and others.

The current relevance of the research is the study of anthroponyms problems both in English and in general is an important issue of modern linguistics. Until now, there have been a lot of discussions on this topic. Effective communication, that is correct perception, evaluation and interpretation of information, is impossible without the knowledge of a particular set of names and their functions in the language and text. The names of fictional characters make up a significant body of knowledge necessary for the understanding and appreciation of the culture of a particular nation. This article is intended to cover the issues and come to certain conclusions.

The purpose of the research is to analyze the translation of proper names in the English novel “The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring” by J. R. R.

Tolkien into the Russian language.

It's not easy to translate the works of Tolkien into different languages. The way the author created the English novel "The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring" is unusual. He was interested in creating new languages— his own languages.

The phonetics of this artificial language undergoes serious alterations, such as sound substitution, palatalization, etc. [1].

Each of Tolkien's characters has their own appearance, legend, history and language. In the novel we can find both real (for example, the inhabitants of Bree) and unreal characters, created by Tolkien: *Hobbits*, *Orcs*, and *the Ents* [1].

He paid special attention to the language and names of characters. In his article 'Guide to the names in 'The Lord of the Rings'', written especially for the future translators, Tolkien gives descriptions of some names, their origin and meaning. In his work the author tried to explain to the translators how to translate the names in order to retain relationship and connection of different nations and creatures of Middle-earth with each other, which he wanted to represent, using real English, German, Scandinavian and masterly coming up with new meaningful names for his characters.

It is expedient to show some of the alterations on the example of the four main proper names: *Bilbo* and *Frodo Baggins*, *Samwise Gamgee* and *Peregrine Took*.

From the author's point of view it is desirable that translators should have some knowledge of the nomenclature of persons and places in the languages used in translation. For instance, let's take the names of the Hobbits, the most important for the story *Bilbo* and *Frodo Baggins*. This surname, as conceived by Tolkien in his work, "Intended to recall 'bag'— compare Bilbo's conversation with Smaug in *The Hobbit* and meant to be associated (by hobbits) with Bag End (that is, the end of a 'bag' or 'pudding bag' = cul-de-sac), the local name for Bilbo's house. (It was the local name for my aunt's farm in Worcestershire, which was at the end of a lane leading to it and no further). Compare also Sackville-Baggins" [3]. The translation of their surname should contain an element meaning 'sack, bag'. In the translation by

V. Muravev and A. Kistyakovsky *Baggins* are translated as "Торбинсы" and in another translation — "Сумниксы" [2].

Personal names *Bilbo* and *Frodo* are also very important. The name *Bilbo* expresses Hobbit tradition and English tradition to give the plant names. This name

consists of the first part of the English word ‘*bilberry*’ and of the suffix ‘o’. As for *Frodo*, Tolkien made the characteristics of the young hobbit: ‘*frod*’ means ‘wise’ and testifies to his natural intelligence and wisdom [3].

The names of *Sam* (*Samwise Gamgee*), who is a companion of Frodo, and his father should be considered separately. Tolkien says about their names as follows: “...Sam and his father Ham were really called *Ban* and *Ran*. These were shortenings of *Banazir* and *Ranugard*, originally nicknames, meaning “half-wise, simple” and “stay-at-home”, but being words that had fallen out of colloquial use they remained as traditional names in certain families. I have therefore used tried to preserve these features by using Samwise and Hamfast, modernizations of ancient English *samwīs* and *hamfæst* which correspond closely in meaning” [3]. Sam appears in the novel more ordinary and naive, and his fate is not half as severe as the fate of his friend and master Frodo. Most authors translated *Gamgee* as “Гэмджи”, except for V. Muravev and A. Kistyakovsky, who translated as “Скромби” (скромный). Obviously, they decided to afford additional meaning by giving the character unplanned characteristic by the author [2].

The next no less important are family names *Took of Great Smials*. Tolkien said: “I have turned them into those old names, largely of Frankish and Gothic origin, that are met in our histories”. This feature is transferred by the author by means of the names that represent the most ancient type of nomination, typical of the German epics. The first name presented by Tolkien is *Isengrim the second*. It consists of two words: the noun *īsen*, which is translated as “iron” and the adjective *grim* – 1) cruel, merciless, ruthless; 2) die-hard, resolute [3]. This name is significant; i. e. it carries information about the nature of its owner, as: “The Took family...was liable to produce in every generation strong characters of peculiar habits and even adventurous temperament”[4]. According to Tolkien: “*Took*. Hobbit-name of unknown origin representing actual *Hobbit Tūk*. It should thus be kept and spelt phonetically according to the language of translation. *The Took* personal names should be kept in the form and spelling of the text, as *Peregrin*, *Paladin*, *Adelard*, *Bandobras*. Note that *Bandobras*' nickname ‘*Bullroarer*’ is in Common Speech and should be translated by sense (if possible alliterating on B). I believed when I wrote it that bullroarer was a word used by anthropologists for instruments that made a roaring sound, used by uncivilized peoples; but I cannot find it in any dictionaries” [3]. Friends and relatives called *Peregrine Pippin*, but others translated the name as *Pin*. Even Grusberg, who transliterated all the proper names, after some time has written *Pin* instead of *Pippin*. But writers V. Muravev and A. Kisty-

akovsky translated the surname as “Крол”.

So, there are different opinions about foundations of the universe of Tolkien. Tolkien, with no doubt, managed to create such a lively, attractive and dynamic world, developing according to the laws, established by its creator. The existence of such a large number of translations of the work of art is unusual and interesting phenomenon. Some people think that it's more important to preserve the author's phonetic environment, and therefore all names should be transliterated. Another is touched by specific semantic subtext and applauds translator, who represents *Baggins* as “Сумниксы” or “Торбинсы”. Of course, it is best to read Tolkien in the original, but not everyone can afford it.

REFERENCES

1. Миньяр-Белоручева А. П. Имена собственные в романе Толкиена «Властелин колец»/ Миньяр-Белоручева А. П. , Плотникова А. В. // Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. Серия: Лингвистика. - 2007. — №15. — С. 30—37
2. Толкин Дж. Р. Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи «Властелин Колец» / Пер. с англ. В. Муравьева и А. Кистяковского. — М. : Радуга, 1989. — 496 с.
3. J. R. R. Tolkien. The Lord of the Rings. – HarperCollins e-books
4. Tolkien J. R. R. Guide to the Names in The Lord of the Rings [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tolkien.ro/text/JRR%20Tolkien%20%20Guide%20to%20the%20Names%20in%20The%20Lord%20of%20the%20Rings.pdf>

K. D. Nizkodubova

THE EFFECTIVENESS OF USING AUTHENTIC READING MATERIAL IN FLT CLASSROOM

The issue of using authentic materials in language classrooms has been influential over the past two decades. Moreover, many practitioners involved in foreign language teaching and research have argued about the benefits of using authentic materials (Z. Zohoorian, 2011; M. McCarthy and R. Carter, 1995; N. [Rich-
ters](#), 2009). These benefits may range from highlighting comprehension, presenting real language, providing opportunities to introduce cultural issues, to enhancing

motivation, and creating language awareness [9, 1]. Nevertheless, using the authentic texts in FLT classroom is still a matter of dispute.

The aim of this article is to review some aspects of implementation of the authentic reading material in the learning process, focusing on its advantages and arguments against its usage, problem of the selection of the texts and organization of work with them.

Unfortunately, most of the modern manuals and textbooks contain simplified or contrived texts aimed at representing multiple examples of grammar structures, which provide no motivation for the students. On the other hand, materials and activities containing authentic text may give learners more grammatical and lexical choices and display differences in language patterns between synthetic written and authentic spoken language, which can motivate learners to communicate in the target language [5, 216-217]. Therefore, authentic texts in the classroom may prepare learners for the future conversation situations outside the classroom. That is why the use of authentic text is one of the most important principles in Communicative Language Teaching (CLT).

However, alongside with various advantages, authentic materials often contain difficult language, unneeded vocabulary items and complex language structures, which cause a burden for the teacher in lower-level classes. In addition, authentic materials may be too culturally biased [1, 126]. So, to be used effectively the authentic texts should be chosen according to the number of criteria.

In choosing authentic materials, three factors have been introduced by Ch. Nuttal. They are the suitability, exploitability, and readability. The most important criterion, suitability, refers to the idea that texts must be chosen according to learners' interest and they should be relevant to their needs. By exploitability he means the way through which learners' competence as readers may be developed. Readability means choosing texts' difficulty based on learners' language level [6]. The complexity level of the materials must be slightly beyond learners' level if there is an aim in increasing motivation, awareness, and curiosity [2, 9].

T. R. Khaniya singles out some other criteria for texts' selection considering the learners' background knowledge. The first is the linguistic background that can influence classroom management, the selection and sequencing of tasks. The second is the conceptual background, which determines the need for specificity or generality of information. The last one is cultural aspect, which affects learner-teacher communication, the formality or informality of classroom interaction [3, 21].

Having mentioned the main criteria for selecting of reading materials, let us now consider the problem of the accurate organization of work with them. The objects set for reading the text can be various, and they can be divided into three groups: reading texts for the purpose of understanding of the general sense; reading for the purpose of information search; reading for the purpose of the subsequent retelling and discussion of the text [4, 155]. For each of these types of the reading the organization of work includes the pre-reading, while-reading and post-reading stages.

The pre-reading activities are used to prepare learners for working with the text. They are aimed at clarifying the learner's background knowledge and activating it appropriately. Some of the activities are referred to motivate the learners and remove some barriers to understanding the material [8, 6]. Some teachers help students recognize the knowledge that they already have about the topic of a text through discussion of titles, subheadings, photographs, identifying text structure, previewing, etc. Such activities are called "pre-reading strategies" [2, 149]. Effective pre-reading strategies also actively involve students in the themes, concepts, and vocabulary of the text before they even pick up the reading material. We have selected four pre-reading strategies that will draw students into the reading process before they even open the text:

- *Brainstorming* - predicting the words likely to appear in the passage or expressing hypotheses about the content of the passage they are going to read.
- *KWL* strategy - three questions for students to answer: What do I Know? What do I Want to learn? What did I Learn?
- *Anticipation Guide* - a structured forum for students to think about the text key themes or concepts by agreeing or disagreeing with a series of statements.
- *Probable Passage* activity – placing of key words from the piece of text into various categories to create a summarising "gist statement" about the whole text [7, 62-68].

Some EFL teachers tend to miss this stage or just give the small description of the text by themselves, but such strategy is not about comprehension and helping learners to become an independent readers. The well-planned pre-reading activities allow learners to think throughout all the reading process.

The aim of while-reading stage (or interactive process) is to develop students' ability in tackling texts by developing their linguistic and schematic knowledge [2, 150]. Hence, the while reading activities determine the certain level of comprehension of the chosen text. That is why the tasks should be formulated

clearly and unambiguous.

Among the most effective strategies during while-reading stage that encourage active reading are:

- *Story Mapping* - a graphic organizer that helps students note and track the essential elements in a narrative while reading.
- *Reading from Different Perspectives* technique - viewing the events or statements in the text from more than one side [7, 72-73].

The aim of the post-reading activities is to develop speaking and writing skills on the bases of the reading text. Text-related tasks such as discussion, role-plays or writing an essay are authentic and stimulate the students' creativity.

The examples of specific post-reading strategies are *Scales*, *Dramatization*, *Roleplay*, *Very Important Points (VIPs)*, etc. *Scales* are the form of the Anticipation Guide. It provide students with the opportunity to articulate their opinion on the debatable statements from the text. *VIPs* are about making notes and discussing them in groups [7, 74]. The use of matching exercises, cloze exercises, cut-up sentences, and comprehension questions at the post-reading stage may also enhance learning comprehension. For the *cloze activity*, the teacher puts blanks in the story in place of some of the words, usually every fifth word but not the first or the last words in the text. A *cut-up sentence activity* uses sentences from the given text and helps learners gain confidence by manipulating the text in various ways [2, 150].

To sum up, the usage of authentic texts in the EFL classroom has some advantages and disadvantages. The effectiveness of their usage depends on the preparation and choice of the materials as well as the organization of work with them. The work with authentic texts is provided through three stages: pre-, while- and post-reading, the combination of which gives students an opportunity to practice various comprehension skills.

REFERENCES

1. Куимова М. В. Advantages and Disadvantages of Authentic Materials Use in EFL Classrooms / М. В. Куимова, Н. А. Кобзева // Молодой ученый. — Формат, 2011. — С. 125-127.
2. Alyousef H. S. Teaching reading comprehension to ESL/EFL learners / H. S. Alyousef. – The Reading Matrix, 2005. – P. 143 – 154.
3. Khaniya T. R. Use of authentic materials in EFL classrooms / T. R. Khaniya // Journal of NELTA. – DELTA Publishing, 2006. – P. 17- 23.
4. Koilybayeva R. K. The methods of working with authentic texts /

- R. K. Koilybayeva, G. J. Smakova // Инновационная наука. – Аэтерна, 2015. – P. 154-156.
5. McCarthy M. and Carter R. Spoken Grammar: what is it and how can we teach it? / M. McCarthy and R. Carter // ELT Journal. — 1995. — P. 207—218.
6. Nuttall, Ch. Teaching Reading Skills in a foreign language / Ch. Nuttall // New Edition. - Oxford, Heinemann. – 1996. – 282 p.
7. [Richters](#) N. The Advantages of Creative Pre-, While- and Post-reading Activities in English Lessons / N. [Richters](#). – BoD – Books on Demand, 2009. – 32 p.
8. Skripsi C. Strategies to Building Comprehension / Contoh Skripsi. – UK: OUP, 2005. – 243 p.
9. Zohoorian Z. A Review on the Effectiveness of Using Authentic Materials in ESP Courses / Z. Zohoorian // English for Specific Purposes World, 2011. – P. 1–14.

N. A. Ponomarenko, I. V. Shyshkina

METAPHORICAL COMPLEXES IN RAY BRADBURY’S STORY «THE DRAGON»

American writer Ray Bradbury is best known for highly imaginative science-fiction short stories and novels. They blend social criticism with an awareness of the hazards of runaway technology. *‘Ray Bradbury’s artistic manner has a very profound psychological and rhythmic construction, symbolism, when the color palette of the narration and difficult construction of space is important’* [7, 1]. A peculiar feature of the author's metaphors is that they serve as means for grasping the essence of the universe and they are the language of communication with it [6, 142].

Tendency to use a metaphor as a way of representation of emotional aspects is explained by the fact that emotions cannot be viewed directly – they are always hidden between the lines as they are very hard to describe in words. So, by using a metaphor, the writer ‘compares’ or looks for an equivalent for emotional state of his character: *‘...he [Ray Bradbury] had the basis to sustain and advance his own evolving style and vivid metaphors. He had always had a gift for metaphor, a gift enhanced from the beginning of his career by his fascination with sensate experience’* [2, 360].

Bradbury has a very thick and rich syllable. His metaphors and descriptions sometimes are difficult to read and comprehend. They create unique atmosphere, sensations, which are keeping the reader in tension during the entire story.

The tale by R. Bradbury “The Dragon” contains not only metaphors but the ones which are interspersed with metaphorical epithets (mostly color) and comparisons. His story is considered as a whole metaphorical complex, all the constituents of which carry a meaning. Thus, the analysis of the metaphorical context of the story is the detection of central images in the text. Almost every paragraph of the story is constructed as a metaphorical complex, which has its own theme, its semantic idea and structure.

The usage of the abundant color and sound metaphors has a twofold objective: on the one hand, this reflects synesthetically the medieval consciousness that perceives everything through a colorful myth; on the other hand, the colors and sounds complete the picture of danger, death. It should be noted that in Bradbury’s poetics yellow-red color – always a symbol of trouble and destruction.

Traditionally inanimate objects in R. Bradbury’s works not only become alive, but sometimes are even equal participants in the events. Very common is a method of **impersonation**, which animates elements of the world and characterizes it as a living organism in which all the elements are interrelated [6, 98]: ‘*A few small stones had simulated life*’ follows previous phrase about the emptiness and motionless near the moor and emphasizes ‘the great blind shell of sky’ where ‘*had been years since a single bird had flown by*’ [1, 1]. ‘Animated’ stones used at least to crumble, but finally even they fell into dust, which left the moor in total loneliness. Firelight in R. Bradbury’s story became alive too. It ‘*fled up and down*’ and ‘*welled in their eyes in orange tatters*’ [1, 1]. Here we can see a **parallel** between this lonely, single motion object and the eye of the dragon, which ‘*amber eye fed on them, fired their armor in red glints and glitters*’ [1, 1]. Like the fire, there was not anything besides this burning dragon’s eye. In this quotations we also can see how the writer makes an emphasis on the light change as previously he showed us night, darkness, said that ‘*someone blows out the sun*’ [1, 1] which made feel like there existed nothing apart from blackness and then he reveals the fire and later the eye, which stands out intensely due to this play on the contrast.

One of the leading patterns in R. Bradbury’s works is an image of nature, which the author reveals by the means of comparisons and metaphors [5, 5]. If we begin to analyze the text from the very beginning, we can trace the development of nature’s description and how our sense of presence of something evil and mysteri-

ous is growing: «*Darkness pumped quietly in their veins and ticked silently in their temples and their wrists*» [1, 1]. In this quotation we can see the analogy between blood and darkness, which, like blood, circles slowly in people's body and represents growing unpleasant feeling of something bad, cold as well as the sensation of fear, passive inevitability and death. This thought also maintains a following quote: '*only the night moved in the souls of the two men bent by their lonely fire in the wilderness*' [1, 1]. So, we can clearly see how Ray Bradbury builds up the scenery for his future plot.

The author frequently uses an image of wind in order to outline the surrounding and the atmosphere. In the first line of the text he compares wind to the night: '*the night blew in the short grass*' [1, 1]. This metaphor is so elusive that a reader immediately has a vision of a calm wind at night. Later, we can see the same wind but which has already '*sprang full of dust from clocks that used dust for telling time ... they melted landscapes, lengthened bones*' and its portrait '*the wind was a thousand souls dying*' [1, 1].

The brightest metaphor the author uses is creating an image of the dragon. Dragons have been a staple of fable and legend for many centuries in the European mythology. The European dragon is a large creature of evil and it is connected with the devil. 'Evil' dragons are too predisposed to anger, their deeds usually end with devastating results, they steal and ruin gold and other objects without appreciating their beauty and value. They are too powerful to overcome; they are ruled by their arrogance, conceitedness and other character flaws, which usually represent all that is wrong with people.

A dragon is a ruthless killer and destroyer. The image of death is revealed gradually, beginning with an uncomfortable feeling, anxious expectation created by the metaphorical context of the first three paragraphs. The semantics of adverbs quietly, silently in the metaphor: '*. . . the darkness pumped quietly in their veins, ticked silently in their temples and wrists*' [1, 1] slightly dissonant with verbs ticked, pumped. In the next paragraph this dissonance is reinforced by the adjectives: **wild faces, orange tatters**: '*firelight fled up and down their wild faces, welled in eyes in the orange tatters*' [1, 1].

The characters of R. Bradbury's story describe the dragon as huge, fire-breathing, and horrific, having only one eye. They charge the dragon but fail, presumably dying in the attempt.

The "dragon" is then revealed to be a steam train, and its single eye is the train's head light. The operators discuss the event, but go away without attempting

to find the knights. So, the author with the help of the dragon described another view on a train without using the words and names of modern technology by representing it as a monster. That gave us a different understanding and look on machines, motors and steam.

REFERENCES:

1. Bradbury R. The Dragon / Bradbury R. // The Day It Rained Forever. – Penguin Books, 1978. – 244 p.
2. Eller, Jonathan R. Becoming Ray Bradbury / Eller, Jonathan R. – University of Illinois Press, 2011. – 360 p.
3. Steven Paul Leiva. Searching for Ray Bradbury: Writings about the Writer and the Man / Steven Paul Leiva. – Blüroof Press, 2013. – 96 p.
4. Weller, Sam. Ray Bradbury, The Art of Fiction No. 203 – The Paris Review, 2010. – №192. – P. 27-31.
5. Литвинова В. В. Базовые приемы создания образности в романах Рэя Бредбери «Вино из одуванчиков» и «451° по Фаренгейту» / Литвинова В. В. // Известия ВГПУ, 2009. – С. 5-9.
6. Литвинова В. В. Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Рэя Бредбери / В. В. Литвинова. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/individualno-avtorskie-kontsepty-v-strukture-hudozhestvennogo-mira-reya-bredberi>

Ye. Pelenko, O. Stankevych

PECULIARITIES OF MOVIE TITLES TRANSLATION

Nowadays cinema industry is rightly considered as one of the most significant and demanded spheres of our cultural life. The success and popularity of the movie is substantially determined by its title since it attracts the viewer's attention and stimulates his interest in the first place. The title is one of the main criteria by which the viewer defines his attitude to the movie and decides whether it is worth watching. This very idea determines the topicality and the aim of the article, which is to analyze the peculiarities and strategies of movie titles translation.

In its essence, a movie title is a name of a videotext which serves to give the general idea of its content. According to Richard Sawyer, the title performs the following functions:

- Informative. The title reflects the movie's topic, its genre, helps the audience to understand the main idea of the plot and influences the viewer's

choice. In the bright example ‘Star Wars: Episode VII – The Force Awakens’ (2015) it is shown that it is a sequel of an adventurous film shot in the science-fiction genre.

- Advertising. Aside from its informative function, movie titles also serve to stimulate the audience’s interest and desire to watch the film, thus creating additional commercial and market value. The examples of the catchy movie titles may be ‘How to train Your Dragon’ (2010), ‘The Dark Knight’ (2008), ‘Memoirs of a Geisha’ (2005).

- Aesthetic. The movie is a work of art, which means that its title should be attractive and give the sense of art enjoyment. For instance, such titles as ‘Eternal Sunshine of the Spotless Mind’ (2004), ‘Silver Linings Playbook’ (2012) are pleasant both in the content and form [3].

The translator should take into consideration the title functions and be guided not only by the language skills, but also by extra-linguistic factors. Thus translation acquires adaptation properties, which may have the following strategies:

- Transcription and transliteration;
- The literal translation;
- Transformation;
- The complete change of the title [2].

The first strategy uses such methods of translation as transcription (a method of translation of the lexical units by recreating its original sound form by means of the target language letters) and transliteration (a method of translation of the lexical units by recreating its original graphical form by means of the target language letters) in order to adapt the spelling and pronunciation towards the target language. For instance, ‘Interstellar’ – ‘Інтерстеллар’ (2014), ‘Divergent’ – ‘Дивергент’ (2014), ‘Deadpool’ – ‘Дедпул’ (2016).

The literal translation is one of the simplest strategies which is applied in the absence of untranslatable socio-cultural realia as well as the conflict between the content and the form: ‘Guardians of The Galaxy’ is translated into Ukrainian as ‘Вартові Галактики’ (2014), ‘The Maze Runner’ – ‘Той, що біжить лабіринтом’ (2014), ‘The Hunger Games: Mockingjay. Part 2’ – ‘Голодні ігри: Переспівниця. Частина 2’ (2015).

The third strategy is called transformation due to the lexical, stylistic, functional, and pragmatic factors. For example, the title translation may be accompa-

nied by semantic adaptation, in which the semantic or genre inadequacy of the literal translation is compensated by the substitution or addition of appropriate lexical elements that are connected with the plot of the movie [1]. For instance, 'D-War' is translated as 'Війна динозаврів' (2007), 'The Notebook' – 'Щоденник пам'яті' (2004). Moreover, the study shows that the transformation strategy is most frequently used in the titles that contain national and cultural components of the country of the source language. The title translation of the British movie 'Becoming Jane' – 'Джейн Остін' (2007) serves as a good example. In this case Ukrainian translators were guided by the opinion that it would be problematic for the domestic audience to identify the famous English writer by the first name alone, which led to the slight transformation of the original title.

Another strategy that is widely used by translators is the complete change of the title by reason of inability to render the pragmatic meaning of the source text. Pragmatic adaptation is caused by cultural realia, author's word creations, idioms and other lexical units that are incomprehensible for the foreign audience [1]. Speaking of pragmatic adaptation, the comedy 'The War of the Roses' (1989) should be mentioned. The original title contains a pun that alludes to the historical war for the throne of England. However, the Ukrainian variant of the title, 'Війна подружжя Роуз', completely loses its second meaning. Nevertheless, this translation failure can be justified on the grounds of the lack of the Ukrainian identical equivalent of the mentioned historical event (the War of the Roses is translated into Ukrainian as "війна Червоної та Білої троянд").

However, it should be noted that some movie titles are changed for no reason. For instance: 'Бойфренд з майбутнього' (2013). The original title of the film is 'About Time' (literal translation: 'Про час'). It is visible that the touching romantic movie loses its philosophical implication under the influence of its Ukrainian title variant. Another noteworthy example is 'Закохатися в наречену брата' (2007) – 'Dan In Real Life' ('Ден у реальному житті'). In the given example the original title is ignored, and more attention is paid to revealing the plot itself.

Speaking of translation strategies and classifications, such terms as domestication and foreignization should be mentioned. These strategies provide both linguistic and cultural guidance. According to Lawrence Venuti, the former refers to an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, while the latter is an ethno-deviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text. Generally speaking, domestication designates the type of translation in which a transparent, fluent style is

adopted to minimize the strangeness of the foreign text for target language readers, while foreignization highlights foreign identity of the source text and protects it from the ideological dominance of the target culture [4].

As far as English movie titles are concerned, it can be said that in this sphere of translation foreignization would be rather appropriate since the viewer realizes that the film he is going to watch is of foreign origin. Nevertheless, the given strategy should not be misused. Primarily, the viewer has to be able to comprehend the main idea of the movie basing on the title.

Taking everything into consideration, it can be concluded that the adequacy of the movie title translation depends not only on the language skills of the translator, but also on his knowledge of socio-cultural realia of the source. The translator should be able to perform the hard task of transferring and adjusting the foreign language and cultural peculiarities to the target language using one of the title translation strategies discussed in the article.

REFERENCES:

1. Милевич И. Г. Стратегии перевода названий фильмов / И. Г. Милевич // Русский язык за рубежом. – 2007. – № 5. – С. 65–71.
2. Тимченко А. С. Стратегии форенизации и доместикации при переводе названий художественных фильмов. / А. С. Тимченко, А. Н. Каширина // Международный журнал экспериментального образования. – 2014. – № 6 –2. – С. 162–164.
3. Sawyer R. What Is Your Title? / R. Sawyer // Studies in Short Fiction. – 1993. – №30. – P. 53–61.
4. Venuti L. 1995. The Translator's Invisibility: A History of Translation / L. Venuti. – London & New York: Routledge, 1995. – 353 p.

A. P. Peremetko, L. N. Lukianenko

SOME IDEAS FOR TEACHING LISTENING TO INTERMEDIATE EFL STUDENTS WITHIN THE FRAMEWORK OF COMMUNICATIVE METHODOLOGY

Communicative language teaching has become an influential approach for the last two decades now. It has had an absolutely beneficial effect as it reminds EFL teachers that people learn languages not only to know them but also to be able to communicate with other people speaking these languages. The communicative

approach focuses on language as a means of communication and puts emphasis on oral and listening skills in the classroom.

It is common knowledge that listening is an integral part of the whole process of learning a foreign language. It implies the skill of perception and comprehension of the spoken language. Listening is an essential constituent of the communication act which is inseparable from the other communication skills. It is of great importance for language learners as it develops better perception of foreign speech and requires much attention and concentration. Listening should be regarded not only as a communicative skill but also as a means of teaching a foreign language. It is one of the main sources of the language skill formation and an important component of speaking practice during the process of learning a foreign language. Thus, the importance of studying the problem of teaching listening comprehension to EFL students cannot be understated.

In the past twenty years listening has become an object of intensive study for numerous linguists such as S. Nikolayeva, Eu. Maslyko, P. Babinskaya, D. Mendelson, L. Miller, M. Rost, F. Yagang, R. Jordan and others whose works are very accessible guidance for teachers with the analysis of listening skills, examples of activities with guiding notes and suggestions on how to increase learners' interaction and negotiation with recorded material.

The topicality of the given research consists in the necessity of studying and developing new effective methods of teaching listening as this communicative skill is of primary importance for EFL students taught within the framework of communicative methodology. Some textbooks and curriculum materials used in senior secondary schools are unable to familiarize learners with the target culture. In this way, the whole process of foreign language learning becomes ineffective and pointless. Even contemporary world-known course books ("Enterprise", "New Headway", "Upstream" etc.), which comprise a variety of authentic materials, do not provide EFL teachers with techniques and activities which would ensure effectiveness and increase students' motivation in the process of language learning.

The purpose of this article is to consider some characteristics of a successful listening process including techniques and activities that can be done in pre-, while- and post- listening within the framework of communicative methodology and put forward some ideas for making the process of teaching listening comprehension to intermediate EFL students effective and interesting for the learners.

The material basis of listening comprehension is an audiotext. When choosing it, some criteria ought to be taken into consideration. The main requirements

for the content of audiotexts are their informativeness and an interesting plot. Furthermore, they should be brief and mainly monothematic [3,122]. Choosing listening material which can maintain learners' motivation and help them to acquire effective listening habits, EFL teachers should bear in mind that there are authentic and learner-authentic audiotexts. Authentic materials are not created to be used specifically for the teaching purpose in the classroom. They are produced by people in real life for a real audience. The examples of such materials include phone messages, radio broadcasts, songs, etc. Learner- authentic materials are adapted texts which keep the natural use of language. S. Gaponova believes that authentic audiotexts are more effective while teaching listening comprehension to senior secondary school students [1, 3]. They represent natural circumstances which are typical of native speakers' real life. Communication with foreigners is impossible without the knowledge of the national identity that is reflected in authentic audio materials. Such texts make pupils interested in the process of learning the target language and motivate them to improve their listening skills. It is important, therefore, to take the opportunity wherever possible to expose intermediate EFL students to "examples of real language usage to help them become more communicatively competent" [6, 113].

The process of listening comprehension takes place at three main stages: pre-listening, while-listening and post-listening. The pre-listening stage is designed to prepare students for listening tasks by doing warming-up activities. It involves the work with the blackboard, handouts, some fragments of the audiotext (in order to give an answer to some questions or reproduce the context where a new word is used) and live educational communication [4, 67]. Students may be asked guiding questions about the topic, predict words and expressions that can appear in the audiotext, discuss something associated with the topic.

According to N. Elukhina, the aim of the next stage is to perceive and process the needed information while listening to the audio material [2, 20]. It involves listening to the whole text and doing such activities as comparing, filling in the blanks, matching, ticking off or categorizing the words or statements as the learners hear them [8, 195]. While listening to the audiotext for the first time, it is advisable to encourage learners to focus on global meaning first. The second listening can be listening for details or specific information.

P. Sysoyev rightly points out that the post-listening stage helps students to use the information received from the audiotext for further development of other communicative skills [5, 16]. The activities of this stage help EFL students to con-

nect what they heard with their own ideas. Answering questions, problem solving, writing a summary, setting a role play, writing letters related to passages are among the activities that can motivate students and make the lesson successful.

Since the subject of the given research is connected with the communicative approach to teaching listening to intermediate EFL students, some kinds of communicative activities that can be done at the pre- and post-listening stages should be treated in a more detailed way.

Pre-skills activities in pre-listening are used to provide a meaningful context for the listening tasks. Conversational exercises, which require students to work with one or two partners, are used to introduce learners to the main theme of listening by giving background information which is necessary for understanding and communication [7, 57]. They also serve as a basis for *discussion* which is held with a view to encouraging students to exchange their ideas and opinions about the topic of the listening passage. It can be based on the title of the audiotext or visuals.

Role play and interchange activities, which are more typical of post-listening, are essential for developing learners' fluency. They focus on the creative use of language and require students to rely on their own language resources to do a task or to improvise and keep a conversation going. The teacher's role is to help learners with the role play by clarifying the situation and task as well as modelling how to do the activity. It is desirable that teachers set up pairs or groups so that students of different ability levels can work together. This arrangement will encourage learners to help and learn from each other.

Pair work and group work are the most effective ways the students are organized for doing listening activities which really satisfy the communicative principle in learning. It is advisable to vary the pair or group arrangements so that learners do not always work with the same classmates. When doing pre-and post-listening communicative tasks and activities, intermediate EFL students should be discouraged to use their native language and encouraged to use as much English as possible in class.

The obvious conclusion to be drawn is that it is important to maintain a communicative approach to teaching English as a foreign language. Planning listening lessons, designing teaching materials to further develop intermediate EFL students' listening skills, teachers should bear in mind that their learners need to be motivated by suitable authentic or learner-authentic listening materials as well as techniques and activities that should be of problematic character, encouraging senior secondary school students to apply in their answers the knowledge that they

have acquired in language classes.

REFERENCES:

1. Гапонова С. В. Деякі особливості текстів для навчання аудіювання учнів старших класів / С. В. Гапонова // Іноземні мови. – 2003. – №3. – С. 3-10.
2. Елухина Н. В. Обучение слушанию иноязычной речи / Н. В. Елухина // ИЯШ. – 1996. – №5. – С. 20-22.
3. Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах: Підручник/ кол. авторів під керівництвом С. Ю. Ніколаєвої. – К. : Ленвіт, 1999. – 320 с.
4. Настольная книга преподавателя иностранного языка (Справочное пособие 5-е издание, стереотипное)/ Маслыко Е. А. , Бабинская П. К. , Будько А. Ф. , Петрова С. Н. – Минск. : Высшая школа, 2000. – 522 с.
5. Сысоев П. В. Развитие умений учащихся воспринимать на слух текст на средней и старшей ступенях общего среднего образования/ П. В. Сысоев // ИЯШ. – 2007. – №4. – С. 9-19.
6. Jordan R. English for Academic Purposes / R. Jordan. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 404 p.
7. Richards C. Interchange 3/ C. Richards, J. Hull. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. –134p.
8. Yagang F. Listening : Problems and solutions / F. Yagang // Teacher Development Making the Right Moves. Selected articles from the English Teaching Forum 1989-1993 / Ed. by T. Kral. – English Language Programs Division United States Information Agency Washington, D. C. , 1994. – P. 189-196.

K. A. Plechen, I. V. Shyshkina

LINGUO-STYLISTIC ANALYSIS OF THE STORY “THE WIZARD OF THE EARTHSEA” BY URSULA LE GUIN

Ursula Le Guin is an American author of books and short stories in the genre of fantasy which are mainly written for children. One of her most successful works is Earthsea trilogy, the first book of which is “The Wizard of the Earthsea”.

The topic of our research is based on current interest in U. Le Guin’s stories as they are little observed from the stylistic point of view. Thus, the purpose of our

research is to conduct a profound analysis of Le Guin's story "The Wizard of the Earthsea".

The writer's imaginary worlds are always powerful, detailed and inhabited by unusual characters. That is why her novels and stories are of a big interest in the sphere of stylistics. They represent a great example for the linguo-stylistic analysis of the text.

In the process of the stylistic analysis of "The Wizard of the Earthsea" it becomes clear that Ursula Le Guin concentrates more on lexical and syntactical levels, as there are very few of the phonological stylistic devices and there are no morphological ones.

On the phono-graphical level we find such a stylistic device as **capitalization**. When the author or the characters of the book mention the School for Wizards, all the objects and phenomena that they name are written with the capital letters, as emphasizing the importance of each object at School and the greatness of Magic: Great House, Room of Shelves, Hearth Hall, Long Table, Back Door, Chanters of Roke [5].

As to phonetic devices we can notice some cases of **alliteration** (repetition of consonants) and **assonance** (repetition of vowels). They not only produce the effect of euphony and rhythm in songs and spells, but also have symbolic meaning: "Noth hierth malk man hiolek han merth man" [5]. In this case consonants "n" and "m" and vowels "o" and "a" denote seriousness and importance, they underline the greatness of magic.

The most frequently used by Le Guin among all the stylistic devices on the lexical level is a **metaphor**. This device has a special role. Being used not only in descriptions, but also in dialogues and monologues, it helps to represent the magic world more brightly, vividly and expressively: "The dancing werelights overhead died out, sinking down" [5]. The concept "magic" itself is a hyper reality in which all the characters exist. All the metaphors are original, genuine, unique: "*powers will speak in human voice*", "*be in warmth and merriment*", "*first months at Roke went by fast, full of passions and wonders*", "*darkness surrounded him, dread filled him*", "*square, rimmed on three sides by the houses*", "*a jeer hidden in his words*" and many others [5].

Personification (metaphor based on comparison of inanimate objects with animate) is also widely used in the text [4, c. 43]. Though they are not so frequent, but they are very expressive, and bear logical emphasis in characterizing objects and people: "the language of the water", "man whose wits go wandering among

the years and islands” [5].

Le Guin pays attention to such stylistic device as **nonsense of non-sequence** (joining two semantically different clauses into one sentence) [4, c. 50]. It is especially widely used in the first several chapters of the book when the reader step by step finds out what Roke is, gets acquainted with the School for Wizards and its characters. This device is used for the humorous effect, however in this case it has an effect of mysteriousness, it delays the solution of the riddle making a reader think and guess: “You cannot always find the Warder where he is, but sometimes you find him where he is not...” [5], “no matter how many sit at this table, there is always room” [5], “the wise don’t need to ask, the fool asks in vain” [5], “to light a candle is to cast a shadow” [5].

Epithets which are widely used in “The Wizard of the Earthsea” are affective, they convey the emotional evaluation: “mighty grey blocks of stone”, “a peaceful heart”, “clear voice”, “terrible light” [5]. However, the biggest part of epithets are metaphorical, i. e. they are based on similarity or likeness between several objects and, therefore, they are even more unusual and expressive [3, 140]: “moonlit waters”, “fathomless energy”, “bitter envy”, “old, blind, secret fires”, “netted star-lights”, “bread crumb arrows” [5].

Also there are some cases of **hyperbole** that intensifies the quantitative and qualitative aspect of the objects or a phenomenon through exaggeration producing strong emotional effect: “he shoveled in his food with a will”, “he had endless delight in the wit and beauty of the crafts he taught” [5].

Oxymoron is used to emphasize the contradictory qualities existing in one and the same phenomenon and, thus, emphasizes its logical meaning [3, c. 45]: “stiff grace”, “the folly of the wise”, “gentle mockery” [5].

On the syntactical level we also find a great number of original stylistic devices. Le Guin uses different types of **repetition**. Each of them has its own special function which is essential to the whole text. **Anaphora** not so much emphasizes the repeated unit but makes it foregrounded [3, 78]: “*You* have great power..., *you* used that power wrongly..., *you* had no control...” [5]. **Epiphora** is used by the writer for a logical emphasis of a definite unit: “Even now it *waits for you*. Assuredly it *waits for you*” [5].

One more peculiarity of the “Wizard of the Earthsea” is that a large number of cases of **polysyndeton** characterizes its text. It produces a strong rhythmic effect, emphasizes the idea of the equal importance of all the members of the sentence: “For four weeks of that hot summer he lay blind, and deaf, and mute...” [5],

“Townsfolk and Masters and students and farmers all together...” [5], “... they were all laughing at his flights and flaps and bumps” [5].

Inversion – a stylistic device in which the direct word order is changed –also emphasizes a definite component in this story: “Few and short as were the streets of Twil...”, “Of these events Ged new nothing” [5].

One more stylistic device widely used by the author is **detachment** i. e. singling out a secondary member of the sentence with the help of punctuation [4, 83]. As a result, secondary members own stress being detached from the rest of the sentence: “With him was his lady, slender and young, bright as a new copper, her black hair crowned with opals” [5], “Jasper was no longer a boy but a young man, tall and comely, with his cloak elapsed at the neck with silver...” [5].

Also, there are some lexico-syntactical stylistic devices in “The Wizard of the Earthsea”, and they are of a vital importance as they bear strong emotional and logical effect.

Firstly, it is necessary to pay attention to the **similes** in the text. They are unique, as the writer compares phenomena that seem incomparable, and this produces a strong emotional effect: “...and the seeds shaken loose went up on the wind like sparks of fire in the sun” [5], “on every twig of every branch a golden apple shone, each a sun...” [5], “a bird flew among the branches suddenly, all white with a tail like a fall of snow...” [5].

Antithesis – a semantic opposition emphasized by its realization in similar structures – produces a strong effect of contrast and, as a result, strong emotional effect [3, c. 223]: “...that spell affects the balance of light and dark, life and death, good and evil...” [5].

Another important stylistic device used in the story is a **climax**, in which next word or clause is logically more important and more explicit: “...now I’m sorry to part with him. And sorrier to part with you, Sparrowhawk” [5] or “... he could not sleep in the dark. Nor would he sleep when the third day come” [5].

Thus, we can see that the linguo-stylistic analysis of the literary text is a difficult and complicated process. Ursula Le Guin’s works are little studied by linguists in the sphere of stylistics. However, it should be pointed that her stories represent a useful source for the linguo-stylistic analysis, as they contain a big amount of stylistic devices of almost all levels that are unique and original, and that help to create an atmosphere of the world of fantasy.

REFERENCES:

1. Волкова М. Ю. Особливості лінгвостилістичного аналізу художніх творів | М. Ю. Волкова / Вісник СевНТУ. - Вип. 102: Філологія: збірка наукових праць. – Севастополь: СевНТУ, 2010. – С. 6-11.
2. Лингвостилистический анализ художественного текста. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stylistics.academic.ru/73>.
3. Galperin I. R. // I. R. Galperin. Stylistics. Second edition, revised. – М. : Высшая школа, 1977. – С. 336.
4. Kukhareno V. A. // V. A. Kukhareno. A book of practice in stylistics. – Вінниця: Нова книга 2003. – С. 160.
5. Ursula Le Guin// Le G. Ursula. The Wizard of the Earthsea. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: 3g.en8848.com.cn/fiction/Fiction/Fantasy/43355_4.html.

Л. М. Плис

HOW TO MOTIVATE STUDENTS TO LEARN ENGLISH VOCABULARY

The aim of this study is to find out methods of motivating students to learn vocabulary, how to make this process interesting for young learners and what should teachers do for involving students in it.

Motivation is internal and external factors that stimulate desire and energy in people to be continually interested and committed to a job, role or subject, or to make an effort to attain a goal. Everyone is special, that's why each person has own interests, talents, aims and, as a result, needs different motivation. If we are talking about students of the 1st course on the department of English philology, we should remember that these students must have at least one common interest – English language. It means that almost all of them want to know this language perfectly. But, as known from experience, sitting and studying new words for hours is dull and ineffective at all. So the question of this study has attracted our attention and we decided to consider the ways of motivating students and activities that may help them make learning enthralling.

Finding a motivation is not an easy task. Of course, the main aim of learning English for everyone is fluency in the language. It gives us a lot of opportunities: study, work or travel abroad, read books and watch films in original, become closer to other culture, develop our knowledge generally. It is wonderful, but not

enough for young people, who want to do everything, but not study. We need to get help from experienced teachers, who can show us the right direction of studying. In my mind, a good teacher is half the battle in learning any subject, especially a language. That's why each teacher must love his job, make it interesting and funny and find uncommon ways of working with students. And what should do teachers to attract students' attraction to studying?[©]

Staff Writers of OnlineCollegeCourses. com [2] advises teachers some good ways of motivating their students:

Give students a sense of control.

While guidance from a teacher is important to keeping students on task and motivated, allowing students to have some choice and control over what happens in the classroom is actually one of the best ways to keep them engaged. For example, allowing students to choose the type of assignment they do or which problems to work on can give them a sense of control that may just motivate them to do more [2].

Define the objectives.

It can be very frustrating for students to complete an assignment or even to behave in class if there aren't clearly defined objectives. Students want and need to know what is expected of them in order to stay motivated to work. At the beginning of the year, lay out clear objectives, rules, and expectations of students so that there is no confusion and students have goals to work towards [2].

Offer varied experiences.

Not all students will respond to lessons in the same way. For some, hands-on experiences may be the best. Others may love to read books quietly or to work in groups. In order to keep all students motivated, mix up your lessons so that students with different preferences will each get time focused on the things they like best. Doing so will help students stay engaged and pay attention [2].

Offer rewards.

Everyone likes getting rewards, and offering your students the chance to earn them is an excellent source of motivation. Things like pizza parties, watching movies, or even something as simple as a sticker on a paper can make students work harder and really aim to achieve. Consider the personalities and needs of your students to determine appropriate rewards for your class [2].

Give students responsibility.

Assigning students classroom jobs is a great way to build a community and to give students a sense of motivation. Most students will see classroom jobs as a privilege rather than a burden and will work hard to ensure that they, and other students, are meeting expectations. It can also be useful to allow students to take turns leading activities or helping out so that each feels important and valued [2].

Allow students to work together.

While not all students will jump at the chance to work in groups, many will find it fun to try to solve problems, do experiments, and work on projects with other students. The social interaction can get them excited about things in the classroom and students can motivate one another to reach a goal. Teachers need to ensure that groups are balanced and fair, however, so that some students aren't doing more work than others [2].

Know your students.

Getting to know your students is about more than just memorizing their names. Students need to know that their teacher has a genuine interest in them and cares about them and their success. When students feel appreciated it creates a safe learning environment and motivates them to work harder, as they want to get praise and good feedback from someone they feel knows and respects them as individuals [2].

Help students find intrinsic motivation.

It can be great to help students get motivated, but at the end of the day they need to be able to generate their own motivation. Helping students find their own personal reasons for doing class work and working hard, whether because they find material interesting, want to go to college, or just love to learn, is one of the most powerful gifts you can give them [2].

Give feedback and offer chances to improve.

Students who struggle with class work can sometimes feel frustrated and get down on themselves, draining motivation. In these situations it's critical that teachers help students to learn exactly where they went wrong and how they can improve next time. Figuring out a method to get where students want to be can also help them to stay motivated to work hard [2].

Track progress.

It can be hard for students to see just how far they've come, especially with subjects that are difficult for them. Tracking can come in handy in the classroom, not only for teachers but also for students. Teachers can use this as a way to motivate students, allowing them to see visually just how much they are learning and

improving as the year goes on [2].

Provide opportunities for success.

Students, even the best ones, can become frustrated and demotivated when they feel like they're struggling or not getting the recognition that other students are. Make sure that all students get a chance to play to their strengths and feel included and valued. It can make a world of difference in their motivation [2].

We must admit that teachers, who have an unusual approach to their work, can involve in work during their lessons even the laziest students. But it is important to understand that teacher can't help his student if they don't want it. Jeremy Harmer in his book "*How to teach English*" [1, 8] explains that learners are good in case if they are powerfully motivated and the stronger motivation is, the sooner student will get results. It means that if person is interested in learning English because he/she likes this language or wants to communicate with foreign people, he/she will study with pleasure and become frequent in it much faster than the student who doesn't like language and doesn't want to study it, but must to do it for school/university/work etc. Author gives a great example of it in his book: the one of the most successful language learning experiences took place towards the end of the Second World War when the American military needed to train their personnel in the languages of the countries they would deal with and the results were enormously successful. Their motivation was really powerful, because they needed to know languages for the good of their country. So, personal motivation has the leading role in learning.

In conclusion, we should say that there are a lot of different ways of motivating students to learn vocabulary: games, exercises, songs, films, work in groups etc. It is very important to find an approach to young learners and make educational process interesting for them. But the main teacher's objective is to understand that the main motivation is internal: if a person has a desire to know something, he/she will do everything for it, and a teacher just should show the right way. But if there is no desire, a teacher could do little. If students come to classes, it means that they need it, so now teachers must use all their knowledge of external motivation to involve all students in English language lessons.

REFERENCES:

1. Harmer, Jeremy. *How to teach English*/ Jeremy Harmer. – Harlow: Longman, 1998. – 212 p.
2. Staff Writers of OnlineCollegeCourses. com: *How to Motivate Your Students*:

What Every Teacher Should Know but Doesn't [online] // onlinecollegecourses.com. Available at: <http://www.onlinecollegecourses.com/2012/12/10/how-to-motivate-your-students-what-every-teacher-should-know-but-doesnt>.

L. Z. Samedova

THE VERBALIZATION OF THE CONCEPT OF “LOVE” IN THE POETRY OF ADRIENNE RICH

The topic of this article is “The verbalization of the concept of “love” in the poetry of Adrienne Rich”. We can say that this topic is actual today, because love is really difficult feeling and people of the entire time try to feel and understand it.

Adrienne Rich was an American poet, essayist, member of the second wave of feminism. She was the author of the 25 collections of poetry, 6 collections of essays. She is one of the greatest poets of the US in the second half of the XX - beginning of XXI century. Adrienne Rich is not so popular in our country as abroad, but nowadays we can notice that Ukrainians have been reading about her and admiring her talent, so we dare say that the topic of this article is really interesting today.

It should be noted that in her love lyrics we can trace autobiographism — a transformation of "living material" in the field of creative activity by the author. So that the knowledge of the poet's personal life is essential for a deep understanding of the text, context and mood of poetry, we must know some details of a particular way of life of this remarkable woman: the relationship between her husband, a professor of Economics Alfred Conrad and between a writer Michel Kleef.

It is important to define terminology of such science as semasiology or semantics for our topic of the article, because it is linked with verbalization — a process of describing the phenomenon through voice symbols. We have found this term in the work of V. I. Abaev “The language as an ideology and the language as a technique”, it has shown us that the term comes from the Greek word *sēmaino* and it means "indicates", this branch of science of linguistics studies the meaning of words and their changes [1, 26].

We have explored the term “concept” in the works of modern national and foreign linguists: O. O. Selivanova, Y. S. Stepanova, T. V. Radziyevskaya, A. V.

Rudakova,[©] N. A. Krasavskiy, R. M. Frumkina, V. I. Shahovskiy, R. Dzhyekend-off and A. Vezhbytskoya. We can say that the concept has characteristic of the dual nature: mental and language. It is an ideal image that represents the cultural pre-defined idea of the world of the speaker and it has a name in the language. People often speak not at the values of the words, but at their transferred meanings by the concepts and conceptual characteristics.

In addition, we have read in the works of linguists that conceptual information of various types is expressed in the language with words, phrases, tokens, sentences and texts. The concept has some characteristic features: it is an ideal object, it is localized in the mind, it is not in isolation, but in close relationship with other concepts and it is denoted by the national and cultural specifics, its realization is carried out by means of language, it has complex structure consisting of many levels, type of concept is dependent on the phenomenon that is opposed to the real world.

As we talk about the term of “concept”, we have learned that the main linguistic disciplines which study concepts are cognitive and cultural linguistics. We have recognized that that concept means a generalized, abstract representation of an object or phenomenon, originally has belonged to the science of philosophy and psychology.

As the object of the lingua philosophy research , the concept was formulated by the Russian philologist S. A. Askoldov – Alekseev in 1928, but many linguists today has not consensus among the semantic parameters, which can lead study concepts.

We have learned that there is a common interpretation of the concept: it is a term through which the explanation of the mental items or psychological resources of our consciousness is carried out and that structure of the information that reflects the knowledge and experience of the human, operational, meaningful unit concept of the mental lexicon, conceptual systems and the whole picture of the reflected world in the human psyche is conducted [2,186].

We have defined the terminology related to "concept": "archetype" and "image". They are different, because the concept is a mental formation, the image is a category of art, archetype is the original image, but they are similar, because they express in the language with words, phrases, sentences and texts.

We have explored critical feedback about the work of Adrienne Rich, we

can say that many poets, professors and critics such as J. F. Dale, J. Galop, A. Templeton, M. Atwood, they say that the poet stands a fighter for justice and feminism in her poetry and they emphasize attention to the fact that the poet is very demanding to her readers, making work them by reading her texts.

As we talk about verbalization, we can notice that it is embodied with the help of the stylistic figures. After we have analyzed the poetry of Adrienne Rich we can state that there are many metaphors that show us the individuality of the concept of “love”. For example: in “Trying To Talk With A Man”: “*Out in this desert we are testing bombs / that’s why we came here*” [4]. There are two metaphors: “*desert*” — it is like the relationship between the lovers and “*bomb*” — it shows us that the past love has become dangerous.

The poet often uses the comparison in her texts, we can give an example of the same verse: “*your dry heat feels like power*” [4], in this way the character tries to show the dangerous from her husband.

The epithet takes an important part in the poetry, so we have found an example in the “Twenty-One-Love Poems” of the twelfth sonnet: “*light-or dark-years*” in this manner A. Rich tries to show us the bad past and the joyful present.

We can say that the hyperbole and litotes are also a necessary part in the verse, so at first we can give an example of the hyperbole in the “Twenty-One-Love Poems”: «*animal passion*» [3, 25], thereby the poet demonstrates independence and power of love.

An example of litotes is the phrase in the “Twenty-One-Love Poems” in the twelfth sonnet: “*muttered words*” [3, 26], in this way the author tries to show the importance of these words.

A. Rich uses personalization in order to express strong feelings in her lyrical poetry, for example: «*the alarm broke us from each other*» [3, 24].

We have the anaphora in the “Twenty-One-Love Poems”: “***your*** *dry heat feels like power / your eyes are stars of a different magnitude*” [3, 24], in this manner the author wants to draw our attention to the lyrical characters who have become strangers to each other.

Sometimes in the poetry of A. Rich we can see the gradation: climax and anti-climax. The climax we have noticed in the “Twenty-One-Love Poems”: “*bakery windows/ full of dry, chocolate-filled Jewish cookies, /the language of love letters. . . afternoons on the riverbank / pretending to be children*” [3, 25], it was used to show the growth of past feelings of the lyrical characters.

The anti-climax we can see in this line: “*drafts, carbons, poems are scat-*

tered everywhere” [3, 26], in this manner the author emphasizes that her room is the reflection of her thoughts.

As for tautology, we have chosen this line: “*I wake up in your bed. I know I have been dreaming*” [3, 24], the poet uses this tool in order to increase the emotional impact on the reader and focus on the lyrical characters.

We have seen that the author through such stylistic figures as alliteration and assonance give special expressiveness sound, a rhythm and sonority.

We can find the example of the alliteration in this line: “*or the long-legged young girls playing ball*” [3, 25], the poet uses it to emphasize the expressive sound.

The assonance we can see in the “Twenty-One-Love Poems”: “*an acute angle of understanding*” [3, 26], this figure the author uses for euphony.

After analyzing the poetry of Adrienne Rich, we can conclude that the concept of “love” in the early her poems is very different from others: for example in the “Trying To Talk With A Man”, the poet depicted love as a feeling that could disappear at any moment, which has a destructive force, after that there is a distance from each other, pain, confusion and painful memories.

In “Twenty-One-Love Poems”, the poet contrary portrays the concept of “love” as a bright, strong and passionate feeling of two women that society does not understand, but despite this fact, lyrical characters are happy with each other.

REFERENCES:

1. Абаев В. И. Язык как идеология и язык как техника : Язык и мышление. / В. И Абаев – Л:, 1934. — С. 24-26.
2. Вежбицкая А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах – М. , 1993. — С. 185-196
3. Rich A. Twenty-one Love Poems. / A. Rich. – New York: W. W. Norton & Company, 1978. — P. 22- 41.
4. Rich A. Trying To Talk With A Man. [Электронный ресурс] / A. Rich. — Режим доступа: <http://poetrypill.blogspot.com>.

D. Syvolap

THE PECULIARITIES OF ADVERBIAL VERBS’ TRANSLATION (ON THE MATERIAL OF BBC’S OFFICIAL WEBSITE ARTICLES)

With the help of mass media it is possible to analyze the progress of modern

language developing, its evolution and problems. Among the sources of this information there are magazines and newspapers, printed and web issues which can be found in the Internet. It is well-known and obvious fact that printed issues and web issues are used as a main source of human beings influence. They use a lot of methods to fulfill their target and try to manipulate people with the help of the words. Politicians use a lot of way to influence human beings and one of the methods is the usage of adverbial verbs.

Adverbial verbs are the verbs that have a strong meaning in sentence or text; they highlight the main idea by strengthening one of its main verbs. Russian linguist Moshanova T. L. states that “adverbial verbs are widely functioning in English language, combining two semantically meanings at one time – one of them expresses the action by itself while the second one is characterizing it” [1]. Such scholars as Levicka T. and Fitterman A. also state that “there are many verbs in the English language, which have two meanings at one time – one of them express that action, while the second one characterizes it, tells us about causes, results, circumstances, etc” [5].

In our article we will analyze the main problems of adverbial verbs’ translating in political articles based on the worldwide news website BBC. It is worth pointing out that the adverbial verbs are in a great usage in the political articles. According to them people can make their choice and express their opinion based on the information given.

Here are some examples of adverbial verbs. The article goes with an idea that Russia is one of the key world power. Here is one sentence from the article, which tells us about past-to-present ideas of Russian Federation: “It remains burdened with Soviet era infrastructure, and its ability to meet the educational and medical needs of its population is rapidly declining” – «Вона все ще тягне ярмо Радянської інфраструктури, і її можливості отримати наукові та медичну потреби тануть на очах» [2]. The underlined words here are adverbial verbs. Their role is to inform the author’s main idea to the readers. The usage of adverbial here is used to highlight Russia’s past problems that are found nowadays with their repercussion. Verb burden here means “to have something from past have its effect today”. The usage of Ukrainian equivalent тягне ярмо exactly shows the past-to-present effect that is followed by the result shown in verb phrase rapidly declining. This adverbial consists of two words, which represent one idea. The first word shows the level of the characteristic found in the verb and the verb by itself contains the main idea. Translation of this adverbial verb is made by equalizing the

adverbial with another phrase found in the Ukrainian language. One of the possible variants is shown in the translation.

It is also worth emphasizing, that during translations there are several transformations which can be used. Russian scholar Komissarov V. N. states that there are four main types of transformations used during translation: transliteration and transcription; tracing; lexical-semantic changes; antonymous translation [6]. Several of them can be found in this article when analyzing. As we can see in the example, translation transformation used in the article is called replacement.

Another type of translation is shown in the following example. The article states about Iraq rescue mission against IS. One of the commanders stated that: “We went into the centre of Ramadi from several fronts and we began purging residential areas” – “Ми зайшли до центру Рамаді з різних напрямків та почали “чистку” у житловій зоні” [3]. In this example simplification as translation transformation was used. Purging here means the state of full destroying of anyone who goes against main idea. Ukrainian чистка here gives the same idea as in the original but it hides the rude method of solving the problem by the army. It gives just a brief understanding of it, without stopping on details but stressing at it.

Another method of translating adverbials is the usage of antonyms. It is possible to show the main idea of the adverbial by using the antonyms as the main source of the ideological message. Given example is the article about China’s power audit. “Its (China’s) diplomats have been refining carrots and sticks for many centuries” – “Її дипломати ніколи не були у нестачі батогів та пряників протягом багатьох століть” [4]. The adverbial in this example is followed by an idiom that gives us clear understanding of the main idea held in the adverbial. In this case we have used not only antonyms, but also a core change of the translation. It had lost its strong meaning, held in the original, but gives its power to the idiom, placed after it. Refining here means “to have something in a great number”.

Having analyzed some articles we can state that adverbials can be represented in different ways. There are not only the one methods of their translation. To conclude, most of the adverbials in political articles are used in the articles about arguing between politicians in order to influence on people minds. Disputes and hostilities are methods of showing political ideas with the help of debates and direct actions. And they have the biggest impact.

Adverbial verbs are a great method to influence human beings. And those one, who are able to understand and to tell the others the real meaning without any exaggeration, can become the independent one from those, who are easily influ-

enced. That is why this article stands on peculiarities of translating as one of the most difficult part in the translator's work. The usage of adverbial verbs is a work of great knowledge and that one who can obtain the ability to manipulate with words will be able to manipulate the mass.

REFERENCES:

1. Лингвистические особенности модели N + V + INTO + Ving с адвербиальными глаголами в современном английском языке / Мошанова Т. Л. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-311/linguistics-and-foreign-languages-in-the-world-today-311/7647-linguistic-features-of-the-model-nv-into-ving-with-adverbial-verbs-in-modern-english>. – Scientific World
2. Is Russia still a key world power? / James Nixey [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.bbc.com/news/world-europe-34857908>
3. Islamic State conflict: Iraqi forces “move into Ramadi” [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-35158105>
4. China power audit: The hard and the soft / Carrie Gracie [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.bbc.com/news/explainers-35100098>
5. Левицкая Т. Р. Глаголы адвербиального значения и их перевод на русский язык : навч. посіб. / Т. Р. Левицкая, А. М. Фиттерман. – К., 2008.
6. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк. , 1990. – 253 с.

A. O. Zaikina

ROLE OF POETRY IN FORMING RAY BRADBURY'S STYLE

Ray Bradbury read a great number of books during his life, and obviously the literature the writer had imbibed had a perceptible influence on his own style. Among Bradbury's favourite authors we find William Shakespeare, Robert Frost, Gerard Hopkins, Edgar Poe, Walt Whitman [7] – the recognized poets of all the times. Ray Bradbury is considered to be a susceptible reader, so the research on the role of poetry in forming Bradbury's style was undertaken.

Our task can be solved by means of the method of stylistic analysis. This implies finding the stylistic devices which are mostly used in poetry (onomatopoeia, alliteration, metaphor, metonymy, synecdoche and enumeration) in Bradbury's prose. According to the work of V. A. Kukharensky, there exist three levels of stylistic devices: phono-graphical, lexical and syntactical. Each of them performs a

special function in text [3].

The lowest level is phono-graphical. On this level the prose of Ray Bradbury contains a lot of examples of **onomatopoeia**, its **direct** and **indirect** types [2, 115]. “A message, containing an onomatopoeic word is not limited to transmitting the logical information only, but also supplies the vivid portrayal of the situation described” [3, 6]. In a short story “I Sing the Body Electric!” the author mostly describes the mechanism inside a robot using a direct onomatopoeia: “On the instant: spunnnng! The Electrical Grandmother's eyes flicked wide! Something began to hum and whir”, “her ticking, humming above our beds” [5]. In this very story Bradbury emphasizes the children’s impatience while opening the desired box: they “began to pry and creak and squeal the boards off” [5]. In another story called “There Will Come Soft Rains” we find an example of indirect onomatopoeia: “the breakfast stove gave a hissing sigh” [6].

Alliteration imparts “a melodic effect to the utterance” [2, 115]. In the set of short stories “Dandelion Wine” the writer imitates the sound of women’s whisper at the meeting and of rustle of their dresses by the phrase “summer sea of silks and laces” [4, 143].

Both onomatopoeia and alliteration create a phonic background for the text, emphasizing the meaning of particular words.

The next level of stylistic analysis is lexical. The range of stylistic devices on this level is wide, however, only those representing poetical style are of interest to us. **Metaphor** performs a significant function in Bradbury’s works. I. R. Galperin defines metaphor as “the power of realizing two lexical meanings simultaneously” [2, 128], while I. O. Annina writes that it is an extension of a word “by arising of figurative meanings in it and strengthening of its expressive properties” [1].

In the story “I Sing the Body Electric!” metaphor creates different emotional background during the plot development. At the beginning the motif of grief, sorrow and emptiness can be traced in the description of the house: “The door drifted wide. Silence came out” [5]. The narrator recalls: “We children were unseen furniture to be sat upon or dusted or sent for reupholstering come spring and fall, with a yearly cleansing at the beach” [5]. When the Electrical Grandmother appears in the life of the family, the motif changes drastically. The children and the robot are inseparable: “Grandma wheeling in a great circle, and we her planets turning about the central light” [5]. The following detail shows her importance for the whole family: “her voice a quiet river of certainty bedded in our needful house and lives”

[5].

In “There Will Come Soft Rains” we find a remarkable excerpt where the sprinklers fill the air “with scatterings of brightness” and “with falling light” [5]. These two metaphorical phrases at the beginning and at the end of one paragraph act as a framing for an overwhelming description of the shadows on the wall which remained after a nuclear explosion. The life in the house is boiling, despite the disappearance of inhabitants: “The house was an altar with ten thousand attendants, big, small, servicing, attending, in choirs. But the gods had gone away, and the ritual of the religion continued senselessly, uselessly” [6].

“Dandelion Wine” is filled with metaphors depicting summer weather and phenomena. The summer heat makes an impression of walking along “oven-baked sidewalks” which is compared to “a hard crust of freshly warmed bread” [4, 185]. A trolley moving through the town brings “the all-pervasive blue and secret smell of summer storms and lightning”, and the seats of this trolley “prickle with cool green moss” [4, 112]. “The waterfall of birdsong” is heard at the lawn [4, 8].

The power of Bradbury’s metaphor may be explained: usually he combined unrelated notions which enriched each other in context, like the combinations “children – furniture” or “sidewalks – a crust of bread”.

The following stylistic device that is widely used in Bradbury’s works – **metonymy** – is close to metaphor. “She’s all wrapped up in us!”, think the children, when they see the linens on the mummy telling their stories [5].

Such a stylistic device as **synecdoche** also shows the connection between the children and Electrical Grandma: “by her voice, she was beautiful” [5].

As we can see from various examples above, metaphor, metonymy and synecdoche are the means of actualization which, according to Annina’s opinion, is the most expressive feature of poetry [1].

The third level of stylistic analysis is syntactical. Here we distinguish **repetition**, which performs a lot of functions in Bradbury’s works. It emphasizes the meaning of repeated words, underlining their importance, like in an advertisement of “Fantoccini Ltd. ”: “The Toy that is more than a Toy” [5]. In a short story “There Will Come Soft Rains” the words *run*, *fire*, *help* are repeated many times by multiple voices – this enhances the feeling of panic and chaos in a dying house. Moreover, this device makes a narration more rhythmical [6].

The next syntactical device is **enumeration**, which, as repetition, sets a rhythm of the text. But, unlike repetition, it contains a number of different imagery: “In the last instant under the fire avalanche, other choruses, oblivious, could be

heard announcing the time, playing music, cutting the lawn by remote-control mower, or setting an umbrella frantically out and in the slamming and opening front door, a thousand things happening” [6]. In “Dandelion Wine” the author depicts a usual evening of a boy: “You yelled and screamed and raced and rolled and tumbled and all of a sudden the sun was gone and the whistle was blowing and you were on your long way home to supper” [4, 122].

Sometimes both enumeration and repetition can be seen. Douglas in his speech to the salesman creates a vivid image of his abilities with new tennis shoes: “Bang! I deliver your packages, pick up packages, bring you coffee, bum your trash, run to the post office, telegraph office, library! You’ll see twelve of me in and out, in and out, every minute” [4, 28]. These syntactical devices make a prose narration rhythmical and bring it closer to poetry.

We have analyzed the style of Ray Bradbury in some of his remarkable literary works. On all three levels of stylistic analysis we have found the stylistic devices typical for poetry. According to a great number of these devices used in the writer’s prose, we can claim that poetic manners of his predecessors had influenced his own style significantly.

REFERENCES:

1. Анніна І. О. Словесний образ у поезії і прозі (на матеріалі поеми Т. Г. Шевченка «Княжна» і повісті «Княгиня») / І. О. Анніна // Культура слова. – 1976. – Вип. 10. – С. 50-56.
2. Гальперин І. Р. Стилистика англійського мови / І. Р. Гальперин. – М. : Высшая школа, 1981. – 297 с.
3. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови: Підручник / В. А. Кухаренко. – Вінниця. : Нова книга, 2000. – 160 с.
4. Bradbury R. Dandelion Wine / R. Bradbury [= Вино из одуванчиков / Р. Бредбери]. – М. : АЙРИС-пресс, 2015. – 320 с. – (Читаем в оригинале).
5. Bradbury R. I Sing the Body Electric! – Online at: <http://raybradbury.ru/library/story/69/2/0/>
6. Bradbury R. There Will Come Soft Rains. – Online at: http://www.gs.cidsnet.de/englisch-online/originals/soft_rains.htm
7. Weller Sam. Ray Bradbury, The Art of Fiction No. 203 // The Paris Review. – 2010. – №192. – P. 27-31.

МЕТАФОРИЧНІСТЬ В АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (НА БАЗІ АНГЛОМОВНИХ ЗМІ)

Метафора за своєю природою є не лише мовним, а й концептуальним явищем (відповідно до теорії Дж. Лакоффа та М. Джонсона, які трактують концепти як принципи, що організовують сприйняття). Важливо зазначити, що, згідно з цією теорією, метафори можуть виражатися по-різному: не лише мовними знаками, а й за допомогою засобів інших семіотичних систем, що разом утворюють семіосферу культури [1, 9]. Метафора (від грецького *metaphora* – перенесення) – троп або декілька тропів чи механізм мови, що складається у вживанні слова, що позначає певний клас предметів, явищ тощо, для характеристики або найменування іншого класу об'єктів, аналогічного даному в будь-якому відношенні. У розширеному розумінні термін «метафора» застосовується до будь-яких видів вживання слів у непрямому значенні. Тому вивчення метафор проливає світло на ширшу проблематику – зв'язок між мовою та культурою, мовою й соціумом [2, 326].

Метафора реагує на всі події в світі. Останнім часом до складу політичної метафори в засобах масової інформації все активніше застосовується лексика, яка раніше в мові публіцистики була неприпустимою: молодіжний сленг, умовне арго, просторічні слова тощо. Це необхідно, перш за все, для забезпечення ефективності ступеня мовного впливу на читача. А, як відомо, сила впливу метафори велика [5, 29].

Необхідно також відзначити, що завдяки метафорі публіцистичний текст стає виразнішим. З'являються нові вислови, нові прийоми. Читач отримує більш повну картину світу.

Спираючись на працю мовознавця В. М. Москвіна “Русская метафора: очерк семиотической истории”, подамо класифікацію політичної метафори англomовних ЗМІ [3, 150].

Система параметрів класифікації залежить від таких чинників: план змісту, план вираження, залежність від контексту та функціональної специфіки метафоричного знаку.

Кожна метафора має свою змістовну двоплановість, адже є “грою” переносного та прямого значення, змісту та образу. Тому семантична класифікація розмежовує метафори за різними критеріями, залежно від критерію

порівняння [5, 153].

Розглядаючи англомовні політичні метафори, виявили такі їх семантичні групи:

- *Дії тварини* → *дія неживого предмета, явища:*

To fly in the face of constitution

The verb to fly normally is associated with birds, in this case it means to appear.

Example: “*US secretary of state John Kerry said on Monday he was “deeply concerned” about Nkurunziza’s bid to remain in power, which he said “**flies directly in the face of the constitution**”*”

Perfect storm

In the study of weather, the worst possible storm occurs when different weather patterns come together at the same time resulting in terrific wind speeds and precipitation. These storms are called perfect storms. In politics, a perfect storm occurs when different bad situations happen at the same time to produce a disaster.

*“Ukraine faces a **perfect storm**. You have budgetary issues, you have reform issues, you have governance issues. And in the middle of all this, you have a conflict with huge needs”* [6].

We also revealed the main conceptual spheres of metaphors in political discourse:

1. Sport: Horse racing. To be out of the gate

Horses begin a race locked behind a wide gate. When the race begins, the horses are released and run as fast as they can out of the gate. Metaphorically, anyone beginning a new process may be described as being out of the gate. In politics, candidates and political figures must make quick decisions and be consistent with their messages. Thus they must be quick out of the gate.

Example: “*Republicans are stumbling **out of the gate**, Boehner Admits*” [7].

Baseball. In Baseball teams are organized into different leagues. The professional players play in what is called the major leagues. In politics, we may say that people who are elected high office in the government such as the House of Representatives or the Senate are playing in the major leagues.

*“In Chicago, where politics is a **major league sport**, Comiskey Park, the oldest baseball diamond in the major leagues, has become entangled in the Byzantine maneuverings for the elections that this city always seems to be having”* [8].

2. War. At the start of every battle, there is a call or cry from the

commanding officer to alert the troops to begin fighting. The phrase battle cry can also be used to indicate the beginning of a political process.

*“The Occupy Wall Street protestors used the slogan “We are the 99%! as their **battle cry** to gain support against the richest 1% of the nation controlling the government” [9].*

3. Theater. The modern forms of campaigning and governing easily allow comparisons to theatrical productions. Metaphorically, American politics is sometimes known as political theater, especially when it appears that politicians give speeches or vote on bills in Congress that seem only for show, not for substantive governmental policy decision: *“The EU’s climate package was Brussels’ other piece of **political theatre** this week. It was trailed, leaked, and leaked so that everybody knew that the essentials - no regulation of fracking; no national renewable energy targets and an energy price report to justify it all - before the official unveiling” [10].*

4. Anthropomorphism: **to sleepwalk into crises**

Sleepwalking is normally used towards people, who walk at night and sleep, to sleepwalk into crises means to get into crises without understanding it or being conscious about it:

*“Ukraine crisis: House of Lords criticises EU and Britain for “**sleepwalking into crisis**” as Moscow and Nato remain on diplomatic collision course” [11].*

5. Zoomorphism: “Traditionally the idiom refers to someone who is in the last period of a term in an elective office and cannot run for reelection, at the same time the following example contains another metaphor *to roar*. A lion is said to roar when it is angry. Some politicians also roar if they have a strong voice and argue their points well in debates: *“Obama **a lame duck** — but hear him **roar**”*

6. Botany: **deep rooted**

A tree with deep roots is the one that is very old and solidly anchored into the ground. Metaphorically, the problem or attitude that is deep rooted indicates that it is something that goes back many years and is not likely to change.

Example: *“Ukraine’s economic output contracted in 2014 resulted in **deep-rooted macroeconomic and structural weakness**. The situation was significantly aggravated by the worsening security situation. Exports to the EU compensated for the decline of Ukrainian trade with the Russian Federation” [13].*

Syntactic approach has proved that there are metaphors-words, metaphors-word combinations and metaphors-sentences, there are no examples of metaphors-texts. Functional aspect of metaphor’s usage proves that its main function is to in-

fluence the reader. Thus, metaphor is one of the most important components of political discourse. Positive aspects of metaphoric communication is in its ability to influence the reader. The negative aspect is in metaphor's ability to hide the direct meaning .

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Андрейченко О. І. Метафора театру в сучасному політичному дискурсі: когнітивний аспект / О. І. Андрейченко // Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара. – Вісник. – № 11, Т. 19 : Серія Мовознавство / Відп. ред. Т. С. Пристайко. – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. – 17, Т. 1. – С. 9–14.
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. Учебник для вузов (7-ое издание) / И. В. Арнольд . — М. : Флинта-Наука, 2007. – 456 с.
3. Москвин В. М. Русская метафора: Очерк семиотической теории/ В. М. Москвин. – М. : ЛЕНАНД, 2006. – 184 с.
4. Позняк Д. В. Особливості відображення передвиборної метафори в масовій політичній свідомості / Д. В. Позняк // Проблеми політичної психології та її роль у становленні громадянина української держави. – К. , 2005. – Вип. 4 – 369 –377 с.
5. Складарская Г. Н. Метафора в системе языка / Складарская Г. Н. – М. , 2005. – С. 29.
6. The Business Insider [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.businessinsider.com/why-rand-paul-might-be-the-gopfrontrunner-2015-1>
7. **The Washington Post** [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.washingtonpost.com/politics/mitt-romney-faces-major-test-in-michigan-primary-once-thought-an-easy>
8. **Weisman J Congressional Panels Approve Fast Track for Trade Deal, With Conditions** [Електронний ресурс] / J. Weisman – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/2015/04/24/business/international/congressional-panels-approve-fast-track-for-trade-deal-with-conditions.html>
9. **Weisman J. Deal Reached on Fast-Track Authority for Obama on Trade Accord** [Електронний ресурс] / J. Weisman. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/2015/04/17/business/obama-trade-legislation-fast-track-authority-trans-pacific-partnership.html>
10. **Miller J. Elections** [Електронний ресурс] / J. Miller. – Режим доступу:

- <http://www.sacbee.com/news/politicgovernment/election/article2600584.html>
11. Mandryk P. Political hires give railways inside track [Электронный ресурс] / P. Mandryk – Режим доступа: <http://www.leaderpost.com/news/Mandryk+Political+hires+give+railways+inside+track10937280/-story.html>
12. The Independent, 2014 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/generalelection/general-election-2015-cameron-defends-criticism-that-tories-still-neck-and-neck-with-labour-in-polls-10205609.html>
13. Johnston L. First Lady Michelle Obama's family tree traces road from slavery to White House: report [Электронный ресурс] / L. Johnson. – Режим доступа: <http://www.nydailynews.com/news/politics/lady-michelle-obama-family-tree-traces-road-slavery-white-house-report-article-1.382978>
14. Banstein J. The Senate deal holds on executive branch nominations [Электронный ресурс] / J. Banstein. – Режим доступа: <http://www.washingtonpost.com/blogs/post-partisan/wp/2013/10/29/the-senate-deal-holds-on-executive-branch-nominations>
15. Student Debt and the Economy [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.nytimes.com/2013/03/10/opinion/sunday/student-debt-and-the-economy.html?_r=0

I. O. Zemlana

THE USE OF AUTHENTIC MATERIALS TO DEVELOP LISTENING SKILLS IN ENGLISH CLASS IN HIGH SCHOOL

Listening plays a significant role in the lives of people. The word "listening" may have different meanings for different people. For the purpose of the current study, however, listening is defined as an active, and interactional, process in which a listener receives speech sounds and tries to attach meaning to the spoken words in an attempt to understand the intended message of a speaker or the oral text so that he/she can respond effectively to oral communication [1, 5].

Much of the educational process is based on skills in listening. In the classroom, students have to spend most of the time listening to what the teacher says, in order to understand and to retain the information for later recall. Among the four major areas of communication skills and language development - listening, speak-

ing, reading, and writing - the one that is the most basic is listening, but also it is the most difficult one to learn [9].

In a language classroom, listening ability plays a significant role in the development of other language arts skills. When students first learn a language, they generally have to listen to the words several times before they are able to recognize and pronounce those words. Listening can also help students build vocabulary, develop language proficiency, and improve language usage [9].

It is evident that listening is the first language skill developed; it comes before speaking, reading, and writing; children listen and respond to language before they learn to talk. When it is time for children to learn to read, they still have to listen so that they gain knowledge and information to follow directions [5, 20].

In addition, listening is the most frequently used language skill. Rankin investigated the frequency of use of listening in the ordinary lives of adults and found that adults spent 42. 1 percent of their total verbal communication time in listening while they spent 31. 9 percent, 15 percent, and 11 percent of their verbal communication time speaking, reading, and writing. According to Devine, listening is the primary means by which incoming ideas and information are taken in. Bird found that female college students spent 42 percent of their total verbal communication time in listening while they spent 25 percent in speaking, 15 percent in reading, and 18 percent in writing. A study conducted by Barker, Edwards, Gaines, Gladney, and Holley confirmed Bird's view of the primacy of listening and showed that the portion of verbal communication time spent by college students was 52. 5 percent in listening, 17. 3 percent in reading, 16. 3 percent in speaking, and 13. 9 percent in writing. Gilbert, on the other hand, noted that students from kindergarten through high school were expected to listen 65-90 percent of the time. Wolvin and Coakley concluded that, both in and out of the classroom, listening consumes more of daily communication time than other forms of verbal communication [11, 50-52].

Despite the importance of listening practice in language instruction, English language classes in many countries still emphasize only the skills of reading and writing. This is especially the case of an English-as-a-foreign-language (EFL) situation in which the English language is taught as a subject at school and used only inside, but not outside the classroom. EFL students are studying English in their home countries where English is not the dominant native language. Students who are from environments where English is not the language of the country have very few opportunities to hear the real language; these students therefore are not accus-

tomed to hearing the language as it is produced by native speakers for native speakers. Consequently, students from the countries in which English is taught as a foreign language frequently have great difficulty understanding English spoken to them when they come into contact with native speakers of the language. Furthermore, outside the classroom, many ESL students have problems in comprehending speech spoken by English native speakers at the normal rate. Moreover, some students often panic when they hear the English language on television, radio, or in situations in which speech is fast and nothing is repeated. According to Ur, understanding texts outside the classroom is troublesome for students since the reading materials used in the classroom do not illustrate the language in the real world. She argues: "we want our learners to be able to cope with the same kinds of reading that are encountered by native speakers of the target language". One way to prepare ESL students for encounters with real language is to apply real language or authentic speech in the ESL classroom. An advantage of introducing authentic materials at an early stage of language learning is to help students become familiar with the target language [10].

The goal of second-language and/or foreign-language instruction, according to comprehension-approach methodologists, is the development of communicative competence and oral fluency. Dunkel suggests that this goal can be achieved by "putting the horse (listening comprehension) before the cart (oral production)". In other words, proficiency in speaking and using the authentic materials is related to developing proficiency in listening comprehension [4, 78].

Typically, classroom activities do not provide students with natural language or 'real' language. Language teachers tend to adjust their level of speech, whether consciously or not, to their students. This particular way of talking is called "teacher talk", the kind of language in which "teachers try to simplify structures and vocabulary, to pronounce the language very clearly, and in various ways to facilitate comprehension artificially". Teacher talk is characterized by slower production, reduced syntactic complexity and utterance length, limited lexicon, and more well-formed sentences. Teacher talk may include exaggeration of pronunciation and facial expression, decreasing speech rate and increasing volume, frequent use of pause and dramatization, sentence expansion, rephrasing, and simplification. So, the usage of some authentic materials is an extremely important in the goal of improving listening comprehension [8, 56].

The best method of improving listening comprehension when learning English is to listen, test, and receive feedback. Students, who need to learn English and

improve their comprehension, even if they live in a non-English speaking country, can benefit from the educational websites since they provide the necessary materials to learn how to comprehend English effectively through increasing their listening ability. If the students do not happen to live in an English speaking country, then the lessons provided on various resources can help them learn to hear English everywhere around them, even by listening to the radio in English to improve comprehension, expanding the ability to understand spoken English by listening to the news in English, and can help improve the skill sets involved in language learning by providing resources for practicing, listening, reading, writing, and comprehension lessons [3].

Empirical studies have demonstrated the positive effects of utilizing authentic texts by language learners. For example, some researches show that using authentic materials leads to oral language development. Moreover, some other studies have confirmed that using authentic materials has great influence on developing reading comprehension by presenting new words and expressions to students. Harmer points out that these are only authentic materials, which actually develop students' listening, and reading skills. Furthermore, some scientists mention that developing students' strategies in comprehending authentic texts will lead to developing their writing proficiency in the target language learning [1, 30].

Authentic materials can be even used from the first week of the first semester; however, the materials must relate to learners' life experiences and contain appropriate features that enhance comprehension at this level. Learners need opportunities to practice using the language to cope with everyday situations they might encounter outside the classroom [10].

Moreover, the teacher can play music in the foreign language for the students to listen to. Introducing a new medium for listening to the spoken language can help the students absorb the information better than simply reciting the language. The teacher can provide the lyrics to the music in combination with the music itself. This allows the students to combine their reading strengths with their listening comprehension to help enhance their listening skills. The teacher can also choose a familiar play, show or movie script, distribute the script in the foreign language, assign parts to the group, and have them act out the play or scene. Using the language in dialogue, especially a dialogue they are familiar with, such as from a popular movie will help them to absorb the language and increase their comprehension. The teacher must only allow the foreign language to be spoken in the classroom. This forces the students to listen intently to all spoken communication

and think critically to communicate [4, 19].

REFERENCES:

1. Царькова В. Б. Типологические признаки речевых упражнений / В. Б. Царькова // Иност. языки в школе. – 1980. – С. 5, 30.
2. Anderson, A. , & T. Lynch. (1988). Listening. – Oxford: Oxford University Press. [http://dx. doi. org/10. 1177/03058298900190010803](http://dx.doi.org/10.1177/03058298900190010803)
3. Gardner, D. , & Miller, L. (1999). Establishing self-access: From theory to practice. – Cambridge: Cambridge University Press.
4. Herron, C. (1994). An investigation of the effectiveness of using an advance organizer to introduce video in the foreign language classroom. – Modern Language Journal.
5. Loveday L. The Sociolinguistics of Learning and Usage a Non-Native Language / L. Loveday. – Oxford: Pergamon. – 1982
6. Meskill, C. (1996). Listening skills development through multimedia. - Journal of Educational Multimedia and Hypermedia, 5(2).
7. Nunan, D. (2003). Listening in a second language. - The English Centre, University of Hong Kong. Retrieved September 2013. From [http://www. jalt-publications. org/tlt/articles/2003/07/nunan](http://www.jalt-publications.org/tlt/articles/2003/07/nunan)
8. Nunan, D. (1998). Language teaching methodology. Kuala Lumpur: Pearson Education.
9. Richards, J. C. (1990). The Language Teaching Matrix - New York: Cambridge University Press. [http://dx. doi. org/10. 1017/cbo9780511667152. 002](http://dx.doi.org/10.1017/cbo9780511667152.002)
10. Sabet, M. K. (2012). The Impact of Authentic Listening Materials on Elementary EFL Learners' Listening Skills. - International Journal of Applied Linguistics & English Literature, 1(4) [http://dx. doi. org/10. 7575/ijalel. v. 1n. 4p. 216](http://dx.doi.org/10.7575/ijalel.v.1n.4p.216).
11. Underwood, M. (1989): Teaching Listening. - London: Longman.

N. E. Zhygir

DISTINCTIVE STYLISTIC PECULIARITIES OF RAY BRADBURY'S NOVEL "SOMETHING WICKED THIS WAY COMES"

Ray Bradbury has a distinctive writing style. Every his work is a great example of the "right science fiction novel". For our study we took a novel "Something wicked this way comes", because it is one of the greatest works of the author, but the least studied. The purpose of the work is to single out the main characteristics of Ray Bradbury's style and to describe them on the basis of the aforemen-

tioned novel.

Analyzing “Something wicked this way comes”, first, what attracts our attention is the title of the book. It goes back to W. Shakespeare’s “Macbeth”: “By the pricking of my thumbs, something wicked this way comes” [1, 98] – this is an exclamation of one of the witches in Act 4, Scene 1. In these words Macbeth is defined as “wicked”. This couplet is mentioned in Chapter 37 of R. Bradbury’s novel as the explanation of Charles Halloway who has a steadfast belief in the boys [4, 29]. In the novel, the “something wicked” that comes to Green Town is a carnival of freaks. From the very outset the author tries to immerse us into the mystic and mysterious atmosphere of the novel.

In consideration of R. Bradbury’s diction we can say that it’s often vengeful. His choice of words, and the way he puts them together helps him to create expressive dialogues between characters, who are angry or scared: “You can’t hurt me! – the boy shrieked. ‘Funny’, said Charles Halloway. ‘I think I can.’ He pressed the boy, almost lovingly, close, very close. ‘Murder!’ wailed the boy. ‘Murder.’ ‘I’m not going to murder you, Jed, Mr. Dark, whoever, whatever you are. You’re going to murder yourself because you can’t stand being near people like me, not this close, close, not this long ” [1, 144]. In this example we can see that with the help of **short sentences** and **repetition** of some words the author helps his reader to feel the exact atmosphere that he creates.

The tone of “Something wicked this way comes” is curious. Not only the characters, but the author is interested in forthcoming events which take place in the narration. “For cri-yi, I’m froze, let’s go watch them set up! ‘At three a. m. ?’ ‘At three a. m. !’ Jim vanished. ‘Here goes nothing!’ Jim slid down the drainpipe on his house, toward the sleeping lawns. ‘Jim! Wait!’ Will thrashed into his clothes. ‘Jim, don’t go alone!’ And followed after” [1, 25] Both Jim and Will are curious about the carnival arriving and the author, with the help of **shortening** of words and sentences, shows impatience and interest of the characters.

The mood of the novel is mysterious and in some way terrifying. A huge number of things in “Something wicked this way comes” is not explained. “Will listened, cold but warming, glad to be in with a roof above, floor below, wall and door between too much exposure, too much freedom, too much night. ‘Three...’ Dad’s voice, home now, moving down the hall, speaking to itself. ‘Three...’” [1, 30]. “Lying abed, Will realized he had been thinking about Grandfather’s vast gift from

another time. He was waiting to hear the boardwalk speak. In what language? Well..."[1, 48]. The author uses **omission** here, he does not end the sentence or uses **ellipsis** to show a mystery, thus a reader has to find out what the author means and how it will turn into in subsequent events. "The Illustrated Man thrust out his hands. Will's father lurched. Tattooed in bright blue ink, Will's face gazed up at him from the palm of the right hand. Ink-sewn to the left palm, Jim's face was indelible and natural as life. 'You know them?' The Illustrated Man saw Mr Halloway's throat clench, his eyelids squinch, his bones struck vibrant as from a sledgehammer blow. 'Their names?'" [1, 91]. Here it can be seen that nobody knows why the illustrated man has lifelike tattoos of Jim and Will on his palms. A reader cannot understand what the illustrated man wants to do to the boys. Only this little part of the novel can create a mystery, but it's not necessary to solve it.

It is used third person limited narrator in the novel. Sometimes the action is focused on Will and Jim, sometimes on Charles Halloway, and sometimes we can follow minor characters, like Tom Fury. But to a greater extent we stay near Will. We always can trace thoughts and emotions in the story: 'I'm scared!' 'Please, don't go on the carousel and leave me, Jim' 'Jim, thought I'" [1, 84].

Almost all main and minor characters are **round** (but not flat). They evolve over a period of the narration and show their positive and negative sides. The author gives a bright description of every main character. Will Halloway is an obedient child and he bewares of getting involved in dangerous and difficult situations, nevertheless, he is brave enough to fight the evil power of the carnival. Describing Will, the author uses **simile** to help readers to see all details of the character: "And the first boy, with hair as blond-white as milk thistle, shut up one eye, tilted his head, and looked at the salesman with a single eye as open, bright and clear as a drop of summer rain. ". [1, 4] As to Jim, he is thoughtful and active; he always induces Will to act. He is a very impulsive boy and wants to become older, he is about to be led on a string of the carnival, but Will saves him. As for Jim's appearance, we can see that Bradbury uses very bright **epithets** and **metaphors** to make the first impression on readers: "The second boy did not move, but lay stomach down on the autumn grass, debating as if he might make up a name. His hair was wild, thick, and the glossy colour of waxed chestnuts. His eyes, fixed to some distant point within himself, were mint rock-crystal green. At last he put a blade of dry grass in his casual mouth" [1, 4].

In a whole, R. Bradbury's writing style is very metaphoric: "So now Jim was the kite, the wild twine cut, and whatever wisdom was his taking him away from

Will who could only run, earthbound, after one so high and dark silent and suddenly strange" [1, 25]. "Me, thought Will, I'm the rabbit. And he was white, and much afraid" [1, 52]. "And so they ran three animals in starlight. A black otter. A tomcat. A rabbit" [1, 52]. The library according to Bradbury is not just a place full of books, but a "a land bricked with paper and leather" [1, 8]. "So Will just stood with cougar and dark on his tongue" [1, 19], with the help of metaphor the author describes the personality of his characters, their attitudes to some problems and events.

In "Something wicked this way comes" R. Bradbury uses some **allusions** which make the novel even more mysterious and symbolic: "Man is in love and loves what vanishes" [1, 2]. This allusion refers us to W. B. Yeats. It is connected with obsession about youth. "Youth" is the thing that all characters love and want to achieve and that this is the thing that easily vanishes [3, 86]. A good example is Miss Foley that desires to be a little girl again, or Charles Halloway who wants to be as young as his son. The next allusion is a proverb from the Bible: "They sleep not, except they have done mischief; And their sleep is taken away, unless they cause some to fall. For they eat the bread of wickedness, And drink the wine of violence. " [1, 2]. This line is an appropriate description of the wicked carnival men who terrorized Will and Jim. This epigraph has a great function in setting the ominous atmosphere, which will remain in the narration till the end. One more allusion is a line from Herman Melville's novel "Moby-Dick, or The Whale": "I know not all that may be coming, but be it what it will, I'll go to it laughing" [1, 2]. This quotation is associated with Charles Halloway's near-death moment with the Witch. He accepts the death and responds it with laughter [3, 88].

"Something wicked this way comes" is full of **symbols** and this is one of the main characteristics of the author's writing style. The first symbol that appears in the novel is a storm. Lightning-rod salesman sales lightning conductors before a storm, but we don't get a typical storm with thunder and lightning, we get a freak carnival. The second symbol is a clock. Mr. Halloway says that women are "strange wonderful clocks" [1, 30], and if we watch more carefully we will see that everybody in this novel is regarded as a clock. The next symbol is the carnival. Throughout the story the carnival brings nothing good, but only bad events and deeds. The carnival in this case is a symbol of Evil. It destroys the town and people's fates. It makes people angry, selfish and envious [2, 113]. Another symbol is a Mirror Maze: "If a man stood here would he see himself unfolded away a billion times to eternity? Would a billion images look back, each face and the face after

and the face after that old, older, oldest? Would he find himself lost in a fine dust away off deep down there, not fifty but sixty, not sixty but seventy, not seventy but eighty, ninety, ninety-nine years old? The maze did not ask. The maze did not tell” [1, 29]. This symbol shows how people cannot accept themselves as they are. For example, Miss Foley gets depressed when she sees her wrinkles, but at the same time Charles Halloway breaks the magic of the Mirror Maze and shows that he loves himself as he is and does not want to change [2, 114, 115].

R. Bradbury’s writing the perfect combination of mystery, science fiction and comedy. The writer makes his readers interested in his book not only with the help of an interesting plot, but with the help of literary device and tone.

REFERENCES:

1. R. Bradbury *Something wicked this way comes/* – Hachette UK, 2013. – 293 p.
2. D. McQuade *Popular writing in America: the interaction of style and audience/* Oxford University Press, USA, 2003. – P. 112 – 115.
3. M. T. Moore *Science fiction: Serious reading, critical reading / The English Journal.* – 2004. – Vol. 94. – № 2. – P. 85 – 90.
4. R. Reilly *The Artistry of Ray Bradbury/ Extrapolation.* – 1971. – Vol. 13. – № 1. – P. 29.

T. O. Zgerska

METAPHORICAL VERBALIZATION) OF CONCEPT “NATURE” IN EMILY DICKINSON’S POETRY

The article offers consideration of the concept “Nature” embodied in poetic metaphors. The research is done on the example of Emily Dickinson’s selected poems.

Theoretical grounds for the article are the works offered by such researchers as S. O. Askoldov, N. Yu. Shvedova, V. M. Yartseva, Yu. S. Stepanov and others, which help to determine scientific principles of the poetic text analysis.

At the end of the XX century it appeared urgent to determine content side of a language sign, to show the connection between language and culture, and to express specific perception of a notion by particular ethnic group. Thus, the term “concept” arose. This term was coined in 1928 by S. O. Askoldov in his article “Concept and Word” [1, 279].

Initially, “concept” was synonymous to “notion”. It is illustrated by V. M. Yartseva’s “Linguistic literature dictionary”, which interprets these terms as synonyms [5]. Though, at present these terms are no longer considered as identical ones, but as those which even belong to different sciences: “notion” is a term from *Logics* and *Philosophy*, while “concept” is used by culture studies [2]. N. Yu. Shvedova defines concept as “... content side of a word sign..., which is supported by the notion, and which belongs to mental, spiritual or material sphere of human’s existence” [3].

The concepts are expressed with the help of different stylistic devices, among which are metaphors, epithets, similes, personifications and others. However, in this article attention is paid to metaphoric representation of nature in Dickinson’s creative works.

The role of metaphor is of great importance in the language. It fulfills specific functions, such as bringing into the language image and expressive colouring, and adding lexical and phraseological constructions. This stylistic device is used by a great number of writers and poets, and Emily Dickinson is among them.

Emily Dickinson writes about Death, Nature, Love, hardships of life and religion. The possible reason for the poet’s interest in nature may lie in her isolated lifestyle. She lived as a hermit, and this mode of life influenced her perception of life and her manner of writing.

On the example of several poems we try to identify and analyse the concept “nature”.

In the poem “The Most Important Population” (1846) Dickinson assigns such importance to the idea that nature is self-aware and sentient, that she depicts a nature as capable of mourning and yearning for lost and absent members [4, 130]. The poet glorifies insects and calls them: “*The most important population*”. They are industrious, labour for them is not a penalty, but both: the way of existence and the goal they live for. Besides, it is their happiness and paradise:

*They have a heaven each instant
Not any hell.*

In this piece of poetic work Emily Dickinson metaphorises insects’ work and views it equal to people’s work. Though we do not know the names of main characters: “*Their names, unless you know them,*”/ “*Twere useless tell.* ”, this does not mean that they are of no importance. The home is an ideal place for them, they have a goal and strive for it despite anything. It may be the reason for the poet’s astonishment at those “unnoticed”-from-the-first-sight creatures, which she calls

“population”, “nations”.

In “Summer’s Armies” (1860) the main topic is routine life of wood, hill and bog inhabitants. In this poem, Emily Dickinson creates a metaphorical image of a rainbow: “*Some rainbow coming from the fair!*”, and stresses how, along with it, joy, entertainment and life turn to everyday activities. The same is in people’s life: there is some space for entertainment, however, it does finish and it is time for work.

Then we read:

*Or else a peacock’s purple train,
Feather by feather, on the plain
Fritters itself away!*

Dickinson accentuates the concept of “labour” by showing butterflies:

*The dreamy butterflies bestir,
Lethargic pools resume the whir*

Analysing this metaphor, we may also see real life of people, and, hidden by the poet, those, who also work every day.

The image of the Sun is represented in the form of an overseer, who supervises and controls the work of insects. This rigorous motive is supported by the “soldiers” who are represented by bees:

*From some old fortress on the sun
Baronial bees march, one by one,
In murmuring platoon!*

Such class is the most organized and structured as they march in a platoon, if compare to ordinary working insects. It seems, much is expected from them as the soldiers are to be alert day and night. In order to attract readers’ attention to real urge of constant vigilance, the poet uses exclamation: “*Behold!*” The following lines are different in their tone from the other parts of the poem:

*Behold! Whose multitudes are these?
The children of whose turbaned seas,
Or what Circassian land?*

Poetic consciousness of Emily Dickinson successfully combines real and abstract things and uses the image of a child as a metaphor of those born on earth. Circassians also become the part of this metaphor, as they are considered the children of the sun who live in sunny lands. However, their life is disturbed and ruined by the war which took them unawares. The verse ends in the question and it shows that the poet cannot or does not know if it is possible to cope with it.

Thus, the nature and its inhabitants represent the human society with their habits, work, life and problems which not always have any solution.

“The relative simplicity and monotony of Emily Dickinson's verse forms contribute to the difficulty of reading Dickinson in large quantities at single sittings, but one never fails to sense and remember her unique poetic genius” [6]. Dickinson's poems are often full of images and metaphors taken from different sources, though Nature predominates. Her images sometimes create natural or social scenes, but more likely, they are aimed at psychological landscapes, depiction, generalization and allegorical scenes.

Besides, her great feel of language is the most striking peculiarity of Dickinson's style. She skillfully blends the homely and exalted, the trivial and the precious, in her images, metaphors, and scenes. The key effect that she achieves is increasing scrutiny of small-scale things and focusing on the texture and significance of large ones. It also serves to penetrate into her physical world with questions of value. Dickinson's sense of humor and her skepticism help to convey her doubts and needs to find faith. Her metaphors are also sometimes “telescoped”; that is, “they incorporate elements so condensed or disparate that they must be elongated, drawn out like a telescope, to reveal the full structure of a picture or an idea” [6].

REFERENCES:

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В. П. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
2. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997.
3. Шведова Н. Ю. Русский язык: Избранные работы / Н. Ю. Шведова // Росс. акад. наук; Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. – М. : Языки славянской культуры, 2005.
4. McTier R. S. "An Insect View of Its Plain": Insects, Nature and God in Thoreau, Dickinson and Muir / R. S. McTier. – North Carolina, USA. – 2013.
5. Лингвистический энциклопедический словарь / [Гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2002.
6. The Poems of Emily Dickinson. Электронный ресурс: [доступно 3]: <http://www.cliffsnotes.com/literature/e/emily-dickinsons-poems/emily-dickinsons-poetic-methods>.

USE OF SONGS IN THE STUDYING OF A FOREIGN LANGUAGE

Nowadays during the time of the Globalization, when the world is not that big anymore as it used to be, ability to speak foreign languages is a crucial and essential trait. It is particularly essential to speak English for it is reasonably considered to be the international language since it is spoken throughout the whole world. The society develops as time go by and so do the methods of education. Not long ago a new method that is based on using authentic songs in the process of learning foreign languages was introduced. It is particularly useful in developing of lexical skills of students. And choosing songs as the key element is quite justified. First of all, songs are the sort of material that is usually welcomed by students. It is always interesting and exciting and it is known when one is interested while doing something, the effectiveness of his work will be much higher. Secondly, studying of a foreign language cannot be imagined without being aware of cultural notions and aspects of the country the language of which is studied. Authentic texts of songs grant this opportunity and in addition help students become more versatile and intelligent.

Humanity has been concerned with the use of songs in studying since ancient times. Historians claim that in Ancient Greece a lot of texts were learnt by means of singing and in primary schools of India alphabet and arithmetic are learnt by means of singing even these days.

In the 1960-s the teaching of foreign languages exceeded the bounds of traditional grammar. Teachers found out the importance of texts in the process of teaching the foreign language and made them the key part of the lesson. The teaching material since then was mostly based on the context, rather than grammar questions, paying special attention to lingo-cultural aspects. After the 1970-s all teaching materials were organized in lessons based on texts. And the song in its own turn is the brightest example of an authentic text. Combination of music and verses can be spiced with video materials, trailers, etc., that maintain students' motivation and interest at quite a decent level. Usually the song possesses the optimal didactical length (3-4 minutes). This activates and builds students' receptive skills [5, 45].

Today some separate methodical aspects of the use of Anglo-American poet-

ry and songs during the studying of English as a foreign language are analyzed on the pages of professional magazines but the general concept of the use of songs in education is yet to come. This concept is of the high values because studying of the foreign language involves not only sheer knowledge and skills but also the complex mastering of lingo-cultural, cultural, esthetical aspects, values of the native speakers' culture through the specimens of songs [2, 37-39].

The song as teaching material

Today's language is no archaic and constantly develops. Songs contain authentic language material that most naturally resembles the conversational speech. And the use of such songs in education is one of the most effective ways of mastering the everyday language. But songs also greatly assist in developing of some other particular skills.

Listening and pronunciation

Listening to songs positively affects the speaking and listening skills, for the student is directly exposed to the accent and speech of native speakers, and as a result he can get the right notion about how this or that word is supposed to be pronounced. The development of speech hearing occurs under the rational combination of the imitation and explanation. The process of imitation in its turn is divided into two stages:

- Listening to the specimen;
- Repeating of the specimen [4, 121 – 123].

During the process of repeating students aspire to liken their pronunciation to the one of native speakers. However, their first attempts always tend to be faulty, because we can perfectly hear only those sounds that are familiar to us. But through the multiple repeating students deal with their mistakes. The teacher can also accelerate this process by the deliberate explanation of the ways of articulation to students. Usually it is more effective than multiple listening to the problematic sound in order to overcome the issue [1, 28-31].

The method of songs is unique because it enables students to preserve and develop pronunciation and listening skills outside the verbal environment of the language which is being studied.

Lexical skills

The language is a hierarchical structure that consists of many levels which are characterized with their own language sings, units, phraseological units and etc. Vocabulary in the system of language means is a crucial component of any speech activity: listening, speaking, reading and writing. This defines its important place

during every lesson in foreign language. Forming and developing of students' lexical skills is the priority of any teacher. Lexical units along with grammatical ones are the basic and initial building material by means of which the speech activity is performed and so the learning of such units is one of the most important parts of learning any foreign language. Forming of lexical skills implies not only taking into account the notions of the formal-structural character but also the knowledge of situational, contextual and social rules which native speakers follow [4, 121 – 123].

The use of songs has proved itself to be one of the most effective ways of the development of lexical skills. This method is particularly useful when songs are divided into the groups that cover some particular range of vocabulary and introduce any new topic to students step by step. Multiple listening to particular songs with the emphasis on the key vocabulary along with post-listening activities, discussions and attendant exercises greatly helps remember and use new vocabulary in a proper way and extends lingo-cultural notions about the country the language of which is studied, which in its own turn enables one to understand the language better [3].

Conclusions

The importance of foreign languages in society raises its status as a curriculum subject and stimulates development of new method and ways of studying it. The use of songs has proved to be one of the most effective ways of achieving this aim. Songs are the optimal material for studying for they are authentic; they always arise interest in students, develop speech skills properly and are the great source of new vocabulary. And of course they let us find out about cultural features, lingo-cultural aspects, traditions and mentality of the native speakers of the country the language of which is studied. Without this speaking a foreign language at a proper level is impossible.

REFERENCES:

1. Гебель С. Ф. Использование песни на уроках иностранного языка / С. Ф. Гебель // Иностранные языки в школе. – М. : Просвещение, 2009. – №5. – С. 28–31.
2. Михайлова Е. А. Работа над песней на уроке английского языка / Е. А. Михайлова // Иностранные языки в школе. – М. : Просвещение, 2006. – №1 – С. 37–39.
3. Никитенко З. Н. Аутентичные песни как один из элементов национально-

культурного компонента содержания обучения иностранному языку на начальном этапе / З. Н. Никитенко // Иностранные языки в школе. – М. : Просвещение, 2006. – №1 – С. 37–39.

4. Соловова Е. Н. Методика обучения иностранным языкам. Продвинутый курс / Е. Н. Соловова. – М. : АСТРЕЛЬ, 2008. – 325 с.

5. Teresa Cremin. Teaching English creatively / Cremin Teresa. – London: Roulette, 2009. – 45 p.

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ПОСТАТІ ІВАНА СІРКА В РОМАНАХ У ВІРШАХ М. ТЮТЮННИКА ТА Л. ГОРЛАЧА

До художнього моделювання образу козака-характерника, кошового отамана Запорозької Січі Івана Сірка, якому доводилось долати гетьманський розбрат, старшинські інтриги, і майже чверть століття, у добу Руїни, разом із побратимами боронити нашу землю від спустошливих набігів, зверталося багато митців у різних жанрах. В історичних романах у віршах Леоніда Горлача «Чисте поле» та Миколи Тютюнника «Іван Сірко» він постає відважним воїном, людиною з надприродними здібностями, а головне – її духовно-ментальним символом, патріотом України: *«Я ладен з нею бути до заги-ну, / Аби лише вона жила завжди!»* [3, 61] (М. Тютюнник «Іван Сірко»); *«Живу лиш для святої України, / яка ніколи в серці не вмира»* [1, 493] (Л. Горlach «Чисте поле»), тому й *«Дванадцять раз вручали булаву / ...за те, що, кажуть, правдою живу, / До того ж маю голову й сміливість»* [3, 33].

Саме з таких «несмертельних типів», як Іван Сірко, який вселяв у кожного дух вольниці й непокори, на думку Д. Донцова, необхідно брати приклад. Вони втілюють «вічні ідеї», «в основі яких – філософсько-інтелектуальне, світоглядне мислення автора твору» [2, 164].

В історичних романах у віршах М. Тютюнника та Л. Горлача багато паралелей з народнопоетичною оцінкою постаті Івана Сірка, про нього ще за життя складали пісні, думи легенди й перекази. Наприклад, М. Тютюнник подає цікаву художню версію легенди про народження: *«Колись казали, нібито зубатим / І я родився, в празник, як на гріх. / Й сусіди довго заглядали в хату, / А я лежав і гриз собі поріг»* [3, 2]; у дев'ятій частині «Рука отамана Сірка» про силу руки, яку козаки після його смерті *«Тримали в бою, як корогву»* [3, 101], а вороги *«Втікали, як від полум'я вошва»* [3, 102].

Становлення, формування історичної особистості, автори романів у віршах зображають у ретроспекції, у пам'яті героя постає далеке й близьке: прихід на Великий Луг, вибори кошовим на Січі, взяття Перекопа, дотримання козацьких звичаїв і традицій, зустріч із Степаном Разіним, звістка про смерть сина Петра, зрада та заслання в Тобольськ, розмови в Москві з царем, прийом послів на Січі тощо. Безперечно, у спогадах Сірка переважають най-

більш важливі події, про козацьку звитягу, героїчні й трагічні сторінки Запорозької Січі, яка визначила сенс його буття, і в старості дала сили подумки «ширяти чистим полем», адже пам'ять: *«...як вузлики на вимоклих словах, / зав'язує і повертає душі / і образи усіх, кого ти знав / з ким хліб ділив, кому прощав провину»* [1, 480].

Репрезентуючи події того нелегкого для України часу, автори акцентують на проблемі зради, не як поодинокого конкретно-особистісного випадку, а головної біди нації, зречення українцями своєї віри, моральних канонів, землі. І в «Чистому полі» Л. Горлача, й «Івану Сірку» М. Тютюнника розповідається, як підступно здав кошового полковник Жученко той, кому він довіряв. Роман М. Тютюнника навіть розпочинається розділом «Зрада»: *«Й Жученко, гад, на кожнім кроці гирка... / Аж труситься цареві догодить. / А що ж тепера скаже твоя мати? / Як стріне на порозі таку гідь?»* [3, 3]. Подібну картину зображує й Л. Горlach, у роздумах героя автор передає занепокоєння долею народу й України, де «розплодились» такі «хрещені земляки»: *«О господи, спаси і сохрани / народ від отаких христонпродавців! / Ростуть жученки, як їх не губи, / і робляться великими жуками, / творці умілі зради і злоби / з обагреними кровію руками»* [1, 595]. І таких типологій у розкритті людини-легенди в історичних романах у віршах Л. Горлача й М. Тютюнника багато.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Горlach Л. Чисте поле / Л. Н. Горlach // Горlach Л. Н. Слов'янський острів: Історичні романи у віршах. – К: КП «Редакція журналу “Дніпро”» 2008. – С. 477 – 662.
2. Колкутіна В. В. Шляхи трансформації понять «вічний образ» та «вічна ідея» в рецепції Дмитра Донцова: історичний модус / В. В. Колкутіна. – Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – Луганськ: ЛНУ, 2010. – № 4. (191). – С. 162 – 168.
3. Тютюнник Микола. Іван Сірко: історичний віршований роман / Микола Тютюнник. – Архів письменника, 2013. – 112 с.

СПОСОБИ ВИРАЖЕННЯ ТІЛЕСНОСТІ В ПОЕЗІЇ ЕДРІЕНН РІЧ, СИЛЬВІЇ ПЛАТ, ЕНН СЕКСТОН

Проблематика тілесності стає актуальною на початку ХХ століття, коли спершу модернізм, шукаючи шляхів щодо своєї так званої неklasичної естетики, а пізніше постмодернізм – уводять тілесність у художній дискурс.

Мотив жіночого тіла посідає чільне місце в ліриці Енн Секстон, Сильвії Плат та Едрієнн Річ. На відміну від попередників, вони писали набагато відвертіше про жіночу тілесність, називаючи своїми іменами те, що раніше передавалося за допомогою двозначних слів, цитат, метафор, або символів. Жіноче тіло в їхніх поезіях часто є викликом усій патріархатній культурі з її обмеженнями та упередженим ставленням до жінок, адже у незалежності жінки завжди убачалася загроза авторитету маскулінного, домінуючого порядку, а отже контроль за жіночою тілесністю є невід'ємною умовою стабільності патріархатного дискурсу. Американські поетеси, свідомо, а іноді й несвідомо, намагаються зруйнувати авторитарність поглядів на жіноче тіло, які включають у себе міфи про жінку-зрадницю (Клітемнестра, Медея), покірну жінку (Попелюшка), жіночу сексуальність тощо. Вони намагаються відтворити жіноче світосприйняття, яке виростає з жіночої тілесності, і прагнуть почути голос власного тіла, прислухатися до нього, проникнути у власну тілесність. Це дає їм можливість побачити те місце, яке посідає тілесність у системі саморепрезентації жінки, у конструюванні нею моделі жіночої суб'єктивності, у структурі соціальних та культурних взаємозв'язків.

Розуміння жіночого досвіду часто проявляється через досвід тілесний, про що свідчить аналіз поезії американських авторок, у якій реалізація жіночого «я» ліричної героїні часто відбувається через вплив на її тіло. Це простежується в тематиці їхньої лірики, що концентрується навколо відчуттів жінки, яка скоро стане дружиною або матір'ю, передається в мотивах вагітності, пологів, аборту, підліткової сексуальності, клімаксу. Тілесність часто проявляється через еротичну рефлексію (скажімо, у ліриці Е. Секстон), але не обмежується нею. Вона бачиться авторками як певний метафізичний досвід. Тіло стає одночасно об'єктом та суб'єктом знання (за М. Фуко). Духовне

життя не є протилежним до тілесного – воно реалізується через її тілесно-еротичний досвід.

Жіноче тіло для Секстон та Плат, – це, перш за все, носій страждання. Біль, як фізичний, так і душевний, є невід’ємною частиною життя жінки, він починається ще з колиски (*«pain ... begins in the crib»*, Е. Секстон). Поетеси часто зосереджують увагу на зображенні тілесного болю, хвороби. Вони в деталях змальовують менструальні цикли, аборти, процес народження дитини та пов’язані з ним болісні відчуття. На відміну від С. Плат, яка завжди бачила жіноче тіло перепорою на шляху до пізнання своєї істинної сутності та прагнула «обійтися без нього» (*«one day I shall manage without her»*, *«In Plaster»*), Енн Секстон бажає примирити обидві частини своєї ідентичності: душу (*«spirit»*) та тіло (*«body»*). У надзвичайно релігійній поезії останніх років авторка приходить до висновку, що Бога потрібно шукати через землю та тіло, а не поза ними. Лірична героїня вчиться любити своє тіло, свою «тваринну привабливість» (*«animal loveliness»*). У віршах з’являється низка цілісних та цілющих образів, що символізують оновлення, відродження

Поезія Едрієнн Річ часто відображає мовчазне, сповнене страждання жіноче тіло, але в поезіях останніх років ХХ століття вона вводить у вірші нову тенденцію – «говорити мовою тіла» (*«speak the body»*), що, на думку М. Коллінза (Michael J. Collins), є компенсацією за «мовчання» (*«muteness»*) жіночого тіла в ранніх поезіях [2, 22]. Особливою рисою поетики Е. Річ є її постійне прагнення дослідити систему владних взаємин у термінах ідентичності та тілесності, роздуми про те, що відбувається в її країні, як політика США впливає на весь світ та кожного громадянина особисто. Спосіб вивільнення жіночої ідентичності, що опинилася в тісних рамках патріархатної ієрархії, можна, на нашу думку, співвіднести з теорією політичного проекту номадизму Розі Брайдотті. Номадичний суб’єкт, запропонований Брайдотті для позначення жіночої суб’єктивності, нагадує ліричного суб’єкта в поезії Е. Річ, який прагне залишити маскулінну ієрархію раз і назавжди. Номадичність пропонує, з одного боку, принципову мінливість самого суб’єкта, а з іншого – можливість мінливості політики та політичної стратегії [1, 228]. Йдеться, зокрема, й про оригінальність мови, жіночої мови, що стає важливим інструментом у боротьбі з ієрархією та структурою влади.

Попри різне бачення жіночої тілесності, для усіх трьох поетес жіночий тілесний досвід є надзвичайно важливим, і стає провідною темою їхньої поезії. Е. Річ понад усе хвилює боротьба за відновлення жінками контролю за

своїми тілами та мовою, вона намагається писати прямо і відверто як жінка, через жіноче тіло та досвід. С. Плат вважає, що ідентичність жінки формується в тісному взаємозв'язку з біологічним досвідом і культурою. Е. Секстон пов'язує жіноче тіло з прихованою жіночою креативністю, адже саме при передачі тілесного досвіду у творчості стає можливим змінити традиційний статус жінки як об'єкта на статус повноправного суб'єкта. Поетеса переконана, що жінка повинна пишатися своїм тілом, бо тільки в гармонії з ним вона знайде справжню себе.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Брайдотти Розі. Различие полов как политический проект номадизма / Розі Брайдотти // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы; [под. ред. Е.Здравомысловой, А.Темкиной]. – Спб. : «Дмитрий Буланин», 2000. – С. 228.
2. Collins, Michael J. The Unearthing of the Body in Adrienne Rich's Poetics / Michael J. Collins // Thesis Abstract in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts. – Seton Hall University, 2009. – 32 p.

О. В. Гонюк

ПРАВДА ХУДОЖНЯ ТА ІСТОРИЧНА В РОМАНІ М. ЛАЗОРСЬКОГО «ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ»

У романі-хроніці «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорський майстерно оперує історичною правдою, використовуючи у своєму творі як художній вимисел, так і художній домисел. При цьому останній все-таки переважає у творі, сприяє детальнішому зображенню видатного діяча минулого. Концепцію образу Кирила Розумовського, на нашу думку, раціонально досліджувати в соціальному, психологічному й ментальному аспектах, що допомагає різносторонньо охопити життя і діяльність останнього гетьмана України.

Автор майстерно використовує художній паралелізм, співставляючи природу й зовнішність героя з метою розкриття стану душевного надлому й безнадії видатної постаті минулого. У романі широко представлені анімалістичні образи (лебеді, голуби тощо), які розкривають внутрішній стан Розумовського, створюють його психологічний портрет. Автор зумів показати

суперечливість, неоднозначність, трагізм і велич видатного діяча як людини й політика.

Роман-хроніка «Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського віддзеркалює суспільну свідомість усіх верств населення України, тонко передає трагедію цілого народу, що потрапив у колоніальне рабство до сильнішого сусіда.

Н. І. Заверталюк

ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА НАРОДЖЕНА ВІЙНОЮ

Тема війни, джерелом якої стали події перших місяців битви з гітлерівською навалою на території України, самобутньо реалізована в поезії М. Стельмаха, безпосереднього її учасника. Літературознавці, досліджуючи його творчість, у тому числі й присвячену цій темі, зосереджують свою увагу передусім на його прозі. Певна недооцінка поезії М. Стельмаха цього періоду і зумовила інтерес до висунутої у статті теми.

Об'єктом аналізу в цій статті є поезії М. Стельмаха, написані у період з червня 1941 – 1942 роки в окопах війни та у шпиталях, куди потрапляв після поранень, а далі й знову у фронтових умовах, куди повертався після поранень, але з 1943 р. уже в якості спеціального кореспондента фронтових газет, у тому числі й газети Першого Українського фронту «За честь Батьківщини». На їхніх сторінках друкувалися його вірші, нариси, оповідання. У 1942 р. було видано дві збірки його фронтової поезії – «Провесінь» (Воронеж), «За ясні зорі» (Уфа). У поезіях цих збірок тема війни розгортається на трагічних регістрах, при цьому в її розвитку централізовано національне начало на рівні променю зору автора на світ України і її захисника українця в умовах грізної битви з гітлерівським військом («Такі жита, що не дістать рукою», «Де гнулось у полі вагітне колосся», «Мертве поле», «Україні» та ін.). Розгортаючи тему війни, М. Стельмах на перший план висуває опозицію мир / війна, зміст якої оприявнюється через систему метафорично-символічних образів (поле жита) поле бою, «сльоза колоса», сонце, що «зупинилося на мить»). У їх контексті актуалізується образ смерті. Інтерпретуючи його зміст, автор звертається до образів стихій – Землі і Вогню, активізуючи їхній архетипічний зміст: Земля «зранена», вона, як і Життя, «зі смертю у двобої». Але вона охорониця Життя, основа його відродження в

майбутньому. Образ Вогню антитетичний до образів Землі і Життя: «Вогнями в життя угризається зло» («Затьмарилось сонце на ясному сході», «Мертве поле»), з ним пов'язано образи смерті і крові. У такому ракурсі постають проблеми жорстокої правди війни – неготовності Червоної Армії до битви з добре озброєним ворогом і її відступу з території України, що були підняті поетами, які перебували на передовій лінії вогню, поетичною мовою (В. Булаєнко, К. Герасименко, М. Руденко та ін.), О. Довженком в його публіцистиці та кіноповісті «Україна в огні».

У поезії М. Стельмаха трагізм відступу армії, що залишає на поталу ворогові мирних людей, відтінено експресією вираження відчуття ліричного «Я», «що опинився за межею рідної землі», через афористичний образ «життя половина і серце усе», залишені там, «за межею («Шляхи вересневі, ключі журавлині», «Затьмарилось сонце на ясному сході»). Функціонально ці образи неоднозначні: уособлення страждання воїна, що залишає рідних, вказівка на його самовідданість і жагуче прагнення повернутися, звільнити рідних людей і рідний край. У цій площині органічно поєднується трагічне і героїчне, виокремлюється тріада життя – смерть – безсмертя, де кожен із цих компонентів пов'язаний із темою боротьби за визволення України від фашистських загарбників.

Простір України періоду воєнного лихоліття в поезії М. Стельмаха постає як макросвіт страждання народу і ліричного героя. Її образ ідентичний з образами серця і матері, що сфокусовують в собі серця синів і дочок України, любов усіх матерів до своїх синів-воїнів, які воюють за визволення України («Україні», «Куди печаль свою подіну», «Туман» та ін.). З їх образами пов'язано мотив віри в незламність народу, що стає на захист Вітчизни. «Ми можемо померти – не вмере Батьківщина», – проголошував поет у найскладніші дні війни («Мертве поле»), утверджуючи життєздатність високих гуманістичних традицій життя українського народу – праці на землі, краси душі і любові, які визначають його національний характер.

Е. К. Ковалева

«МОЙ ПОРТРЕТ» Ж.-Ж. РУССО КАК ПРЕДЫСТОРИЯ «ИСПОВЕДИ»

В «Моем портрете» Руссо ставит две проблемы, ставшие ключевыми для автобиографизма «Исповеди»: проблема точности самоизображения и

проблема отношений личности с обществом. Адекватность самоизображения достигается за счет предельной искренности и беспощадного всматривания в себя (фрагменты 5, 16, 17). Точности самоописания способствует следование формуле «dire ce que je sais» [2, 1122].

В «Исповеди» Руссо говорит об этом неоднократно, стремясь доказать, что создаваемый им образ автобиографического «я» соответствует «я» реальному, что событийная сторона повествования соответствует действительности. Так, в конце книги IV он пишет: «Не мне судить о значительности фактов, я обязан отметить их все» [1, 157].

Проблема отношений личности с обществом в «Моем портрете» представлена в социальном аспекте. Руссо настаивает на том, что плебей, выходец из третьего сословия имеет право говорить о себе публично [2, 1120]. По его мнению, достойны внимания портреты не только высокородной знати, что шло вразрез с традициями его эпохи. Предупреждая, что это будет портрет бедняка, Руссо тем самым закладывает в него новаторскую поэтику. Это не будет портрет-маска, ролевой портрет, каковыми были портреты королей или дворян, это будет достоверный художественный образ данной личности.

В «Исповеди» оппозиция личность - общество сознательно проводится по социальному признаку. Руссо отстаивает право не только на собственные философские взгляды, но и на личностное достоинство, право говорить публично о своем «я». Наиболее резко об этом говорится в Невшатальском предисловии к «Исповеди»: «Как бы скромна и безвестна ни была моя жизнь, если я думал больше и лучше, чем короли, - история моей души более интересна, чем история их душ» [1, 669].

Автобиографическому герою «Исповеди» нравится интерес знати к его личности, популярность в высшем обществе, он искренне считает, что заслуживает их, что он одержал моральную победу над глуповатыми и спесивыми богачами. Он, плебей-самоучка, узнал и понял о мире, о человеке, о сути вещей больше, чем они, имевшие все возможности для саморазвития. В ходе повествования «Исповеди» Руссо последовательно показывает, как его герой целенаправленно занимается самообразованием и работает над собой. Он как личность превосходит недалеких представителей знати благодаря собственным задаткам, трудолюбию, осознанному пониманию ценности знания.

Отсюда возникает вывод, что ценность знания доминирует над социальным происхождением, одно можно приобрести тяжким трудом, другое

дано (или нет) от рождения и не зависит от личностных качеств. Руссо приводит своего читателя к мысли о том, что критерием оценки людей должны быть интеллект и стремление к самосовершенствованию, а не положение на сословной лестнице, где можно скрыться за громким титулом или богатым наследством. Фактически автобиографизм Руссо ниспровергает устоявшиеся веками общественные условности и открывает новое для его времени видение человека.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Руссо Ж.-Ж. Исповедь // Руссо Ж.-Ж. Избран. соч.: В 3 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 3. – 727 с.
2. Rousseau J.-J. Mon portrait // Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques. – P.: Gallimard, 1959.

Я. В. Ковальова

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ КАТЕРИНИ ПЕТРОВСЬКОЇ «VIELLEICHT ESTHER»

У 2014 році в Берліні дебютувала молода українська письменниця-іммігрантка Катерина Петровська з автобіографічним романом «Vielleicht Esther» і відразу була увінчана престижною літературною премією. Для літературознавців спогади К. Петровської про її «радянсько-російсько-єврейське» дитинство у місті Києві є цікавим фікціональним текстом письменниці-автобіографа, яка прагнула правдивості фактів свого життя, підкресливши, що «єдиною фікцією» її твору було «слово» [2, 23].

«Bombardier», «Kaktus», «Meschugge», «Babuschka» та багато інших слів виконують функцію вихідної точки для спогадів, спостережень, розвідок письменниці, тобто постають посиланням до «позамовної дійсності», що має на меті «апелювання до авторки як історичної персоналії» [1, 89].

Зрощення конкретного слова з потоком асоціацій головної героїні уявляються відлуння як імпресіоністичної літературної традиції М. Пруста, так і російської – «туги» щодо «сплавлення літератури й життя» [2, 24]. Техніка висвітлення життєвого досвіду через вербальні номінанти уможливорює створення майже символічної глибини спогадів, яка не терпить однозначності.

Пригадування на сторінках роману відбувається у своєрідному кружлянні авторки лабіринтами її речень, які фіксують як минуле, так і сьогодення, поєднуючись з майбутнім у раптом неочікуваній паралелі, що свідчить про цікавий експеримент в галузі автобіографічного письма.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Aichinger, I. Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk [Text] / I. Aichinger // Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung / Hrsg. G. Niggel. – Darmstadt : Wissenschaft. Buchgesellschaft, 1989. – 592 S.
2. Helmut Böttiger. Die letzten Europäer / Zeit. Literatur. – Berlin: Hoffmann und Campe, 2014. - § 12, S. 23-24.

К. О. Корнілова

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРУ Ю. АНДРУХОВИЧА «ТАЄМНИЦЯ»

На початку ХХІ століття постмодерна українська література перебуває в постійному пошуку, про що свідчить, безперечно, виникнення нових жанрових форм, які в сучасному літературознавстві називають «жанровими новотворами, або гібридні жанри». Так, розмірковуючи над визначенням жанру твору «Таємниця» Юрія Андруховича, не можна означити конкретну його жанрову дефініцію. Наприклад, сам письменник визначає жанр свого твору як «замість роману» (адже на сьогодні авторське визначення жанру твору є доволі популярною тенденцією в сучасній літературі). На одній із своїх творчих зустрічей Ю. Андрухович зазначив, що «Таємниця» – це роман-інтерв'ю.

Зважаючи на традиційні літературознавчі принципи у визначенні жанру твору, не можна не помітити, що текст роману «Таємниця» наближає його до мемуарних жанрів, оскільки в ньому йдеться про факти з життя й творчості Ю. Андруховича, причому сам письменник наголошує на умовності автобіографізму.

К. Владимирова пропонує розглядати роман Ю. Андруховича не як «текст-репортаж, а як гіпер-, інтер- та автотексти, адже крім найважливішого діалогу – розмови з німецьким журналістом, відбувається ще багато інших розмов з багатьма іншими великими померлими й живими» [1]. На її

думку, «Таємниця» має ознаки давнього середньовічного жанру – ходіння по святих місцях, що дає підстави визначити жанр цього твору як «роман-хождєніє».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Владимірова К. Нариси на берегах візіонерської книги / Ксенія Владимірова // Інтернет-часопис про культуру. – 2007. – Травень 04. – Режим доступу: http://kut.org.ua/books_a0170.php

В. В. Корольова

КОНФЛІКТНО-АГРЕСИВНИЙ ТИП МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ДРАМАТУРГІЙНОМУ ТЕКСТІ

Мовну особистість персонажа характеризує низка ознак, що виступають її домінантами й визначають комунікативну поведінку. З позицій комунікативної лінгвістики виокремлюють за настановою щодо ставлення до учасників спілкування центрований, кооперативний і конфліктний типи мовної особистості. Останній тип демонструє настанову проти комунікативного партнера, умотивовану бажанням самоствердитися за рахунок спілкувальника, і поділяється на два підтипи: конфліктно-агресивний і конфліктно-маніпуляторський [1, 301].

У межах нашої наукової розвідки проаналізуємо конфліктно-агресивний підтип, що характеризує демонстрація одним або обома комунікантами відкритої чи прихованої негативної ілокуції (агресії). Наприклад:

Зол. Обережно, дороженька, на поворотах!

ОСА. Йой, вже тремчу зі страху! То вам обережно, шановний! Вважайте, аби на повороті зубчики не повипадали. За зубчики багато дали?!

Зол. Гадюка! Чекай, розчавимо, сичати більше не будеш – жало на хер вирвемо!

ОСА. Зубчики, зубчики не ламайте! Шкода буде – стільки золота!
(І. Гургула «Крісло»).

Отже, одним з типів мовної особистості персонажа сучасної української драми є конфліктно-агресивний, що виявляє щодо партнера відкриту во-

рожість, викликану бажанням бачити в співрозмовникові негативну інтенцію.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Седов К. Ф. Речевое поведение и типы языковой личности / К. Ф. Седов // Культурно-речевая ситуация в современной России. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2000. – С. 298–311.

М. О. Кравець

КРОСКУЛЬТУРНА ПОЕТИКА ПРОЗИ МУРАКАМІ РЮ

В літературознавчому дискурсі все частіше з'являється визначення транскультуралізму та кроскультуралізму як явищ, що впливають на поетику творів сучасних письменників, серед яких в творчості Муракамі Рю зображення зіткнення культур Сходу та Заходу стає важливою ознакою творчого методу.

М. Кумар вважає кроскультуралізм явищем, пов'язаним із певною гнучкістю "Я", з метою комунікації та інтерпретації вербальних та невербальних сигналів та відповідного на них реагування. При цьому науковець зазначає, що морфологічне значення префіксу "крос-" передбачає перетин одного концептуального простору з іншим, а також постійне стирання існуючих між ними бар'єрів. В зв'язку з тим, що крос-культуралізм здебільшого проявляється через мову, мовні та мовленнєві площини художніх текстів заслуговують на ретельний філологічний аналіз.

У творах Муракамі Рю висвітлена полемічна спрямованість художньої концепції відносно ідеології "Nihonjinron" – теорії про моногенність японського суспільства, що базувалася на двох основних положеннях: а) японське суспільство є від початку унікальним; 2) орієнтація на групову свідомість є домінуючим зразком, що формує поведінку нації. К. Берджес зазначає, що міф про мультикультурність Японії виник саме як реакція на існування міфу про однорідність японського суспільства, що передбачає не тільки зіткнення культури Японії з культурами інших країн, але й кроскультуралізм внутрішньо-японський, зумовлений наявністю не тільки національних, а й суспільних меншин.

Муракамі Рю в своїх творах звертається не лише до проблем інтеграції західної культури в східну (що є досить розповсюдженим явищем в японській літературі), але й художньо висвітлює внутрішню взаємодію субкультур всередині країни.

Сам письменник в одному з інтерв'ю зазначає, що захоплення західною культурою в Японії набуло надзвичайних масштабів, але носить характер скоріше дивної моди, аніж усвідомленого прийняття. Саме таке ставлення письменника до західної культури читається між рядками роману "69". Дія твору розгортається в роки війни у В'єтнамі та за великої кількості американських військових баз на території Японії. Головний герой – підліток на ім'я Кен, пропускає через свою свідомість всі події та течії, що вирують навколо нього, але робить це скоріше через вимоги епохи та суспільні запити. На рівні художньої мови письменник показує нам відчуженість підлітка від власних слів та бажання наблизити предмет оповіді до площини розуміння. В якийсь момент стає очевидно, що Кен просто намагається здобути статус в очах інших людей, жонглюючи запозиченими словами та відомими іменами.

З іншого боку, в романі зображено зіткнення субкультур у внутрішньо-японському культурному просторі. М. Вейнер у своїй роботі "Japan's Minorities. The Illusion of Homogeneity" пише про існування всередині Японії численних меншин, як національних, так і соціальних: домогосподарки, отаку, наркозалежні, діти-сироти, повії, гомосексуалісти, безробітні та інші, що здатні власним світоглядом, поведінкою, вимогами якщо не формувати соціальний устрій країни, то часом впливати на нього.

Саме до відображення полікультурності таких меншин і звертається у багатьох своїх творах Муракамі Рю. Зокрема в романі "69" головний герой Кен починає свою оповідь із переліку угруповань, які існують у них в школі. Потім кожного з героїв він описує саме з огляду на приналежність його до певної групи.

Таким чином, двоїстий характер реалізації кроскультурних концепцій в творчості Муракамі Рю пов'язаний, з одного боку, із зображенням зв'язків західної та східної культур, а з іншого – із зіткненням внутрішньо-японських культурних феноменів.

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ І ЛІТЕРАТУРА

На теренах країн колишнього соцтабору соціально-економічні глобалізаційні трансформації набувають особливих рис і пов'язуються з такими культурними поняттями, як постколоніалізм, неокolonіалізм, регіоналізм, національна ідентичність, з одного боку, та споживацька філософія сучасної людини, всевладність масмедіа, маскульт, постмодернізм – з іншого, що позначилося на тематиці й образній своєрідності літературних творів.

Глобалізаційні процеси призвели до знецінення усталених у модерному світі критеріїв пізнання й творчості, у тому числі понять істини, добра й краси. Зрушені поняття центру й периферії, що відбилося й на структурі літературного твору. Власне, саме поняття структури втратило свою актуальність, його змінило поняття системи. Принцип домінування замінений демократичним «рівноправ'ям» образів і прийомів. Замість логічно виструнченого сюжету – фрагментаризована оповідь, авторська інтенція скеровується на її (оповіді) оригінальність, більша увага приділяється маргінальним раніше сферам («тілу» тексту) та переосмисленню специфіки літературної образності (наближення її до рубіжних носіїв образності – звуку, графіки та ін.).

Нелінійний сюжет текстів сучасних письменників призводить до згаданої вже фрагментарності оповіді, необов'язковості логічно вибудованої фабули, зникнення гармонії як ознаки художності тексту тощо. Водночас він засвідчує звернення авторів до позахудожньої дійсності як джерела концептуальних знахідок.

В. А. Лебедєва

СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗУ ШАНХАЯ В РОМАНІ ЕМІ ТАН «ДОЛИНА ДИВУВАНЬ»

«Долина Дивувань» («The Valley of Amazement», 2013) – шостий роман сіно-американської письменниці Емі Тан, на який у літературознавстві поки що не надійшло істотних критичних відгуків.

У романі репрезентовано гетерообраз Китаю очима американців, які мешкають на території Шанхайського Міжнародного селтлмента, що протягом ста років знаходився під міжнародним управлінням. Шанхай є одним з перших полікультурних міст Сходу та характеризується певною винятковістю серед інших міст Китаю. У другій половині XIX століття Шанхай перетворився на унікальний європейський анклав у Китаї. Його швидка модернізація на десятиліття випередила «материковий» Китай, Шанхай – це місто нових можливостей: «In Shanghai, however, nothing is impossible... You have to make the old meet the new, rearrange the furniture, so to speak, and put on a good show. Guile and get. Opportunists welcome» [1, 9]. Світ американців в Шанхаї різко відрізняється, наприклад, від колоніального світу англійців, зображеного у творчості британського письменника С. Моема. Так, герої роману С. Моема «Розмальована вуаль», обмежені суспільством колоністів, демонструють небажання пізнати світ, в якому вони живуть. Символічним стає образ розмальованої вуалі, що розмежовує Захід та Схід. В романі «Долина Дивувань» ці світи, навпаки, тісно взаємодіють, осмислюється образ Шанхаю на перетині двох культур – китайської та європейської/американської.

Текст роману насичений як китайськими, так і американськими імагемами: на теренах Шанхайського Міжнародного селтлмента співіснують творчість китайського поета епохи Тан Лі Шан-іня, історії про країну Персикового джерела та збірка поезії «Листя трави» американця Волта Вітмена. Таким чином, можна припустити, що в межах Шанхайського Міжнародного селтлмента Емі Тан створює певний художній простір поза етнічними, державними, релігійними та будь-якими іншими межами. Таким топосом у перших розділах роману є елітний будинок куртизанок «Прихована нефритова стежка», власницею якого є Лулу Мімі. Унікальність та неординарність цього закладу полягає в тому, що його відвідують найвпливовіші бізнесмени, як китайці, так і іноземці. Розмежування двох протиставлених один одному світів, Заходу та Сходу, зникає, Емі Тан акцентує увагу на деталях екстер'єру та інтер'єру закладу Лулу Мімі. «Прихована нефритова стежка» розташована в 400-річному особняку, що колись належав заможному та відомому поету часів династії Мін. За фасадом класичного зразка китайської архітектури прихована західна розкіш з чайними столиками, барвистими gobelenaми, картинами з зображенням рум'яних римських богинь. Емі Тан спростовує твердження Кіплінга, викладене в його знаменитій «Баладі про

Схід і Захід», у великій залі «Прихованої нефритової стежки» Схід зустрічається з Заходом як у переносному, так і в буквальному розумінні: «The blue and white vases imported from France, for example, were painted with depictions of Chinese people whose faces resembled Napoleon and Josephine» [1, 10]. Заклад Лулу руйнує табу обох світів, західного та китайського, обслуговуючи одночасно китайських та іноземних клієнтів, найвпливовіших осіб у сфері зовнішньої торгівлі. Спостережлива маленька Вайолет, дочка Лулу, усвідомлює, що як китайців, так і іноземців в цьому закладі приваблює одне – «гуаньсі» (关系), впливові зв'язки. Емі Тан зображує Шанхай як місто-космополіт, де зустрічаються Схід та Захід, місто, в якому Лулу, як кмітливий підприємець, здатна спрямувати сприятливі обставини на власну користь.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Tan A. The Valley of Amazement / Amy Tan. – NY: HarperCollins Publishers, 2014. – 608 p.

А. О. Литюк

ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ПРАДАВНЬОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

При вивченні китайської літератури, особливо прадавньої, ми стикаємося зі значними труднощами. Насамперед це сама мова прадавньої епохи, розуміння якої вимагає численних відомостей по історії китайської літературної мови. Крім того, число джерел, з яких можна почерпнути відомості по прадавній китайській літературі, досить обмежене в порівнянні з вимогами, пропонованими в наші дні до вивчення літератури. Слабкість наукової методології, явна суб'єктивність у відборі й оцінці здобутків літературної творчості. У традиційних роботах китайських авторів минулого немає чіткого розуміння й визначення самого предмета дослідження – літератури. Брак об'єктивного погляду й належних критеріїв в оцінці літератури нерідко приводило дослідників до вільного поводження з літературними явищами й фактами, до вільного тлумачення питання про сферу словесно-мовного мистецтва. Методика літературознавчого аналізу, як правило, не виходила за рамки формального перерахування прадавніх джерел і традиційних коментарів.

У старих літературознавчих джерелах майже не знайти аналізу образів

і характерів, створених китайськими художниками слова. У традиційних китайських роботах мистецтво художнього слова не розглядалося з позицій синтезу теорії літератури, естетики, історії літератури й критики. Був відсутній навіть сам термін «історія літератури». Не існувало послідовного й закінченого викладу історії китайської літератури.

В численних роботах література розглядається в основному як словотворчість. Будь-який літературний здобуток, що є результатом образного сприйняття поетом навколишнього життя, часто виступає в них усього лише як факт ієрогліфічної писемності.

Нарешті, серед дослідників поки немає єдиної думки щодо питань древньокитайського суспільства, його ідеології, періодизації історії Китаю.

Л. В. Мірошніченко

ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ СВЯТОГО ПИСЬМА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Біблійні теми, мотиви та образи належать до так званих традиційних структур, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи щоразу нове, більш співзвучне реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання.

Традиційні структури розкривають художньо закодовані соціально-історичні, ідеологічні і морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовій взаємопов'язаності та взаємозумовленості. Концентрація багатовікового індивідуального і колективного досвіду в традиційному сюжетно-образному матеріалі обумовила їх актуальність у наступних літературних інтерпретаціях, спрямованих на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму через осмислення опозицій добро – зло, життя – смерть тощо.

У більшості нових літературних варіантів традиційні структури виступають в якості своєрідних ідейно-естетичних схем, що трансформуються під впливом індивідуально-авторського начала, не втрачаючи при цьому свого універсального онтологічного звучання.

Дослідники використовують різні термінологічні варіанти для означення сюжетів, образів та мотивів, які інтенсивно функціонують у літературі різних часів і народів: «світові типи», «вікові образи», «вічні образи», «сві-

тові сюжети», «вічні сюжети», «магістральні сюжети», «надсюжети», «традиційні сюжети і образи» та ін. Схожість термінів пояснюється тим, що в них є визначення «вічні» (тобто функціонально активні в минулому, сучасному і майбутньому) і «світові» (які функціонують на всіх рівнях географічного розповсюдження сюжетно-образного матеріалу: регіональному, національному та міжнародному). Терміни «вічні» і «світові» акцентують на просторово-часовій універсальності функціонування традиційних структур.

Літературознавці визначають сукупність інтегральних ознак, які характерні для всіх традиційних структур:

- широта інтерпретаційного діапазону, що визначається багатоманітними запитамі певної епохи;
- органічне поєднання національного та міжнародного аспектів, наявність функціонально значущих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем тощо);
- загальновідомість (упізнаваність) як первинна передумова ідейно-естетичної активності у новому літературному варіанті;
- онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова, аксіологічна функції;
- всечасовий універсальний характер проблематики, активність символічних планів, метафоричність традиційних структур;
- наявність різноманітних подієвих і семантичних домінант, що регулюють характер трансформації і забезпечують певну стабільність ідейно-естетичної рецепції.

Індивідуально-авторські інтерпретації біблійних тем, образів і мотивів є дуже актуальним аспектом літературознавчих досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних науковців.

Отже, різноманіття напрямів дослідження впливу Святого Письма на твори художньої літератури, складна система взаємозв'язків та широта інтерпретаційної сфери використання Біблії як джерела традиційних структур, зацікавлюють літературознавців осмисленням факту поєднання індивідуального мистецького начала з віковичним корінням людської мудрості і знання про світ.

ФУНКЦІЙНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «СОНЦЕ В ТУМАНІ»

«Письменник мусить писати» – у цьому майже афоризмі П. Загребельного, очевидно, найбільш повно віддзеркалилась концепція творчої діяльності одного з найбільш продуктивних сучасних письменників Валерія Шевчука, вихованого на традиціях барокової культури, зокрема літератури, майстра психологічної і готичної прози, у багатовекторному і багатоплановому прозовому доробку якого глибоко відтворений світ людського буття і людська душа як «мікрокосм», неповторний «світок» (Гр. Сковорода).

У повісті «Сонце в тумані» (1999) Вал. Шевчук продовжує осмислювати одну з магістральних тем письменників-шістдесятників, які «взяли на себе місію естетизувати будень у його новому темпоральному наповненні. Вони активно освоювали поетику буденності, фактично, як дискурс, альтернативний пафосно-національному дискурсу» [1, 159].

У психологічно-правдивому відтворенні «буденної свідомості» (Л. Тарнашинська) героїв повісті – Лілі / Капілі, її матері Тамари, Шурика, Вальки, руденької Тані та ін. – посутню роль відіграє художня деталь – психологічна, речова, портретна, пейзажна, кольоративна тощо. Деталь у повісті може бути як реальною, так і метафоричною, ставати художньо вмотивованим символом, наскрізним у тексті. Саме таким є містка художня деталь, винесена в назву повісті – сонце в тумані. У ній поєднується, здавалося б, непоєднуване: сонце як символ життя, радості, творчості, Бог є «духовне сонце» людини (за Сковородою) і туманом – уособленням закритості, неясності, непевності, пелена, що заступає собою світ, унеможливорює сприйняття явищ і речей такими, якими вони є насправді.

Аналіз функційності художньої деталі в повісті «Сонце в тумані» дасть можливість на макрорівні тексту дослідити внутрішній зріз повсякдення маленької людини, увиразнити її місце в соціумі, від якого вона тотально залежна і проти якого своєрідно бунтує її єство.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Тарнашинська Л. Феномен повсякдення в структурі буденної свідомості героїв Валерія Шевчука: філософсько-літературознавчий аспект / Л. Тарнашинська // Волинь-Житомирщина. – 2010. – № 20. – С. 158 – 175.

І. В. Пасько

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ «БОТ» МАКСА КІДРУКА

Роман «Бот» молодого письменника Макса Кідрука у 2012 році був відзначений спеціальною премією на конкурсі «Коронація слова» як «найкращий твір на тему мандрів і подорожей» [2, 2], однак таке визначення журі не зовсім відповідає фабульно-тематичним особливостям твору. У передмові до третього видання роману журналістка Юлія Мендель обстоює художню оригінальність «Бота», називаючи його «першим українським технотрилером» [3, 7] і роблячи спробу подати його жанрову дефініцію: «Від наукової фантастики технотрилер відрізняється тим, що демонструє стосунки людини з найновітнішими технологіями, однак не вигаданими, а справжніми чи можливими в майбутньому» [3, 8]. Намагаючись розглянути теоретичні аспекти поняття технотрилеру, стикаємося із певним інформаційним вакуумом. В українському літературознавстві до дослідження специфіки цього жанру майже не зверталися. Ледь не єдиною українськомовною працею, де згадується технотрилер, є стаття Т. Бондаренко, присвячена індивідуальному стилю Макса Кідрука [1]. Українсько- й російськомовні визначення технотрилеру як жанру, наведені у Вікіпедії, базуються на англomовній його дефініції, у якій як засадничий жанровий чинник технотрилеру називається гібридність ознак «наукової фантастики, воєнної повісті, пригодницького роману», а насамперед – «фатальні помилки» у взаємодії людини з реально існуючими технологіями, що «призводять до техногенних катастроф» [6]. Акцентовано також, що порівняно з іншими жанрами у технотрилерах «велика увага приділяється технічним описам — за рівнем деталізації технології з технотрилером може зрівнятися лише наукова фантастика» [6]. З трилером як таким технотрилер споріднює наявність засобів, які спрямовані на те, щоб викликати у читача відчуття тривоги, страху (у сучасній критиці на позначення сукупності цих прийомів та засобів часто використовують поняття «саспенс»,

від англ. *suspense* — невизначеність, неспокій, тривога очікування, припинення). Російський письменник і критик В. М'ясников у 2001 році, аналізуючи останні здобутки російської масової літератури, запропонував й інше визначення технотрилеру: «Технотрилер – це гостросюжетний прозовий твір (роман, повість), в основі якого – документально точна й детальна розповідь про технології виробництва чи надання послуг, функціонування державних, суспільних приватних підприємницьких структур чи галузей тіньової економіки, про життя соціальних груп, що містить значний обсяг нової для більшості читачів інформації» [4, 176]. Генезу цього жанру в російській літературі дослідник виводить з соцреалістичних і західних (наприклад, «Готель» А. Хейлі) виробничих романів, повністю заперечуючи наявність у ньому науково-фантастичною домінанти. В. Пестеров, навпаки, аналізуючи головні тенденції в західній прозі порубіжжя ХХ–ХХІ століть, додає до дефініції технотрилеру означення «науково-фантастичний». Для цього жанру, на думку науковця, властива увага до таких тем: «Проблеми свідомості і її дослідження, наявність форм свідомості (включаючи штучний інтелект) як зображальних прийомів «розкладення» дійсності на інтелектуальні відображення й заміщення ними емпіричної реальності – одна з кардинальних властивостей межі століть» [5, 159].

У романі Макса Кідрука «Бот» наявна більшість наведених жанрових складових технотрилеру. Це, по-перше, скрупульозна деталізація зображеного технологічного процесу виробництва, ретельне обґрунтування наукової основи подій, що розгортаються. У романі послідовно (часто в зносках) роз'яснюються фізичні, математичні, нейрохімічні, нейробіологічні подробиці технології «виготовлення» ботів – людських істот, якими керує штучний інтелект. У виданні розміщені фотографії військових літаків, моделей фрактальних геометричних фігур, карти місцевості (пустелі Атаками в Чилі), плани маневрів на ній, плани будівель лабораторії. Книга завершується авторською післямовою із солідним переліком наукових джерел, на які спирався Макс Кідрук, а також науково-популярною статтею, присвяченою множині Мандельброта (явище фрактальної геометрії), з відповідними формулами й графіками.

По-друге, головна колізія (повстання «ботів» проти своїх творців) відповідає вимозі ставити в центр сюжету технотриллеру такі умовно фантастичні події, які могли б гіпотетично відбутися вже сьогодні, на сучасному рівні розвитку технологій. Проблематика роману зосереджена довкола пи-

тання відповідальності науковця за свої винаходи перед природою й людством. Макс Кідрук наголошує на антигуманності дій групи вчених, що ставили експерименти з наноагентами на немовлятах, придушуючи мозкову активність піддослідних електрошоком. Закономірним у світі, де можливе таке наукове варварство, є наслідок: поведінка «ботів», що втекли з лабораторії, стає хижою, неконтрольованою, адже вони були позбавлені нормального дитинства, базових уявлень про гуманістичні цінності й виховувалися як «універсальні солдати». Матеріалізація їх колективного несвідомого в первісно-жорстоку «психоістоту», що здатна керувати поведінкою групи «ботів», постає необхідним для жанру фантастичним допущенням, на тлі якого вияскраплюється морально-етична проблематика роману.

По-третє, незважаючи на певні стилістичні недоліки, Макс Кідруку не бракує таланту для створення потрібного «саспенсу» – атмосфери тривожного очікування лиха, катастрофи, яка весь час гнітить героїв. Така стратегія реалізується в прямих прогнозах «усезнаючого автора» («Жити їм залишалося трохи більше двох годин») [2, 198], а також завдяки психологічному паралелізму й опису передчуттів, які виникають у персонажів. Відкритий фінал твору посилює відчуття тривоги, адже проблема «ботів» урешті лишається не розв'язаною. Стислість часу дії (менше місяця), подієва насиченість, масштабність зображених військових дій і прогнозованої загрози з боку штучного інтелекту, значна кількість несподіваних (принаймні за авторським задумом) сюжетних ходів творять обов'язкову для технотрилеру гостросюжетність. Серед ознак технотрилеру В. М'ясников називає також «нешасливу» любовну лінію: герой не здобуває любовної «винагороди» за своє «геройство» [4]. У романі «Бот» наявна й ця жанрова ознака, бо, незважаючи на номінально щасливу розв'язку конфлікту Тимура, головного персонажа роману, з коханою, подальший розвиток їх стосунків під загрозою, адже хлопець ніколи не зможе чесно розповісти майбутній дружині про все, що з ним трапилося в Атакамі. Крім того, романові «Бот» притаманні така ознака сучасної постмодерної літератури, як «вільне» поводження з табуйованими темами. У творі наявні картини масового знищення неповнолітніх, хоча й класифікуються ці істоти як «не люди», вбивці й людоджери, а також відверті еротичні сцени, подані із своєрідною іронією.

Отже, роман Макса Кідрука «Бот» можна назвати технотрилером, що тяжіє як до жанру наукової фантастики, так і до сучасної модифікації виробничого роману, а також має певні ознаки постмодерної прози.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бондаренко Т. С. Індивідуальний стиль Макса Кідрука / Т.С. Бондаренко // Молодий вчений. – 2013. – № 2. – С. 54–57.
2. Кідрук М. Бот : роман / Макс Кідрук ; передм. Ю Мендель. – 3-тє вид. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 480 с.
3. Мендель Ю. Книга, за яку українці можуть полюбити українську літературу : [передм.] / Юлія Мендель // Бот : роман / Макс Кідрук. – 3-тє вид. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – С. 7–8.
4. Мясников В. Технотриллер – здесь и сейчас [Электронный ресурс] / Виктор Мясников // Знамя. – 2001. – №10. – С. 175–185. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/10/miasn.html>
5. Пестерев В. А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая / Пестерев В. А. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – № 3(15). – С. 155–166.
6. Технотриллер [Електронне джерело] // Матеріал Вікіпедії – вільної енциклопедії. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D1%80>

Т. Е. Пичугина

ВЕНА В РОМАНЕ Л. АНДРИАНА «САД ПОЗНАНИЯ»

Вена в романе Леопольда Андриана «Сад познания» (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895) – это своеобразный ландшафт души главного героя Эрвина. Еще в интернете он связывает с этим городом возможность познания тайны жизни, однако она и здесь от него ускользает. Вена предстает как пространство искусственных символов, расшифровать которые он не может: он ощущает себя мальчиком в волшебной пещере, где сокрыты все сокровища мира, превращенные в различные почвы; одно единственное слово могло бы их расколдовать, но он его не знает.

Важно, что пространство города разделяется на исторический центр и окраины, что в символическом плане представляет коллективную память и бессознательное героя. Так, центр Вены ассоциируется со старой монархической Австрией, в которой прекрасно все – от барочных монументов и дворцов до запущенных садов и шарманщиков, от кучеров (Fiaker) и вальса

до пышных процессий в праздник Тела Господня. В предместье же, в душном кабаке, Эрвин впервые встречает таинственного незнакомца, в котором узнает впоследствии своего злейшего врага – Смерть. При всей точности воссоздания топографии и реалий Вена наделяется в романе и другим – символическим значением. По сути, она предстает здесь как «porta Orientis» в том множественном смысле, в каком употребил это словосочетание Гуго фон Гофмансталь: как старая porta Orientis для Европы и как porta Orientis на таинственный Восток, в царство бессознательного.

Для Андриана, Гофмансталя и других молодых австрийских писателей рубежа веков Вена – это воображаемое историзированное пространство, в рамках которого осуществляются поиски коллективной и индивидуальной идентичности героев и авторов текстов эпохи декаданса.

В. Ф. Подлесна

ОБРАЗ ОПОВІДАЧА В РОМАНІ С. ПУШИКА “СТРАЖ-ГОРА”

Оповідна форма роману “Страж-гора” носить виразно епічний характер. В ролі оповідача виступає головна героїня роману Марія Марчак, яка тримає у своїй пам’яті тисячі пісень і прислів’їв, сотні казок, легенд та інших перлин. Форма художньої оповіді в романі дає підстави, крім авторського визначення жанру, назвати твір ще й “романом-монологом”. Бо ж від початку й до кінця він звучить як монологічна сповідь однієї людини, котра, однак не заступає собою всіх тих інших, хто пережив разом з нею трагічні дні цісарщини та польського панування, хто вмирав з голоду в роки фашистської окупації.

Розповідь Марії Марчак “про час і про себе” дає змогу читачеві пізнати цілу епоху в житті народу, а її високі моральні чесноти, її людяність і доброта – то справді виховна енциклопедія.

Такий спосіб викладу сприяє переконливості розповіді: читач не може сумніватися в щирості, адже всі наведені вчинки, події, факти достатньо аргументовані самою оповідачкою. Наявність одного героя-оповідача і послідовність у викладі подій складають сюжетно-композиційну основу роману. Проте чітко вираженої кульмінації чи контрапункту розповіді у романі нема, є окремі сюжетні блоки, пов’язані образом оповідачки.

Марія Марчак на схилі свого віку повідала про життя, і образи багатьох її односельців постали в усій яскравості й неодновимірності своїх характерів. Відомо: з того, що і як людина розповідає про іншого, можна судити і про вдачу того, хто ділиться думками. У вчинках Марії, а також у її оцінках подій та людей виявляє себе етичний кодекс народу, і це саме те, що С. Пушкіну вдалося донести своїм твором з великою силою.

Світлана Полякова

ПСИХОЛОГІЗМ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА ОПОВІДІ В ТВОРАХ ВАЛ. ПІДМОГИЛЬНОГО

Творчість В. Підмогильного – яскраве явище в українській літературі минулого століття. На сьогодні ми маємо цінний доробок з аналізу спадщини письменника – праці літературознавців XX-XXI століття. Філософські аспекти творів В.Підмогильного аналізували О. Гриценко, Г. Костюк, І. Михайленко, Р. Мовчан, А. Матющенко, М. Тарнавський, В. Шевчук, Ю. Шерех та ін. Специфіку розкриття концепції людини у прозі письменника-екзистенціаліста досліджували В. Мельник та О. Романенко. В. Мельник, зокрема, зазначав, що письменник як тонкий психолог творить складний психотип людини, яка шукає власного щастя не в навколишньому середовищі а в собі: «Герой постійно шукає в своїй уяві іншого світу – світу кращого, який доповнює світ» [1, 17]. Значний внесок у дослідження творчості В. Підмогильного внесли К. Дуб (психологічні особливості малої прози), Л. Коломієць (поетика новел та оповідань), Ю. Рибалко (психоаналітичні аспекти новел), Л. Ставицька (мовно-образна структура роману «Місто»), Л. Деркач (нарративні моделі прози) [2].

Швидкий темп урбанізації та пов'язані з цим проблеми адаптації сучасної людини у великому місті, сьогоденні тенденції духовної деградації представників нації, втрата молодим поколінням етичних норм поведінки та занепад загальнолюдських цінностей як серед українців, так і у світі в цілому, обумовили актуальність тем, поданих у творчості В. Підмогильного. Основні теми творчості українського прозаїка – пошук людиною свого місця у житті, розкриття внутрішнього «я», пізнання навколишнього світу через занурення у власний духовно-психологічний простір. Специфічна риса прози Вал. Підмогильного

– зосередження на психіці одного героя, який переживає процес становлення й прагне дізнатись про сенс людського існування і свого зокрема: людина у цьому контексті постає мірилом абсурдності життя. З дій, поведінки та емоційної реакції героя твору на події реальності Вал. Підмогильний складає не тільки його психологічний портрет, але й портрет всього соціуму (суспільства міста чи села). Письменникові властивий глибокий психологізм, розкриття образу героя через розгортання внутрішнього конфлікту свідомого та підсвідомого «я», залучення читача до формулювання певних смислових позицій шляхом введення коментарів, філософських узагальнень. Суттєвим фактором для розуміння психології персонажа В. Підмогильний вважає втілення його сексуальних та творчих задумів. Герої творів письменника постійно перебувають у межових ситуаціях, постають перед вибором: зберегти цілісність внутрішнього «я» або зрадити себе. Найчастіше, утомившись від боротьби з ворожим оточенням, вони занурюються у внутрішній світ (спогади, роздуми), асимілюються в новому оточенні, руйнуючи себе, або стають на шлях самогубства. Герої Вал. Підмогильного понад усе цінують свободу вибору, прагнуть бути вільними на шляху пізнання світу та реалізації внутрішнього творчого потенціалу. Людина, на думку письменника, – це і є безмежна свобода, яка вирізняється можливістю вибору (а він має моральний, поведінковий характер). Коли герой відмовляється обирати – це теж вибір [3].

Український прозаїк-екзистенціаліст використовував різні художні засоби для змалювання внутрішнього світу своїх героїв. Почуття, думки, дії, портретні деталі стають виразниками їхнього психологічного стану. Діалоги відіграють значну роль у розкритті духовного світу кожного з них та виступають важливим засобом характеристики (глибини людської душі розкриваються в спілкуванні).

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Мельник В. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті I пол. XX ст. (Концепція людини): Дис. д-ра філол. наук / Український вільний ун-т. – Мюнхен, 1993. – С.19.
2. Мовчан Р. Український модерністичний роман: «Місто», «Невеличка драма» В. Підмогильного / Р. Мовчан // Дивослово. – 2001.-№2. – С. 11–14.
3. Павличко С. Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного / С. Павличко // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний:

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ У ПОВІСТІ
Ю. МУШКЕТИКА «ГЕТЬМАН, СИН ГЕТЬМАНА» ТА ОКРЕМИХ
ТВОРАХ ПРО ДОБУ РУЇНИ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ
XIX-XXI СТОЛІТЬ**

Об'єктом характеристики у статті стали деякі аспекти дослідження образів Ю. Хмельницького та І. Виговського в повісті Ю. Мушкетика «Гетьман, син гетьмана», яких радянська історіографія подавала вкрай негативно й не об'єктивно, та образів цих же політичних діячів в окремих творах про добу Руїни українських письменників XIX-XX століть.

Початком цього дискурсу є «Чорна рада» П. Куліша, у центрі оповіді якого боротьба за гетьманську владу. В обох творах у характеристиках головного героя простежуються як схоже, так і відмінне (негативне ставлення до перевертнів серед українських гетьманів, хижість і жорстокість, зневажливе ставлення до українців зовнішніх ворогів – поляків, московитів, татар). Обидва письменники у своїх творах викривають ницість, підступність, ненаситність іноземних загарбників та українських запроданців, протиставляючи їм постаті гетьманів, щиро відданих національній ідеї.

Твори П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, О. Пахучого та Ю. Мушкетика не надаються до порівняння з мистецької точки зору, оскільки належать різним авторам і творилися в неоднакових соціально-політичних і літературних умовах. Письменники звернули увагу на постаті найяскравіших представників доби Руїни, відобразили найхарактерніші для цієї епохи конфлікти, переосмислили роль таких історичних діячів, як І. Виговський та Ю. Хмельницький. Цінність цих та інших художніх творів на історичну тему визначається мірою зацікавлення читача минулим України.

ТВОРЧИСТЬ ЛІНЬ ЮЙТАНА В ІСТОРІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Лінь Юйтан - це знакова фігура в американському інтелектуальному просторі середини ХХ ст, яка втілювала в культурі США ідеал сучасного китайського вченого. Лінь Юйтан знайомий англомовному читачеві завдяки перекладам канону Дао «Даодецзін», «Книги Перемін», роману «Чайнатаунська Сім'я», есе «Моя Країна та мій Народ». В його англомовних творах втілено й переосмислено проблематику китайського модернізму, ведеться діалог з творчістю Ху Ши, Чжоу Цзо-женя, Лу Сіня, Перл Бак. Засадничі ідеї його творчості, які визначалися сучасниками та першим поколінням дослідників як космополітизм, суголосні ідеям планетарної культури, набувають актуальності у контексті сучасного постколоніального дискурсу. Самовизначення ідентичності Лінь Юйтана – у маніфесті клубу шанхайських космополітів «Proposal for a Liberal Cosmopolitan Club in Shanghai» (1930) та есе «What Liberalism Means» (1931) спрямоване на стирання міжкультурних кордонів та взаємозбагачення культур «Citizen of the world, thinking over and above the merely nationalistic lines» [2, 132], а також на осмислення нової якості всесвітньої культури, спричиненої становленням глобального інформаційного простору: «an attitude of mind that embraces one-world-ness brought by modern technological innovations, modern attitude which corresponds to the modern world we live in where «foreign devils» are right nextdoor» [1, 14].

Появі Лінь Юйтана в американській культурі передувала активна творча й громадська діяльність в Китаї, завдяки якій він отримав репутацію зразкового китайського інтелектуала сучасності, який засвоїв західні впливи (exemplary Westernized modern Chinese intellectual). Чи не найвідоміша його заслуга тих часів пов'язана зі створенням слова 幽默 й відповідно перенесенням поетики гумору на китайський ґрунт. Діяльність Лінь Юйтана, пов'язана зі заснуванням та випуском літературного часопису з промовистою назвою «Висловлювання» (论语), засвідчує своєрідність мислення Лінь Юйтана як громадського діяча й як письменника, яке не вкладалося у двокольорову схему «нової китайської літератури». Китайський філософ, який промовляє англійською на весь світ від імені китайців, автор знакових для

³¹ ©Селігей В.В., 2016

сприйняття китайської культури в англomовному світі творів «Моя Країна та Мій Народ», «Важливість Життя», «Мудрість Китаю та Індії», він залишив велику й значущу спадщину білінгвістичної творчості й кроскультурного мислення, яка збагатила китайський модернізм й світову культуру.

БІБЛЮГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

- 1 Qian S. *Liberal Cosmopolitan: Lin Yutang and Middling Chinese Modernity* / Qian Suoqiao. – BRILL, 2011. – 271 p.
- 2 Lee M.Y. *The Intellectual Origins of Lin Yutang's Cultural Internationalism, 1928—1938* / Madalina Yuk-Ling Lee. – ProQuest, 2009. – 158 p.

А. В. Тараненко

СВІТ ПРИРОДИ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ ПЛОЩИНІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ ПРОЗАЇКІВ 1970 – 1980-Х РОКІВ

Художнє відтворення царства природи – традиційний аспект у літературі; це своєрідний ключ до розуміння авторської позиції митця, його життєвих і творчих принципів, це одна із парадигм індивідуального поетологічного стилю.

Спектральна площина пейзажів у творах українських прозаїків заявленого двадцятиліття неоднорідна: це не лише темпоральна картина, у ній поєднано світ природи зі світом героя-індивіда, його душевним устроєм, емоційною сферою. Вони (пейзажі) гранично точні, реалістичні, психологічно насичені, пов'язані з художньо відтвореними подіями, у їхньому епіцентрі актуалізовано психологічний контраст (В. Близнець, М. Вінграновський, А. Дрофань, В. Кава, Гр. Тютюнник та ін.). Картини ідеального, сумного, похмурого, бурхливого пейзажів (за класифікацією М. Епштейна) нерідко подані через дитяче сприйняття. Ідеальний пейзаж («Бригантина» О. Гончара, «Двоє з одного класу» В. Близнеця, «Тихесенько вітер віє» Є. Кравченка, «Жайворони» Г. Кияшка та ін.) – це панорама своєрідного раю, що асоціативно викликає в пам'яті пейзажі класичної «Захарованої Десни» О. Довженка. Сумний («Мовчун» В. Близнеця, «Роман і Яринка» Б. Харчука, «Первінка» М. Вінграновського та ін.) – унаочнює вираз внутрішніх рефлексій дитини: відчуття нею порожнечі, страху. Похмурі пейзажі («Крижі», «Роман і Яринка» Б. Харчука) безпосередньо пов'язані зі

світом дітей воєнного лихоліття, психологічно акцентують відчуття ущербності, порожнечі, скаліченості внутрішнього «Я» дитини. Бурхливий пейзаж («В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» В. Близнеця) скорельовується з мотивом циклічності, швидкоплинності буття. Кожна стихія природи (вітер, небо, хмари, сніг тощо) значною мірою поглиблює психологізм відтворення внутрішнього неспокою, певного душевного стану персонажа. Окреме місце в характеристиці психології героя відведено ситуації контактів персонажа із тваринним світом (собакою, котом, конем та ін.), де емоційно-асоціативний зв'язок створює правдивість і достовірність дитячого характеру. Отже, письменники, зображуючи світ природи (зокрема, і світ тварин), логічно співвідносять його з психічними процесами індивіда, з реальним світом його доби.

Л. М. Тетерина

ЯВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ В ПОЭЗИИ ДЖИЛЛИАН ОЛЛНАТТ

Проблема художественной саморефлексии (рефлексии, возникающей изнутри самого художественного слова) и её соотношение с теорией литературы, с одной стороны, и с художественным произведением, с другой, всегда привлекала внимание многих исследователей. В последнее время появился целый ряд терминов для обозначения этого явления: автотематизм, поэтологическая рефлексия, автоинтертекстуальность, металитература и др. Последний используется особенно часто, поскольку обеспечивает терминологическое единство множества тех явлений, различия между которыми обуславливается их родовой и жанровой принадлежностью. Разумеется, этот термин используется и в отношении поэзии. Так, Х. Вайнрих пишет: «Когда стихи имеют темой собственное производство, они становятся стихами о стихах, метапоэзией». Размышление над трудом поэта, смыслом поэзии, источниками вдохновения является одной из постоянных тем современной английской поэтессы Джиллиан Оллнатт (род. в 1949 г.).

В стихотворении «Scheherazade» Оллнатт отождествляет себя с легендарной героиней персидского сказочного цикла «Тысяча и одна ночь», которая каждую ночь рассказывала царю Шахрияру сказку, останавливаясь утром на самом интересном месте, требовавшем продолжения и, тем самым,

спасала от смерти других женщин. В стихотворении Шахерезада идёт за вдохновением для сочинения историй *into a wilderness of wind at noon/ where the wonderful covered well of tales/ is a dry water hole/ or a bell/ abandoned*. «*Well of tales*» и «*bell*» являются мета-поэтическими элементами – метафорами вдохновения. Сама Шахерезада является здесь поэтологической метафорой, а стихотворение Оллнатт – размышлением над смыслом поэзии – метастихотворением, «образом образа». При этом описывается плод вдохновения (Шахерезады? Джиллиант Оллнатт?) – рождающееся на наших глазах стихотворение прекрасных образов и завораживающего звучания. Повторяющиеся и перетекающие из одного словосочетания в другое аллитерации и ассонансы: *salt and sack gown; gown is gone; wilderness of wind; wonderful covered well of tale; a bell abandoned; sound at noon of silence in a grain of sand; loud elaborated heart; sackcloth shadow bagging briefly at the back, her Bedouin back* вызывают ассоциации с орнаментальными элементами персидского ковра и персидского эпоса, участвующими в создании синкретического образа сочинителя. Это сам себя описывающий метамир.

Мир сказок и баллад – постоянный источник вдохновения для Оллнатт: в стихотворении «Held To» - это образ маленького пажа из народной баллады «Matty Groves», в стихотворении «The Road Home» - образы сказки братьев Гримм «Гензель и Гретель». Это тот мир, с помощью которого Оллнатт легко пересекает границу реальности и переходит в особый мир синкретической реальности – плод её художественного воображения. Об этом переходе поэтесса говорит в стихотворении «Held To»: *and now, but for the barest grace of balladry, go I/ too hurriedly/ beyond/ this borderland*.

Выделенные запятыми слова *but for the barest grace of balladry* являются метапоэтическим элементом стихотворения, истолковывающего себя по меркам и правилам жанра баллады и исследующего возможности своего появления на свет.

Н. А. Черныш

ГОРОД В ПОЭЗИИ ЧЖАН ЦЗЫЯНА (张子扬)

В современном Китае также как и сотни лет назад пишут и читают очень много. Китайская современная поэзия богата на новые имена разных поэтов, на новые открытия в области поэтического языка, стиля, формы.

Чжан Цзыян – один из признанных поэтов сегодня не только в самом Китае. В европейских странах знакомы с его творчеством по переводам на английский, французский, немецкий, японский и русский языки. За чтением его стихотворений постепенно узнаешь поэта как тонкого наблюдателя внутренней жизни человека. Внешний мир его поэзии представлен культурными и литературными памятниками неоднородной Европы и многонационального Китая. Здесь, например, есть Париж («晨别巴黎»), Осло («奥斯陆雕像»), Берлин («题柏林墙遗迹»), небольшой городок Франции Грасс («题小镇格拉斯»), Лхаса («再赴拉萨») и многие другие. Город выступает у поэта как пространство внутренних переживаний, не оставляет читателя равнодушным к своей истории, культуре, к своему существованию. Одним или двумя штрихами поэт описывает свое ощущение, и город оживает, становится подвижным, настоящим, деятельным. Например, есть несколько стихотворений о Париже. Этот дождливый город не отпускает поэта даже пасмурным утром: *«не хочу слезами прощания заслонить период дождей»* (不想让离别的泪在多出一个雨季). Запомнит поэт и дождь в Осло: *“Нити дождя бухту окутали предвечернюю / это дум моих тоска непричесанная»* (雨丝缠绕着午后的海湾 / 那是梳理不开的思念). Через классический образ непричесанности или образ расчесывания волос поэт описывает свое взаимодействие с миром. В стихотворении «Вновь еду в Лхаса» поэт пишет, что чувства – это косы: *«ветром расчесаны косы девятисот девяноста девяти размышлений»* (情已被晨风梳理成九百九十九条思念的发辫).

Размышления поэта связаны с историей Берлина, Бранденбургские ворота которого являются отражением человеческой памяти о прошлом: *«Потому что стена снесена / Дорога через Бранденбургские ворота / стала широкой / Сегодня / передвигаемся в какой-то спешке / не так ли нами снесена и / вчерашняя память?»* (因为墙已拆除 / 勃兰登堡门下的路 / 成了坦途 / 今天 / 往来的一切都如此匆匆 / 是否, 我们也已把 / 昨天的记忆拆除?). Город Вена связан у поэта с писателем Кафкой («寄给卡夫卡»), а московское метро с образом революционера Че Гевара («莫斯科地铁»). Изучение творчества китайского поэта открывает новую страницу в нашем понимании современной культуры Китая.

МОТИВ СТАРІННЯ ТІЛА ЯК МАРКЕР ФЕМІНІННОЇ ЛІРИКИ

Патріархатна культура культивує переоцінку тіла жінки як сексуально-репродуктивного об'єкта, що зумовлює як внутрішній конфлікт феміної психіки між самовідчуттям і гендерними очікуваннями, так і гіпертрофований страх старості як особистісного знецінення. За Є. Ільїним, жінки переживають страх старіння сильніше, ніж чоловіки, більш болісно реагують на фізичне старіння [1, 172], бо патріархатна культура міцно закріпила «норматив» тілесної привабливості жінки – молодість. Мотив старіння тіла, що енергетично наснажується страхом старіння, сумом, розпачем від усвідомлення невідворотності втрати вроди, широко представлений у ліриці жіночого авторства ХХ ст. (І. Жиленко, С. Йовенко, Т. Зарівної, Г. Крук, К. Хаддад, Г. Осмолівської, О. Луцишиної та ін.) безвідносно до епохи, стильових пріоритетів чи віку поетес. Мотив старіння тіла корелює з образом дзеркала і мотивом споглядання себе в дзеркалі, зокрема фіксації змін власної зовнішності (образи зморшок, сивини, що з'являються), що оприявнює ідею нетождественності (навіть конфлікту) ліричного Я та його дзеркального відображення. Мотив старіння тіла у фемініній ліриці пов'язаний також з мотивом хвороби як зізнання у власній слабкості. Іноді (у ліриці І. Жиленко, зокрема) старість позитивізується як доба душевної злагоди. Рідко у фемініній ліриці (Т. Зарівна, М. Микицей) розгортається мотив старіння тіла Іншого (чоловіка) в зневажливо-негативному емоційному модусі, що зраджує прагнення реваншу власного страху старіння. Отже, розгортання мотиву старіння тіла як втрати зовнішньої привабливості, що супроводжується явним чи прихованим переживанням страху, є маркером фемінінної поетики.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ильин Е. Пол и гендер / Е. П. Ильин. – СПб.: Питер, 2010. – 688 с.

THE REALIZATION OF CONCEPT “TIME” IN PHILIP LARKIN’S “*LOVE SONGS IN AGE*”

The concept “time” is among the key ones in Philip Larkin’s works. It is expressed by different means.

The verse “Love Songs In Age” by Philip Larkin tells the readers the story of a widowed woman who accidentally comes upon old notes and this discovery brings her back to the days of her youth as a “spring woken tree”.

Concept “time” is one of philosophic categories and a universal cultural category.

Larkin’s “time” is both an interval: “Love songs in age”, that is, “in age”, “forever” for a human being, but an instance in the course of history; and an amount of time: “So they had waited, till in widowhood/ She found them”, where “widowhood” is the time which the woman has before her death and

And the unfailing sense of being young
Spread out like a spring-woken tree, wherein
That hidden freshness, sung,
That certainty of time laid up in store
As when she played them first...

where “the unfailing sense of being young” was waiting for the woman to have time or opportunity to recall her youth and happy times.

The choice of colours also realizes concept “time”: “bleached”, “marked in circles” at the end of life and “bright”, “brilliance” at the dawn of the life.

This verse warns the readers that life is too short to let it pass aimlessly. The time puts the wall and shuts the life off the death unexpectedly.

Larkin writes about things which are known to everybody and among Larkin’s peculiar features is the one that he addresses every reader, never leaving them aside, and always invites into contemplating and analyzing together.

G. V. Lipin

BASIL CHAMBERLAIN AND THE ADVENT OF JAPANOLOGY IN THE WEST

The paper examines the underevaluated philological activity of a prominent British Japanologist – Basil Chamberlain, a linguist, a literary scholar, a translator

©³⁴ Bloshko V. Yu., 2016

©³⁵ Lipin G. V., 2016

of the Japanese literature. He earned the epithet of the father of Japanese linguistics. His writings are viewed within the context of the first Western encounter with the Oriental culture. Chamberlain introduced the Japanese poetic genres in the 1870s, at the beginning he called them “Japanese Miniature Odes”, but soon he suggested more precise term: “lyric poetic epigram”, adopting a comparative perspective.

The paper seeks to analyze Chamberlain’s academic engagement with *haiku* genre in the essay “Basho and the Japanese Poetical epigram”, examining its generic lineaments. He compares two essential qualities of *haiku*: brevity and suggestiveness - with an epigram - the genre bequeathed by antiquity. An epigram with its brief condensed witty meanings was chosen not at random but as the closest parallel to *haiku*. Chamberlain invests his analysis with comparison of the inner form of the genres, their quintessential affinity, organic combination of objectiveness and abstraction. In the epoch when comparative literature was still in swaddling bands, the prominent Japanologist attempted to analyze culturally diverse phenomena, introducing the most adequate poetological principle of comparative identification. His starting point was not the search for a Western genre analogy but the analysis of their structural and semantic lineaments. Unlike prevailing historical, cultural, biographical study of literary phenomena, Chamberlain focuses predominantly on the principles underlying the poetics of Basho’s lyric epigrams (*haiku*), their linguistic flexibility, supplementing his literal semantic translations with detailed commentary and interpretations that were adjusted for linguistic and mental perception of the Western readers. But he will always be remembered as the first prolific British Japanologist with diverse experiences who first wrote extensively on Japanese literature and culture accessible to British and American readers.

V. I. Lipina

THE ADVENT OF THEORETICAL POETICS OF THE ESSAY GENRE

The paper focuses on the formation of the theory of this genre from its outset at the beginning of the 18th Century. The main objective of the paper is to consider Joseph Addison’s place in the formation of the essay theoretical poetics. J. Addison, an acclaimed father of English literary criticism, started to formulate his ideas on the nature of the essay genre, theoretically differentiating two generic

types – the familiar and the formal essay. His concept of this genre was formed under the influence of the essays of T. Browne (whom he called an “ingenious writer” – “The Spectator” No 487) and under the influence of Montaigne, whose influence was still considerable in this age.

For Addison and others Montaigne is first of all an entertaining writer, but this entertainment is of different quality, it is ‘higher’ than for the ‘mob’: it is elitist, intellectual. Addison initiates his defence of the essay by accentuating the advantages of this small form in comparison with the novel: the essay is never dull as the creations of the “voluminous writers”. In this professed contrast with the novel there is the same paradox of new, intellectual and that is why ‘elite’ entertainment. He questions the nonfictional status of the essay and proclaims that it is more entertaining than the novel. Addison finds the artistic literary significance of the essay genre in the absence of tiresome narratives, in the new quality of in-deliberateness and freedom.

He was the first to introduce the essay genre into the system of literary hierarchy. His theoretical observations manifest that the concept of the essay genre was changing. It is not viewed any more as an “unworked gathering” (as it is in F. Bacon’s definition), but is proclaimed as an accomplished and a leading genre of the mainstream.

This defence of the essay genre reinforced by theoretical considerations will be conducted even more energetically in the second half of the Eighteenth Century by such writers as O. Goldsmith, S. Johnson, J. Boswell.

I. V. Shyshkina

THE NATURE OF JOHN DONNE’S STYLE

John Donne is considered to be the founder of the metaphysical school. The poets who belonged to it, filled their works with intellectual, philosophical thoughts about the problems of life, death, immortality.

The typical features of the Baroque were used in Donne’s works: sharp contrasts of emotions, mystical mood, philosophy of thoughts, usage of allegorical character, rhythmical nature of the style.

“The Sun Rising” is one of the best examples of J. Donne’s amorous poetry. The verse is submitted as a monologue of the main character with the sun. The linguistic peculiarities of “The Sun Rising” are revealed with the following moments:

some orthographic peculiarities give evidence about the linguistic norms of that time: the pass of the last vowel (th' = the); the of the archaic (from the nowadays point of view) form of the verbal paradigm of the 2nd person in singular (Why dost thou...); the of the pronominal paradigm of the 2nd person in singular thy – thou – thee). The phonetic stage of the poetical language in “The Sun Rising” first of all is characterized by alliteration (Call country ants to harvest offices). The verse has an interesting rhyme. The strophe consists of 10 lines with a scheme of rhyming AB-BACDCDEE. The lexical stage of the verse is characterized by vocabulary which tends to the colloquial style. It should be mentioned that there are some words that are used in the figurative meaning (She is all states, and all princes). There are epithets and metaphors. In the whole the lexical content of J. Donne’s poetry is maximum advanced to the nowadays English lexicon. The syntactical stage of the verse is introduced with inversion (...This bed thy center is). The “Sun Rising” is a very expressive verse thanks to using of verbs in Imperative that conveys a request or order.

In X sonnet - an address of the poet to pompous, haughty death with an appeal not to be proud, because “do not die killed” by “her”, but only follow death for a temporary rest. As for language, there are the same phenomena in the sonnet as in the previous verse.

First of all it concerns a peculiar orthography inherent to old English: the use of an original verbal paradigm of the second person singular (...thou art not so, ...whom thou think'st thou dost overthrow). The use of a noun paradigm of the 2d-person singular, which had another, different writing from the present: thou – thee – thy (...which but thy pictures be). The phonetic level of the language of X sonnet shows sound repetition – alliteration (Much pleasure, than from thee, much more must flow). Except for repetition of consonants, there is repetition of vowel sounds – assonance (Thou art slave to fate, chance, kings, and desperate men). The repetition of vowel sounds acoustically close to the poetic work is a kind of instrumentation that gives an expression both emotional and expressive coloring. The lexical level of the sonnet is represented by vocabulary that, like in the previous work, is close to modern English. A lyrical monologue, as noted above, is full of irony when he turns to death, and, conversely, it sounds sublime when the main character speaks of the infinite life (...we wake eternally, And death shall be no more). In X sonnet the main character’s appeal to the death sounds like a conversation with a living creature, that there is the use one of the most common tropes – personifica-

tion. The syntactic level of the work is represented, firstly, by anaphora - repetition of the first item in a line (And dost with poison, war, and sickness dwell, And poppy, or charms can make us sleep as well...And better than thy stroke). J. Donne uses a rhetorical question (Why swell'st thou then?). This device helps the poet to draw attention to the problem, to increase the emotional tone of the expression; it is a means to reflect a lyrical character's or an author's thoughts. Separation is widely used by the poet (For, those, whom thou think'st thou dost overthrow). A stylistic function of such separation is to emphasize, to allocate a meaning, which a sentence has. In particular, in a poetic text this device helps to sustain a required poetical rhythm.

Z. O. Ivanova

PECULARITIES OF JOHN BERRYMAN'S AUTOBIOGRAPHICAL POETRY

Composed in an autobiographical manner, the confessional poetry the representative of which is John Berryman, is known to address such experiences as feelings of death, trauma and depression.

The aim of our research is to distinguish autobiographical peculiarities in J. Berryman's poetry and to define specific features of his style of writing.

According to Penguin dictionary, autobiographical poetry can be defined as one in which a poet gives an account of his/her life, as well as self-revelation, self-exploration and "*thoughtful and analytical excursions into the self*" [4, 63-64]. An autobiographical poem can be rather long, may cover long periods in the poet's real life and sometimes presents some fictional details. The autobiographical poem may exclude "*disagreeable facts*" or distort truth "*for the sake of convenience or harmony*" [4, 63]. It should be pointed out that the autobiographical poetry is not new and such poets as H. Lawrence, William Wordsworth, Walt Whitman, Emily Dickinson and many others wrote about their personal emotions and experience in their poems. As we speak about confessional poetry, we need to note that such poetry is interconnected with an autobiographical one. Being "*an autobiographical mode of verse*", confessional poetry "*reveals the poet's personal problems with unusual frankness*" [1, 48].

The most defining characteristic of confessional poetry is that it focuses on the subject matter once considered a taboo: drug abuse, sexual guilt, alcoholism, suicide and depression. And as critics say [3], confessional poetry was a reaction to the depersonalized, academic poetry of writers like T.S. Eliot and W.H. Auden,

who wrote in the 1920s and 1930s. The emergence of the confessional poetry was initiated with the publication of Robert Lowell's *Life Studies* (1959) and was associated with such poets as Sylvia Plath, Anne Sexton, Theodore Roethke, Allen Ginsberg, W.D. Snodgrass and John Berryman.

Among scholars and critics, who studied his poetry, a few of them can be mentioned: E. Halliday ("John Berryman and the Thirties: A Memoir"), A. Kirsch ("The Wounded Surgeon: Confession and Transformation in Six American Poets"), J. Linebarger ("John Berryman"), R. Kiureghian ("Life Is, All, Transformation: Desire and Lightness in John Berryman's Poetry") and others.

In J. Berryman's poetry autobiographical elements are vastly used. His widely known "Dream Songs" contain many episodes from his life, among which is his father's suicide described as a big psychological trauma. So one of J. Berryman's main theme was pain and sufferings caused by it. The poet compares his father with other historical personality: Ernest Hemingway by using such stylistic device as allusion, which is a brief "*reference to some literary or historical event commonly known*" [1, 7]. This stylistic device is applied by J. Berryman in his Song 235 where he compares his father's suicide with Hemingway's father's suicide: "*Save us from shotguns & fathers' suicides*" [2]. He addresses God by asking him to prevent all fathers' suicides. To create an emotional effect on the audience in this line J. Berryman also uses such stylistic device as alliteration of the most commonly used consonant in the English language "s" to express softness. It looks like a contradiction – a serious and vital theme is represented by means of softness. Such kind of ambiguous meaning can be seen in J. Berryman's poetry.

Moreover, we can observe a symmetrical alliteration containing a parallelism. In this case, end words of the phrase start with the same sound ("save" and "suicides") and moving closer to the centre of the phrase the next pair of words also start with matching sounds ("from" and "fathers").

To draw the readers' attention and to increase a degree of emotion in Dream Song 235 J. Berryman uses lexical repetition of "Hemingway": "*poor old Hemingway / Hemingway in despair, Hemingway at the end / the end of Hemingway*" [2].

These lines have two kinds of repetition: the first kind of repetition is anadiplosis and the second repetition is an ordinary one. J. Berryman uses it conventionally: to heighten the effect of despair and to put a special emphasis exactly on Hemingway's despair. Thus the poet stresses: "*It all depends on who you're the father of / if you want to kill yourself – / a bad example, murder of oneself, ...*" [2].

Berryman had the same life story as Hemingway did: their fathers killed themselves when these boys were children and these events had a great impact on their mind and life. The final lines of the Song 235 only justify that: *“all my life I’ll suffer from your anger / killing what you began”* [2].

The poet was greatly haunted by his father’s suicide for the rest of his life and he did not stop writing about this struggle. Again J. Berryman depicts these feelings in Dream Song 143: *“That mad drive wiped out my childhood. I put him down / while all the same on forty years I love him”* [2], *“... I repeat: I love him until I fall into coma”* [2]. In Dream Song 145 J. Berryman is ready to forgive his father: *“... I – I’m / trying to forgive ...”* [2]. This line sounds as if he is broken into two – one person echoes another one, the so-called duality of the personage.

Another example of allusion is comparison of his father with Charles Whitman in Dream Song 145. J. Berryman only mentions some detail of what he thinks analogous in history to the topic he wrote about. One of the most respected poets of the past for J. Berryman was Walt Whitman. Here we can find some kind of contrast: Walt Whitman was a great American poet of the 19th century and Charles Whitman was an engineering student, a U.S. Marine who became a mass murderer, later called “Texas sniper”. In 1966 Charles killed fourteen people and wounded thirty-two from the observation deck of the tower of the University of Texas. Charles Whitman is the man Berryman holds up as insight into his father: *“Also I love him: me he’s done no wrong / for going on forty years – forgiveness time – / I touch now his despair, / he felt as bad as Whitman on his tower”* [2]. Bearing in mind his father’s suicide, J. Berryman says: *“he felt as bad as Whitman”* [2]. He dared to compare their feelings. Berryman’s father felt terrible doing what he was doing, namely committing suicide. And the tower, from which Charles Whitman shot people, became a popular destination for suicides after the massacre. J. Berryman sincerely believes that no matter how hard we try, we cannot escape what is predetermined: *“... he only, very early in the morning, / rose with his gun and went outdoors by my window / and did what was needed”* [2].

One of the widely used terms by J. Berryman is the so-called persona. Being of a Greek origin the word means “mask”. In literature persona *“has come to denote the ‘person’ (the ‘I’ of an ‘alter ego’) who speaks in a poem or novel”* [1, 190] and it *“is evidently not the real author but an invented or historical character”* [5, 47]. J. Berryman creates Henry as a poetic mask in his Dream Songs to change the way in which reality is read [6].

With the help of mask Berryman's intense play with language and style were integral to the process of finding a voice for his poetic representations of desire. The matter is that – what kind a desire? a desire for what? Reading his “Dream Songs” we get convinced that a desire is a major source of pain and anxiety for Berryman. In Song 25 (“Henry, edged, decidedly, made up stories”) through Henry Berryman expresses a desire for return to infancy to the time when his “childish needs” did not torture him: “*Hand me back my crawl, / condign Heaven ...*” [2].

Berryman longs for the infant's form of movement, a metaphor for a more innocent and asexual physical existence. Again he addresses to God by saying “*condign Heaven*”. The question of religion in Berryman's poetry is extremely interesting, since he was for quite a long time a learned atheist. He conducted a scholarly research into the question of God, immersing himself in theology, but never fully committing to an acceptance of God. Nonetheless, “The Dream Songs” constantly expresses two conflicting emotions: the desire, even the need for God, and, at the same time, an active rebellion against God: “*... condign Heaven. Tighten into a ball / elongate & valved Henry. Tuck him peace. / Render him slightless, / or ruin at high rate his crampon focus, / wipe out his need. Reduce him to the rest of us*” [2].

By using the verbs “tighten” and “tuck” J. Berryman clearly expresses an extremely basic human desire for comfort and peace which is shown in the simple three-word sentence “*Tuck him peace*”. So, he is longing for comfort and rest in his heart he wants to be freed from the burden of life. The choice of verbs in the poem (“tuck”, “tighten”, “render”, “ruin”, “reduce him to the rest of us”) reveals J. Berryman's hope for salvation from desire. Also, the alliteration of the consonants “r” and “t” reinforces the effect of external force acting upon Henry. Henry (implying J. Berryman) asks to be tucked and tightened, to be altered by an external presence. Is not it some kind of a rebellion, a rebellion against God? As we can see the duality of a poet's way of thinking is conditioned by the inner world, its pressure and set rules.

To sum up, being a confessional poet John Berryman used autobiographical features in his poetry that helped him to make a confession of what weighs him down and gets him depressed. In his poems J. Berryman could fully express his inner feelings such as suffering, pain, anxiety and despair. Using different stylistic devices such as allusion, alliteration, repetition J. Berryman wrote about the desire for the reality of infancy, of a state in which desire is irrelevant, indeed. His persona is mentally tired of an adult world. What his character, Henry, longs for is the

end of longing. Again, this is what J. Berryman's lines express in begging, "*hand me back my crawl*" [2]. Perhaps, it is a desire of many grown-ups.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick – Oxford University Press, 2001. – 280 p.
2. Berryman, John. Classic poetry series: 163 poems [Електронний ресурс] / J. Berryman – Режим доступу <http://www.poemhunter.com/john-berryman/poems/>
3. Confessional poetry. [Електронний ресурс] // Режим доступу <http://copof10.umwblogs.org/multimedia-rpt-list/confessional-poetry/>
4. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon – Penguin Books, 1999. – 991 p.
5. Kiureghian R. R. Life Is, All, Transformation: Desire and Lightness in John Berryman's Poetry [Електронний ресурс] / R. R. Kiureghian. – Режим доступу http://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/210/
6. Nicorvo, Jay Baron. The Art of Reading John Berryman: Waking Up in The Dream Songs. [Електронний ресурс] / J. B. Nicorvo – Режим доступу http://www.pw.org/content/the_art_of_reading_john_berryman_waking_up_in_the_dream_songs_0