

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Факультет української й іноземної філології
та мистецтвознавства

До 100-річчя ДНУ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина 2

Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції
студентів та викладачів

Дніпро
Акцент
2017

УДК 80

Ф54

Упорядник О. І. Панченко

Філологічні науки. Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів

Редакційна колегія:

декан факультету, професор, доктор філ. наук Попова І. С.

д-р філол. н., проф. Панченко О. І.

д-р філол. н., проф. Гончаренко Е. П.

д-р філол. н., проф. Ліпіна В. І.

д-р філол. н., проф. Романова О. І.

д-р філол. н., проф. Пристайко Т. С.

канд. філол. н., доц. Анісімова А. І.

канд. філол. н., доц. Ванярін В. М.

канд. філол. н., доц. Кірковська І. С.

канд. філол. н., доц. Ковальова Я. В.

канд. філол. н., доц. Ковальчук М. С.

канд. філол. н., доц. Олійник Н. П.

канд. філол. н., доц. Пономарьова Л. Ф.

Ф 54 **ISBN**

Філологічні науки. Збірник наукових праць студентів та викладачів факультету / Упорядник О. І. Панченко. – Дніпро: Акцент ПП, 2017. – 226 с.

У збірнику надруковані статті та тези доповідей студентів та викладачів факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ імені Олеся Гончара.

Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій. Матеріали друкуються в авторській редакції. За точність викладених фактів відповідальність покладається на авторів.

© Панченко О. І., упорядкування, 2017

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В РОМАНІ ГАЛИНИ ВДОВИЧЕНКО «ПІВ'ЯБЛУКА»

Галина Вдовиченко – сучасна українська письменниця та журналістка, яка за свою художню майстерність була нагороджена преміями та відзнаками конкурсів «Коронація слова – 2008», «Найкраща українська книга – 2009», «Гранд-Коронація слова», літературної премії «Бі-бі-сі – 2011».

Творчість Галини Вдовиченко – приклад якісної феміністичної прози в сучасній українській літературі. Її роман «Пів'яблука» – це історія про долі чотирьох подруг, які мешкають у Львові. Одного разу їм до рук потрапляє дивний сувенір - дерев'яне яблуко, яке давній майстер зробив із секретом. Щойно це яблуко опиняється в кожній з героїнь, їх життя змінюється, потаємні бажання стають реальністю. Кожна героїня одержала справжнє щастя, якого вона довго чекала. Яблуко було створене скульптором, який жив і працював у XVIII столітті, був представником пізнього бароко й рококо. Як відомо, Пінзель увійшов в історію як зачинатель Львівської школи скульпторів і талановитий майстер своєї справи.

Головна ідея твору базується на тому, що людина не може змінити світ, але повинна діяти, щоб реалізувати свободу волі, не почувати себе рабом буденності. Авторка у своєму романі руйнує стереотип про те, що «про щасливих людей читати нецікаво». Чотири героїні роману: Магда, Ірина, Галя та Луїза – цілком щасливі жінки. Кожна працювала колись для свого щастя, і от, у винагороду, їм до рук потрапляє казкове яблуко, яке змінює долю кожної. Події, що трапляються з героїнями, важко назвати реалістичними. Казковість роману відчувається у всьому. Образи-символи, використані у творчості Галини Вдовиченко, різноманітні та виконують загалом функцію творення ірреального світу, що живе за власними законами. Важливу роль у передачі міфічної історії відіграє яскравий символічний образ дерев'яного яблука, наявний у романі. Яблуко є важливим структурним елементом, «двигуном» сюжету, створює своєрідне тло, на якому розгортаються події роману. Із образом яблука тісно пов'язаний образ-символ дерева яблуні.

Одним із найдавніших рослинних символів української культури справедливо вважається яблуня, а плід її – яблуко – це символ цілісності, земних бажань, попередження про шкідливість переситу, символ початку всіх речей, плодючості, безсмертя та вічної молодості. Бог створив ідеальну яблуню – Дерево життя, її цвітіння – своєрідна молитва про майбутнє плодоносіння. З іншого боку, «Яблуко (яблуня) – символ цілісності, земних бажань; попередження шкідливості перебільшення матеріальних бажань; символ початку всіх речей, плодючості; безсмертя та вічної молодості; таїни гріхопадіння діви Марії; людини; спокуси; дерева пізнання добра і зла; смерті й зла, розбрату і чвар; витримки, самопожертви в ім'я народу; батьківщини» [2, 894]. У романі яблуко має форму трохи викривлену, хоча величина та вигляд у нього натуральний, його складно відрізнити від справжнього яблука, проте форма яблука «здалеку нагадувала голову янгола з надутими щічками» [1, 185].

Дерев'яне яблуко в романі Г. Вдовиченко було створене майстром з липи. Липа – дерево з серцеподібним зубчастим листям і жовтим пахучим медоносним цвітом. Як відомо, у стародавніх слов'ян липа була священним деревом і ототожнювалася з богинею любові й краси – Ладвою. Слов'яни шанували липу не тільки як священне дерево, але і як дерево-матір, що дарує своїм дітям усе необхідне. Головні героїні аналізованого твору, розкриваючи липове яблуко, отримували все, що їм було потрібно для щастя; у середині яблука знаходився сюрприз – «тендітні чарунки з насінням» [1, 186]. Як відомо, насіння символізує початок нового життя. Якщо йому дати можливість потрапити в сприятливе середовище, насіння швидко проросте й дасть нові плоди. Після збереження яблука плани кожної з героїнь роману стрімко «проростали» та згодом видавали позитивні результати («плоди»).

У першому розділі роману ми знайомимось із Магдою, яка постає перед читачем справжньою майстринею в облаштуванні садиби. Сад – символ прекрасного, довершеного місця, яке заспокоює людську душу: «В облаштуванні садиби головною була Магда. Купувала на гуртовнях паростки кліматису та жимолості, виплітала для них хмизняково-дротяні драбинки, рівняла садовим сікачем живопліт» [1, 9]. Образи квітів (бузок, жасмин, петунії) символізують очищення від злих духів та нечистої сили : «У добузковий період на карті гепатогенних зон міста цю ділянку дороги позначали як найнебезпечнішу. Коли ж фахівці-геопатологи знову

перевірили цю ділянку, то у перші хвилини не повірили своїм пристроям: Хуторівка очистилася від бруду, плями чорної енергії десь зникли» [1, 64-65].

Функціонально навантаженими у творі є образи-символи кави та вина. Окрім конкретного значення «гарячий напій», образ кави набуває символічного наповнення: пробудження, жага до життя, натхнення. Вино має багряне забарвлення і нагадує кров, проте у Г. Вдовиченко цей образ часто пов'язаний із урочистими подіями: «Жінки зробили «проміжну кавку» – ту, яку п'ють не у фіналі застілля, а у розпал львівських забав» [1, 17].

Специфічним у романі «Пів'яблука» є образ болю, хвороби (атиту), який символізує втому, перенапруження, навмисне перенавантаження роботою: «Не на три дні, а на три тижні випала вона тоді з газетярського киплячого котла. Спочатку здавалося, що нестерпному болю, який краєв череп, не буде кінця-краю. Коли стало трохи легше, однаково не давали спокою напади тягучого в'язкого гулу, що пульсував у хворому вусі» [1, 98].

Слід звернути увагу на прийом антитези, використаний письменницею в романі. Дорослі, досвідчені жінки, які постійно думають про роботу, побутові справи, сімейне благополуччя, протиставляються малій Сонці, яка спить на свіжому повітрі під запашною яблунею, а всі дорослі проблеми для неї зовсім не мають значення. Г. Вдовиченко широко використовує зменшено-пестливу лексику для зображення образу дитини як досконалого створіння природи. Художньому прийому персоніфікації піддається місто Львів, яке зображено як живу істоту: «...За розмовами доїхали до базару і ледве знайшли місце, де припар куватися. Людський мурашник хаотично рухався уздовж рядів із одягом, взуттям, іграшками, ковдрами, килимками, рушниками...» [1, 78].

«В останній день весни Магда народила хлопчика» [1, 155], назвавши його Кузьмою. Ім'я Кузьма є символічним. Ще за часів Гетьманщини молодих козаків, які готувалися до свого першого бою, прозивали Кузями, козаки вірували в магічне значення цього імені, яке наділяло їх даром гіпнозу та наведення мани на вороже військо.

Отже, для художнього розкриття міфічної життєпису чотирьох львівських подруг Г. Вдовиченко використовує образи-символи дерев'яного яблука, саду, квітів, кави, вина, липи, хвороби (атиту). Письменниця майстерно застосовує колористику, сірий колір підкреслює буденність і одноманітність. Філософські сентенції письменниці завжди сягають складних лабіринтів людської свідомості. Майстерне використання авторкою

зображально-виражальних засобів свідчить про те, що роман «Пів'яблука» є гідним внеском в скарбницю сучасної української прози.

Обираючи основним символом у своєму романі дерев'яне яблуко, Галина Вдовиченко, з одного боку, спирається на стародавні вірування слов'ян, а з іншого, – знаходить новий ключ, трактуючи цей образ. У романі письменниці яблуко виступає втіленням вищої енергії. Для авторки характерне синкретичне сприйняття світу, в якому божественна природа та людина знаходиться на одному рівні. Авторка замислюється над швидкоплинністю часу та його цінністю в нашому житті. Є лише дві речі, на думку авторки, що не підвладні часові, – любов та краса природи, що є божественною у творі.

Для Галини Вдовиченко взагалі будь-яка сталість не є характерною, адже її головні героїні ніколи не вмирають морально, а тільки перероджуються під впливом нових ідей та життєвих орієнтирів, що є характерним для циклічного розуміння світу. Письменниця виокреслює власний образ реального світу під впливом стародавніх міфічних уявлень. Центром, що створює світову гармонію і налагоджує зв'язок між ірреальним і людиною, Г. Вдовиченко обирає яблуко з сюрпризом всередині, яке виконує бажання кожної з головних героїнь роману «Пів'яблука».

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що у творчості сучасної української письменниці відбилися й переплелися як риси її світобачення та характеру, вироблені протягом життя й нерозривно пов'язані із особистими драмами авторки, так і архетипні міфологічні уявлення, утілені в образах-символах, які становлять показову рису доробку письменниці, творять особливий художній світ у її творі.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ :

1. Вдовиченко Г. Пів'яблука: [роман] / Галина Вдовиченко – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». – 2013. – 208 с.
2. Енциклопедичний словник символів культури України / за загал. редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. – 912 с.

**СВОЄРІДНІСТЬ КІНОВЕРСІЇ КЛАСИЧНОГО РОМАНУ
(«ФРАНКЕНШТЕЙН» МЕРІ ШЕЛЛІ – «ФРАНКЕНШТЕЙН
МЕРІ ШЕЛЛІ» (1994) КЕННЕТА БРАНИ)**

Дослідники творчості авторки «Франкенштейна» довели, що літературній спадщині М. Шеллі притаманні яскрава індивідуальність, багатогранність та різножанровість, в ній знайшли цікаве художнє відображення суттєві процеси, які відбувались в англійській літературі першої половини ХІХ ст.

Роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або сучасний Прометей» було написано 1818 року. За жанром його традиційно відносять до *фантастичного роману з елементами наукової фантастики, готики та літератури жахів*.

Особливістю роману є те, що він буде до смаку читачеві будь-якого віку та будь-якої епохи. На думку Т. Г. Струкової [5], однією з причин довгого життя роману в культурі є його багатозначність, відповідність контексту літератури ХХ-ХХІ століть і відповідність реаліям ХХ-ХХІ століть.

Роман «Франкенштейн, або сучасний Прометей» має великий потенціал для відтворення у кіно. Для режисерів будь-якого напрямку завжди є можливість взяти його сюжет за основу, розширити або доповнити його складові.

Вже 1910 року на світ з'явилася перша кіноадаптація роману. Далі – серія із чотирьох фільмів-жахів про чудовиська Франкенштейна (1931-1942), пізніше (1942-1948) своєрідне «monster rally» за участю декількох монстрів, відомих у літературі. В означених кіноверсіях від початкової ідеї роману мало що залишилося, і всю увагу кінорежисерів було зосереджено на монстрі та його злодіяннях. У 60х-70х роках минулого століття почали з'являтися комедії та мелодрами, що ставили на перший план любовну тему та перетворювали трагічне на комічне. Фільми про Віктора Франкенштейна і його монстра продовжують знімати і тепер. Одними з останніх екранізацій є «Віктор Франкенштейн» (2015) та «Другий шанс» (2016). Кожна з екранізацій унікальна, адже роман відтворювався у різних жанрах, які відповідали запитам свого часу. Сюжети кіноверсій неодноразово

змінювалися: доповнювалися новими героями та подіями або позбувалися оригінальних моментів твору, справжній текст майже забувся, а деякі нові ознаки історії та поетики – міфологізувалися [6].

Однією із найточніших і найповніших екранізацій роману «Франкенштейн» вважається фільм 1994 року режисера Кеннета Брани (Kenneth Branagh), що носить назву «Франкенштейн Мері Шеллі». Включивши ім'я письменниці у заголовок, Брана ніби то підкреслює, що його фільм матиме найбільше спільного з оригінальним твором, ніж усі інші адаптації разом узяті. Перед початком фільму чути жіночий голос за кадром – це говорить сама авторка роману Мері Шеллі, розповідаючи про задум написання свого роману. Бувало Кеннет Брана брав участь у екранізаціях не лише як режисер, але й як актор. Так, у фільмі «Франкенштейн Мері Шеллі» він виконав роль самого Віктора Франкенштейна.

Порівнюючи сюжет фільму й книги, варто зазначити, що Кеннет Брана зробив багато для того, щоб зберегти оригінал. Так, режисер достатньо правдиво повторив сюжет роману, його основні події, майже точно зберігаючи логічну послідовність історії. Незмінними залишилися й символічні події твору (дерево, в яке влучила блискавка та «розірвала» його на шматки; такі пейзажні декорації як шторм, вітер, грім тощо) [2]. Все ж таки, відмінності між фільмом та романом є і вони помітні. По-перше, присутні розбіжності у системі головних та другорядних героїв. У фільмі старим героям додаються нові функції, долучаються зовсім нові герої, яких не було у романі, зникають вже існуючі, з'являються нові ролі, модифікуються історії, які з ними пов'язані.

Суттєвішими є зміни у характерології та способі демонстрації подій у фільмі. Так, на екрані відбувається майже те саме, що й в книзі, але справа не в тому, *що* показують, а *як* це робиться.

Так, у романі Мері Шеллі робить основний акцент на вплив долі та злого року. Віктор Франкенштейн неодноразово повторює про це, коли говорить про необачну відповідь батька щодо книжок алхіміків, знайомство з викладачем хімії та інші «знакові» події, що опосередковано впливають на його бажання продовжувати свої експерименти. У фільмі ж Віктор вирішує пізнати таємницю відродження життя раптово, після смерті своєї матері під час пологів.

Другою суттєвою відмінністю є порядок демонстрації подій. Як відомо, структуру роману (Уолтон-Віктор-Чудовисько-Віктор-Уолтон) порушено не

було, але ж режисер дозволив собі «перемістити» у часі оповідь монстра. Якщо читачеві роману не відомо нічого про монстра від моменту його народження й до зустрічі з творцем, то у фільмі історія монстра відкривається одразу ж після його появи на світ. І глядач втрачає відчуття таємниці та страху перед незвіданим, не розмірковує нам тим, чи справді монстр стратив маленького Уільяма, як йому вдалося знайти його, яким він є насправді тощо; глядач не відчуває таємниць, він одразу має відповіді на всі питання.

Третьою відмінністю можна вважати переформатування історії про Франкенштейна у мелодраматичний сюжет, в якому акцентовано приватні чуттєві стосунки між людьми: Франкенштейн - Елізабет, Елізабет - Жюстина тощо.

Варто зазначити, що роман Мері Шеллі – це по суті ліро-епічна оповідь, в якій зливаються в один голоси трьох (Віктора, Уолтона та монстра) [1], і читач знайомиться з подіями крізь призму бачення того, хто сповідується, та зосереджується не стільки на подіях, скільки на відчуттях, що вони викликають у головного героя. У фільмі ж це правило не діє: всю увагу зосереджено на подіях, і глядачі бачать навіть ті епізоди, де нікого з оповідачів не було.

Події ж є більш драматизованими, ніж у книзі, через їхню візуальну конкретизацію. Режисер додає «крові та вражень» у таких місцях, що не впливають на сюжет загалом, але приваблюють глядачів своєю гостротою. До таких епізодів можна віднести знайомство Віктора і Уолтона (собаки почули монстра, що ховався поблизу, кинулися на нього та були розірваними), смерть матері Віктора (вона померла під час пологів, де режисер концентрує увагу на фізіологічних особливостях цього процесу), страту служниці Жюстини (її повісив збожеволілий натовп), смерть Елізабет (монстр вирвав їй серце) тощо.

Хоча режисер мав на меті відтворити *справжню* історію Віктора Франкенштейна, а не її шаблонні та помилкові, на його погляд, версії, автору і цієї кіноверсії відомого роману XIX століття не вдалося уникнути змін, що обумовлені законами кіномистецтва [5], яке найчастіше розраховане на привертання уваги масового глядача. Це стає помітним і у спрощенні проблемно-тематичного плану оригінала, змінах у системі героїв, сюжетній лінії та у перенасиченості візуального ряду безпрограшними прийомами з готичного арсеналу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Владимірова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедіальность. Интердискурсивность: учеб.пособие / Н. Г. Владимірова. – НовГУ ім. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2016. – 170с.
2. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино [Текст] / А. Вартанов. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – 312 с.
3. Елистратова А. Предисловие // Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. – М. : Художественная литература, 1965. – С. 3-23.
4. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня [Текст] / Р. Клер. – М.: Прогресс, 1981.
5. Струкова Т. Долгая жизнь романа Мэри Шелли "Франкенштейн" / Т. Г. Струкова // Литература ("ПС"). – 2002. – № 27-28.
6. Beth Newman. (1986). Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of Frankenstein. English Literary History [ELH], 53, 141-61.
7. L. J. Swingle. (1973). Frankenstein's Monster and Its Romantic Relatives: Problems of Knowledge in English Romanticism. Texas Studies in Literature and Language, 16, 51-65.

Є. В. Бедь, Л. П. Привалова

ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ Е. СПЕНСЕРА У СОНЕТНОМУ ЦИКЛІ «AMORETTI AND EPITHALAMION»

Останнє десятиліття XVI ст. в Англії було періодом розквіту сонетного жанру. Сонет був завезений в Англію придворними поетами Генріха XVIII – Томасом Уайєтом та Генрі Говардом, графом Суррей. Під час подорожі Італією вони познайомилися з творчістю Петрарки та стали першими перекладачами його сонетів англійською мовою.

Проте справжня «мода» на сонети почалася лише в епоху Єлизавети I, двір якої стає справжнім покровителем і меценатом англійських поетів. Усі вони були читачами та прихильниками «Книги пісень» Петрарки. Перші приклади творчості сонету з'явилися під впливом петраркізму, як найбільш впливової течії в європейській літературі XVI ст.

В Англії захопленість артурівськими легендами та шанування Єлизавети як голови спільноти рицарів і як прекрасної дами зробили любовну поезію надзвичайно популярною в оточенні королеви, як зазначає дослідниця Л. Привалова [3]. Придворні поети-єлизаветинці підпорядкували образну мову та стиль Петрарки темам свого оточення, вони створили низку топосів та мотивів, що за своєю природою були біографічними. Їх мислення виокремлювалося книжністю і вишуканістю поетичної мови. Це був особливий тип художнього мислення, за якого інтимні почуття, особисті переживання вимагали наближення до «високого» книжного зразка.

Едмунд Спенсер не був людиною настільки знатного походження, як Філіп Сідні чи Фулк Гревілл. При дворі він з'явився у світі Роберта Дадлі, графа Лестера – лідера протестантського крила, всесильного фаворита Єлизавети I – як його секретар. З 1580-го року Спенсер – колоніальний чиновник в Ірландії, де і була написана його велика алегорична поема «Королева фей» (1596 р.) і цикл сонетів «Amoretti й Епіталама» (1595 р.).

Кінець правління Єлизавети I є перехідним періодом, коли взаємодіють дві системи існування художнього тексту: це рукопис і друкована книга. Дослідник Д. Соколов констатує той факт, що у рукописній культурі текст був звернений до замкнутого кола учасників придворної рукописної комунікації. У той час існували патрони та меценати, які замовляли поетам тексти певного змісту. Друкована книга відкрила замкнене коло придворної поезії для широкого читача, який стає головним суддею та патроном автора як учасника літературного процесу [4].

Е. Спенсер у «Amoretti й Епіталамі» возвеличує возз'єднання закоханих у шлюбі як свій ідеал щастя, завершуючи сонетний цикл весільною піснею – епіталамою. Ця ідея є зовсім незвичною і нехарактерною для «Книги пісень» Петрарки.

Виконуючи «роль Петрарки», придворний посилає в наступ «палкі зітхання», намагаючись розтопити лід у серці неприступної коханої, молить про милосердя, захоплюється небесними чеснотами леді, уславляє цнотливі почуття. Придворна дама, яка виконує «роль Лаури» – неприступна, холодна і цнотлива. Письменство, тобто вміння створювати з готових кліше нові зразки, вважалося чи не найважливішою складовою любовного етикету петраркістів.

© Бедь Є. В., Привалова Л. П., 2017

© Бедь Є. В., Привалова Л. П., 2017

Серед значної кількості придворних літераторів варто виокремити поетів, які дистанціювалися від уже усталеної традиції і поставили собі за мету створення поезії, яка б відповідала потребам нації. «Англійський Вергілій» Е. Спенсер, завдяки якому Англія отримала свою першу національну героїчну епопею «Королева фей» (“The Faerie Queene”, 1596). Авторська форма сонета була подана в циклі «Amoretti й Епіталама» (“Amoretti and Epithalamion”, 1595), присвяченому його коханій, а надалі й дружині Елізабет Бойл (день їхнього одруження описаний в Епіталамі). Відповідно до традицій ренесансної любовної поезії Спенсер виступає в циклі як закоханий, який возвеличує чесноти своєї леді, і як наслідок, – домагається взаємності. Отже, він виходить за межі сонетної традиції, де донна традиційно недоступна.

Сонети Спенсера, як і творчість інших поетів-єлизаветинців, мають безпосереднє відношення до проблеми формування літературної англійської мови, активний розвиток якої розпочався наприкінці епохи Відродження. Поет вважав, що лексика рідної мови переважала за образністю над запозиченнями, при цьому він сам часто звертався до прийому словотворення. У коментарях до тексту «Пастушого календаря» анонімний тлумач Е. К. стверджував, що «наш новий поет», «наш Колін Клаут» заслуговує на любов багатьох, оскільки возвеличує англійську мову. Більшість поетів вважали мову непридатною для поезії і «латали проріхи», використовуючи італійську, французьку чи латинську мови. Спенсер заслуговує на схвалення Е. К. саме тому, що повернув до життя споконвічно англійські слова, більшість яких узято зі словника Чосера і різних діалектів. Слід також зазначити, що основним віршованим розміром еклог Спенсер використав п’ятистопний ямб, введений в англійську поезію саме Чосером [1].

Інтелектуальний кругозір Спенсера є типовим для освіченої людини епохи Відродження. Він знав Аріосто, Петрарку, Тассо, перекладав поетів «Плеяди», цікавився філософією, особливо Платоном, ренесансними теоріями кохання, знав античну міфологію. Спенсер вводить у свої сонети міфологічних персонажів – муз, Аполлона, Купідона тощо. Проте його сонети не перенасичені міфологічними алюзіями. Для створення художніх образів поет використовує поняття, запозичені з філософії, історії (*knight, king*), астрономії (*star, sun, earth*), географії (*journey, travel*), ботаніки (*sup, flower*), воєнної справи (*warrior, victory*), мореплавства (*bark, to sail*).

Вживання значної кількості термінів і понять з різних сфер діяльності та знань дослідники пояснюють особливостями історичного та культурного розвитку в епоху Відродження – географічними відкриттями, проникненням у таємниці світобудови, захопленням алхімією, астрономією та астрологією. Усі ці відкриття настільки вражають розуміння людей того періоду, що специфічна лексика стає популярною, входить до поетичної мови епохи, – зауважує літератор О. Донська [2].

У словниковому складі сонетів Е. Спенсера мало образів, пов'язаних з політичним і державним життям, що й відрізняє його поезію від Ф. Сідні та У. Шекспіра. Загальною рисою для всіх поетів є низка термінів, які активно функціонують у філософії. У Спенсера це такі лексичні одиниці, як «*time*», «*eternity*», «*extremity*», «*life*», «*death*», «*wit*», «*spirit*», «*mind*», «*sin*», «*mercy*» тощо. Якщо Шекспір, за твердженнями дослідників [2], надавав перевагу конкретним, речовим образам, то Спенсер більше любить використовувати абстрактні слова та вислови, або ті, що виражають його особисті почуття: «*my dying spirit*» (сонет I), «*wondrous sight*», «*fancies wonderment*» (сонет III), «*lofty looks*», «*fair countenance*» (сонет V), «*mighty view*» (сонет VII). Для сонетів Спенсера характерна значна кількість лексики на релігійну тематику, від якої майже повністю відмовився Шекспір. Спенсер використовує релігійну фразеологію задля уславлення та ідеалізації коханої, яка в багатьох сонетах постає як янгол, божество, донька небес, про що свідчать безліч образів світла, саява, блиску в портреті. Невичерпне джерело образності Спенсера – опис зовнішності його коханої. У сонетах можна знайти значну кількість лексичних одиниць, що називають частини тіла: «*body*», «*breast*», «*heart*», «*eye*», «*lips*», «*hair*», «*chest*» тощо. Прикладом поетичної дотепності та винахідливості Спенсера є сонет № 2, де використано образи, пов'язані з людським тілом.

У Шекспіра значну увагу відведено темі часу і смерті. Кількість лексичних одиниць, за допомогою яких відображено ідею часу, досягає 40 (за підрахунками дослідників) [2]. Слово «*time*» зустрічається в 45 сонетах Шекспіра. Коли він говорить про час, він використовує дієслово семантичного поля «знищення» та «припинення життя»: «*to cease*», «*to devour*», «*to crush*», «*to waste*», «*to kill*» тощо. Спенсер же розглядає час по-іншому, у нього немає такого трагічного розуміння часу. Більш того, час для нього несе сподівання на щастя. Початок спенсерівського циклу збігається з приходом Нового року, про що поет говорить в IV сонеті. Новий рік віщує

надію, що всі негаразди і сумні думки залишаться в минулому: «*New yeare ... doth seeme to promice hope of new delight...*» [5]. У XIX сонеті Спенсер вітає Весну. Радісний спів зозулі говорить усім закоханим про прихід їхнього володаря – Купідона.

Отже, головною темою сонетів Спенсера є тема кохання, возвеличення коханої, сподівання на щастя і вічний союз з обраницею. Тому в поезії Спенсера майже немає слів, пов'язаних зі смертю. Перевага світлого, радісного начала, надія на щастя, захоплення красою закоханої пов'язують поетичну збірку Спенсера з традицією ренесансної лірики.

Майбутнє для Спенсера – джерело радості. Низка релігійної лексики пов'язана з тим, що він уявляє свою кохану як янгола, як святу. Він підкреслює, що для нього понад усе її духовна досконалість и милосердя, хоча саме фізична краса і змушує його захоплюватись.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: автореф. дис. ... докт. филол. наук [Электронный ресурс] / И. И. Бурова. – Режим доступа: <http://www.dissertcat.com/content/malye-poemy-edmunda-spensera...>
2. Донская Е. Некоторые особенности языка и стиля сонетов Шекспира [текст] / Е. Донская // Шекспировские чтения. 1984 : под. ред. А. А. Аникста. – М. : Наука, 1986. – С. 240 – 253.
3. Привалова Л. П. Э. Спенсер – поэт и придворный. К дискуссии о статусе поэзии и поэта в елизаветинской Англии [текст] / Л. П. Привалова // Від бароко до постмодернізму : [зб. наук. пр.] / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Ліра, 2014. – Вип. VIII. – С. 9 – 15.
4. Соколов Д. А. «Песни и сонеты» Р. Тоттела и проблемы английского петраркизма 1530–1580-х годов [текст] / Д. А. Соколов. – СПб., 2006.
5. Спенсер Э. Любовные послания [пер. с англ. А. В. Покидов] / Спенсер Э. – М., 2001. – 65 с.

ВИРАЖЕННЯ САТИРИ ТА ІРОНІЇ У ТВОРЧОСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ОКОПНОГО ПОЕТА З. САССУНА (НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ГЕНЕРАЛ»)

Перша світова війна, яку в англійській традиції називають Великою, з її дев'ятьма мільйонами убитих і вдвічі більшою кількістю поранених, контужених бомбардуваннями й отруєних газами, відкрила літопис найжорстокішого століття в історії людства. Її ще називають «літературною» війною: адже, "коли війна прийшла до Англії в 1914, поезія була серед перших добровольців" [5, 270].

Руперт Брук і Джеймс Елрой Флекер, Чарлз Гамільтон Сорлі й Едвард Томас, Айзек Розенберг і Вілфред Оуен перетворилися в символи зазначеного періоду, оскільки навіки залишилися її жертвами-співаками, "war poets" (військовими поетами). Вони не встигли "оспівати" щось інше, крім екзистенційного жаху світової бійні, що спочатку зробила з них поетів, а потім, ніби якесь мстиве божество, відібрала їхні молоді життя за ненависть до неї. Ті, кому пощастило вижити (З.Сассун), згодом зробили все можливе, щоб трагедія загублених молодих життів і талантів не стала ще й трагедією забуття.

Жорстока війна зробила окопних поетів людьми однієї долі й поетами однієї теми, стала тим "вузлом життя", у якому можуть бути "упізнані" воїни та поети Зігфрід Сассун, Вілфред Оуен і Айзек Розенберг. Парадоксально, але найбільш вражає військова біографія Сассуна, чиї вірші, за визначенням багатьох дослідників, були набагато слабкіші за поезії і Оуена, і Розенберга.

Зігфрід Сассун (1886-1967) – англійський поет, письменник і солдат. У період Першої світової війни був одним із провідних «окопних поетів», що зміг пережити війну. Протягом тридцяти років З.Сассун розмірковував над війною, пишучи свої вірші [4]. Яскравими прикладами воєнної поезії можуть бути такі ліричні твори, як «Suicide In The Trenches», «Aftermath», «Does It Matter?», «The General», «Died Of Wounds», «Hero», «A Letter Home» та ін., де воєнна тематика відчутна навіть у назвах. Твори Зігфрида Сассуна входять до авторської колекції «The Old Huntsman and Other Poems» 1917-1918 років. Усього автор написав близько 160-170 віршів [2, 56].

Поезія З. Сассуна – це драматична лірика гніву і сарказму. Зовнішня дія відсутня, проте наявне зіткнення прямо протилежних, через "рольових героїв", точок зору на бездарність глухого до страждань солдата вищого військового керівництва, що зображено в поезії «The General».

Цей вірш є одним з антивоєнних ліричних творів З. Сассуна. Після смерті одного зі своїх близьких друзів він почав ставити під сумнів законність війни. Автор вихваляє героїв війни, але проклинає тих, хто винен у ній. Самого Генерала представлено анонімом у вірші. Він безтурботно зустрічає компанію своїх людей, які рухаються вгору по лінії фронту в бік Аппас. Як пізніше виявиться, його непрофесійне планування призведе до їх масової загибелі.

Вірш «Генерал» написано в піднесеному ритмі, що відображає стиль характеру Генерала, який за іронією долі контрастує зі смертю інших, яка є результатом його некомпетентної діяльності. Цей ліричний твір написано анапестом. Анапест – прискладова стопа, що складається з двох ненаголошених складів й одного наголошеного. Так, наприклад, слово «анапест» ('anapaest') насправді написано анапестом: а-на-пест (а-на-PAEST). Ритм, написаний анапестом, ніби скаче вперед, а кожен третій склад має бути акцентований: «When we MET / him last WEEK / on our WAY / to the LINE /». Це сильний ритм, що притаманний такому творові, як аналізований нами: «*‘Good-morning; good-morning!’ the General said*» («Доброго ранку; Доброго ранку!» – сказав Генерал): безтурботність Генерала і його приємні манери використовуються як потужний, на відміну від його наслідків, дій).

Сатиричне уявлення Генерала в З. Сассуна зрозуміле: він припускає (можливо, несправедливо), що його піднесена сутність якимось чином відображає відсутність серйозності, з якою він бере свій заряд. “on our way to the line” («на нашому шляху до лінії фронту»): солдати прокладають свій шлях до фронту, “most of 'em dead” («більшість з них мертві»): перевернута кома означає акцент мовця з нижчого класу і пропуск звуку ‘th’. Такий звук надає поезії більш підривного тону. Наслідки дій радісного Генерала є руйнівними. “And we’re cursing his staff for incompetent swine” («І ми проклинали його штаб за некомпетентних свиней»): представники штабу Генерала – ті, хто працюють під його командуванням в адміністративній частині, – здебільшого не долюблювали звичайних солдатів. У цих рядках їх некомпетентність обурює солдатів. “‘He’s a cheery old card,’ grunted Harry to Jack” («"Він радісна стара пішка," – почув Гаррі від Джека»): солдати

бачили в Генералові "карту", або "пішку". Імена солдатів є загальними й означають, що вони є «типовими» для тих часів. Це, очевидно, емоційний хід: іронія вдячної заяви чоловіків незабаром стане зрозумілою. “*As they slogged up to Arras with rifle and pack*” («Оскільки вони дістались з рушницею в руках до Арас»): ці рядки відзначаються героїзмом людей; навіть якщо солдати знають, що це марна місія, вони все одно йдуть на фронт, щоб захищати свою країну. Битва за Арас – це відволікаючий бій, який призначався для того, щоб залучити всі війська до французького наступу на південь до річки Ена. У той час було втрачено понад 150 000 британських солдатів. “*But he did for them both by his plan of attack*” («І все ж таки він для них план нападу припас»). Окремий, кінцевий рядок поеми є драматичним і загостреним завершенням цього вірша: Генерал та його штаб несуть відповідальність за своїх підлеглих, а отже і смерть. Цей рядок є найбільш гіркою іронією вірша. В аналізованому ліричному творі З. Сассун спрямовує свій гнів проти тих, хто безпосередньо відповідав за долю солдатів.

Зародок цієї короткої, але досить ефектної сатири, бере початок з інциденту власного життя З. Сассуна, коли його полк підпорядковувався командирі, генерал-лейтенанту Ф. Максзу. На думку фахівців в галузі вивчення історії літератури Англії Н. П. Михальської та Г. В. Анікіна, об'єкт критики і сатири З. Сассуна – «стара, добра Англія» і фарисейство її служителів. З. Сассун близький до сатиричної традиції поезії Байрона. У його викривальних віршах гнів з'єднується зі скаргою, уїдлива іронія з сумом, люті звинувачення з співчуттям до жертв війни [1, 384].

Отже, основним фактором, що вплинув на еволюцію творів З. Сассуна, є сама війна, а також усі пов'язані з нею жахи і труднощі, хвороби і смерті, які виявилися дуже нелегкими для усвідомлення як звичайними громадянами, так і творчими особистостями, у першу чергу поетами. Глобальність і трагізм подій відображалися в ліриці, у якій не залишилося місця романтизму, але яка сповнена смутком, протестом, чуттєвим сприйняттям життя і смерті, а особливо співчуттям до людей.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Аникин Г. В. История английской литературы. Учеб. пособ. для студ. педагог. инст. / Г. В. Аникин. – М. : Высшая школа, 1975. – 528 с.
2. Безелянский Ю. Н. Знаменитые писатели Запада: 55 портретов / Ю. М. Безелянский. – М. : Эксмо, 2008. – 688 с.

3. Черноокова Е. С. Английская лирика начала XX века: антология как зеркало вкуса / Е. С. Черноокова // Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі. – №9. – 2012. – С. 448–457.
4. Egremoth M. Siegfried Sassoon: A Biography / M. Egremoth. – Godalming: Picador. – 2013. – 656 p.
5. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. – Cambridge; London : The Belknap Press of Harvard UP, 1976. – 624 p.

Д. С. Ганжа, О. В. Гонюк

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Жінка є вагомою клітиною соціальних груп, інститутів, спільнот, які утворюють соціальну структуру суспільства. Їй належить визначна роль у формуванні та розвитку шлюбно-сімейних відносин. Недаремно, коли мова заходить про жінку, одразу спрацьовує культурологічний стереотип: продовжувачка роду, мати, берегиня домашнього вогнища. Вона створена для сім'ї, народити і виховати дітей — це основна ціль для переважної більшості. Репрезентація жіночої ідентичності в українській літературі динамічно змінювалася — відповідно до соціальних, історичних, культурних змін доби.

Осмислення образу жінки в українській літературі пройшло кілька етапів. Перший етап припадає на зародження і подальший розвиток української літератури, коли жінка була невід'ємною складовою патріархального суспільства. Тогочасна жінка була приречена на підкорення та мовчання перед чоловіками. Нерідко образи прекрасної статі не могли протистояти рішенням старшого покоління, реаліям тогочасного життя, зокрема феодально-кріпосницькій політиці. Саме такою приреченою та безправною в особистій долі зображувалась жінка в літературі шевченківських років.

Образи Т. Г. Шевченка є яскравими представниками жіночих типів першого періоду. Для нього жіноча доля була згустком болю, що запікся в його серці. Кріпацька неволя — це доля багатьох дівчат, жінок-сучасниць автора. Це гірке життя голубок молодих, в яких «коси в наймах побіліють»,

жінок, що «німі на панщину ідуть і діточок своїх ведуть», які нерідко ставали жертвами розпусти поміщиків, через що накладали на себе руки [4, 736].

Яскравим образом в українській літературі початку та середини XIX ст. постає Катерина з однойменної поеми Т. Г. Шевченка. Вона чесна й пряма, не може навіть думати, що людина, якій вона віддала душу й тіло, може її скривдити. Катерина — виплаканий поетом образ жінки, яку власна щирість і довіра прирекли на ганьбу й смерть.

Самопожертва — це риса, яка притаманна багатьом жінкам- матерям у творчості Кобзаря. Згадаймо «Наймичку» Ганну, матір-одиначку, яка, розуміючи, що з нею син буде приречений на злиденне життя, сповнена приниження й страждань, вирішує підкинути його бездітним літнім людям, а сама наймається до них служницею, аби хоч так бути ближчою до сина, нехай навіть не маючи права назвати його власною дитиною й не чути від нього найсолодшого слова — «мамо». Мати-вдова тяжко працює, аби її дитина не залишалася голодною та неписьменною.

Наталка-Полтавка з драми Котляревського, Катря Марка Вовчка та Маруся Квітки-Основ'яненка зазнають психологічних утисків від батьків, які не приймають їх коханих, мотивуючи своє рішення бідністю та кріпацькою приналежністю їх обранців.

Переважає більшість героїнь початкового етапу нової української літератури постають у творах нещасними жінками: Катерина, Оксана, Марина, Ганна. Згадаймо «Причинну», «Тополю», «Лілею» Т. Шевченка — в наведених творах фігурують жінки «без щастя і долі». Правда, серед них пізніше з'явиться і бунтарка Настя з твору «Ледащиця» Марка Вовчка. Але таких було замало, щоб говорити про двообразність жіночих типів.

Під час першого етапу трансформування жіночих образів гендерний та соціальний аспекти виходять на перший план і цим анулюють усі намагання героїнь українських творів початку - середини XIX ст. бути щасливими та незалежними в особистому житті.

Другий етап припадає на кінець XIX ст. Новітні образи жінок майстерно змальовані у творах Ольги Кобилянської, Ірини Вільде, Лесі Українки. Цей етап пов'язують з феміністичними тенденціями, подібними до тих, які панували в західноєвропейській літературі.

Перші класичні повісті О. Кобилянської "Людина" й "Царівна" започаткували новий етап української прози. Це був, по-перше, опис життя середнього класу, а, по-друге, — психологічна проза, в якій внутрішній

сюжет відігравав вагомішу роль, ніж зовнішній. Авторка обстоювала нові для свого часу ідеї емансипації та фемінізму. «Нова жінка» О. Кобилянської — людина сильна характером, позбавлена романтичної імперсональності, спроможна на одинокий виклик суспільству. Саме цих рис бракувало жіночим образам у чоловічій народницькій літературі. Ідеал жіночого образу О. Кобилянської — жінка освічена, інтелігентна, з високими духовними запитами і прогресивними поглядами. Серце в героїнь Кобилянської любить, ніжне, здатне на високі почуття. Зокрема Олена Ляуфлер, головна героїня повісті «Людина», — особистість сильна, горда, цільна. У неї тонке розуміння мистецтва, інтереси її різнобічні. Її не влаштовує буденне жіноче щастя, вона прагне стати поряд з чоловіками у суспільному поступі, відстоюючи нові ідеї [3, 392].

У поезіях та драмах Лесі Українки жінка часто постає берегинею свого краю, батьківщини (Оксана, Кассандра). Часто ці образи трагічні — жінки не надто сильні, щоб захистити свій край. Разом з тим у творах Лесі Українки жінка набуває надзвичайної сили — вона жертвує собою, охороняючи найдорожче, що має у своєму житті.

Інтимні ліричні твори Лесі Українки сповнені глибоким драматизмом і сумом. Вони хвилюють читача своєю щирістю, глибиною справжнього почуття, притаманного лише людині. Леся Українка зуміла передати найінтимніші пориви жіночої душі, найпотаємніші сторони жіночої психіки, зворушливої ніжності. Зокрема, у вірші «Жіночий портрет», поетеса втілює своє розуміння патріархального шлюбу, який є не чим іншим, як актом купівлі-продажу, коли з «голоду серця» жінка стає невільницею свого чоловіка.

Основним конфліктом драматичного твору «Камінний господар» знову стає інакшість і несумісність жіночих і чоловічих цінностей, вторинність фемінного існування в патріархальному суспільстві, підпорядкування власної жіночої долі чоловічим потребам та інтересам. У п'єсі Леся Українка протиставляє дві жіночі постаті — Анну, яка постає егоїстичною, гордою жінкою з роздвоєною душею, та Долорес, яка ціною тяжкої жертви змогла подолати силу патріархальних традицій. Саме таких, відважних і прекрасних жінок, які борються за свою гідність і незалежність, змальовують письменниці другого етапу формування жіночих образів, що було спричинено поширенням феміністичних ідей у культурні кола українського народу.

Третій етап припадає на час після російської революції та громадянської війни. Формується образ жінки у мілітарному дискурсі. Поява нового типу емансипованої жінки зумовлена економічними факторами та технічним розвитком суспільства: у кінці XIX ст. спостерігалася тенденція до зростання кількості жінок на виробництві, вони, прагнучи до економічної самостійності, поповнювали лави робітництва. Жінка вийшла із дому, де вона перебувала століттями, і прилучилася до суспільної праці. Участь жінки в боях громадянської війни зумовила мілітаризацію її поведінки. Війна порушила усталений спосіб зображення жіночих образів і в літературі [1, 12].

Нова історична епоха викликала зміну гендерних ролей, коли міфема «хазяїна», «господаря», «владаря» (зі сталими ознаками сила волі, схильність до авторитаризму, активність, стихійність) вже належать не обов'язково лише до чоловічого, а й до жіночого світу.

Типовим жіночим образом третього періоду є Гапка з новели «Кіт у чоботях» Хвильового (1921). Вона стримана, мужня, безстрашна, в битвах і в перервах між ними прагне бути корисною людям, суспільству.

У творі Івана Микитенка «Дівчата нашої країни» головна героїня Марія має комуністичне уявлення про життя: вона переконана, що повинна будувати нове майбутнє своєї країни всіма засобами, хай навіть це передбачає укладку бетону. Дівчата в низці епізодів зображені під час фізичних вправ, вони обливаються холодною водою та піднімають гантелі. Особливо цікавим, на наш погляд, є епізод, де дівчата практикуються в стрільбі. У такий спосіб розкриті мілітарні характеристики дівчат, які стріляють влучніше, ніж представники чоловічої бригади індивідуальників. Як бачимо, автором наголошується маскулінне начало жінки [2, 208].

Образ жінки в драматургії розвивався під впливом економічних та суспільних обставин у напрямку мілітаризації та маскулінізації. Важливим чинником у формуванні образу жінки у 20–30 роках стає концепт «нової жінки» людини-будівника світлого майбутнього.

Літературний процес засвідчує зміну інтерпретаційної моделі жіночності в українській літературі від морально та духовно-поневоленних образів пасивної жертви Шевченка до жінки-аристократки духу в Ольги Кобилянської та жінки-будівниці комунізму в Івана Микитенка. Трансформація образів жінок в літературі залежала від багатьох факторів: соціальних, історичних, гендерних, соціокультурних змін доби.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Епишин А. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность / А. Епишин // Мир современной науки. – 2011. – № 4. – С. 2 – 12.
2. Лабур О. «Нова жінка» : унормовані образи жінки-суспільниці і жінки-трудівниці в радянській літературі України 1920–1930-х років / О. Лабур // Краєзнавство. – 2010. – № 3. – С. 205 – 213.
3. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея, 2002. – 392 с.
4. Юнг К. Символы трансформации / К. Юнг. – М. : АСТ, 2008. – 736 с.

Н. В. Головаха, В. П. Гайдар

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ АНТИЧНОГО ЕПОСУ В ТВОРЧОСТІ ІВОН БОЛАНД (ВІРШ «THE JOURNEY»)

У статті робиться спроба дослідити своєрідну манеру інтерпретації античної літератури в творчості сучасної ірландської поетеси Івон Боланд. Також автор має на меті детально розглянути роль материнства в системі цінностей жінки на прикладі конкретного твору авторки.

Художній текст, як і твір мистецтва, є складним багатоаспектним явищем. Він характеризується цілісністю та зв'язністю і має притаманні тільки йому параметри й категорії. В художньому тексті виражається фантазія автора, його ставлення до того чи того явища і перш за все його індивідуальний авторський стиль. Крім того, художній текст є емоційним. Він не тільки передає емоції свого творця, але і викликає їх у читача. В першу чергу це відбувається за допомогою використання різних мовностилістичних засобів. Дослідження художнього тексту – це одне з найважливіших завдань в сучасній лінгвістиці, яке в останні роки стало ще більш актуальним.

Івон Боланд – це одна з найвизначніших фігур в сучасній ірландській літературі. Її поезія надзвичайно прозора та реалістична. В своїх поетичних доробках вона прагне перш за все зобразити приховане й невідоме минуле Ірландії, а також передати страждання та біль ірландського народу в найбуремніші роки його історії. Як говорить сама авторка в одному зі своїх інтерв'ю: «Ірландія – це маленька країна, і насправді її історія сповнена страждань. Вона пережила і війни, і голод, а способи виживання людей в такі періоди були особливо жорстокими та безпощадними. Те, що довгий час такі

факти замовчувались, а говорили лише про героїзм, мені здавалось неправильним» [5, 54].

Крім того, Івон Боланд критикує поетичну традицію, в якій провідна роль відводилась представникам чоловічої статі. На самому початку свого творчого шляху їй довелося зіштовхнутися з цією проблемою: «В той час, коли я почала писати, Ірландія все ще залишалась країною, де для молодих поетес всі двері були закриті. Більше того, їх навіть зневажали. Існувало припущення, що жінки не можуть вносити зміни до ірландської поезії, оскільки це право залишалось за чоловіками. Така дискримінація була неприйнятною для мене, але в той же час вона стала гарним стимулом» [5, 57]. Тож, будучи поетесою, Боланд почала руйнувати гендерні стереотипи, адже вважала, що жінки також можуть писати поетичні твори як і чоловіки. Такі погляди та переконання говорять про неї як про феміністку.

У своїй творчості Боланд часто звертається до античної міфології та літератури, які в її віршах трактуються по-новому. Одним з її найулюбленіших міфів є міф про Деметру та Персефону, за допомогою якого їй вдалося особливо яскраво висвітлити тему голоду в вірші «The Making of an Irish Goddess» та розкрити проблему стосунків матері та доньки в вірші «The Pomegranate». Окрім цього міфу, Боланд також звертається до історії про славетного троянського героя і предка римлян – Енея. Життя Енея детально описане Вергілієм в «Енеїді» – найвідомішому творі автора, і саме зв'язок з «Енеїдою» прослідковується у вірші Боланд «The Journey», епіграф до якого вона взяла з шостої книги цього епічного твору. В ній йдеться про спуск Енея разом з провидицею Сивіллою в підземне царство. Він прямує туди, щоб поговорити зі своїм батьком Анхізом, і на самому порозі пекла герой проходить повз блукаючі тіні матерів та дітей: *«Immediately cries were heard. These were the loud wailing of infant souls weeping at the very entrance-way; never had they had their share of life's sweetness for the dark day had stolen them from their mothers' breasts and plunged them to a death before their time»* [4, 96]. Те, що Боланд взяла за епіграф саме ці рядки, є свідченням того, що в своєму поетичному доробку вона не збирається описувати пригоди та подвиги головного героя, а перш за все фокусуватиметься на зображенні болісної розлуки матерів і дітей, спричиненої передчасною смертю [2, 473].

Головною героїнею вірша «The Journey» є матір, яка довго чекає вночі, поки її хворе дитя засне. Тут помітний вплив феміністських ідей на творчість Боланд, адже головним героєм її вірша стає не чоловік, а жінка (ця заміна

також являється відмінністю від поеми Вергілія). Героїня розмірковує над тим фактом, що «*there has never/... been a poem to an antibiotic...*» («ніколи не було написано ні одного вірша, щоб прославити антибіотик»), а також звинувачує поетів в тому, що вони даремно витрачають рядки своїх віршів на «*obvious emblem instead of a real thing*» («тривіальний символ, а не реальні речі»). Коли вона знаходиться в своєрідному трансі («*not asleep, but nearly sleep*»), до неї з'являється Сапфо в ролі провідника, разом з якою головна героїня й спускається до пекла і в той же час ніби повертається в минуле (роль провідника в «Енеїді» виконувала провидиця Сивілла). Їхня подорож може розглядатися як «*rewriting*» («переписування») подорожі Енея [1, 213]. В пеклі вони відразу бачать «*shadows, only shadows*» («тіні, лише тіні») і тільки потім розуміють, що то матері та діти. Пояснення Сапфо, чому вони потрапили до пекла, є більш клінічним, ніж метафоричним. Вона говорить, що їхню смерть спричинили хвороби «*Cholera, typhus, croup, diphtheria*» («холера, тиф, круп, дифтерія»), які «*in those days racketed in every backstreet and alley of old Europe.*» («в ті часи тероризували задвірки та провулки старої Європи») [2, 474]. Саме в цій частині є очевидною різниця між «Енеїдою» Вергілія та «The Journey» Боланд, яка у своєму вірші приковує увагу до душ дітей і матерів, життя яких погубили вищезгадані хвороби. В подорожі ж Енея вони відводяться на другий план [4, 96].

Важливим є те, що Сапфо застерігає свою супутницю, щоб та була обережна і не складала враження про жінок на основі їхньої роботи, одягу чи класу («*Do not define these women by their work:/ not as washerwomen trussed in dust and sweating,/ nor as court ladies brailed in silk/ nor as laundresses tossing cotton*») [2, 474]. Натомість вона закликає її брати до уваги лиш те, що всіх цих жінок об'єднує материнство та виконання роботи, пов'язаної з вихованням дітей, такої як «*picking up teddy bears and ragdolls and tricycles and buckets*» («збирання плюшевих ведмедиків, ганчіркових ляльок, триколісних велосипедів та вітерець») після дітей. Сапфо називає це «*love's archeology*» («залишені сліди любові»). Використання цієї фрази слугує критикою інших, «археологічних» поетичних доробків (наприклад зі збірника «North» Шеймаса Гіні), в яких, за допомогою виявлених залишків прадавніх культур, сучасна сектантська жорстокість трактується як людська природа. В той час, як археологічні докази, представлені у Гіні, виявляють в історії лише зради, вбивства та розколи, археологія у Боланд фокусується на небагатьох доказах сімейних відносин. Анахронічний характер використаних нею

образів (жінки «*in the old Europe*» могли підбирати ганчіркові ляльки, але точно не триколісні велосипеди) наділяє материнство вічністю та універсальністю [4, 97].

Оскільки головна героїня теж є матір'ю, то вона співчуває всім тим невітшним матерям, що блукають в пеклі. Патриція Хаберстро вважає, що героїня ніби ототожнює себе з тривогою зажурених жінок, і коли вона шепоче «*let me be their witness*» («дозволь мені бути їхнім свідком»), Сапфо заохочує її [3, 82]. Таке тлумачення відразу прирівнює вірш «*The Journey*» до більш сучасної поезії, в якій порушуються історичні теми та описуються страждання. Однак відповідь Сапфо вказує на обмежену здатність поезії засвідчувати те, що насправді відбувалось в історії. Вона говорить, що весь той жах, який її супутниця побачила в пеклі «*is beyond speech, beyond song, only not beyond love*» («не можна передати ані мовою, ані піснею, лише любов'ю») [thur 98]. Іншими словами те, що Сапфо відкрила для зору головної героїні, не можна описати в поезії, оскільки воно може існувати лише в пам'яті («*remember it, you will remember it*») [2, 474].

В кінці поетичного доробку наступає пробудження. Жінка прокидається в своєму будинку, де сплять її діти, і бачить, що «*nothing has changed*» («ніщо не змінилося»). Ніщо, за виключенням того, що тепер вона краще зрозуміла той факт, що звичайні слова не можуть точно передати весь біль втрати. Те, що відкрила їй Сапфо, кардинально відрізняється від того, що Анхіз відкрив Енею в «Енеїді». В поемі Вергілія Еней чує від свого батька пророцтво про майбутню велич Риму та про його героїв. У вірші ж Боланд, Сапфо понад усе прагне показати своїй попутниці не чоловіків з їхньою військовою могутністю, а жінок, які страждають від втрат і не можуть знайти спокою. Саме в цьому і полягає сенс подорожі до царства мертвих в розумінні авторки [4, 98-99].

Отже, в своїй творчості Івон Боланд прагне показати саме жінок, які довгий час залишались поза історією. Головними героями її поезії стають перш за все матері, які люблять своїх дітей і страждають від розлуки з ними. Авторка намагається передати їхній розпач та біль на фоні голоду, війни та інших буремних років. Для цього вона часто звертається до літературних надбань античності, які в її віршах наповнюються новим змістом.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. DeLamotte Eugenia C. Women Imagine Change: A Global Anthology of Women's Resistance from 600 B. C. E. to Present / Eugenia C. Delamotte, Natania Meeker, Jean. F. O'Barr. – NY: Routledge, 1997. – P. 212–213.
2. Farrel J. A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition / Joseph Farrel, Michael C. J. Putnam. – UK: Wiley-Blackwell, 2010. – P. 473–474.
3. Haberstroh P. Women Creating Women: Contemporary Irish Women Poets / P. Haberstroh. – NY: Syracuse University Press, 1999. – P. 59–82.
4. Thurston M. Underworld in Twentieth-Century Poetry: from Pound and Eliot to Heaney and Walcott / M. Thurston. – NY: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 96–99.
5. Villar-Argáiz Pilar. The Text of it: A Conversation with Eavan Boland. New Hibernia Review, 2006. – №10 (2). – P. 52–67.

А. В. Горішня, С. О. Ватченко

«ПІСНЯ ЛЬОДУ Й ПОЛУМ'Я» ДЖ. Р. Р. МАРТІНА: ПОЕТОЛОГІЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ ІСТОРІЇ

У 2011 році спочатку американські глядачі, а потім і світова телеаудиторія познайомилися з екранізацією епічного циклу Дж. Мартіна «Пісня льоду й полум'я» (“A Song of Ice and Fire”). Після цього продюсери серіалу, режисери-постановники, великий акторський склад отримали у нагороду за свою працю успіх і славу, які з часом тільки зміцніли. Кіноверсія романів Мартіна приковує мільйони глядачів до екранів, вони з нетерпінням чекають продовження цієї захоплюючої історії. Так, творчий процес поки що не завершений, кіногрупа з захопленням продовжує зйомки, а Дж. Мартін, замість обіцяної п'ятитомної історії, продовжує плідну працю над шостим і сьомим томами серії, які і стануть її фіналом [4].

Джордж Реймонд Річард Мартін (1948) – відомий журналіст, автор сценаріїв для Голлівуду, коміксів, оригінальних оповідань та повістей в жанрі наукової фантастики. У 1991 р., натхненний працями і досвідом геніїв літературної творчості, таких як Вальтер Скотт, Олександр Дюма, Моріс Дрюон, Джон Роналд Руел Толкін і, безсумнівно, Вільям Шекспір, він захопився літературною реконструкцією середньовічної історії вигаданих держав, які постійно були у стані династичних чвар, шаленої боротьби за

владу. Вони були могутніми, але одержимими прагненням підпорядкувати слабких і, за їх рахунок, розширити та зміцнити межі свого простору.

Художній матеріал, покладений в основу кіновиробництва, становить зміст романів. Ці романи також знайшли свого читача, який є знавцем і любителем жанру фентезі, що має яскраву передісторію, зміцнену майстерністю таких літераторів, як Вільям Морріс, лорд Дансейні, Дж. Р. Р. Толкін, К. С. Льюїс, У. Ле Гуїн. Незважаючи на те, що атмосфера постмодерністського сумніву виявилася несприятливою для наукової фантастики, що в свій час дуже бурхливо розвивалася, проте вона обумовила появу різноманітних видів фентезі: високого, низького, епічного, героїчного, пародійного, які виходять з єдиного поетологічного коріння. Це міф, світ чарівної казки, історія, перекази Середньовіччя, лицарський роман, героїчна пісня. Однак персонажі і сюжети фентезі зазнають змін у часі: в традиційних зразках добро приборкує зло, торжествують ідеали честі, гуманності, справедливості. У пізніх текстах, пронизаних тривожними готичними мотивами, жорстокість, насильство, загибель загрожують людяності, спотворюють прояв участі і любові до ближнього.

Дослідники не перестають міркувати над загадкою популярності фентезі, схильності до нього молодіжного середовища. Багато з них наполягають на компенсаторній функції жанру, який руйнує буденність, дає змогу випробувати сильні емоції. І все ж фахівці попереджають, що сформований культ фентезі – «це ще й грізний вісник архаїзації свідомості» [2].

В архаїчному світі, нагадує Ольга Буткова, всі емоції оголені, жадоба влади, боротьба за неї, зрада, етос війни стають базовими цінностями відносин між людьми [2]. Соціологів насторожує зміщення симпатій читацької аудиторії від класичних авторів жанру до сучасних, від Толкіна до Мартіна. Нагадаємо, що протистояння добра і зла, в яке залучені герої Толкіна, в циклі романів Мартіна перетворюється в опозицію рівноцінних «правд», кожна з яких не поступається іншій. Християнська картина світу, притаманна Толкіну, змінюється на язичницьку [2].

Відомий історик Діна Хапаєва стривожена відродженням в культурі архаїчних моделей соціуму, де домінує патріархальна ієрархія і все побудовано не тільки на авторитеті старшого, а й на праві сильного [6]. Інтерес, який виявляють до фентезі, на думку Діни Хапаєвої, – є свого роду знаком того, що «стара епоха Просвітництва померла» [6], і, ймовірно,

прийшов час задуматися про «нове Просвітництво, яке слід протиставити новому Середньовіччю і тим більше новому варварству» [2].

Все ж не тільки соціологи та історики культури уважні до зміни смаків сучасних читачів. Літературні критики також не залишаються осторонь від бурхливої полеміки, що розгорнулася навколо канонічних і нових форм фентезі: їх нетотожність і помітні відмінності авторських рішень іноді пояснюють розбіжністю ментальності і світовідчуття європейців і американців. І якщо письменників-європейців, вважають дослідники, відрізняє ретельне ставлення до історичного і міфологічного матеріалу, глибока ерудиція авторів, які отримали класичну освіту, неприйняття ідеології Нового часу з його антиєрархічністю, прогресом, секуляризмом, ідеалізацією історичного Середньовіччя, то творцям фентезі, де діють впізнавані герої в «модернізованому» минулому, які сповідують крайній індивідуалізм і богоборство, властива установка на інший американський ціннісний код, що віддає перевагу діяльності, досягненню успіху, нігілістичному ставленню до релігії [1].

Романи Мартіна «Пісня льоду і полум'я» часто називають епопеєю, де фантастична складова екзотична, вагома, але аж ніяк не грає першорядну роль. Відтворення не прикрашеної історії – війни між династіями, феодалними кланами, боротьба за владу – складають зміст фентезі і надають йому барвистість шекспірівських хронік, особливу реалістичність. Також до переваг текстів Мартіна відносять непередбачуваність в поворотах сюжету, складні характери персонажів, де чеснота змішується з провинною, а також наполегливу авторську рефлексію про проблему існування героя в макіавелівському світі політики, невільному від віроломства, зла, зради [7].

Літературознавці вказують на навмисну семіотизацію просторово-часових координат художнього світу в «Пісні льоду і полум'я» Мартіна, підкреслюють, що континент Вестерос, де переважно розгортається дія в мартіновській сазі, ділиться на ворожі один одному Північ і Південь, що відсилає до історії Америки. З іншого боку – відзначають, що північна частина Вестерос за описом нагадує Британію, і зведена на її північному кордоні стіна схожа з Адріановим валом, збудованим в період римських завоювань Британії. Сім королівств, що розкинулися на землях Вестерос, зберігають пам'ять про Сім королівств англосаксонської стадії британської історії. Припускають також, що ідея Семи королівств Вестерос алюзійно співвідноситься з гілками сімей, які представляють династію Мервінгів,

пов'язаних із середньовічною історією таких європейських держав, як Італія, Німеччина, Швейцарія, Британія, Голландія і Греція. Мартін не забув використати і символіку дракона, що був емблемою Меровінгів [5; 6].

Відомо, що вигаданий світ «Пісні льоду і полум'я», який складається з двох континентів – Вестероса і Ессоса, нагадує давню середньовічну Азію [6]. Мешканці континентів різноликі та поклоняються несхожим богам. Одні більшою мірою зв'язані із цивілізацією, інші – меншою. Масштаб вигаданого середньовіччя, лякаючи, нагадує сучасний глобальний світ і попереджає про небезпеку влади сили, а не духовного авторитету, загибелі раціональності, небезпеки стирання межі між людиною і звіром. Страшне минуле не повинне стати справжнім [1].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бьернсон Г. Игра престолов и смерть Запада / Г. Бьернсон. – Режим доступа: <http://katehon.com/ru/article/igra-prestolov-i-smert-zapada>
2. Буткова О. Молодежная среда: тяга к чудесному. Рецепция книг и фильмов в жанре фэнтези / О. Буткова. – Режим доступа: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-2/yazyki/3638.html>
3. Зубова Н. Граница как элемент картины мира: на примере анализа художественной модели мира в романах цикла Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени» / Н. Зубова // Вестник Челябинского университета. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2012. – № 23 (277). – Вып. 69. – С. 48–52.
4. Казючиц М. Норма жизни – игра. «Игра престолов», режиссеры А. Тейлор, Д. Наттер и другие / М. Казючиц // Искусство кино. – 2014. – № 11(ноябрь). – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2014/11/norma-zhizni-igra-igra-prestolov-rezhissery-alan-tejlor-devid-natter-i-drugie>
5. Старостенко Т. Исторические основы фантастического мира Дж. Р. Р. Мартина в романе «Игра престолов» по циклу «Песнь льда и пламени» / Т. Старостенко // Science and Education a New Dimension: Philology, I(3). – 2013. – Issue: 13. – P. 159–163.
6. Хапаева Д. Готическое общество. Морфология кошмара / Д. Хапаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 152 с.
7. Martin G. R. R. A Game of Thrones / G. R. R. Martin. – Access mode: <https://www.7novels.com/241092-a-game-of-thrones.html>

ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯПОНСЬКИХ ГУМОРИСТИЧНИХ ОПОВІДЕЙ РАКУГО

Наше дослідження присвячене особливостям японських гумористичних оповідей ракуго. Метою роботи є аналіз лексико-стилістичних особливостей, що притаманні оповідам зазначеного жанру.

Ракуго (落語) — термін, що позначає комічне оповідання чи анекдот. Також під цією назвою відомий жанр сценічного мистецтва, у якому такі оповідання читаються професійними оповідачами ракугока (落語家). Актор веде розповідь, сидячи на подушці дзабутон і відтворює події лише за допомогою своєї міміки, голосу, а також віяла (扇子) і рушника (手拭). Історії ракуго не фіксуються на письмі, а передаються в усній формі від вчителя до учня.

Кожне оповідання складається з таких частин, як *макура* (まくら), *ханаші* (はなし)/ *хондай* (本題), та *очі* (落ち). Макура (в пер. з японської — узголів'я) — зачин. Ця частина має на меті підготувати слухача до основної історії, задати настрій та поринути аудиторію в атмосферу історії, яку оповідач буде виконувати. За стилем та темпом розповіді макура відрізняється від основної частини — оповідач звертається до аудиторії особисто, а не від особи персонажів твору, тож він використовує ввічливу мову а його інтонація, зазвичай, рівна. Отже, розглянемо лексичні особливості частини макура.

今日日(きょ〜び)ね、出て来るだけでも体力が要ります、お腹が減ります、自動車をかき分けて、この会場へ来ても、今日は一階やからよろしいよ、二階三階四階やったらエレベーター乗らなあかんからね。これは今危ないですよエレベーター。ここは確かシンドラー社やったと思うんですけどね、嘘ですよ。У наведеному прикладі макура спостерігаємо вживання оповідачем ввічливих форм на *ます*, а також вживання частки *ね*, що має уточнюючий відтінок. Вживаючи цю частку ракугока звертається до аудиторії, захоплюючи увагу глядачів, це також створює ефект діалогічності між виконавцем та залом.

Далі починається частина, що має назву ханаші/хондай. Це головна частина вистави. Розповідь ведеться від лиця дійових осіб у формі діалогу. В

хондай переважає розмовна лексика і прості форми, також оповідач використовує міміку й жести, змінює тембр голосу і інтонацію, щоб якнайкраще відтворити атмосферу, у якій перебувають персонажі. Яскравим прикладом частини хондай може бути уривок:

爺さん、この流れは何か、始終こんな綺麗えのん？へ～、たいしたもんやなあ、大阪やったらこんなもん飲み水やで、見事なもんや。あ、メダカが出て来たなあ、群れでぎょ～さん泳いどおるがな、気持ちがええなあ。

В уривку використовуються такі форми, як *のん* (замість *の*), *やなあ* (*だな*); настрій підкреслюється завдяки конструкції *もん*, яка поєднується з часткою *や* (*もんや*) – усе це вказує на вульгарне чоловіче мовлення, що зазвичай не використовується навіть у літературних творах. Також в мовленні персонажів присутні діалектні елементи. Частка *や* (замість *だ*), *やで* (замість *だよ*), *気持ちがええなあ* (замість *いいね*) – характерні риси кансайського діалекту. Оповідям ракуго це надає народного колориту, відтворюючи побут звичайних людей, а також занурює глядачів в атмосферу подій під час вистави.

Після головної частини історія доходить своєї розв'язки – очі. Зазвичай розв'язка є раптовою та комічною, а також вона несе у собі певний повчальний зміст. Очі є родзинкою усієї вистави.

-それやったらな、何で猫にそんな大事な皿で飯を食わすねん？

- はい、その皿で猫に飯を食わせますとな、時々猫が三両で売れます。

Як ми бачимо з наведеного прикладу, за стилістикою очі не відрізняється від хондай, бо є його логічним завершенням. Спостерігаємо ті ж самі розмовні форми і частки.

Отже, як зазначає дослідник А. Богданова, лексика ракуго характеризується розмовним стилем, схильністю до скорочень, використанням архаїчних форм, емоційною забарвленістю, іноді– вульгарністю. Досить часто використовуються застарілі розмовні форми та скорочення. [1, 11] Дослідник оповідей ракуго Кіміе Ошіма зазначає, що в оповідях ракуго також наявні метафори, що мають не тільки комічне значення, а й естетично-поетичне. Наприклад в історії «Toki Soba» покупець скаржиться продавцеві, що шматок риби в його порції локшини «настільки тонкий, що він може бачити місяць крізь нього». Через ці метафори виражається поетичне ставлення японців до будь-якого мистецтва [5,107].

Комедія, що відтворюється через діалоги, також є вкрай важливим аспектом кожного оповідання, бо саме через бесіду відображуються комунікаційні звичаї японців.

Комічність в діалогах ракуго зазвичай виражається через модель спілкування боке — цуккомі. Один з групи бере на себе роль боке, тобто дурня або людини, яку дурять, інший — цуккомі, тобто людини, яка дурить. Боке говорить дурниці та фрази поза контекстом, тим самим створюючи непорозуміння. За кожною реплікою боке йде репліка цуккомі. Існують також й інші види комунікаційних ролей, наприклад хитрий-скупий, підлий-необачний та ін. Яскравим прикладом бесіди типу боке-цуккомі є бесіда дурня та можновладця з сюжету Sagitori. Також цей фрагмент є типовим прикладом вираження комічності, що базується на непорозумінні й буквальному трактуванні питання одного з комуні кантів. Це є базовим комічним прийомом в оповіданнях ракуго. Також уривок вказує на лексичні особливості жанру.

■ いっぺん聞かんならんと思てたんやが、今おまはん、だいたいどこへいてんねん？

● わたしですか、今いてるところ？

■ そおや

● えっ、ああ～たの目の前にこおして座ってますけどね

■ そおそお、今は座ってんねんけれどもな、お尻の落ち着いてるとこ尋んねてんねんで。

В поданому уривку людина, що виконує комунікативну роль боке, трактує запитання співрозмовника буквально, а також дає буквальні відповіді, тим самим виставляючи себе дурнем. За сюжетом цієї історії можновладець-цуккомі розмовляє із непрацюючим чоловіком-боке і, ставлячи запитання «だいたいどこへいてんねん», він має на увазі не буквально «куди ти йдеш?», а скоріш хоче поставити непряме питання: «чим ти займаєшся?» або: «де ти працюєш?». За правилами японського етикету ставити такі питання прямо — грубо та нечемно, тож персонаж ухиляється від цього. Недотепність боке не дає змоги йому зрозуміти суть питання, отже створюється комічна ситуація, що базується на непорозумінні, спричиненому некоректним трактуванням слів співрозмовника.

В уривку персонажі спілкуються розмовним стилем, на це вказують вже наведені вище форми や, ねん, ねんで. Ті ж самі форми є кансайськими

діалектизмами. Характерною рисою розмовного стилю також є спрощення ввічливих форм, наприклад *そおや* замість *そうです*.

Отже, ракуго охоплює всі грані японського гумору, включаючи у себе стереотипні ролі, комунікаційні засоби, які поєднуються із власним стилем розповіді майстра. Також через велику кількість розмовних форм, архаїзмів та діалектизмів, ракуго є важливим матеріалом для дослідження життя та побуту японської культури та побуту. Розуміння гумору є ключем для розуміння суспільства країни Сонця, що сходить, особливостей його менталітету, а оповіді ракуго дають змогу глибоко просліджувати національні особливості та традиції. Кожного року молодими майстрами ракуго створюються нові історії про сучасну Японію та зміни, які трапляються у її суспільстві.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Богданова А. Лінгвістичні особливості вираження комічного в японських гумористичних оповідях ракуго / А. Богданова // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 35. – Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. – С. 8-12
2. Amin Sweeney Rakugo Professional Japanese Storytelling/ Asian Folklore Studies. Vol. 38, No. 1, Nanzan University, 1979. – С. 25-80
3. Brau L. Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo. – N.Y., 2008. – 257 p.
4. Morioka H. Rakugo, the popular narrative art of Japan/ Harvard, 1990 – 470 p.
5. Oshima Kimie. Rakugo and Humor in Japanese Interpersonal Communication // Understanding humor in Japan by Jessica Milner Devis. – Detroit, 2006. – P. 99 - 111.

М. Є. Гражданін, В. В. Селігей

ПОШУК ЕКЗИСТАНСУ У РОМАНІ ЮЙ ХУА «ЖИТИ»

Пошуки сенсу земного буття грають велику роль в традиційних культурах минулого і сьогодення, воно пов'язане з ціннісними орієнтаціями, релігійними установками і менталітетом людини протягом усього її існування. Людство, починаючи з найдавніших часів аж до наших днів, прагне зрозуміти, що ж таке життя і в чому полягає ідея нашої екзистенції.

Термін «екзістанс» уперше з'явився у 20-х роках ХХ століття. З англійської мови слово «existence» перекладається як «буття, життя», «дійсність», «усе існуюче». Філософський термін «екзістанс» уперше запропонував відомий філософ-екзистенціаліст С. К'єркегор, цей термін має латинське коріння і походить від «existentia» – існування. Екзістанс описує не просто життя або існування, а щось проміжне, те, що не піддається розумному опису та підпорядкуванню, те що відрізняється непередбачуваністю і нелогічністю [2]. Від поняття «екзістанс» виник термін «екзистенціалізм», як назва філософського і літературного руху, який відноситься до середини ХХ століття.

На сьогоднішній день тема екзістансу є до кінця не вивченою, а тому дуже актуальною серед сучасних науковців. Е. М. Евніна, Л. Г. Андреев, А. А. Федоров, Н. Т. Пахсарьян, Ло Да Ган (罗大纲), Ши Канцянь (施康强), Хань Фэн Цзинь (冯汉津), Лю Миндзю (柳鸣九) – дослідники, теми робіт яких присвячені вивченню екзистенціалістської концепції і аналізу екзістансу, його змісту і взаємодії зі світом.

Принципи екзистенціалізму знайшли своє відображення в художніх творах китайської літератури. Екзістанс (存在主义 cún zài zhǐ yì) у китайській літературі являє собою спроби знайти нове розуміння сенсу існування. Автори, які створювали свої твори у дусі екзистенціалізму, ставили перед собою мету зрозуміти реальні причини трагічної невлаштованості людського існування. Китайський поет і дослідник Фен Чжи у своїй роботі «Критика епохи» стверджує, що в存在主义作家笔下, 世界充满荒诞、不安、死亡、孤独、担忧, 那个所谓的 “看不见的墙” 始终使人们遭到挫折, 走投无路 («Письменники екзистенціалізму бачать світ сповнений абсурду, тривоги, смертей, самотності і занепокоєння, та так звана "невидима стіна" завжди змушує людей зазнавати невдачі і знаходитися у глухому куті») [3].

Одним з таких письменників є Юй Хуа (余华, 1960 р.), автор славного роману «Жити» («活着», 1992 р.), у якому знайшли своє відображення теми пошуків сенсу життя, розуміння людської долі і усвідомлення власного екзістансу. Юй Хуа – один з найбільш значущих сучасних китайських письменників. Його творчість привертає увагу як китайських так і західних вчених. На сьогоднішній день нам відомі такі дослідники, які займалися аналізом його творів, як Р. Г. Шапіро, Ю. А.

Дрейзіс, Є. Г. Завидовська. Вивчення творчості письменника є дуже актуальним, адже сюжети його творів мають натуралістичну манеру оповіді і в поєднанні з уявною простотою мови роблять його творчість унікальною і неповторною. Про його роботи відомий китайсько-американський письменник Ха Цзинь (金雪飞) дає свої коментарі: «*A major contemporary novelist, Yu Hua writes with a cold eye but a warm heart. His novels are ingeniously structured and exude a mythical aura*» («Відомий сучасний письменник Юй Хуа, пише з холодним поглядом, але з гарячим серцем. Його романи винахідливо структуровані і випромінюють міфічну ауру»).

Роман «Жити» («活着») – один з найбільш відомих творів Юй Хуа, який вивів його на «Велику сцену» сучасної китайської літератури в ролі вправного оповідача. Розповідь у романі ведеться від особи «вторинного» оповідача Фугуя 富贵 (чиє ім'я буквально означає «багатство і положення в суспільстві»), він і є головним героєм твору. Образ Фугуя – це китайський образ екзистенційного героя, який існує у світі людей, позбавленому будь-якої стабільності, у світі, який руйнується прямо на очах. Майже у самому початку твору з ним знайомиться основний оповідач, який подорожує по селах для збору фольклорного матеріалу: «我遇到那位名叫福贵的老人时，是夏天刚刚来到的季节。我起身后，看到近旁田里一个老人正在开导一头老牛» (Я зустрів Сюй Фугуя у самому розпалі літа. Я встав і побачив на сусідньому полі старого, який повчав вола). Сам Сюй Фугуй, син місцевого багатія, завзятий гравець у мацзян. Ця гра – це один із проявів його екзистенційного вибору. Життя головного героя обмежено відповідними межами, Фугуй несвідомо не може сприйняти внутрішню несвободу. Екзистенційний вибір штовхає його на цю гру. Фугуй відчуває, що треба грати і свідомо бере кості в руки. Після того, як він програє увесь сімейний стан, тягар багатства наче падає з плечей головного героя, той тягар, який він свідомо не обирав, який був йому нав'язаний батьком. Та проте, разом з будинком і банківським рахунком він по суті позбавляється будь-яких індивідуальних рис, увесь світ наче обертається проти нього, приносячи у його життя череду смертей. Першим помирає його батько від горя і обурення. У цей час відбувається громадянська війна в Китаї, і її автор у творі зображує не випадково, адже вплив екзистенціалізму у літературній традиції бере свій початок саме у період війни. Війна, яка фарбує світ у чорне і біле, показала, що цінність людського життя зведена нанівець. Тож метою екзистенціалізму – це віднайти утрачений сенс людського екзистансу. Фугуй

не маючи змоги зробити вибір, проти своєї волі примусом йде служити до лав національній армії: «长官向我们两个军挥挥手说两头蠢驴，打架都不会，给我们去拉大炮。我一听这话头皮阵阵发麻，他是拉我当壮丁的。我只好走上去，拉住一匹马的缰绳，跟着他们往前走» (Офіцер назвав нас віслюками і велів тягнути гармати. Як тільки я почув ці слова мене кинуло в піт. Прийшлося мені взяти одного з коней за поводи і йти з загоном). Не маючи права вибору, Фугуй йде з загоном гомінданівських солдат, сподіваючись, що зможе втекти. На той час, як він, нарешті, повертається додому через два роки, він виявляє, що його мати померла від інсульту, а його дочка стала німою і втратила більшу частину свого слуху від лихоманки. Роки по тому, вмирає і його єдиний син через медичну недбалість, коли він здавав кров. Нарешті єдина вціліла дочка виростає і знаходить чоловіка. Вони стають щасливою парою, але у долі були на них інші плани – дівчина помирає при народженні власного сина. Незабаром після цього дружина Фугуя покидає цей світ від недуги, і його зять вмирає в результаті нещасного випадку на будівництві. Зрештою, навіть останній родич Фугуя, його онук Кугень, задихається до смерті, поїдаючи боби. В кінці книги читач дізнається, що Фугуй – єдиний, хто залишився в живих серед членів власної сім'ї. Переживши всіх своїх родичів, він створює ірреальну сім'ю, називаючи іменами померлих уявних волів, сподіваючись провести таким чином останнього вцілілого вола, який працює на його землі. Про єдину істоту, яка залишилася з Фугуєм, він розповідає з усією душею: «苦根死后第二年，我买牛的钱凑够了，看看自己还的活几年，我觉得牛还是要买的。牛是半个人，它能替我干活，闲下来时我也有个伴，心里闷了就和他说说话。牵着它去水边吃草，就跟拉着个孩子似的» (Через два роки після смерті Кугеня накопив я на вола. Віл – це наполовину людина. Він допомагає в полі, а потім з ним можна навіть поговорити. І до ставу його ведеш, наче дитину).

Юй Хуа, зображуючи життя головного героя, виразно змальовує його почуття і хвилювання, які майже не висловлюються, але читач має змогу зрозуміти внутрішній світ Фугуя через бачення автора. Будучи єдиним живим свідком катастрофи, яка зруйнувала його рід, Фугуй передає свої тяжкі спогади оповідачу-фольклористу і виносить їх на суд читачів. Довге життя і болісні страждання Фугуя визначають організацію наративу в романі. Протягом усього роману, ми бачимо як розвивається характер головного героя Сюй Фугуя ніби крізь призму його світосприйняття – що він дізнається,

що відчуває, і що цінує. Наприкінці твору ми бачимо самотню людину, яка пройшла крізь біль і сльози, та всупереч цьому продовжує жити, продовжує своє існування, яким би тяжким воно не було. Головний герой підводить підсумок власного життя: «这辈子想起来也是很快就过来了, 过得平平常常, 我爹指望我光耀祖宗, 他算是看错人了, 我啊, 就是这样的命。年轻时靠着祖上留下的钱风光了一阵子, 往后就越过越落魄了, 看看我身边人, 龙二和春生, 他们也只是风光了一阵子, 到头来命都丢了。做人还是平常点好, 争这个争那个, 争来争去赔了自己的命。像我这样, 说起来是越混越没出息, 可寿命长, 我认识的人一个挨着一个死去, 我还活着» (Життя пролетіло, наче один день. Батько думав, що я прослаблю наш рід, та не на те понадіявся. В молодості я добре погуляв, проте швидко присмирнів. Та воно й на краще – Лун Ер і Чуньшен були зі мною, та померли рано. І старики, мої ровесники, вже покинули цей світ, а я все живу). Юй Хуа ніяких поблажок герою не робить: той повинен втратити все, крім одного лише старого вола. По суті, Фугуй і віл – практично одна і та ж сама істота. Хіба що перша на відміну від другої здатна усвідомити своє смирення і прийти до нехитрого висновку, що жити все-таки краще, ніж не жити. Все, що дороге серцю Фугуя – усе знищується, світ руйнується і герой не в змозі йому протистояти. Проте, єдине, що він може зробити, так це зберегти розум, власний розсудок задля того, щоб продовжити жити. Фугуй встояв перед ситуаціями завдяки власному екзистенційному вибору, на який він мав право.

У романі автор підіймає дуже важливе питання: «我们活在这个世界上, 如何决定这生活的意义?» («Ми живемо в цьому світі, та як нам сформулювати цей сенс життя?»). Автор не випадково використовує саме дієслово «決定», які має такі значення, як: «визначати», «вирішувати», «формулювати». У китайській картині світу життя і існування – це те, що не піддається логічному обґрунтуванню, сенс існування неможливо так просто осягнути. Важно дати вичерпну відповідь на запитання, чи є у життя і у того хаосу, який відбувається навколо, хоч якийсь сенс. Саме пошуки відповіді на ці запитання покладені в основу роману «Жити». Вже на перших сторінках свого твору автор намагається дати відповідь: «我决定写下一篇这样的小说, 就是这篇“活着”, 写人对苦难的承受能力, 对世界乐观的态度。写作过程让我明白, 人是为活着本身而活着的, 而不是为活着之外的任何事事物所活着» («Я вирішив написати про це роман, це роман про стійкість людини перед негараздами і про світлий погляд на світ. Я зрозумів, що людина живе для того, щоб жити і не для чого більше»). Юй Хуа впевнений, що не треба

формулювати сенс існування, він вже закладений у назві роману. Сенсом існування автор бачить те непереборне бажання жити. Жити у світі, який зруйнувався, у світі, в якому більше нема стабільності. Жити – ось що дійсно важливо і так нам потрібно.

Роман «Жити» – це історія про людський дух, яка універсальна за своєю емоційною глибиною. Герої Юй Хуа недосконалі, енергійні, проникливі і реальні, це люди, які жадають пізнати суть свого екзистансу. У своєму романі письменник зображав лише екзистенціальний світогляд і людину, яка сформувалася в нелегких умовах початку ХХ століття. В романі Юй Хуа «Жити» знаходять відображення риси екзистансу через образи головних героїв, через їх пошуки і спроби пізнати сенс земного існування, через їх екзистенційний вибір, який вони приймають. Автор не приховує реальність за красивими словами, життя описане таким, яким воно є насправді, у головному герої вгадується доля цілого покоління, що зазнало багато горя за своє життя, але не втратило жаги і оптимізму, щоб продовжити жити.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Юй Хуа Жить (фрагменты из романа) / пер. Р. Г. Шапиро // Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза / сост. и отв. ред. Д. Н. Воскресенский. – М.: Восточная литература, 2007. – 209 с.
2. Jean-Paul Sartre Being and nothingness: an essay in phenomenological ontology. – Citadel Press, 2001. – P. 101–108.
3. 冯至 一个对于时代的批评. – 北京大学出版社, 1942. – 219页.
4. 余华 活着. – 上海文艺出版社, 2004. – 194页.

А. М. Демченко, Л. П. Привалова

ФУНКЦІЇ ПОВТОРІВ В СОНЕТАХ № XV, LVI ЦИКЛУ «АМОРЕТТИ» ЕДМУНДА СПЕНСЕРА

Цикл сонетів «Amoretti» Е. Спенсера окрім неперевершеної історії також включає і різностильову лексику, і багатство художніх засобів. Одним із найбільш домінуючих художніх засобів є повтор, який представлений

багатьма видами у цьому циклі. Перш, ніж приступити до його аналізу, варто пояснити його поняття. Згідно літературознавчого словника-довідника, повтор, або повторення, — найпростіша стилістична фігура, яка вживається у фольклорній творчості, передусім у народній пісні та поезії, зумовлена емоційними та смисловими чинниками [5, 540].

До предметно-логічної інформації повтор зазвичай нічого не додає, і тому його можна розцінювати як надмірність. Так, наприклад: *Tyger, tyger, burning bright* (W. Blake) — це не є зверненням до двох тигрів [2, 34]. Подвоєння вказує тільки на надмірну експресію. Проте, коли ми вживаємо щодо повтора таке поняття як «надмірність», то повинні бути обережні. Адже повтори передають також важливу додаткову інформацію емоційності, експресивності та стилізації. А також вони часто слугують важливим засобом зв'язку між реченнями. Різноманіття властивих повтору функцій знаходить своє відображення найбільш у поезії. Деякі автори поділяють таку думку, що повтори виступають стилістичною ознакою поезії. Це й відрізняє її від прози. Згідно цього судження повтори поділяють на метричні і евфонічні елементи. До метричних елементів можна уналежнити вірш, стопу, строфу, епікрузу, анакрузу. А до евфонічних уналежнюємо рефрен, рими, дисонанси, асонанси.

Так, наприклад, аби згадати майже всі види повторів, звернемося до XVIII сонета Шекспіра: «*So long as men can breathe or eyes can see So long lives this and this gives life to thee*» [3, 16].

Інтенсивна конвергенція дає змогу побачити в цих двох рядках різні види повторів, приклади яких наведено нижче.

По-перше, це метр, тобто періодичне повторення ямбічної стопи.

По-друге, це звуковий повтор. Він представлений у вигляді алітерації, — *long lives... life*.

По-третє, це повтор слів або фраз, наприклад *so long ... so long*. Цей вид повтору називається анафорою, так як повторювані елементи розташовані на початку рядка.

По-четверте, це повтор морфем. В наведеному прикладі повторюється коренева морфема у словах *live, life*.

По-п'яте, це повтор паралельних конструкцій *men can breathe i eyes can see*. Вони побудовані синтаксично однаково.

По-шосте, у рядках представлений другий приклад паралелізму: *...lives this and this gives...*, який називається хіазм. Він полягає в тому, що в двох

сусідніх словосполученнях, побудованих на принципі паралелізму, друге будується в зворотній послідовності. Тому виходить перехресне розташування однакових членів двох суміжних конструкцій.

По-сьоме, в цьому прикладі хіазм ускладнений тим, що синтаксично однакові елементи *this ... this* виражені тотожними словами. Представлена фігура, що полягає в повторенні слова на стику двох конструкцій, називається підхопленням або стиком. Підхоплення показує зв'язок між двома ідеями, збільшує експресивність і ритмічність.

І нарешті, — це семантичний повтор, наприклад, *...men can breathe = eyes can see* [4, 245-246].

В залежності від розташування повторюваних слів, розрізняють ще епіфору. Це повторення слова в кінці двох або більше фраз. А також це кільцевий повтор, або рамка, яку можна пояснити на прикладі рядків: « *tired with all these* », які представлені в LXVI сонеті Шекспіра [3, 40]. Повтор сполучників (*and*), який також присутній у сонеті LXVI називається полісиндетон.

Отже, звертаючись до сонетів XV, LVI, бачимо, що Спенсер вживає справді багато різних видів повторів і відповідно з різними функціями. Так, наприклад, у сонеті XV автор використовує повтор, який є анафоричним. Для того аби переконатися в цьому звернемося до словника літературознавчих термінів. Таким чином, анафора (грецьк. *anaphora* — піднесення) — єдинопочаток; одна з риторичних фігур; вживаний на початку віршових рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення протягом цілого твору або його частини синтаксичних, строфічних структур [5, 40]. У XV сонеті анафора представлена повторенням сполучника *if*, який має назву полісиндетон [4, 246]. Він задає ритм сонету. Це і є його основна функція. Повтор представлений також алітерацією. Згідно зі словником літературознавчих термінів алітерація (лат. *ad* — до та *littera* — літера) — стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку [5, 26]. Вона представлена повторенням приголосних *m* та *f*, а саме *most...make, far...found, fairest...few* у 2, 6, 13 рядках. А також у сонеті можна побачити такий вид повтору як повтор паралельних конструкцій. Знаходимо їх у 2 і 3 катренах. Це *loe my loue, loe her eies, loe hir lips, a також if Yuorie, her forehead; if Gold, her locks; if siluer, her fair hands* [1, 10]. Саме функцією цих повторів є достеменно

відтворено образ Леді у сонеті. Вони вказують на те, що образ Леді є абстрактним, так як для його відтворення автор вживає яскраву символіку, в якій образ коханої він пов'язує з візуально неживим об'єктом, а саме з дорогоцінним камінням. Таким чином, Спенсер представляє нашій увазі яскравий приклад піднесеного портретування.

Наступний сонет, в якому повтори також відіграють надзвичайно важливу роль, — це сонет LVI. У ньому автор використовує алітерацію. Отже, повтор приголосних *d, t* у третьому катрені створює гармонічну і красиву комбінацію *tdtd*, яка реалізується в поетичному ряді: *obstinate — desolate, floods— goods*. А також вона присутня у 1, 4, 5, 14 рядках. Так, наприклад, це *be...but, feeble...felly, proud...pitiless і do...do...destroy*. Алітерація виконує функцію посилення емоційного звучання сонета. Наступним видом повтора є повтор фраз, який називається анафорою. Він передбачає вживання однакових елементів, які розташовані на початку строфи. Анафора представлена фразою *FAYRE ye be sure*, яка складається з прикметника, займенника, дієслова і прислівника. Функція цього повтору суттєва. Адже автор за допомогою урочисто-піднесеного *FAYRE* творить прекрасний образ Леді. В цьому сонеті повтор тісно переплітається з антитезою. У кінцевому двовірші автор використовує повтор паралельних конструкцій, які він зобразив способом вживання перелічення. Так, наприклад, — це *that ship, that tree, that same beast; doe wreck, doe ruine, destroy* [1, 28]. Всі ці групи повторів виконують важливі функції. Так, наприклад, перша група повторів *that ship, that tree, that same beast* закріплює та підкреслює взаємозв'язок окремих образів - символів. Бо *the ship* (корабель) та *the tree* (дерево) належать до системи символів, що пов'язана з неживими об'єктами. А *the beast* (звір) входить до системи символів, що пов'язана з живими суб'єктами. Проте, не зважаючи на належність повторів до різної системи символів, вони все одно узагальнюють єдиний образ автора, якого кохана наражає на різноманітні випробування. Стосовно другої групи повторів *doe wreck, doe ruine, destroy* хотілося б сказати, що Спенсер використовує їх з тією метою аби вказати на висхідну градацію. Вона вживається для того аби вказати наскільки сильні випробування доводиться долати ліричному герою.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Edmund Spenser. *Amoretti and Epithalamion*. — O. : The University of Oregon, August 1996, — P. 10–28.

2. William Blake. Songs of Innocence and of Experience. — Global Language Resources, Inc., 2001. — P. 34.
3. William Shakespeare. The sonnets of William Shakespeare / Sonnet 18. — P. : The Pennsylvania State University, Copyright 1999 – 2013. — P. 16–40.
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М. : Флинта: Наука, 2002. — С. 245–246.
5. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник –довідник / Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремок В. І. // № Л64 Р. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — С. 26–638 (Notabene).

К. В. Джумар, І. В. Кропивко

СПЕЦИФІКА ПРИЙОМІВ КОНТРАСТУ В ОПОВІДАННІ А. ДІМАРОВА «САГА ПРО ДЖОЯ»

Анатолій Андрійович Дімаров – відомий український прозаїк, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка (1982). Він прожив тривале (понад 90 років) й плідне (за оцінками фахівців, для видання спадщини автора знадобиться кілька десятків томів) життя. Найулюбленишим прозаїчним жанром письменника в роки творчої зрілості стали створені ним «історії» (сільські, містечкові, міські) – художні структури, де авторство розчиняється в матеріалі, що «виповідає себе сам» [4, 285]. Мала проза А. Дімарова в різний час ставала об'єктом дослідження цілої когорти літературознавців та критиків, серед яких Ю. Безхутрий, Ю. Бондаренко, С. Гречанюк, А. Погрібний, Г. Сивокінь, В. Фоменко, Г. Штонь, Т. Щербакова та інші. Натомість останні його книги «Єврейські повісті» (2007 р.) та «Божа кара» (2009 р.) не були поміченими літературно-критичною думкою [1, 120].

Прийом контрасту в поезиці творів А. Дімарова різних жанрів, зокрема в оповіданні «Сага про Джоя», є одним із провідних. Він зустрічається на різних рівнях поезики твору: на архітектонічному, жанровому, фабульному, композиції образів персонажів, композиції сюжету та художньо-мовленнєвому. Метою статті є виявлення та аналіз прийомів контрасту в оповіданні А. Дімарова «Сага про Джоя».

Прийоми контрасту (суперечностей) в аналізованому оповіданні виявляються в поезиці жанру. На думку І. Кропивко, перша жанрова суперечність у «Сазі про Джоя» зумовлена обсягом і специфікою матеріалу.

Оповідання жанрово орієнтоване на відносну стислість за наявності предметних описів, одноконфліктність та обмежену кількість персонажів. Водночас як сага твір А. Дімарова має бути розлогим, багатоконфліктним і насиченим різними типами персонажів, бо в його основі повинно лежати, як мінімум, декілька історично визначальних подій [3, 68]. Ризикнемо припустити, що, називаючи твір сагою, автор хотів підкреслити, що головний герой був повноцінним членом родини письменника, адже поняття «сага» здебільшого співвідноситься з означенням «родинна». Друга суперечність пов'язана з першою й полягає у виборі головного героя. Як відомо, героєм саги є людина – носій відповідної системи цінності та представник соціальної групи, що визначає життя суспільства свого часу, а в творі А. Дімарова центральний персонаж – далеко не герой і до того ж є не людиною, а собакою оповідача.

Життєстверджуючий зачин «Саги...» А. Дімарова контрастує із сумним, навіть трагічним фіналом твору. На його початку описується юність Джоя: *«І дзвеніла під тобою земля, і перелякано розліталась вся ота нечесть, що наїлась в траві... Ти літав, не знаючи втоми, і юна кров кипіла в жилах твоїх, і очі горіли од захвату»* [2, 272]. Діаметрально протилежним виглядає спанієль в заключних рядках оповідання: *«І в ту останню ніч Джой, який помирав у дворі, віднесений подалі од ока людського... Джой зібрав сили останні й поповз... Повз усю ніч до хвіртки, у якій мали появитися невістка і син. // Доповз і, прикіпивши головою до хвіртки, помер...»* [2, 285].

Кульмінація має «подвійне контрастне обрамлення» [3, 74]. З одного боку, стилістично все, що їй передувало, написане в розважально-патетичному тоні, злегка приглушене розумінням втрати друга, який був такий веселий і життєрадісний, а наступний виклад ставить крапку – переводить експресію надривно-вибухової хвилі на епічно-драматичне змалювання епізоду смерті, яке завершується емоційно помірним і структурно виділеним філософським фіналом: *«Отак і лишився ледь помітний горбик у лісі. // Весною чи влітку ще можна за нього зачепитися оком, а взимку, коли замете, захурделить, засипле все снігом – од Джоя не лишається й сліду. // Таке життя. // Таке, мої хороші, на цьому світі життя»* [3, 287]. З іншого боку, структурно кульмінація випадає із загального досить рівного авторського монологу. Якщо вийняти із тексту фінальну частину, що має власну назву «Стогін по Джоеві», то оповідання емоційно й структурно

буде досить рівним, виваженим, утратить свою новелістичність, і можна було б сперечатися лише за співвідношення епічно розлогих елементів з динамічно анекдотичними епізодами, а драматизм і напруга зникнуть.

Контрастними є зміни й на мовленнєвому рівні. Описуючи юність Джоя, письменник вдається до пейзажних замальовок, що відповідають піднесеному настрою пса і його хазяїв. Авторська оповідь про цей період сповнена просторічними словами й виразами, зменшено-пестливими лексемами: *«поскімлював, пригадуючи її ніжний язик», «очима космічними», «по черзі гладили тебе по голівці», «цілуючи в лобика», «молочком пригощатиму», «Джой хвостик замиготів, закрутився», «лизь-лизь у вухо», «як він хоче пі-пі», «отих маленьких, пухеньких», «рядочок» та ін.* Зовсім іншим є лексичний склад останніх рядків твору: *«муках, в судах, що корчили тіло», «кімната розбухала од стогону», «кімнату, пропечену стогоном Джоя. Обвуглену муками Джоя», «враз спорожнілу квартиру»* тощо. Таким чином, контрастна зміна тональності оповіді відбиває психологічні зрушення в душі автора, який після загибелі вірного пса й сам став вже не таким, яким був раніше, а його гумор набув сумного присмаку.

Різновидом контрасту є стилістичний прийом антитеза, заснований на різкому протиставленні понять і образів. А. Дімаров часто використовує антоніми для створення м'якого гумористичного колориту: *«Отаке мале – і вже з паспортом!»* [2, 273]; *«Та не колися, дурню, я тебе не вбиваю – рятую!»* [2, 278]; *«А ще ми любимо телевізор дивитись. У мене крісло, і в Джоя крісло. Тільки я дивлюся на екран, а він солодко спить»* [2, 281]. Контрастним також виглядає м'який гумор автора у звертанні до Джоя на початку твору:

«– Пам'ятаєш Омельківну? Як вона ледь Сонця ногами не збила? // Воно аж сахнулося, Сонце, налякане до смерті. І добре, що не дременуло, не сховалось за обрієм, а то що б ми робили у темряві?» [2, 272], – особливо порівняно з розпачливою, на межі зриву, розмовою з уже помираючим псом у фінальній частині оповідання: *«–Ну навіщо?.. Навіщо ти проковтнув оту кульку?.. // Не встиг вихопить її з його до всього цікавого рота. // – Краще б я її проковтнув!»* [2, 280]. Однак автор використовує протиставлення й у функції звинувачення, коли звертається до винних у загибелі Джоя та іншої *«милої звіроти домашньої»*: *«Вас совість не мучить, пане голово? // Ви спокійно спите? // А Джой не спить третю ніч»* [2, 286].

За допомогою часового контрасту автор прагне зачепити за живе людину, яка взяла на себе право вирішувати, кому жити, а кому ні: *«Пане голово, спробуйте в такій кімнаті («що розбухала од стогону») добу-другу пожити! А я живу п'ятий рік!»* [2, 286]. Нескладно підрахувати, що протиставляються цифри зовсім різних порядків. І це не арифметика, це щоденний стогін по чотирилапому другові, що став жертвою людської нелюдяності.

Отже, використання автором концептуальних опозицій у художньому творі дало змогу емоційно насичено змалювати реалії життя, розкрити особливості собачої психології у порівнянні з людською. У цьому й криється неповторність майстра слова – Анатолія Дімарова.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Гросевич Т. В. Мала проза Анатолія Дімарова: огляд літературознавчих праць / Т. В. Гросевич // Філологічні трактати. – 2012. – Т. 4. – № 3. – С. 120 – 128.
2. Дімаров А. А. Сага про Джоя // А. А. Дімаров. Божа кара: повісті, оповідання, етюди / А. А. Дімаров; передм. М. Ф. Слабошпицького. – К. : Укр. письменник, 2009. – С. 272 – 286.
3. Кропивко І. В. Жанровий поліфонізм оповідання Анатолія Дімарова «Сага про Джоя» / І. В. Кропивко // Таїни художнього тексту (до проблем поетики художнього тексту). – Дніпропетровськ: ДНУ, 2012. – С. 68 – 75.
4. Штонь Г. М. Анатолій Дімаров / Г. М. Штонь // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн. 2. Друга половина ХХ століття / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 285 – 289.

А. В. Дорожкіна, В. І. Ліпіна

ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА НОВЕЛИ ПРО МИСТЕЦТВО «ОДЕРЖИМИЙ ТВОРЧІСТЮ» АКУТАГАВА РЮНОСКЕ

Акутагава Рюноске (1892 – 1927) – видатний японський письменник, творчість якого привертає увагу багатьох японських і зарубіжних дослідників: Секігучі Ясуйосі, Ямасікі Кадзуо, Іваї Хіросі, Ебії Ейдзі, В. Гривнін, А. Стругацький, В. Зеленцова, Дж. Тімоті та ін.. Однак тема

мистецтва в новелах автора мало вивчена. Мета статті: виявити своєрідність концепцій мистецтва та митця у новелі «Одержимий творчістю», висвітлити ставлення письменника до проблем мистецтва у сучасній йому Японії.

Тема мистецтва завжди цікавила письменників, але особливість виникнення і розвитку цієї теми в Японії полягає в тому, що мистецтво як теоретична концепція з'явилася лише в епоху Мейдзі (1868 – 1912). Через це, питання формування концепції національного мистецтва і взагалі концепція мистецтва в Японії починає активно дискутуватися дослідниками у XX – XXI ст.

Осмислення процесів мистецтва в Японії було обумовлено грандіозними перетвореннями в країні, а саме відкриття Японії в 60-х роках XIX ст. для зовнішнього світу, і прийнятий японським урядом курс на європейську цивілізацію, що передбачало знайомство з європейською культурою і її неминучий вплив на різноманітні сфери японського життя [9, 18]. Крім цього, виникла необхідність конструювання японської нації, і одним з головних базисів для формування національної самосвідомості стали поняття національної культури і естетики. Цьому сприяв підвищений інтерес іноземців до японського мистецтва, який посилювався завдяки участі Японії у міжнародних виставках, і навіть слово мистецтво в японській мові (美術、bijutsu) вперше з'являється тільки у 1873 р. під час виставки у Вені [8, 368].

Саме іноземець – американський колекціонер Феноллоза Е.Ф (1853-1908), першим концептуалізував японське мистецтво як особливий культурний феномен, згідно з яким японське мистецтво розглядалось в загальносвітовому контексті як частина світового мистецтва. Феноллоза виступив у Японії з лекцією «Істинна теорія мистецтва», яка стала програмною для вивчення мистецтва в Японії. Він розробив теорію мистецтва, що повністю спиралася на концепцію Гегеля. Єдине, що відрізняло теорію Феноллози, – зазначення про перевагу східного мистецтва над західним, а не навпаки [7, 405-412]. Теоретик відводить особливу роль митцю, оскільки митець може донести до людей абсолютний дух і вдихнути у витвір мистецтва ідею. Він закликає японців до вивчення мистецтва, наголошує на його важливості, цінності [3, 177].

Не менш важливим був вклад у розвиток концепції мистецтва японського учня Феноллози Е.Ф. – Окакура Тенсін (1862 – 1913), який створив концепцію японського мистецтва як цілісного поняття, і розробив теоретичну основу у своїх працях «Історія японського мистецтва», «Ідеали

Сходу», «Пробудження Японії», «Книга чаю» та ін. [6, 80-81]. Він розглядав японське мистецтво як автономне явище, намагаючись через мистецтво обґрунтувати культурну перевагу Японії над іншими країнами. Окакура називає Японію «музеєм азійської цивілізації», що зберегла всю культурну спадщину Азії, говорить про приналежну їй здатність до запозичень із інших культур, що відбилися в ній в перетвореному вигляді [5, 144].

Концепції цих перших теоретиків стали відправним пунктом для подальшої дискусії щодо мистецтва і були підхоплені японськими письменниками XIX – XX століть, які розвили тему мистецтва у своїх творах. Акутагава Рюноске є одним з із головних письменників, в творчості яких тема мистецтва набула всебічного розвитку.

Як відзначає В. Н. Зеленцова, судячи з модерністських технік і сюжетних парадигм, Акутагава отримав великий вплив від західних письменників, зокрема Едгара По, Ш. Бодлера, А. Стріндберга, Г. Флобера, які також розглядали теми митця і мистецтва [4, 323]. Акутагава змолоду цікавився різними видами мистецтва (музика, театр, живопис та інше) і написав декілька творів-роздумів на тему мистецтва та його місця в житті творчої людини: «Про мистецтво та інше», «Літературне, занадто літературне», «Слова пігмея». У творі «Про мистецтво та інше» (1919) автор виразив свої погляди на мистецтво як творчій процес, якими пронизана його рання творчість про мистецтво. Основними концепціями твору є: 1) митець перш за все повинен прагнути до досконалості. Коли процес доходить до автоматизму – це дорівнює смерті творця; 2) творчість митця завжди підвладна свідомості незалежно від величини його таланту; 3) крім свідомого творчого процесу головною вимогою є майстерність [10,115].

«Одержимий творчістю»(戯作三昧) – одна з перших і найуспішніших новел автора, де відображені думки автора про мистецтво, що перекликаються з ідеями «Про мистецтво та інше». В центрі твору – видатний письменник Бакін Сакіті Такідзава, який є реальною історичною особою. Акутагава переносить читача у 1831 рік і змальовує звичаї того часу [10, 117]. В центрі сюжету один день з життя письменника, який втомився від довгих років творчості і відчуває на собі тінь смерті. Тривога посилюється внутрішніми конфліктами, що викликані спілкуванням із шанувальником, критиком і видавцем його творів. Друг Бакіна – художник Ватанабе Кадзан підбадьорює його, але, приступивши до роботи, Бакін відчуває власну нікчемність. В пору творчого відчаю, він несподівано отримує натхнення

завдяки внуку, який передає слова заохочення від богині Канон. Завдяки словам богині, Бакіну вдається увійти у стан духовного просвітлення і концентрації (яп. 三昧).

Як і інші твори про мистецтво, новела «Одержимий творчістю» була сприйнята багатьма дослідниками як програмна, із закликом до «мистецтва для мистецтва». Однак в останні роки трактування твору змінюються. Дослідник Ацусі Тацуя стверджує, що у центрі новели «я» митця. В основі художньої концепції не принцип «мистецтва для мистецтва», а почуття митця під впливом реального життя. В «Одержимий творчістю» зображена трагедія становлення творчого «я» [10, 117].

Дійсно, Акутагава не раз стверджував своє негативне ставлення до ідеї «мистецтва для мистецтва», «чистого мистецтва», в якій він вбачав небезпеку перетворення мистецтва на розвагу. В. С. Гривнін підкреслює, що Акутагава не стояв на позиції «мистецтва для мистецтва», він відстоював мистецтво заради мистецтва, чи «мистецтво проти не мистецтва» [1; 57, 59]. В тогочасній Японії роль митця була одною з головних тем в літературному дискурсі. Цей твір був реакцією письменника на гнітючу для творчої людини реальність, коли мистецтво стало масовим і комерціалізованим. В образі Бакіна відображуються думки і переживання самого Акутагава, який показав свою готовність протистояти такій ситуації у культурі [11, 58].

Тема митця всесторонньо розкрита у творі. Автор показує внутрішній стан Бакіна, його думки і емоційні реакції на відгуки шанувальників і критиків щодо його творчості. Шанувальник нахваляє Бакіна, але це не приносить письменникові радості. Сама ситуація пронизана гротесковою комічністю, адже шанування великого письменника відбувається у громадській лазні. Критика, яку Бакін також чує у лазні, глибоко ранить його. Йому не вдається уникнути критики, хоча він завжди намагається не читати її, бо знає, що це може справити поганий вплив на його творчість. Через зображення цієї ситуації, Акутагава виказує власну неприязнь до критиків. Адже за рік до виходу «Одержимий творчістю» твори самого письменника були різко розкритикованими літературними кругами [12, 101].

Далі автор зображує муки митця через конфлікт із видавником, який намагається маніпулювати Бакіном, ставиться з неповагою до нього та інших письменників і бачить у мистецтві лише засіб заробітку. Акутагава також був обурений видавниками, що переслідують лише власні інтереси, не сприймаючи літературу як просвітницьке мистецтво [1, 116].

Акутагава використовує різні прийоми для зображення внутрішнього стану Бакіна. Він детально зображує думки, емоційні реакції, спогади і навіть міміку. Завдяки цьому, відображується конфлікт Бакіна з оточенням, зокрема його розчарування недосконалістю світом, що спонукає митця «промовляти дурні слова і робити дурні вчинки» [2]. Так вимальовується головна проблема новели співвідношення моралі і творчості.

Бакін і Ватанабе Кадзан нарікають на цензуру – страждав від цього і Акутагава. Бакін говорить про те, як він був вимушений вирізати кусок твору про хабарництво чиновників. Новела Акутагава «Розповідь Йоноске» також була заборонена критиками через непрямий зв'язок із «аморальним твором» [9,1 18]. Бакін гостро нарікає на цензуру «Як мавпа, що дивиться на свою потворність у дзеркало і скалить зуби, так і вони гніваються, коли їм відкривають очі на власну підлість» [2].

Важливою проблемою в новелі є муки творчості, натхнення. Бакін критично відноситься до власної творчості і ставить під питання власні здібності, не дивлячись на великий досвід. Йому важко знайти натхнення, він повільно пише. Письменник впадає у відчай і страх: він нічим не кращий ніж його сучасники, котрих він критикує за те, що ті розмінюють себе на дрібниці. Але в час душевних страждань Бакіна втручається його маленький внук, який повернувся із храму. Він передає діду слова богині Каннон «Ти повинен бути терплячим, ти станеш більш великим, ніж зараз» [2]. Це розвіює сумніви Бакіна і надає йому друге дихання.

Чудо натхнення, «велич духу митця», унікальність особистості митця, його свідомості, що здатна на досягнення вищої духовної концентрації, творчість і радість від творчості – такі унікальні риси митця зображує Акутагава. Він робить акцент на винятковості особистості митця за допомогою останньої частини новели. Найближче оточення Бакіна – його сім'я, не може зрозуміти його. «Ось недотепа, якби ж його робота приносила пристойний дохід, а так...» [2]. Самотність митця, його непорозуміння з оточенням, відмінне сприйняття світу, унікальність творчої натури – такі проблеми, що неможливо розв'язати ставить Акутагава.

Таким чином, у новелі «Одержимий творчістю» розкрита тема мистецтва як тема митця і творчої діяльності. У творі підіймаються проблеми творчої особистості: 1) розбіжність поглядів творця на літературне мистецтво із критиками, шанувальниками і видавцями; 2) співвідношення моралі і творчості; 3) обмеження творчого самовираження цензурою; 4) муки

творчої людини у прагненні до досконалості; 5) ефемерність натхнення; 6) неминуча самотність митця, неможливість порозуміння з оточенням.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Гривнин В. С. Акутагава Рюноске / В. С. Гривнин // М. : Изд-во МГУ, 1980. – 296 с.
2. Гривнин В. С. Акутагава Рюноске Избранное /В. С. Гривнин// Режим доступу до збірки: <http://coollib.com/b/220611/read#t5>
3. Зеленцова В. Концепция искусства в малой прозе Акутагава Рюноске и Танидзаки Дзюнъитиро/ В. Зеленцова // Мовні і концептуальні картини світу. – 2014. – Вип. 49. – С. 176 – 182. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_49_34.
4. Зеленцова В. Н. Особенности японской новеллы эпохи Мэйдзи / В. Н. Зеленцова //История и культура традиционной Японии, 7. Серия “Orientalia et Classica: Труды института восточных культур и античности”, вып. 52/ Отв. ред. выпуска А. Н. Мещеряков. – М., 2014. – С. 317 – 325.
5. Макарова О. И. Создание концепции “японского искусства”: Эрнест Феноллоза и Оакура Тэнсин. / О. И. Макарова // Вопросы философии. – 2009. – №2. – С. 144 – 152.
6. Макарова О. И. Формирование концепции "национального искусства" в культуре Японии конца XIX – начала XX вв.: диссертация кандидата культурологии : 24.00.01./ Макарова Ольга Игоревна; [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2010. – 252 с.
7. Макарова О. И. Эрнест Феноллоза и «открытие» японского искусства / О. И Макарова //История и культура традиционной Японии, 2. Серия “Orientalia et Classica: Труды института восточных культур и античности”. – Вып. 29/ Отв. ред. выпуска А .Н. Мещеряков. – М., 2011. С. 398 – 417.
8. Макарова О. И. Японское искусство на Всемирных выставках XIX в. /О. И. Макарова // История и культура традиционной Японии, 3. Серия “Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности”, вып. XXXII / Отв. ред. выпуска А. Н. Мещеряков. – М., 2010. – С. 368 – 379.
9. Японська література. Хрестоматія. Т. 3: XIX - XX ст. / [упоряд.: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В.]. – 2012. – 533 с.
10. 庄司達也芥川龍之介ハンドブック/達也庄司//県書房,2015. – 207 p.
11. 海老井英次芥川龍之介(日本の作家100人)/ 英海老井//勉誠出版株,2003. – 222 p.

12. 関口安義世界文学としての芥川龍之介/安義関口//新日本出版社,2007. – 254 p.

К. М. Дураченко, Л. В. Мірошніченко

СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ ЖІНОК У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ М. ДОЧИНЦЯ «РУКИ І ДУША»

Мирослав Іванович Дочинець належить до тієї когорти митців, творчість яких збагачує і формує художньо-естетичні засади сучасної української літератури. Він прозаїк, філософ, публіцист, член Національної спілки письменників України та Асоціації українських письменників, автор близько двадцяти книг – «Гірчичне зерно» (1989), «Оскал собаки» (1991), «Мукачево і мукачівці» (1994), «Мункачі з Мукачєва» (1995), «Роса на фігових листках» (1995), «Він і вона» (1996), «Дами і Адами» (2002), «Гра в ляльки. Жіночі історії» (2003), «Куфрик з фіглями» (2003), «Руки і душа» (2011), «Бранець Чорного лісу» (2012), «Криничар» (2012), «Горянин. Води Господніх русел» (2013), «В'язень замку Паланок» (2013), «Світован. Штудії під небесним шатром» (2014). Твір «Многії літа. Благії літа» увійшов до шістки найпопулярніших видань за рейтингом «Книжка року – 2010», а «Вічник. Сповідь на перевалі духу» (2012) запропонований Національною спілкою письменників України на здобуття премії Т. Г. Шевченка. Його проза перекладена російською, угорською, словацькою, румунською, польською, французькою, італійською, англійською, японською мовами. За плідну й самобутню творчу діяльність Мирослав Іванович відзначений низкою літературних премій, із них три міжнародні («Korona Carpatia» (2005) – за малу прозу; «Козацька балачка ім. О. Ільченка» (2012) – за книжку «Криничар»; «Віжи-3000» (2013 р.)). У 2012 році за високі досягнення на літературній ниві отримав звання «Золотий письменник України», а в 2014 за романи «Криничар. Діряюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії» та «Горянин. Води Господніх русел» удостоєний найвищої державної нагороди в Україні за вагомий внесок у розвиток культури та мистецтва – Національної премії імені Т. Г. Шевченка.

Зацікавлення літературно-мистецьким доробком письменника активізує осмислення основних аспектів його творчості. Однак досі критичні зауваги обмежуються схвальними відгуками й рецензіями. Сучасне

літературознавство конче потребує наукових розвідок, у яких творчість М. Дочинця була б оцінена на фаховому рівні.

Письменник є тонким знавцем жіночої душі, в його творчій уяві з'являються різні жіночі образи, які є реальними, вони не ідеалізовані, але висвітлені неординарно та колоритно. Оповідання збірки «Руки і душа» М. Дочинця вражають витонченістю й глибиною жіночих характерів, є своєрідною енциклопедією жіночої долі й душі. Вони написані просто й водночас поетично, в основі своїй мають реальне підґрунтя. У цій збірці подано невигадані історії про жінок, мешканців міста Мукачеве або його околиць. Свого часу ці розповіді зацікавили автора, коли він писав про них публіцистичні нариси.

Письменник оповідань збірки «Руки і душа» визначає тему так: «реальні історії про реальних жінок. Історії духовного пошуку, а нерідко й духовного подвигу. Немає загадки долі. Немає загадки таланту і щастя. Є загадка любові. І ці жінки все життя розгадували її» [1, 10]. Цілителька («Уроки її любові»), масажистка («Руки і душа»), остання аристократка, золотошукачка, атеїстка й виноградарка з однойменних оповідань, арештантка («Гра в ляльки»), художниця («Харизма осінньої хризантеми»), бізнес-вумен мимоволі («Небідна Ліза»), черниця («Сестра Лавренція»), жінка, що споряджає в останню дорогу небіжчиків («Чорний ангел») – відтворюючи життєву долю своїх персонажів, митець показує, з одного боку, типове, зумовлене конкретними обставинами, життя, а з іншого – індивідуалізує своїх героїнь. Вони яскраві й непересічні особистості, їхнє життя – це фізична чи духовна боротьба з непідвладними людині силами. Так в оповіданні «Куполи любові» історію Анни читач сприймає крізь призму свідомості оповідача. Це підсилює напруження й трагізм зображеного, відчувається глибоке переживання за долю головної героїні. М. Дочинець використовує засоби психологізації образу жінки для відтворення внутрішнього світу: детальний аналіз думок, емоцій і почуттів, переживань. Митець залучає до тексту прийом сну та марення, що підсилює психологічний вплив на реципієнта. Після загибелі сина в героїні похитнулася віра в Бога, в «розпалену розпукою голову почали приходити дивні сни. У них Віталік заспокоював її, обіцяв, що незабаром він сам повернеться до неї, в її житті все налагодиться, тато кине пиячити. Так і сталося: народився Сашко точно в час і в день народження і смерті Віталіка, зовні справжнісінька його копія» [1, 75]. Анна пообіцяла побудувати церкву

на місці, де загинув її син, із сімома куполами (бо стільки йому тоді було років). Цей храм став символом її всеосяжної, незглибимої материнської любові, великої віри в Бога. Персонажі белетристичних творів нерідко мають прототипів, однак, щоб реальну людину перетворити на художній образ, потрібно узагальнити, осягти, що саме об'єднує її з іншими людьми, а що робить неповторною: «Кожну особистість можна умовно розділити на дві частини: однією людина подібна до інших, а другою від інших відрізняється. Причому все те, що людину споріднює з іншими, так само як і те, що її відокремлює, є багатоаспектним і часто незрозумілим у витоках» [3, 32]. М. Дочинець понад усе ставить цінність людської особистості – такою є ключова ідея творів збірки «Руки і душа», яка втілена в рядках: «Безцінні, я вірю, й ті щоденники, де людина без літературних хитрувань і самомилувань пише історію своєї душі. Бо справді, безсмертя наше, милих, рядових людей проступає для грядущих у тій же пляшці, книжці, листівці, картинці, списаному зошиті, що надбані й збережені такими мудрими людьми» [1, 61].

Своєрідно визначається жанрова специфіка оповідань, сформульована у підзаголовку збірки – «Руки і душа та інші невиважені жіночі історії». «У кожного героя, аби він ожив, автор мусить вдихнути частку своєї душі. Кожен образ авторові потрібно пережити, зіграти його роль, тоді окремі риси, штрихи, деталі зіллються в щось цілне, виразне, стануть образом-героєм, який назавжди входить у свідомість читача, так, наче він жива людина, з якою ми довго спілкувалися» [3, 33]. Цілком погоджуємося з наведеною думкою, адже у збірці М. Дочинця «Руки і душа» помітно, що письменник долю кожної з героїнь пропускає через власну душу, захоплюється їхніми вчинками, внутрішньою силою, витримкою. Автор розповідає про жінок із великої літери, вони мають свої таємниці, нерідко – життєві драми: «Мабуть, справді Бог випробовує найдостойніших» [1, 30].

Загадковим і незвичайним персонажем є Льоля – головна героїня оповідання «Історія Льолі» М. Дочинця. Ця жінка справді була здатна на все, непідвладна «звичним кубельцям стереотипів і забобонів» [1, 79], вона сама творила й обирала свою долю, але, щоб стати сильною особистістю, піднятися над сірим натовпом, Льолі довелося пізнати в своєму житті «саме дно». Її історія настільки незвичайна і трагічна, що схожа, на думку оповідача, на легенду. Народилася в «глухому» підмосковному містечку, «батько п'яниця і самодур, мати – тиха, замордована життям інтелігентка» [1, 81]. Щоб розкрити характер головної героїні, його динаміку, автор акцентує

увагу в тексті на багатозначних художніх деталях: «правильна дівчинка з томиком Ахмадуліної і скрипочкою» [1, 81]. Одного разу, коли Льоля надвечір поверталася з музичного училища, її перехопили чотири п'яні курсанти і згвалтували. Один із них був синок високого московського воєначальника, який, щоб залагодити «провину», запропонував батькові Льолі новеньку машину й одруження з його дочкою. У шістнадцять років дівчина стала дружиною молоденького лейтенанта – розбещеного гульвіси: «У неповні двадцять п'ять Льоля пізнала життя сповна, найчорніші його сторони» [1, 83]. Врятувати себе могла лише вона сама, тому, не дивлячись на погрози, наважилася на втечу від чоловіка. Дівчина почала все «з нуля», ховаючи страшний досвід за холодною маскою байдужості до людей. Однак для неї життя не втратило присмак авантюри і життєвого ентузіазму. Вона деякий час працювала «на ниві культури міста Мукачеве», захопилася екстрасенсорикою, для якої знадобилися і «обдарованість лицедійки», і «магнетизм непересічної натури», і «тонкий психологізм бувалої жінки» [1, 86]. Мандри за кордоном, вдале одруження, матеріальне забезпечення й визнання – цього всього Льоля досягла самотійно. Оповідачеві приємно розповідати про цю жінку й через те, що вона, де б не була, ніколи не забувала про місто, яке дало їй шанс розпочати все з початку. Вона назвала власну яхту «Латориця» – річка, на берегах якої розташоване Мукачево. Наратор влучно підкреслює цей символічний образ у фіналі оповідання: «Саме звідси її вутлий паперовий кораблик понесло у великий океан» [1, 89].

Особливу роль у характеристиці образів героїнь відведено наратору – літературному суб'єкту, від імені якого автор оповідає про події та людей. Його враження й оцінки насичені мовною експресією, визначають пафос, певну концепцію й погляд на дійсність. Автор наділяє оповідача рисами власного характеру – професійною журналістською цікавістю до звичайних людей, серед яких живе. Так, під час вечірніх пробіжок набережною, увагу наратора привернула жвавенька бабуса, яка збирала каштани цілими торбами («Небідна Ліза»). З простого запитання: «Нащо вам стільки каштанів?» [1, 110], – починається нова розповідь про життя ще однієї жінки з незвичайним характером і долею. Єлизавета Петрівна мала щасливу й ситую юність, проте на схилі літ їй довелося потерпати від великої нужди: після смерті чоловіка, доньки й зятя вона сама виховує онука. Обставини змусили колись «пещену панію» братися до будь-якої роботи в щоденній боротьбі за існування. Крізь призму індивідуальної історії головної героїні автор також порушує цілком

актуальні проблеми сучасної української дійсності: «Наш в'ялоагонізуючий ринок, названий поплічниками МВФ реформами, вишкіряється дивними гримасами. Інженерка, що п'ятнадцять років тому підписувала гарантію на платах для Байконура, носить нині по конторах пиріжки. Дендролог з трьома дипломами в покинутому кар'єрі коле камінь для мангалів. Венеролог, кандидат наук, жебрає в грошовитих сифілітиків на видання монографії про те, як полегшити їхні напасті. Нікого таке вже давно не дивує» [1, 110]. Такі інформативні відступи не поодинокі, показують обізнаність оповідача з життям народу, характеризуються публіцистичним (газетним) стилем викладу.

У збірці М. Дочинця «Руки і душа» оповідь ведеться від першої особи, тип наратора – персональний: «Наратор використовує ролі кореспондента, спостерігача, свідка» [2, 48]. Він задає емоційну тональність оповіді від початку до кінця, сповнені глибокою чуттєвістю й образністю вислови часто є своєрідним обрамленням історії життя персонажів. В оповіданні «Руки і душа» вступ і завершення оповіді насичені лейтмотивними образами: «Ніколи не забуду того передвеликоднього дня. Зненацька налетіла гроза, жбурнувши в шибку жмень крупного, як горох, граду. Затріщала по дахах. Гриміло і блискало, на тлі фіранки стояла жінка з одухотворено-тривожним обличчям. Вона навіть не звернула уваги на моє привітання. Вона молилася» [1, 26]; «Ніколи не забуду оту передвеликодню грозу і жінку, що самозречено молилася біля вікна. У лагідних очах поволі гасли блискавиці...» [1, 33]. Чайко Ілона Іванівна, головна героїня оповідання, за фахом масажистка, але незвичайна, вона глибоко переконана, що масаж – «справа тонка і складна. Якщо це справді масаж, а не курортні пощипування й рубання долонями по плечах. Масаж – це заклинання тіла, це поступове вигнання з організму зайвої, хворої речовини, це переливання енергії з однієї субстанції в іншу. Це контакт двох кресал, що викреслюють іскру життя. Це магія рук і душі» [1, 26]. Ілона Іванівна переконана, що «ліки в цьому житті лише одні – робота, праведне життя і молитва. І, звичайно, масаж» [1, 29]. Під час сеансу із черговим відвідувачем із її тіла переливається в хвору плоть енергія, а з душі – молитва. Усе це мав змогу відчутти на собі сам оповідач. Під час відвідин він дізнався про драматичну історію життя жінки: вона відживила хворе тіло чоловіка, якому поставили смертельний діагноз – закупорення нервів. «Сина теж створила своїми руками і своєю душею» [1, 30], адже від народження мав бронхіальну астму. Такі обставини виявили в ній рідкісне обдарування,

силу віри в Бога й молитву. Ілона Іванівна у свої сімдесят років також вразила наратора розумом, ерудованістю, широким кругозором: «Година масажу – година змістовної розмови. Про що, здавалося б, можна говорити з літньою сестрою милосердя? Виявляється, багато про що. Про національні та релігійні особливості людей. Про політику і політиканство, про голосування і галасування. Про кухні різних народів. Навіть про історію Риму» [1, 33]. Враження й оцінки оповідача, безперечно, виявляють не тільки професійний інтерес, а й особисте захоплення непересічною особистістю: «Щоб зробити реальну людину героєм свого твору, автор мусить відчувати в ній те, що властиве не лише цій людині, а що хвилює, зачіпає багатьох людей, те, що відкриває очі на важливі закономірності життя» [3, 33].

Отже, художня структура оповідань збірки М. Дочинця «Руки і душа» характеризується використанням довершених зображально-виражальних засобів, що вказує на високий рівень узагальнення й типізації образів жінок. Водночас документальна основа додає індивідуальних штрихів до їхніх портретів і характерів, що свідчить про специфіку авторської інтерпретації образу жінки.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дочинець М. Руки і душа та інші невігадані жіночі історії / Мирослав Дочинець. – Мукачево: Карпатська вежа, 2012. – 171 с.
2. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини») / К. Коваленко // Філологічні науки. – Д. – 2012. – Вип. 10. – С. 46 – 50.
3. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. / М. Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, К. – 2011. – 468 с.

А. А. Журко, Е. Г. Иванцов

ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ РОМАНА «МИФОГЕННАЯ ЛЮБОВЬ КАСТ» П. ПЕППЕРШТЕЙНА И С. АНУФРИЕВА

Роман П. Пепперштейна и С. Ануфриева «Мифогенная любовь каст» на данный момент мало исследован. Тема многообразия жанровой системы романа «Мифогенная любовь каст» практически не изучалась, поэтому актуальность нашей дипломной работы не вызывает сомнений.

Цель проводимого исследования – выявить, какие жанры присутствуют в структуре произведения и как они взаимодействуют между собой.

В романе тесно соединены жанр сказки и военной прозы. Основой служит Великая Отечественная война, однако сражаются в ней не только простые люди, но и сказочные существа, а во главе их маг Дунаев, обладающий супергеройскими силами. Типичные сюжеты сказок постоянно разрушаются благодаря военной тематике, введению документальной прозы и большому нагромождению абсурдных стихотворений и снов главного героя. Военная проза же наиболее ясно проявляется в описании жизни немца Юргена фон Кранаха, реально происходящих сражений в Брестской крепости, Смоленске, Москве, а также описанию тяжелой жизни людей во время блокады Ленинграда. Часто элементы сказки перемешиваются с военной тематикой: победа под Москвой достигается благодаря нахождению яйца, которое Дунаев достает у Бессмертного, а битва под Орлом происходит благодаря участию Курочки-Рябы.

Активное использование на протяжении всего романа разнообразных стихотворений – еще одна особенность жанрового многообразия романа. Это могут быть и самостоятельные произведения или же «стилизации на известные песни, пародийные цитаты из городского фольклора и т. п. Активное употребление стихов (а чаще квазистихов) становится в тексте также частью постмодернистской игры», – отмечает Е. Иванцов в своей статье [2, 23].

«Использование стихов, часто откровенно бессодержательных и художественно слабых, несомненно, для П. Пепперштейна и С. Ануфриева становится важным принципом игры. В хаотическую постмодернистскую игру у них активно вовлечены цитаты, аллюзии, значения» [2, 24].

Примером употребления реально существующих песен можно привести известные строки «На Молдаванке / Музыка играет, / Вокруг веселье шумное кипит, / а посреди / Доходы пропивает / Пахан Одессы, / Костя-инвалид!» [4, 174]. Эту песню напевает Дунаев, когда впервые оказывается в Одессе. Благодаря нескольким строкам из популярной песни передается атмосфера и традиции морского советского города, где проходило одно из важных сражений во время Великой Отечественной войны – оборона Одессы в 1941-м году.

Есть в тексте и несколько примеров стихотворений Александра Блока, один из которых – «В дюнах» – читает Дунаеву Зина, а некоторые отрывки из

стихов парторг вспоминает сам [5, 183]. В таких случаях стихотворения традиционно помогают глубже понять особенности психического состояния героя, проникнуть в его мысли. Однако с подобной функцией поэзия в романе употребляется от силы несколько раз, в основном же она употребляется не к месту.

Остальные стихотворения авторские, часто они, как отмечалось уже ранее, совершенно бессмысленны. Нередким качеством поэзии в романе является употребление обценной, окказиональной и разговорной лексики. Абсурдность поэзии заключается еще и в том, что часто ее произносят или читают невпопад, никак не соотнося с действиями, которые в этот момент происходят по сюжету книги. В основном все стихотворения в романе пропитаны духом игры и вызова, тем самым они запутывают читателя, который пытается найти в них несуществующий смысл.

Присутствуют в романе и элементы комиксов: Дунаев обладает рядом способностей, которые характерны для супергероев. Также многие возможности парторга, например, «перещелкивание», «летания» и «прыжки», а также «битвы с запрограммированными монстрами» напоминают традиции современных игр в жанре шутера и экшн-адвенчуры. Благодаря подобным супергеройским характеристикам показано, что мир Дунаева – это абсурд и выдумка. Также авторы стараются сблизить парторга с комиксами, тем самым показывая, что войну выиграли не реальные герои, а вымышленные супергерои. Таким образом, комиксная реальность в романе оказывается важнее и значительнее, чем то, что на самом деле происходило во время Великой Отечественной войны. Запутывая читателя в лабиринте фантазий, авторы создают неповторимый миф о войне, миф, который затмевает саму реальность.

В романе также присутствуют элементы эзотерической художественной литературы, главной особенностью которой является поиск главным героем смысла своей жизни, великого просветления и интуитивного познания мира, тайн Вселенной и собственной души. Мистические элементы в данной книге представлены в образе таинственной Энизмы, которую так самоотверженно искал Дунаев на протяжении всего романа. Энизму можно обозначить как цель духовного поиска героя, то заветное, что навсегда изменит жизнь Дунаева и откроет ему все тайны мироздания. Именно мотив поиска и сближает роман с широко известными произведениями Кастанеды и Ошо.

Таким образом, роман «Мифогенная любовь каст» принадлежит к постмодернистской литературе, в нем смешаны жанры сказки, военной прозы, комиксов и игр, документалистики, философской, эзотерической и мистической литературы. Каждый жанр деконструируется, традиционные мотивы, свойственные сказке, разрушаются, а военная проза тесно переплетается с фэнтезийными элементами. Все это сделано для игры с читателем, настоящая история о Великой войне оказывается потерянной в постоянной игре со временем, в бесконечной череде симулякров и псевдосмыслов. Этот роман напоминает современную интерпретацию «Войны и мира» Льва Толстого, однако специально деконструирует всевозможные существующие жанры, разрушает устоявшиеся традиции основных мотивов ради игры с читателем, абсурда и пародии, тем самым создавая совершенно новую версию русской постмодернистской прозы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб., 2007. – 299 с.
2. Иванцов Е. Г. Постмодернистские модусы игры и организации текста в романе П. Пепперштейна и С. Ануфриева «Мифогенная любовь каст» / Е. Г. Иванцов // Литература в контексте культуры. – Д.: ДНУ, 2006. – 224 с.
3. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
4. Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. Том второй / П. Пепперштейн, С. Ануфриев. – М., 2002. – 539 с.
5. Пепперштейн П. С. Мифогенная любовь каст. Том первый / П. Пепперштейн, С. Ануфриев. – М., 2002. – 474 с.

В. И. Забашта, Л. П. Привалова

ЛЮБОВНЫЙ БЕСТИАРИЙ Э. СПЕНСЕРА В ЦИКЛЕ «AMORETTI И ЭПИТАЛАМА». СОНЕТЫ XX, XXXI, LIII

Эдмунд Спенсер – английский поэт, наряду с У. Шекспиром и Дж. Мильтоном признан одним из величайших англоязычных стихотворцев.

Спенсера уподобляли Тициану и Рубенсу в умении «освобождать фантазию от каких бы то ни было законов, за исключением тех, которые

обеспечивают гармонию форм и цветов», его поэзия воспринималась как «законченные картины...написанные с чувством художника» [3, 195].

Метафорическое уподобление поэзии живописи, опиравшееся в ренессансной традиции в первую очередь на авторитет Горация, стало стимулом для экспериментов Эдмунда Спенсера, направленных на адаптацию приемов живописи к искусству слова для достижения особого эстетического воздействия на читателей, вплоть до эффекта оптической иллюзии [5, 19].

В «Эпиталаме» Спенсера, как, впрочем, и в его «Amoretti», любовный конфликт разрабатывается вопреки принципам петраркизма (неразделенная любовь поэта к мадонне), которым следовали авторы ранних елизаветинских секвенций. Если Ф. Сидни в своем сонетном цикле «Астрофил и Стелла» (1580) только восстал против петраркистского понимания любви, то Спенсер предложил принципиально новую философию любви, рассматривая ее как дар, в единстве ее духовной и плотской составляющих и полагая церковный брак непременным условием ее реализации. В 9-й, 10-й и 11-й строфах «Эпиталамы» авторское понимание единства физической и душевной красоты героини представлено наиболее ярко [6, 84-90].

Источниками петраркизма Спенсера являлись 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 топосы, метафоры, идеи, образы, связанные с любовными мучениями влюбленного 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 проявления им земных чувств и обычной земной любви. Спенсер, наоборот, не только посвятил, но

и вручал своей даме сердца каждый новый сонет, чтобы «достойно добиться» [2, 153] её руки.

Творчество Спенсера имело важное значение не только для своего времени, но и отразилось на литературе последующих эпох. Его поэзия имела огромное влияние на таких поэтов, как *Дж. Томсон, Джон Китс, Джордж Байрон, Альфред Теннисон*. Каждый сонет Э. Спенсера сопровождается аллегорическим истолкованием, который можно извлечь из повадок либо облика того или иного зверя.

Классические бестиарии назывались *Bestiarum vocabulum*, что буквально означает «Слово о животных». В средневековой литературе различных жанров, бестиариях, энциклопедиях, в записках путешественников и миссионеров весьма часто описываются экзотические человекообразные и зооморфные существа. Ознакомившись с различными вариациями бестиариев, я сделала вывод, что они были организованы самыми различными способами. Описания могли состоять из животных классов и групп (таких, как земные и морские существа) или даже упорядочиться в алфавитном порядке. Однако бестиарии не предоставляли никаких существенных отличий между реальными и воображаемыми животными. Описания драконов, единорогов, василисков, грифонов были вполне обычными в таких работах, и рядом с их описанием, как правило, присутствовали и образы реальных существ: медведей, хряков, оленей, львов, слонов. Конкретно Спенсер трансформировал понятие традиционного бестиария в литературе и ввел такое понятие, как «любовный бестиарий».

Название «Любовный бестиарий» на первый взгляд современного исследователя средневековой литературы представляет собой своего рода оксюморон. Каким образом может сочетаться традиционно христианский жанр, ведущий происхождение от «Физиолога», «Этимологий» Исидора Севильского и других позднеантичных и раннехристианских авторов, с куртуазной концепцией любви? Надо сказать, что на эти вопросы ученые давали самые разные ответы, иногда и взаимоисключающие. Привлечение материала бестиариев, по мнению некоторых, служило для сакрализации куртуазной любви (*fin'amor*), по мнению других, – снижало ее до уровня грубых инстинктов (J. Beer); третьи полагали, что «Любовный бестиарий» – это «эсхатологический трактат о земной любви» (B. Roy). В нем также видели отражение христианской идеи

борьбы добра и зла, представленной не без влияния манихейства (Bianciotto) [4, 132].

Для поэтологического анализа произведений Эдмунда Спенсера я выбрала сонеты XX, XXXI, LIII.

Сонет XX повествует читателям о девушке – образе, который идеализирует в своем представлении лирический герой. Он считает ее самой прекрасной на свете, но в то же время мы видим яркую антитезу – леди противопоставляется кровожадному животному, которое готово на все ради славы, чести и собственного «Я». Очевидно, что лирический герой не получает от нее взаимности и в ее самообладании и внутреннем спокойствии видит лишь пренебрежение по отношению к нему. Именно в этом и заключается новаторство Спенсера как поэта: в отличие от других английских петраркистов, он обращается в своих сонетах не к жестокой даме сердца, а к своей невесте. Спенсер всегда восторгается своей возлюбленной, она всегда у него – верх добродетели, и это качество он ценит превыше иных достоинств. Сравнение со львом, к тому же, очень похоже на басенный образ. Автор не просто приравнивает даму сердца к львице, а говорит, что она в своих порывах и намерениях может быть даже властнее и кровожаднее:

*«But she more cruel and more salvage wild,
then either Lion or the Lioness»*

Сонет XXXI построен на несоответствии и контрастном противоречии внешнего и внутреннего обликов лирической героини. Поэт называет ее *«beast of bloody race»*, в тоже время упоминая о *«sweet allurements of her lovely her»*. То есть, наравне с дикой бесчеловечностью, по мнению автора, леди может сочетать в себе и дары красоты, которыми ее наделила природа. Именно *«облик ладный»*, *«обольщение ее прекрасных оттенков»* привлекает героя, невзирая на то, что *«ее гордость искажает и портит»* всё. Лирический герой рассуждает о том, что внешнее совершенство девушки не совпадает с ее жестокостью, то есть, образ леди не является цельным его в глазах.

Во всех сонетах Э. Спенсера преобладает книжная, стилистически окрашенная лексика, но в данном произведении она носит еще и ярко выраженный характер. Мы ощущаем накал и негатив в каждом слове и художественном тропе. Автор не жалеет грубых и острых высказываний в сторону лирической героини, ведь только так можно в полной мере отобразить существенную разницу между прекрасными чертами лица,

чудной красотой и гордыней, холодным расчетом и бессердечием дамы: «*dreadful countenance*», «*terror danger of wrath*», «*cruelty*», «*she would have abhorred*», «*warn to shun*» ... И на контрасте: «*beauty's grace*», «*precious ornaments*», «*sweet*» «*lovely*»...

В сонете LIII Э. Спенсер сравнивает даму с пантерой, наделяет ее как человеческими, так и животными чертами. Автор, подобно предыдущему произведению, рассуждает о противоречии между божественной красотой и жестокостью. Он проявляет интерес к противоречиям, а не к застывшему идеалу, как это было у его современников и предшественников. Благоухание пантеры, которое в сонете Спенсера приравнивается к привлекательности Слова Божия, изначально имело сугубо практическое значение — привлечение жертв:

«Пантеры также [как и тигры] многочисленны в Гиркании; они покрыты маленькими кружочками темно-синего или белых оттенков, которые выступают на рыжем [фоне] спины. Передают, что их запах и привлекательность удивительным образом притягивают к ним стада животных; даже если они их ясно видят при внезапной встрече, они не пугаются и не оскалывают зубы» [7, 294-299].

Использование эпитетов помогает Спенсеру выдерживать четкий ритм стиха, но при этом они никогда не бывают избыточными, не наслаиваются один на другой: «*dreadful*», «*great*», «*good*», «*spotted*»...

В сонете четко ощущается чувство разочарования главного героя (в отличие от других произведений, где автор восхищается красотой дамы, несмотря ни на что). Это подтверждается наличием негативно-окрашенных словосочетаний и сравнений: «*...but that his looks them fray*» «*dreadfull head doth inside*», «*cruel fair*» «*great shame it is*».

На примере трех сонетов Спенсера нам удалось выяснить, для чего автор использует именно образы животных и отождествляет их с человеческими персонажами.

Во-первых, в эпоху Средневековья подобные сравнения были довольно традиционны, едва не каноничны. Поэзия, в которой упоминались яркие образы живых существ, воспевались их черты характера, считалась возвышенной и по-своему особенной.

Во-вторых, такой любовный бестиарий позволяет Спенсеру как можно контрастнее отображать образ своей возлюбленной. Полные противоположности сочетаются в одном целом — божественном облике дамы

его сердца. Зверские инстинкты и повадки как нельзя лучше передают сравнение с характером лирической героини.

Эдмунд Спенсер отошел от общепринятых традиций Петрарки, создал свою собственную ритмичность и мелодичность сонета и обрёл признание во всем мире. Аллегорические образы бестиария Спенсера породили волну откликов и подражаний в литературе как прошлых веков, так и современности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Dasenbrock, Reed Way. The Petrarchan Context of Spenser's Amoretti. — PMLA, Jan, 1985. — Vol. 100. — No. 1. — с. 47—48.
2. Prescott, Anne Lake. Spenser's Shorter Poems // The Cambridge Companion to Spenser / Ed. Andrew Hadfield. — N. Y.: Cambridge University Press, 2001. — P. 153.
3. Taine H. A. History of English Literature / Tr. H. Van Laun. New York: Holt, 1879. 654 p. — P. 195.
4. Абрамова М. А. «Любовный бестиарий» Ришара де Фурниваля: проблема жанра // Кентавр. — М. : РГГУ, 2006. — № 3. — P. 132.
5. Бурова И. И. О живописности стиля поэзии Э. Спенсера. — Вестник СПбГУ. Сер. 9. — 2010. — Вып. 3 — С.19
6. Жаткин Д. Н. Художественное осмысление Н. В. Гербелем фрагмента «Эпиталамы» Эдмунда Спенсера / Д. Н. Жаткин, Н. Ю. Тэн-Чагай // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — 2011. — № 3 (19). —С. 84–90.
7. Солин Гай Юлий. Собрание достопамятных сведений // Знание за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I-XIV вв. — М.: Республика, 1996 (62). — С. 294-299.

К.М.Задорожна

ТРАГІЧНИЙ ПАФОС ОДИ АНДРЕ ШЕНЬЄ «A CHARLOTTE CORDAY»

Одноименна ода Андре Марі де Шеньє (*André Marie de Chénier*; 30.10.1762 – 25.07.1794) присвячена Шарлотті Корде, страчений 18 липня 1793 року.

Історія Шарлотти Корде – це лише епізод історії Великої французької революції, епізод, де сплелися воєдино політика, етика, мораль і почуття, епізод, що завершився трагічною смертю Марата і героїчної загибеллю Шарлотти. Андре Шеньє присвятив Шарлотті Корде оду, яку з повним правом можна назвати поетичною біографією "діви Кальвадосу", її епітафією і реквіємом. Переказ свідчить, що, коли Шарлотту везли на гільйотину, Андре Шеньє кинув їй у віз троянду[4].

Трагічний пафос ліричного твору відбиває насиченість вірша трагічним настроєм, у ньому наявні різноманітні ситуації, що відображають трагічні колізії життя. [2, 11]

Уся ода просякнута трагічним настроєм ліричного героя, який виражає думки, емоції та переживання автора. Спираючись на біографію автора, на його погляди на революцію, розуміючи суть назви, іще навіть не читаючи оду, можна зрозуміти, про що в ній буде йти мова. Майже кожний рядок емоційно забарвлений та насичений звертаннями, окликами, спонукуваннями. Настрій сумний, трагічний, але піднесений, з чого зрозуміло, що автор має на меті розкрити образ революціонерки у повній мірі, показати трагедію її життя та часу, розкрити її перед читачем такою, якою він сам її бачив – героїнею.

Уже з першого рядка можна відчутти трагічний настрій оди. Перше слово вказує на обурення автора, його засудження ситуації, його позицію проти Революції: «Quoi!» («Як!») І він ніби один протистоїть цьому світові, в якому «усюди» є прихильники Марата, якого він називає «Des fanges du Parnasse un impudent reptile» (безсоромним плазуном боліт Парнасу). Треба звернути увагу на неприязнь Шеньє до цього політичного діяча, адже цим рядком він ніби наголошує, що Марат паплюжить слово, літературу та творчість взагалі, плазуючи у болотах поблизу грецьких гір, де, за міфологією, перебував Аполлон та музи, місця, що вважається символом поезії.

Такий сильний емоційний початок у першій строфі викликає зацікавленість читача в подальшому розвитку теми. Особливо читача тієї епохи, адже писати такими словами про Революцію, проти Революції означало самотійно винести собі вирок.

Ода побудована на парадоксах: багато людей знає правду, але усі вони бояться влади, осудження, тремтять від страху за своє життя: «La vérité se tait ! Dans sa bouche glacée/ Des liens de la peur sa langue embarrassée/ Dérobe un

juste hommage aux exploits glorieux!» («Правда мовчить! У роті її замерзлому/ Мова, обтяжена кайданами страху,/ Приховує справедливу повагу до славних подвигів!») Автор вдається до риторичного запитання, емоційно підкреслюючи, що кожен один на один зі своєю совістю, що трагедія людства завжди в руках самого людства, яке боїться висловитися.

Автор знову відділяє ліричного героя від мас, наголошуючи, що його не влаштовує тиша, що подвиги великих людей повинні прославлятися голосно: «Non, non. Je ne veux point t'honorer en silence,/ Toi qui crus par ta mort ressusciter la France» (Ні, ні. Я зовсім не хочу вшановувати тебе в тиші,/ Ту, хто своєю смертю сподівалася воскресити Францію...»

З'являється звертання до другої особи однини, а саме до основної героїні, Шарлотти Корде, про подвиги якої і йшлося у другій строфі. Автор використовує цей прийом звертання для того, щоб ніби залучити читача до діалогу, наблизити до нього образ героїні, скоротити відстань між ними. Поет вдається до емоційно забарвленої лексики, сильних за семантикою слів, називаючи Марата монстром, що не має людських якостей, наголошуючи, що героїня хотіла виправити злочин богів, убивши його.

Цього монстра Шеньє втілює в образі чорної змії: «Le noir serpent, sorti de sa caverne impure,/ A donc vu rompre enfin sous ta main ferme et sûre/ Le venimeux tissu de ses jours abhorrés!» («Чорна змія, що вилізла зі своєї брудної печери,/ Нарешті побачила у твоїй твердій і впевненій руці/ Розрив отруйного сплетення своїх огидних днів!)

Невипадково автор пише саме про змію – хитру тварину, яка викликає в людей почуття огиди. І змія у нього саме чорна, брудна вона як ззовні, так і зсередини. Такими епітетами автор передає свою відразу до цього політичного діяча: «sa caverne impure», «ses jours abhorrés», підкреслюючи, що в нього немає нічого чистого та приємного. У цих рядках також присутній прийом паралелізму: цьому огидному монстру автор протиставляє позитивну характеристику Шарлотти, а саме лише її руки, що вбиває монстра.

Шеньє дає позитивну оцінку діянням Шарлотти, наголошуючи, що її подвиг повинен бути оцінений усіма. Знову проводиться паралель між нею та Маратом: звертається увага на її «презирливий» погляд – погляд сильної особистості, погляд, який може багато чого сказати, та його вмираючий погляд слабкої людини, яка вже нічого не може, яка отримала сплату за свої

гріхи: «Son oeil mourant t'a vue, en ta superbe joie,...»(Його вмираючий погляд бачив тебе, у твоїй гордій радості).

Проводячи паралель між античною Грецією та Францією, Андре Шеньє протиставляє можливу та реальну реакцію на вбивство Марата у цих двох країнах, підкреслюючи цим свої мрії на вихід його країни із політичної кризи. Він, втілюючи античні мотиви, хоче для своєї Батьківщини такого ж рівня політичного і морального благополуччя, якого досягла антична Греція (вона була ідеалом для письменника, адже він народився у Константинополі [3, 421]) : «La Grèce, ô fille illustre ! admirant ton courage,/ Épuiserait Paros pour placer ton image.../ Mais la France à la hache abandonne ta tête. /C'est au monstre égorgé qu'on prépare une fête» (Греція, о прославлена Шарлотта! захоплюючись твоєю мужністю,/ Вичерпала б Парос, щоб вшанувати твої діяння.../ Але Франція сокирою відрубала тобі голову. /А зарізаному монстрові готує свято»). Не кожний читач сьогодні здатен зрозуміти силу захоплення Шарлоттою Корде, що була гідною, на думку Шеньє, бути увічненою у такій кількості мармуру, якої б не знайшлося навіть на Паросі, що у давні часи постачав цей матеріал в Афіни: з цього шляхетного каменя у столиці античного світу був зведений, зокрема, Акрополь. Не меншою честю для Шарлотти є і згадка поруч з її іменем імені Гармодія (Harmodius) – одного з двох тирановбивць, що вчинили замах на Писістратидів Гіппарха та Гіппія, загинули і були увічнінені як борці за свободу, в тому числі, у скульптурній групі Антенора.

Гірким пророцтвом звучить в оді прославляння "благородної презирливої усмішки", з якою треба зустрічати кару за свої переконання. В останніх рядках строфи наголошується, що месник сподівався, що Шарлотта злякається смерті, але ж її благородність дала змогу їй лише з презирством дивитися на нього.

Шарлотта протягом усієї оди має образ сильної, витривалої, великодушної, мудрої та м'якої жінки. Вона не була злою чи жорстокою. Вона любила свою країну та була ладна віддати своє життя за неї, і вона це зробила, але забрала з собою чи не найлихішого злодія свого часу. Саме тому у неї не було страху перед смертю, чого так сподівалися досягти її судді та кати. Вона була щасливою, що виконала свій обов'язок перед Батьківщиною.

У останні строфі оди робиться висновок та розкривається мораль. Автор звертається до доброчесності кожного читача, ведучи з ним діалог і одночасно не вимагаючи відповіді. Невипадково священною зброєю він

називає кинджал – саме кинджал встромила у серце Марата Шарлотта Корде: «Ô Vertu, le poignard, seul espoir de la terre,/ Est ton arme sacrée» («О чеснота,/ лише кинджал є надія твоєї землі,/ Твоя священна зброя...») Але потрібно розуміти, що у кожного своя священна зброя, свій спосіб боротьби проти несправедливості та зла. В останньому рядку прослідковується тонка іронія: «в той час, як грім/Дає змогу царювати злочинам і продає тебе за своїми законами». Громом може виступити будь-яка важка ситуація, коли погляди людей можуть розійтися. Автор намагається донести до читача, що в такому випадку кожен повинен волати до своєї особистої добропорядності і тримати свого «кинджала» напоготові проти усіх лиходіїв.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Аничков Е. Шеньє, Андре-Мари// Энциклопедический словарь [в 86 т.] с иллюстрациями и дополнительными материалами/ред. кол.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон [и др.]. – С.-Петербург. – 1890-1907.
2. Введение в литературоведение. Теория литературы: учебник для студентов филологических факультетов государственных университетов//Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова/ под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой, В. Е.Хализева. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1998. – 42 с.
3. Гречаная Е. Г. Андре Шеньє – поэт// Андре Шеньє. Сочинения 1918/Российская академия наук//Литературные памятники: ред. кол.: Михайлов А.Д. [и др.] – М. : Наука,- 1995 – С. 417-447
4. Морозова Е. Шарлотта Корде// <http://profilib.com/chtenie/153360/elena-morozova-sharlotta-korde-58.php>
5. Стратановский С. Андре Шеньє «Шарлотте Корде, казненной 18 июля 1793 г.»// <http://www.diary.ru/~rosarosa/p44950459.htm?oam>

Ю. О. Івлєва

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ЖИВО-ПОЕЗІЇ» ПОЛЯ ЕЛЮАРА

Сюрреалізм в поезії проголошував вихідною моделлю всякої письменницької діяльності, особливо бажаної їм лірики, «автоматичне письмо – швидкісний запис перших, що прийшли в голову слів, шматків промови, нав'язливих видінь у всій «видовищності» кожного з них окремо, у

всій химерній несподіванці їх взаємозв'язку. В основі всіх літературних творів лежить спонтанність і непередбачуваність, яка часто робить їх не просто важкими для сприйняття, але і абсолютно нечитабельними. Естетика сюрреалізму дала художній культурі нову мову – літературну, образотворчу, кіномову, з багатушим ладом раніше не бачених асоціацій. У сюрреалістичному баченні спаяні воєдино естетичне і глибинно-психологічне. Сприйнятий через призму сюрреалізму світ розкривається у всій своїй нескінченності, проживається емоціями, інстинктами, фантазіями, інтуїтивним схоплюванням його цілісності в роздробленості.

Сюрреалістичний образ – елементарна одиниця поезії, однак вона не є статичною, а перебуває в стані безперервного руху. Сюрреаліст – візіонер, що має здатність особливим чином впливати на читача. Так був відкритий революційний жанр – «вірш-предмет», «вірш-об'єкт», тобто візуальна поезія. Віктор Браунер ввів спеціальне поняття візуальної поезії «*picto-poésie*» («пиктопоезія», «живо-поезія»), – вірші-предмети, що поєднують вірш і малюнок. Це синтез тексту та способу, поеми та напівскульптури-напівкартини [7].

Можна погодитися з думкою більшості дослідників, що візуальна поезія виникла як жанр, що синтезує літературні та художньо-образотворчі стратегії, а тому протягом століть залишалася маргінальною формою літературного процесу, що не вкладається в рамки жанрової системи. Феномен «живо-поезії» всебічно досліджувався критиками, які трактували це поняття по-різному: як проміжний жанр (А. П. Квятковський), [3, 109] як жанр, в якому роль читача поєднана з роллю глядача (У. Бон), [1, 15] як одна із складових частин змішаної техніки (А. Очертянський), [5] як окремий жанр (Р. Костелянець, В. Кулаков) [4, 102] тощо.

З іншого боку, чимало сучасних дослідників вважають візуальну поезію складовою частиною змішаної техніки або поетичною формою інших літературних жанрів: мультимедійної літератури, *Cyber-Poetry* та інших. Так, Франц Мон стверджує, що «поділ на жанри» взагалі зживає себе, якщо взяти до уваги інтермедіальні текстові феномени, що з часом грають все більш важливу роль, наприклад, тексти, співвідносні з областю образотворчого мистецтва, які можуть бути описані поняттями цих дисциплін, так само як і поняттями поетики» [6, 40].

Бачимо, що дослідників цікавило насамперед розуміння цього феномена, його дефініція, який компонент – мовний чи візуальний – займає

тут домінуюче становище. Тож, складність дефініції цього поняття полягає в тому, що симбіоз візуальних і семантичних, логічних і естетичних критеріїв важко аналізується, як цілісність, що бачимо на прикладах творів Г. Аполлінера, А. Бретона, П. Елюара.

Творчість Елюара як одного з представників сюрреалізму має свої особливості. Критики (І. Еренбург, Т. Балашова, Г. Башляр, Ж. Дюбуа, Ж.-Л. Бенуа тощо) всебічно вивчали феномен ліричної поезії та «живо-поезії» Елюара. Вони дійшли висновку, що його поезія часом важка для сприйняття (через відсутність розділових знаків), але водночас прозора та легка. Часто вона стає прозою. Щодо «живо-поезії», зазначимо, що Елюар мав власний механізм поетичного образотворення: схильність перемикає почуття до плану абстрактних асоціацій, поєднувати примітивне зі складним, вишуканим, схильність «множити образ» так, що він стає більш загадковим, але простим для сприйняття. Також, згідно з думкою Т. Балашової, [2, 126] Елюар у своїй творчості прагнув віднайти нові образи, нову художню мету, нову мову. Багато в чому він продовжував традиції Аполлінера – саме введений ним у творчий ужиток «принцип з'єднання моментальних знімків дійсності» став основою поетики у багатьох ранніх віршах Елюара, в тому числі, візуальних.

П. Елюар наполягав на тому, що зв'язок між мрією і реальністю, суб'єктом і об'єктом, уявним і природним існує. Доказ тому – саме існування «сюрреалістичного об'єкту». Відкриваючи своєму авторові його приховані і не завжди усвідомлювані бажання, нітрохи не менше сум'яття викликає він й у глядача. Таким чином, сюрреалізм виходить за межі вербальності і двовимірної (картинної) візуальності, створюючи тривимірні об'єкти. При цьому панує саме сюрреалістична логіка абсурду: об'єкти виявляються поетичними лише тою мірою, якою демонстративно позбавлені прагматичних функцій. Саме Елюар перший вказав на тривимірність поезії, залишивши позаду старі уявлення про неї. Новаторський синтез поетичних жанрів у більшості поетів XX століття здійснено на рівні творчості, але не на рівні окремого твору. У руслі французької поезії природність такого синтезу теж вперше була досягнута Елюаром.

У поезії Елюар найменше був живописцем. Він не часто вдається до пластичних образів. Його визначення часом надто стислі, але завжди прості, навіть нехитрі. Часом його вірші нагадують нам середньовічну французьку

поезію – і повторенням паралельних фраз, і безпосередністю порівнянь, наприклад, вірш «Bonne justice» («Добрая справедливість»):

C'est la chaude loi des hommes
Du raisin ils font du vin
Du charbon ils font du feu
Des baisers ils font des hommes
C'est la douce loi des hommes
Du raisin ils font du vin
Du charbon ils font du feu
Des baisers ils font des hommes [8].
(Есть горячий закон у людей
Виноград превращать в вино
Создавать из угля огонь
Из поцелуев — людей
Есть сердечный закон у людей
Делать свет из речной воды
Из мечтаний земную явь
Из заклятых врагов друзей [9, 54].

Тут ми бачимо всі особливості поета, про які казали вище. Бачимо, що у вірші немає розділових знаків, мова дуже проста, стисла, лаконічна, незамисловата. Бачимо лише декілька прикметників (la chaude loi, la douce loi), зовсім немає ніяких тропів: порівнянь, метафор тощо.

Ритміка вірша простежується дуже складно, часом здається, що її взагалі немає. Вірш є верлібром та складається з рядків, кожний з яких якісно не залежить від попереднього, може містити у собі різну кількість складів, різний порядок слідування інтенсивних часових, тонічних та тембрових структур.

Звісно, це не означає, що вірш не має ані ритму, ані ідейності, ані емоційного наповнення. Це означає, що ідейно-образний рівень вірша був побудований за допомогою засобів стилістики. Взагалі, увесь вірш можна вважати одним великим тропом. Він увесь, на всіх рівнях, складається з образності та з підтекстів. Автор дуже сильно впливає на уяву читача, навіть грається з нею.

Відбувається «смертельна сутичка з видимим» (переклад мій – Ю.І.), коли відбувається «розгром логіки» (переклад мій – Ю.І.), і «уява, що зжила в собі інстинкт наслідування» (переклад мій – Ю.І.), що розчленовує світ на

найпростіші частинки, а потім заново становить їх вже за власними поняттями про бажане і належне. У кожному з таких сполучень речі, явища, ознаки, переживання, що належать до різних і часом полярних областей, зустрічаються, змішуються всупереч всім фізичним законам і звичайній розсудливості.

Виниклі таким шляхом словесні вузли-рядки в елюарівській «живо-поезії» («верлібрі», в якому немає заздалегідь заданого малюнка рим, асонансів, метричних ходів) не скріплені разом жорстким обручем заздалегідь визначеного розміру. І тому вони то витягуються, то стискаються до одного-двох слів, а іноді і зовсім відриваються від сусідніх, «виламуються» з уривка і існують самі по собі, отримуючи особливу вагомість.

Елюар у своїй творчості прагнув віднайти нові образи, нову художню мету, нову мову. Багато в чому він продовжував традиції Аполлінера – саме введений ним у творчий ужиток «принцип з'єднання моментальних знімків дійсності» став основою поетики у багатьох ранніх віршах Елюара, в тому числі, візуальних.

Отже, особливість феномена «живо-поезії» Елюара, як зазначають дослідники, в тому, що він у своєму творчому методі поєднував різні плани одного образу, звертаючись до їх внутрішнього підтексту, одночасно викликаючи в уяві читача-глядача несподівані асоціації та нові поняття.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Аникеева Е. С. Визуальная поэзия как интермедиаальный текстовый феномен / Е. С. Аникеева // Вестник КемГУ. – 2013. – № 2 (54). – Т. 2. – С. 14-18.
2. Балашова Т. В. Французская поэзия XX века: монография / Т. В. Балашова. – М. : Наука, 1982. – 392 с.
3. Западноевропейская поэзия XX века. – М. : Художественная литература, 1977. – 860 с.
4. Кулаков Вл. Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм / Вл. Кулаков // НЛО. – 1995. – № 16. – С. 101-105.
5. Очертянский, А. Современная русская поэзия и визуальные искусства / / А. Очертянский. – 2010. – Режим доступа: <http://www.chernovik.org/main.php?nom=26&main=t p&id tp=10&first=25>

6. Франц Мон. «Думая о пиле». – Точка зрения: антология визуальной поэзии. 90-е гг. / Мон Франц; Ред. Д. Булатов – Кенигсберг, 1998. – 225 с.
7. Художники всех направлений: Виктор Браунер / V. Leopardo [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artsartsarts3.blogspot.com/2012/09/blog-post_7132.html
8. Paul Éluard. L'amour la poésie / Paul Eluard. – URL: <http://etoilesdemesnuits.over-blog.com/article-31929472.html>
9. Paul Éluard. (1895-1952) Porte Ouverte // Plume de Poésies. – URL: <http://www.plumedepoesies.org/t36277-paul-eluard-1895-1952-porte-ouverte>

Н. Я. Ігумнова, М. В. Аулова

КУЛЬТУРНІ СТЕРЕОТИПИ У ЯПОНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ АНІМАЛІСТИЧНИХ КАЗКАХ

Образи героїв-тварин, вирішення конфлікту тим чи тим чином, специфічне окреслення простору та часу тощо можна об'єднати поняттям культурного стереотипу. На думку В. А. Маслової, стереотипи як спрощені схематичні уявлення, котрі узагальнено характеризують дійсність, є компонентом національного менталітету етносу [1, 111].

Серед взятих до уваги українських казок найчастіше зустрічаються такі окреслення простору як *ліс, поле, хата, нора, річка, двір, город, курінь, яма, толока, гавра, дорога, село*.

У текстах японських казок окреслення простору здійснюється за допомогою слів: 島(*острів*), 浜辺(*морський берег*), 海(*море*), 岸(*берег*), 池(*водойма*), せかい(*світ*), 山(*гора*), 家(*дім*), 川(*ріка*), 道(*дорога*), 竹やぶ(*бамбуковий гай*), 畑(*поле*), 村(*село*), 崖(*обрив*), 空(*небо*), 地面(*земля*), 野原(*поле*).

Тобто ми бачимо декілька відмінностей з українськими казками. В японських казках дії часто відбуваються на горі, а у взятих до аналізу українських казках такого окреслення простору немає. Проте значення гори дуже близьке до значення лісу, бо також означає простір на суші, де живуть тварини, без чітко окреслених кордонів. Крім того, в японських казках наявні характерні складові ландшафту країни: бамбуковий гай, морський берег. В японських та українських казках схожими є і значення дому – це «своя», безпечна територія, місце проживання тварини або людини. Таким чином, в

казках обох етносів існує такий стереотип простору: сільська місцевість, в якій чітко розмежована територія (або середовище) існування людей та тварин, перші живуть у селі або біля лісу чи гори, другі – у лісі, на горі чи в морі. Наявні відмінності в казках пояснюються відмінностями в територіальному розташуванні країн, в ландшафтній картині їх територій.

Головною особливістю анімалістичних казок є те, що героями виступають тварини, наділені людськими рисами характеру. В японському і українському фольклорі образи тих самих тварин наділені різними рисами. Наприклад, кіт в казці «Пан Коцький» і у «Казці про котика та півника» має різні характеристики. У першій кіт – пасивний герой, яким керує лисиця. Все, що читач дізнається про нього, це лише його вік (*«в одного чоловіка був кіт старим, що вже не здужав і мишей ловити»*) та любов до смачної їжі (*«веде його лисичка до своєї хати, - так уже йому годить: уловить де курочку, то сама не їсть, а йому принесе»*; *«Ізліз пан Коцький на стіл і почав їсти, аж за вухами лящить. А як наївсь, то так і простягсь на столі»*). У другій – він вже зовсім інший, активно діючий та приймаючий рішення герой, котрий не залишив друга в біді. Усі дії kota в цій казці характеризують його як турботливу, хазяйновиту істоту (*«котик, було, йде їсти добувати...»*; *«то котик, було, йдучи, наказує: «Ти ж тут нікого не пускай та й сам не виходь, хоч би хто й кликав»*). До того ж він не позбавлений сміливості та хитрості, адже зміг виманити усю лисиччину родину з хати і врятував півника.

Кіт в японській казці 十二支の話(«Казка про 12 знаків зодіаку») є жертвою хитрої миші. Він не був уважним, коли бог робив оголошення (うっかり者のネコは集まる日を忘れた。Розсіяний кіт забув день зборів). А коли дізнався, що був обдурений мишею, розлютився і став переслідувати її кожного разу, як побачить (怒ったネコは、それからずっと、ネズミを見ると追いかける様になりました)

Заєць в українських казках, потрапляючи у ситуації, коли може бути з'їденим сильнішою твариною, виявляє себе хитромудрим. Йому за допомогою обману та брехні вдається врятувати себе, а іноді ще й інших тварин (у казці «Як заєць ошукав ведмедя» він втопив ведмедя у колодязі та позбавив ліс від гніту).

В японських казках образ зайця не є таким однозначним. У казці いなばの白ウサギ(«Заєць з Інаба») заєць обманює акул, бо хоче дістатися протилежного берега (海の向こうに見える大きな陸地に行きたいと思っていました), а потім нахабно признається їм у цьому. Образ зайця в казці うさ

ぎとかめ («Заєць і черепаха») також є негативним. Заєць вирішує висміяти повільність черепахи, змагаючись з нею у швидкості та отримує покарання: через надмірну впевненість програє черепасі. (動物たちに笑われ、ウサギ族に恥をかかせたという理由で、ウサギ村からも追放されてしまった。

Осміяний тваринами та зганьблений, заєць був вигнаний з лісу). Та на відміну від інших казок, він зміг виправитися та «повернути своє добре ім'я», позбавивши ліс від злого вовка.

У казці かつかち山 («Тріскуча гора») заєць є позитивним героєм (心やさしいウサギ). Також, почувши про вбивство бабусі, він вирішує помститися танукі за це (「ああ、あの悪いタヌキですね。おじいさん、わたしがおばあさんの敵をとってあげます」*А-а, цей поганий танукі. Я захвачу бабусиною ворога*). Хитрий спосіб, яким заєць вбиває танукі, говорить про його винахідливість, що зближує образ зайця в японській казці з його образом в українській.

Ще один образ тварини, що зустрічається в казках обох країн, – миша. В українській казці «Півник і двоє мишенят» миші – тварини легковажні, ледащі (*«мишенята було тільки й знають, що танцюють та співають»*). Вони зовсім не допомагають півнику і хочуть, щоб він робив все за них. В японській казці 十二支の話 («Казка про 12 знаків зодіаку») миша також наділена негативними рисами. Вона обманює kota, коли каже йому неправильну дату зустрічі (わざとうそを教えました。*Навмисно збрехала*), використовує бика, щоб доїхати до місця зборів, крадькома залізши йому на спину (こっそりウシの背中に乗って). У цій казці миша виступає хитрою істотою (ちゃっかり者のネズミ). Миша з казки ねずみのよめいり («Заміжжя миші») показана з іншого боку. Вона втілює в собі образ батька, що шукає для дочки найсильнішого у світі чоловіка (おとうさんねずみはかわいひひとりむすめをせかいでいちばんつよいもののおよめにしたいとかんがえていました。*Батько миша подумав, що для дорогої єдиної доньки хоче найсильнішого в світі нареченого*).

Через відмінність у тваринному світі України та Японії є герої, які зустрічаються в японських казках, але відсутні в українських. Наприклад, акула, риба-свистулька та летюча риба. Симпатична акула (お人好しのサメ) у казці いなばの白ウサギ («Заєць з Інаба») жорстоко карає зайця кривдника, що обманув її (サメは怒ってウサギを捕まえると、ウサギの皮をはいでしまいました。*Розлютившись, акула схватила зайця та здерла його шкуру*). У казці 矢柄とトビウオが今のような魚となった由来 («Походження риби-

свистульки та летючої риби») риба-свистулька, заходжуючись грою на флейті, приносить велике задоволення іншим морським мешканцям. Вона люб'язно грає на інструменті, коли її просять. А летюча риба любить по-злому розігравати інших (悪戯好きなトビウオ). Вона брехлива, бо попросила рибу-свистульку зіграти для сардин для того, щоб потім налякати, та боягузлива (トビウオは自分のした悪戯のせいですっかり臆病な性格になり。Летюча риба після свого ж жарту стала зовсім трусливою).

Для українських казок типовим є потрапляння героїв у пригоду через власну довірливість до лисиці. В цих казках конфлікт вирішується трьома способами: постраждалий герой ще більше страждає через свої вади, хитрістю рятує себе та інших тварин або мстить кривдникові. В японських анімалістичних казках помста кривдникові також є одним із можливих вирішень конфлікту.

Образи, які втілюють ті чи інші тварини, дають уявлення про моральні цінності народу. В японських та українських казках засуджується брехливість, егоїзм, нахабство, боягузтво та довірливість. Цікаво, що в казках обох країн обман і брехня виправдовуються, якщо робляться заради порятунку себе та інших.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Маслова В. А. Культурная коннотация как экспонент культуры в языковом знаке / В. А. Маслова // Этносоциоллингвистика: Хрестоматия, Екатеринбург, 2004. – С. 98–115.

В. В. Каплунова, В. В. Селігей

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ У РОМАНІ ВАН АНЬ-І «ПІСНЯ ТРИВАЛОГО СУМУ»

Літературний портрет є одним з найважливіших елементів художнього образу персонажу. Сучасна китайська література активно переосмислює канонічну поезику та семантику зображення жіночих персонажів у творах.

За довгу історію китайської літератури в ній сформувався комплекс жіночих образів, кожен з яких має характерні способи зображення. Спираючись на традиційні для китайської літератури до початку XX століття

описи зовнішності, Лінь Юйтан виділяє канонічний образ жінки: «При створенні жіночого образу за зразок беруть витончені лінії плакучої верби... Обрис її очей нагадує абрикоси, брови вигнуті півмісяцем... Її зуби наче зерна гранату, в неї витончена, тонка талія та стрункі ноги, пальці нагадують пагони бамбуку весною, бинтовані ноги також нагадують півмісяць» [1, 146]. Незважаючи на поетичну виразність, в описах красунь у китайських літературних творах, з точки зору сучасної літератури, відсутня індивідуальна виразність зовнішності та характеру персонажів, викликана загальною канонічністю лексичних засобів виразності, що використовуються в них. Це пояснюється, передусім, глибоким зв'язком будь-якого твору з літературним контекстом.

Для традиційного опису жіночої зовнішності в китайському літературному творі характерний певний комплекс лексичних засобів: епітетів, метафор, порівнянь, що є алюзіями на канонічні твори та образи. Таким чином, класичний опис зовнішності стає поліфонічним.

В китайській літературі після «Руху 4-го травня» сталися значні зміни. Письменники намагались відійти від канонічних способів зображення персонажів. Тим не менше, сучасній китайській літературі також властивий діалог образів з культурною традицією. Тому письменники звертались до середньовічних творів з метою переосмислення смислового наповнення образу та засобів його створення.

Про трансформації у сприйнятті жіночого образу можна зробити висновок на основі компаративного аналізу портретних описів головних жіночих персонажів поеми «Пісня тривалого суму» («长恨歌», 806 р.) китайського поета династії Тан, Бо Цзюй-і та однойменного роману сучасної китайської письменниці Ван Ань-і («长恨歌», 1996 р.). Порівняння різних за періодом написання творів викликано очевидним зв'язком між образами та мотивами в них.

В китайських описах жінки традиційно значна увага приділяється обличчю. Так, в описі головної героїні поеми Бо Цзюй-і, Ян Гуйфей, автор зображає її обличчя, використовуючи порівняння 玉颜 та 玉容 – «біле обличчя», дослівно «обличчя як яшма», 华颜 – милі риси обличчя, дослівно «обличчя як квітка» [3].

У фрагменті з твору «Прекрасне, спокійне, залите сльозами обличчя було наче квітка грушевого дерева під дощем» (玉容寂寞泪阑干, 梨花一枝春带雨) прекрасне заплакане обличчя Ян Гуйфей порівнюється з квітами

груші під дощем [3]. Варто зазначити, що ототожнення зовнішності красуні з квітами та яшмою є наскрізним прийомом в китайській літературі. В китайській традиційній літературі квіти є еталонним образом краси. З ними могли порівнювати зовнішність красивої дівчини, її фігуру чи обличчя. Зазвичай у творах використовується метонімія. Так, автор використовує слова 花颜 та 玉颜, маючи на увазі 脸 – обличчя.

В характеристиці головної героїні роману Ван Ань-і «Пісня тривалого суму», Ван Чіаю, можна помітити риси депоетизації опису обличчя дівчини. «Ван Чіаю, дивлячись на своє відображення у дзеркалі, думала, що її обличчя таке маленьке, а риси такі прості» (王琦瑶从镜子里看见自己的形象, 觉得自己的脸是那么小, 五官是那么简单) [2, 34]. На відміну від традиційно прийнятих засобів поетичних порівнянь обличчя з квітами та яшмою, автор використовує загальноповсякденну лексику 眉眼 – зовнішність, дослівно «брови та очі», 脸 – обличчя, 五官 – риси обличчя. Крім того, епітети, які Ван Ань-і використовує при описі обличчя, також понижують образ героїні. Її обличчя – 小 (маленьке), а риси – 简单 (прості).

Традиційні характерні риси красуні в китайській літературі – її волосся та очі. Образ 云鬓, використаний в поемі Бо Цзюй-і, є канонічним описанням густого волосся красуні. Порівняння волосся на скронях (鬓) дівчини з хмарами (云) має поетичне забарвлення [3].

Ван Ань-і, створюючи портрет героїні, описує волосся головної героїні як «...смолянисто-чорне волосся закривало промовисті очі» (漆黑的额发掩一双会说话的眼睛) та «завите на кінцях волосся» (烫发梢的短发) [2, 22]. В першому випадку можна помітити, що епітет 漆黑 – смолянисто-чорний відноситься до традиційних, тих що доволі часто використовувались у класичній, а згодом були перенесені у сучасну мову та літературу. Другий епітет: 会说话 – промовисті, за своєю семантикою більш властивий для західної літератури і свідчить про перехід до характерологічної манери описання зовнішності китайськими авторами.

При описі шкіри Ван Ань-і дає таку характеристику головній героїні Ван Чіаю: «Її шкіра дивно біла, майже прозора» (她的肤色白得出奇, 几乎透明了) [2, 312]. Нехарактерним для попередніх описів зовнішності є вживання епітету 白得出奇 – така біла, що аж дивно. В традиційних образах красунь в китайській літературі характерна була канонічною завжди була ідеально біла, ніжна шкіра. Бо Цзю-і у створенні образу загальноновизнаної красуні Ян Гуйфей вдається до традиційних порівнянь: шкіра як сніг, обличчя як квітка (

雪肤花貌) [3]. Ван Ань-і ж не тільки використовує прикметник 白, що невластивий для поетичного стилю, а й додає йому дещо негативного забарвлення. Можна зробити висновок, що в романі спостерігається деміфологізація образу канонічної красуні.

В класичних китайських творах, одним з яких є поема Бо Цзюй-і, при створенні образу героїні письменники описували лише зовнішні ознаки жінки, такі як форма обличчя, очей, колір шкіри та фігура. Характеристика героїні також базувалась на описі зовнішності. В поемі «Пісня тривалого суму» автор використовує епітети 天生丽质 – красуня від народження, 无力 – слабка, 娇 – тендітна, 佳丽 – граційна, 绰约 – жіночна [3]. Таким чином Бо Цзю-і малює класичний для китайської літератури образ красуні: привабливої та безпомічної.

В романі «Пісня тривалого суму» Ван Ань-і описує головну героїню словами: «Краса Ван Чіао не була того типу, що оспівується в творах мистецтва. Її краса була звичайна» (王琦瑶的梅不是那种文艺性的美, 她的美是有些家厂的) [2, 36]. Автор описує персонажа як звичайну гарну дівчину (漂亮的女孩), уникаючи навмисної гіперболізації образу, до якої було прийнято вдаватись раніше.

Описуючи враження, що справляла зовнішність Ван Чіао на людей, автор уникає однозначного портретного опису. Ван Ань-і змальовує героїню словами: «Вона здавалась затишною та близькою» (她看起来真叫舒服。她看起来还真叫亲切) і таким чином переходить від статичного перерахування зовнішніх рис персонажа до більш характерологічної манери [2, 42].

Ван Чіао отримує індивідуальні риси не тільки зовнішності, а й характеру, які були нехарактерні раніше в описах жінок. «Вона досить кмітлива та від природи має тверезий погляд, а пережитий досвід додав їй обізнаності. Це й було причиною її холодності та стриманості» (她比较聪敏, 天生有几分清醒, 片厂的经历又增添了见识, 这就使她比较含蓄和沉着) [2, 40]. Таким чином, героїня роману перестає бути лише типовою красунею зі звичним набором якостей. Завдяки майстерному зображенню індивідуальності персонажа та особистих якостей, Ван Ань-і надає образу виразності, переконливості та живості.

Таким чином, на прикладі двох проаналізованих творів можна зробити висновок про трансформацію та еволюцію засобів створення образу жінки в літературі Китаю. Для класичних творів, одним з яких є поема Бо Цзюй-і «Пісня тривалого суму», було властиве статичне описання жінок. Лексичні

засоби автора відповідають тематиці поеми, а також статусу головної героїні. Епітети, метафори та порівняння, що використовує Бо Цзюй-ї повністю відповідають канонам опису зовнішності красуні: біла шкіра, густе волосся, ніжне обличчя та загальна безпомічність. Частим в поемі є також опис зовнішності, що включає порівняння рис обличчя та фігури персонажу з оточуючими предметами: квітами, коштовним камінням, снігом, деревами. Таким чином, портретні описи набувають поетичної виразності, проте в то й же час втрачають індивідуальність та стають стандартизованими.

В сучасних китайських творах автори зовсім по іншому ставляться до опису жінки. Ван Ань-ї в романі «Пісня тривалого суму» уникає канонічних прийомів змалювання портрету. Лексичні засоби, що використовує письменниця, наближаються до загальноновживаної лексики. Таким чином в романі можна спостерігати депоетизацію та зниження канонічного в китайській літературі образу красуні. Ван Ань-ї відмовляється від штампів опису зовнішності жінки та прагне до західної манери, наділяючи головну героїню роману низкою індивідуальних рис зовнішності та характеру.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Линь Юйтан. Китайцы: моя страна и мой народ / пер. с кит., сост., вступ. ст. Н. А. Спешнева. – М. : Восточная литература РАН, 2010. – 335 с.
2. 王安忆 长恨歌. –人民文学出版社, 2004. – ст. 364
3. 白居易 长恨歌[Електронний ресурс] // 古侍文网 – Режим доступу до ресурсу: http://so.gushiwen.org/view_21744.aspx. – Назва з екрану. – Дата звернення: 05.03.2017

Я. А. Коваль, І. В. Кропивко

СПЕЦИФІКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ У ЗБІРЦІ С. УШКАЛОВА «ЖЕСТЬ»

В останні роки сучасна українська література збагатилася творами молодих і талановитих письменників. Вони подають різноманітні сюжети, торкаються широкого спектру проблем, шукають нові форми організації тексту. Твори С. Андрухович, Л. Дереша, С. Жадана, Т. Малярчук, С. Пиркало, Н. Сняданко, С. Ушкалова та інших орієнтовані передусім на молодіжну читацьку аудиторію та все частіше потрапляють у фокус уваги науковців.

Творча діяльність Сашка Ушкалова є невід'ємною частиною літературного процесу сьогодення. Письменник уже встиг проявити себе і як поет, і як прозаїк, і як драматург, і як перекладач. У збірці оповідань «Жесть» він зобразив сучасне місто, мешканцями якого є пересічні особи з нескладним внутрішнім світом і водночас з індивідуальним поглядом на своє існування. Читач може віднайти щось схоже між собою та персонажем або побачити в героєві риси, що нагадують йому його матір, подругу, вчителя. Усі події, описані Сашком Ушкаловим, не є чимось нереальним. Його історії повсякденні, вони можуть статися із читачем або з будь-якою людиною нашого суспільства. Як зауважив А. Дністровий у передмові до збірки, «оповідання Сашка Ушкалова – це дотепна мандрівка за природністю, за тією «магією буденного», що її література, пригнічена концептами, ідеями, схемами чи суворими рамками жанрів, зазвичай втрачає» [1, 6 – 7].

Зображуючи персонажів оповідань, письменник не акцентує увагу на їх зовнішності. Характеризація персонажів здійснюється через їхні вчинки, думки та почуття, а також частково через оцінку іншими персонажами. Важливим є те, що автор відсторонюється від безпосереднього оцінювання, він лише подає історії. Завдяки такому прийому Сашко Ушкалов дає можливість читачеві самотійно оцінити того чи іншого героя збірки.

Більшість центральних персонажів оповідань є молодими людьми: студентами або випускниками шкіл. Сашко Ушкалов показує, чим живе сучасна молодь, які проблеми її хвилюють, її амбіції та протест проти стандартів життя, нав'язаних старшим поколінням (батьки, вчителі). Показовими вважаємо персонажів Сяву з оповідання «Жесть» та Анну-Марію з оповідання «Фізика». Їм обом матері намагалися нав'язати свої бажання, мрії, погляди на життя в суспільстві. Сява на початку оповідання погоджується з вимогами матері й після виключення з технікуму влаштовується працювати під її контролем: *«...Уже за кілька тижнів мама дістала підроблений диплом випускника медінституту, тож її син став працювати в санаторії»* [2, 14]. У пошуках «сродної праці» Сява вирішує зайнятися не зовсім легальним бізнесом. Цей крок характеризує його як особу, що прагне жити за своїми вподобаннями, бажаннями, а не згідно з життєвими шаблонами. Анну-Марію мати виховувала «на манір старої ревної пуританки» [2, 118], що спровокувало втечу дівчини до столиці: *«Анна-Марія пленталась незнайомою вулицею, гадки не маючи, з якого боку в цьому місті встає сонце. Вона пленталась, і було в неї якесь дивне передчуття, ніби*

невдовзі має статися щось таке, що докорінно змінить усе її життя, а коли й не змінить, то принаймні дозволить їй усе розставити на полиці й назвати речі своїми іменами, дозволить узяти й описати все те, що зараз коїться в неї в душі...» [2, 135]. Відмовляючись від життєвих шаблонів своїх батьків, діти в цілому повторюють їхні помилки: Сява в спробі покращити свої «трудові будні», як і його мати, схильний переступити закон, а Анна-Марія у своїх вчинках керується власними інтересами, не особливо замислюючись над їхніми наслідками для ближнього.

Автор показує як позитивні, так і негативні зміни в характерах персонажів, зумовлені впливом іншої особи. Прикладом такого впливу є дії Мухи з оповідання «Пікап». До знайомства із Сонею, яку автор характеризує як «богиню», цей хлопчина зовсім ні чим не цікавився, але зустріч із дівчиною позитивно вплинула на нього: *«Соня привчила Муху читати, варити запашну каву, займатись йогою, тацитись від японської кухні, дивитись старе чорно-біле кіно й випускати на волю птахів»* [2, 191].

Сашко Ушкалов показує характер своїх персонажів через їхні думки про себе, про навколишній світ, про події, які відбуваються в житті. Зокрема, уже на початку оповідання «Єнот» дівчина Стася подає власну характеристику: *«Я ніколи не любила говорити про себе. А якщо й траплялась така нагода, відразу з'їжджала на інші теми. Зрештою, не маю нічого проти теревенів, та уже склалося, що про себе – ні-ні»* [2, 92]. Із цієї самохарактеристики зрозуміло, що дівчина скромна, не егоїстична. Далі Стася розкриває читачу свої не найсильніші риси, що проявились іще в школі, а саме намагання уникати проблем у найлегший спосіб: *«...Мої стосунки зі школою нагадували італійський футбол. Простіше кажучи, я симулювала. Хапалась за будь-яку можливість лишитися вдома, а коли не виходило, то таки пленталась до школи й симулювала вже там»* [2, 97 – 98]

Така риса Стасі, як невпевненість у своїх силах у поєднанні з оригінальністю мислення та талановитістю проявилась під час навчання в архітектурному училищі. Дівчина підготувала вдалий проект, який сама сприймала як жарт. Результат вразив не стільки її, скільки професіоналів: *«...Професор сплеснув руками й навіть відправив мій проект на якийсь там конкурс»* [2, 98]. Підтвердженням «неготовності» дівчини до професійного успіху стала її емоційна реакція на зустріч із потенційним замовником – представником будівельної компанії: *«Зараз він скаже, що на землю з шаленою швидкістю херачить метеорит. А сам він із НАСА. Ну, і вони так*

прикинули, що Стася й тільки Стася зможе врятувати нашу стрьомну планету...То як, Стасю, по руках, готова на подвиг?» [2, 99]. Внутрішній монолог дівчини стилізований під мовлення кіногероїв із фільмів-катастроф, але знижено-іронічно насичений молодіжним сленгом.

Важливим засобом характеристики персонажів оповідань Сашка Ушкалова виступає їхнє мовлення. Поряд із літературною лексикою в розмовах персонажів простежуються жаргонізми, русизми. Останнє викликане тим, що місцем дії в оповіданнях є Харків – місто, розташоване неподалік від кордону з Росією. Використання різних груп лексики характеризує деяких персонажів як представників молоді, наприклад, в оповіданні «Просто»: *«– Слухай, – каже вона плаксиво, – предки вишились на курорт, а мені страшно засинати в порожній хаті»* [2, 151], – або ж в оповіданні «Фізика»: *«–А тебе не колише, що тих людинок у Києві кілька мільйонів?»* [2, 134].

На нашу думку, Сашко Ушкалов використовує русизми також, щоб показати малоосвічених людей та для підсилення комічності певних ситуацій. Для цього автор уводить у мовлення героїв неправильну вимову українських слів або записує російські слова українськими літерами. Зокрема, в оповіданні «Мала» маленька дівчинка не зовсім точно вимовляє слова, що відповідає її віку: *« – Дядь, – каже вона, – ви не пийте цього кохве...»* [2, 42]. Але поряд із дівчинкою у творі фігурують майори міліції, які також у власному мовленні змішують норми української та російської мов: *« –Так, гражданін, зараз ми приведем вашу дєвочку, – каже майор міліції»* [2, 43]. Таким чином, письменник характеризує персонажів цих оповідань не тільки через їхні вчинки, дії, приналежність до певної професії, а також через їхнє мовлення, що відображає їх психотип та сфери спілкування.

Отже, Сашко Ушкалов характеризує персонажів збірки «Жесть» через їхні вчинки, дії, мовлення та самохарактеристику, внутрішнє мовлення. Письменник створює образи пересічних осіб, у яких можна упізнати звичайних людей із повсякденного життя. Сашко Ушкалов не ідеалізує героїв збірки «Жесть», показуючи їхні позитивні й негативні боки. Також не засуджує й не виправдовує вчинки героїв та їх культурний рівень. Цю роль він залишає читачам.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Дністровий А. О. Читати лежачи!: Передмова // Сашко Ушкалов. Жесть (sho(r)t stories). – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2013. – С. 5 – 8.
2. Ушкалов С. Жесть (sho(r)t stories) / Сашко Ушкалов. – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2013. – 240 с.

А. А. Козак, Е. Г. Иванцов

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ А. АВЕРЧЕНКО В САТИРИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ «ЛУНА-ПАРКА» В ФЕЛЬЕТОНЕ «ЧЕРТОВО КОЛЕСО»

Аркадий Аверченко является одним из наиболее ярких и разносторонних сатириков. Творческое наследие писателя – это огромное количество пародий, рассказов, памфлетов, фельетонов, юморесок, рецензий, а также роман и повесть. Этот масштабный пласт литературы остается до сих пор несобранным, неосмысленным и необработанным (как правило, Аверченко не упоминали в исследованиях советского периода).

Довольно мало работ посвящено А. Аверченко и его фельетонам, возможно, по причинам их идеологического характера, возможно, из-за недоступности большей части архивных материалов и редких изданий.

Наша статья посвящена рассмотрению авторской позиции А. Аверченко в фельетоне «Чертово колесо». Тема авторской позиции в фельетонах А. Аверченко практически не изучалась, поэтому актуальность нашей статьи не вызывает сомнений.

Цель проводимого исследования – проанализировать авторскую позицию в фельетоне «Чертово колесо».

Сборник А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции», в который входит фельетон «Чертово колесо», отличается подчеркнутой ясностью, определенностью и четкостью авторской позиции, а именно позиции непримиримой борьбы со всем большевистским и революционным. Усилия сатирика направлены на устранение двусмысленности в интерпретации авторской точки зрения и исключение ее неверного толкования. Повествование в произведениях данного сборника обычно разворачивается в виде субъективных, иногда гневных авторских размышлений и страстных воззваний, которые обращены к читателю. Видна подчеркнутая открытость авторской позиции [2, 70].

Для анализа авторской позиции мы выбрали один из наиболее ярких и насыщенных фельетонов в сборнике «Дюжина ножей в спину революции» – «Чертово колесо». Автор рассказывает о «Луна-Парке», его наполнении и о тех, кто предпочитает там развлекаться. Описывает все происходящее с определенной издевкой, насмешкой:

«Я любил хаживать туда по причине несколько пикантной: в «Луна-Парке» я находил для своей коллекции дураков такие чудесные махровые экземпляры и в таком изобилии, как нигде в другом месте. Вообще, «Луна-Парк» – это рай для дураков: все сделано для того, чтобы дураку было весело» [1, 192].

Уже в данном описании «Луна-Парка» представлена авторская позиция: «Луна-Парк» – рай для дураков». Само слово «дурак» употреблено в фельетоне двадцать три раза, что также ясно дает понять отношение автора ко всему происходящему, как и повтор личного местоимения «я».

Автор демонстрирует широкую гамму чувств и переживаний, выражающихся в многочисленных воззваниях, побуждениях, жалобах, мольбах, упреках. Авторская субъективность, эмоциональность, пристрастность обуславливает и повышенную речевую экспрессивность, которая достигается различными средствами:

– лексическими (словами с оценочным компонентом значения): «...больно стучается о барьер, *бедняга*, вышвырнутый из центра непреодолимой центробежной силой» [1, 194], «И прибыли-то дураку никакой не было – ни приза за разбиение тарелок ему не давали, ни одобрения зрителей он не получал, потому что раскокать блюдо на трехаршинном расстоянии было легче легкого – а вот поди ж ты – излюбленное это было дурацкое удовольствие» [1, 193].

– морфологическими (активное использование междометий): «*Ай*, ловкий! *Ну*, и голова же!» [1, с. 193], «*Ба!* Это русский человек с семьей путешествует в наше веселое революционное время из Чернигова в Воронеж. *Бац* о тумбу – из вагона ребенок вылетел, *бац* о другую – самого петлюровцы выбросили, *трах* о третью – махновцы чемодан отняли» [1, 194].

– синтаксическими (введение вставных конструкций): «И прибыли-то дураку никакой не было – ни приза за разбиение тарелок ему не давали, ни одобрения зрителей он не получал, потому что раскокать блюдо на трехаршинном расстоянии было легче легкого – *а вот поди ж ты* – излюбленное это было дурацкое удовольствие» [1, 193].

Еще одной формой выражения экспрессии являются восклицательные и восклицательно-вопросительные конструкции: «А кто это там поехал вниз в «Веселой бочке», стучаясь боками о сотни торчащих тумб, теряя шляпу, круша ребра и ломая коленные чашечки? Ба! Это русский человек с семьей путешествует в наше веселое революционное время из Чернигова в Воронеж» [1, 193-194], «Ай, ловкий! Ну, и голова же!» [1, 194].

Достаточно часто встречаются и конструкции с повторами: «...и засмеется дурак, как ребенок; сядет в «веселую бочку», да как столкнут его вниз, да как почнет бочка стучаться боками о вертикально воткнутые по дороге бревна, да как станет дурака трясти, как дробинку в детской погремушке, круша ребра и ушибая ноги, – тут-то и поймет дурак, что есть еще беззаботное веселье на свете» [1, 192].

В послереволюционной публицистике Аркадий Аверченко, стремясь к открытому, прямому выражению собственной позиции, широко использует пейоративную лексику. При этом оттенки и палитры негативных эмоций чрезвычайно разнообразны: от легкого осуждения, снисходительного презрения – до резкого негодования беспощадной ненависти, вплоть до бранных слов, брутализмов: «самый замечательный «дурак» современности – Александр Керенский» [1, 194].

Также авторская позиция выражается в риторических вопросах и риторических восклицаниях: «А кто это там поехал вниз в «Веселой бочке», стучаясь боками о сотни торчащих тумб, теряя шляпу, круша ребра и ломая коленные чашечки?» [1, 193], «Ах, поймать бы!» [1, 195], «А этот «Таинственный замок», где вас ведут по темным, как ночь, извилинам, где пугают вас, толкают, калечат и кажут вам разных, леденящих душу своим видом чудовищ, – не чрезвычайна ли это, – самое яркое порождение Третьего Интернационала, – потому что все интернационально сгруппировались там: и латыши, и русские, и евреи, и китайцы – палачи всех стран, соединяйтесь!» [1, 194].

Стоит также обратить внимание на слова, художественные приемы, которые выражают авторское отношение, дают отрицательную или положительную оценку происходящему:

«Приглядываюсь я к русской революции, приглядываюсь, и – ой как много разительно схожего в ней с «Луна-Парком» [1, 193] – даже жутко от целого ряда поразительно точных аналогий...» – А. Аверченко показывает свое, в некотором роде, сочувствие, ужас от происходящего.

«Но самое замечательное, самое одурающе схоже – это «чертово колесо»!» [1, 194] – автор через сарказм дает отрицательную оценку происходящему.

Автор самостоятельно делает вывод по поводу того, что такое «Луна-Парк»: «Вот что такое «Луна-Парк» – рай для дураков, ад для среднего, случайно забредшего туда человека, и – широкое необозримое поле научного наблюдения для вдумчивого человека, изучающего русского дурака в его нормальной, привычной и самой удобной обстановке» [1, 193].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Войнович В. Жизнь и необычные приключения солдата Ивана Чонкина. Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции / Сост. В. С. Липатов, В. О. Юрьев. – Л.: Ассоциация «Новая литература», 1990. – 213 с.
2. Нестеренко А.Ю. Поэтика сатиры А. Аверченко / А. Ю. Нестеренко, Н.В. Подмогильная; ДНУ им. О. Гончара. – Д.: ЧП «Лира» ЛТД. 2012. – 191 с.

Ю. В. Комлик, В. В. Селігей

БІЛІНГВІЗМ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ «АМЕРИКАНСЬКОЇ МОВНОЇ СВІДОМОСТІ» У НОВЕЛАХ ШАО ЦЗЮНЯ

Дослідження творчості американсько-китайського письменника Шао Цзюня (н. 1960) становить неабияку цінність, адже на сьогоднішній день творчість письменника активно вивчається лише китайськими літературознавцями, такими як Гу Шеньхао, Ши Цзянвей, Гуо Юанюан, Лі Лі, Джан Чхунлін, Ву Чіулан і т. д. Об'єктом нашого дослідження є цикл новел «Життя каже за себе» («人生自白», 2003 р.).

Виразною рисою художнього мовлення у циклі новел «Життя каже за себе» є реалії, які відтворюють досвід незнайомої для китайського читача «мовної свідомості», передають колорит американського життя. Перша, найбільш помітна група таких реалій – це власні назви, введені у китайськомовний текст в англомовному написанні великими літерами:

VILLAGE – загальноприйнята скорочена назва ресторану «Greenwich Village»;

GARLAND – всесвітньо відомий американський меблевий магазин;

GREYHOUND – американська мережа автобусних перевезень;
CALVINKLEIN (авторське написання) – всесвітньо відома американська марка одягу.

他身着欧洲名牌CALVINKLEIN毛衣及长裤. На позначення багатьох з цих реалій у китайській мові існують усталені фонетичні кальки, як наприклад: CALVINKLEIN 卡文克莱 kǎwénkèlái. Схожим прикладом є E-MAIL. Хоча у китайському словнику можна знайти кальку 伊妹儿 yīmèir, або просто 电子邮件 diànzǐ yóujiàn, у новелі «Що то є любов» («爱是什么») Шао Цзюнь обирає саме такий спосіб написання.

Важливою особливістю є сполучення англomовної власної назви з китайським словом (або групою слів), яке розшифровує її значення:

欧洲名牌CALVINKLEIN毛衣及长裤 – Верхній та нижній одяг відомої європейської марки CALVINKLEIN; E-MAIL信箱 – E-MAIL або поштова скринька.

У новелі «Великий Кухар» («大厨») згадується два міжнародні американські екзамени TOFEL (авторське написання) та GRE, що необхідні для вступу до американських університетів. Цікавою особливістю є неунормований англійською орфографією варіант написання, який є простішим для китайської вимови, відбувається характерний процес освоєння інокультурної реалії в межах її мовного простору: американське слово набуває китайського звучання, залишаючись при цьому у складі англійської мови.

Наступна група слів – це іменники, прикметники та дієслова, які відтворюють виразні риси інакшості американської культури: HAPPY, kiss, COLLEGE GIRL, BUSBOY.

У реченні «Попри економічну депресію, студенти, діячі мистецтва, а також всі інші HAPPY们надали цьому місцю ознаки процвітання» (虽然经济不景气, 但是学生、艺术家还有那些HAPPY们, 为这里带来了繁荣景象[1, 210]). Дуже цікавим є вираз HAPPY们. Англійський прикметник сполучається з китайським займенниковим суфіксом множини. Завдяки омофонічному збігу: 们 [men] – men виникає міжмовна гра слів, яка може бути перекладена або «щасливі люди», або «люди щасливої долі». Формується збірний образ людей, які, незалежно від професійної діяльності, чи то студенти, чи то діячі мистецтва, збираються у ресторані «VILLAGE» у Нью-Йорку.

«...більше кажучи, коли ми з директором поцілувалися (kiss)...» (...并说当时我和经理kiss的时候...[1, 105]), Шао Цзюнь виділяє слово kiss аби показати екзотичність американської культури, говорячи, що американська культура є більш відверта. Еквівалентів у словнику китайської мови можна знайти аж цілих два, як ось 亲嘴qīnzuǐ та接吻jiēwǔ. Порівнюючи з семантичними особливостями англomовного слова kiss, ми приходимо до висновку, що вони є майже ідентичними та не несуть відмінного експресивно-стилістичного забарвлення. Англomовне слово створює ефект екзотичної романтики культури відвертості стосунків. Китайська поп-культура все більше і більше почала переймати американські реалії, адже це було модним і відмінним від своєї традиційної культури.

Наступним англomовним вкрапленням, яке нас зацікавило, є вираз «COLLEGE GIRL», що зустрічається у новелі «ABC»: «...але ніщо не змогло відволікти мене, типову COLLEGE GIRL, що зростала під впливом американської культури, від прагнення до кохання» (...但这一切都阻挡不了我这个接受美国文化长大的 COLLEGE GIRL 对爱的冲锋 [1, 85]). Тут ми зустрічаємося з реалією американської культури, що показує саме національну ідентичність. В цьому випадку ми роздивляємося «COLLEGE GIRL» у значенні «студентка». Для американців слово «student» має багаторівневу структуру поділу, наприклад: first year student – Freshman, second year student – Sophomore, third – Junior and fourth – Senior і т.д. «COLLEGE GIRL» більш відноситься до сфери розмовної лексики, але, тим не менш, також входить до лінійки розмежування. Для китайців ж під словом студент «学生» розуміються усі учні від I до IV курсів і не тільки, студентами називають також учнів, які ще поки здобувають середню освіту.

Реалія BUSBOY, що зустрічається у новелах «Турандот» («杜兰朵») та «Великий кухар» («大厨») також варта уваги. Busboy (або busgirl, busser, bus person) – це людина, яка працює у ресторані, сервірує стіл, прибирає брудний посуд та допомагає обслуговуючому персоналу. Слово Busboy у значенні «помічник офіціанта» пішло від назви чотирьох-колісного візка «bus», за допомогою якого персонал ресторану розвозив страви та прибирав брудний посуд зі столів. [2] Ці американські реалії є унікальними та не мають аналогів у всьому світі, а тому, без сумніву, привертають увагу читачів з Піднебесної.

Новела «ABC» інтригує читача вже своєю назвою. Адже, на перший погляд, назва ABC нічого нового не скаже китайцю, окрім вже давно знайомих йому перших трьох літер англійської абетки. Тільки у процесі

читання стає зрозумілим, що ABC є звуковою аббревіатурою, яка розшифровується автором як «народжені в Америці етнічні китайці». Ми припускаємо, що ABC англійською можна інтерпретувати як «American Born Chinese». Американці називають китайців, що проживають на території їх країни, не інакше, як Chinese Americans або American Chinese, чи загальною назвою для усіх народів Азії – Asian Americans. На нашу думку, ABC є швидше авторським неологізмом, ніж загальновживаним іменуванням китайців. Автор показує, що, незважаючи на здобуте американське свідоцтво про народження, такі китайці завжди будуть серед американського народу носити іменування «ABC» або Chinese Americans.

Досліджуючи китайський художній текст, ми зустрічаємося із своєрідною «мовною свідомістю», у якій формується певна картина світу. Дослідження двомовного мовлення або, інакше кажучи, «білінгвізму» китайського письменника Шао Цзюня через цикл новел «Життя каже за себе» дало змогу нам побачити, як за допомогою слів-реалій та англomовних вкраплень у китайському тексті створюється своєрідний художній простір, який розкажує про американське буття очима етнічних китайців та є адресованим усім тим, хто про життя в Америці лише може читати з джерел масової інформації або художньої літератури. Вкраплені у текст слова-реалії допомагають китайцю зануритись у простір незнайомої культури, зробити цей світ ближчим і більш зрозумілим.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. 少君 人生自白. – 南方日报出版社, 2000. – 227 с.
2. Macmillan Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.macmillandictionary.com>.

О. В. Коробова

ТЕМА «ПОЧУТТЯ Й ЧУТЛИВОСТІ» У РОМАНІ Е. ГАСКЕЛЛ «ДРУЖИНИ І ДОНЬКИ»

Роман Елізабет Гаскелл «Дружини і доньки» – один з найвідоміших творів письменниці, написаний у 1865 році. Відомо, що письменниця ретельно підбирала заголовок до роману, робочі версії назви постійно змінювалися. Їх було декілька: «Дві матері», «Моллі і Синтія», «Доньки

містера Гібсона» [5, 130]. Виходячи з перелічених версій назви, можна зробити висновок, що, дійсно, Е. Гаскелл ставила наголос на контрасті між двома героїнями роману, між двома характерами, а тому – і двома різними долями – на контрасті між Моллі і Синтією [2; 3].

Спершу ми знайомимося з Моллі. На початку роману їй усього лише 12 років. Її виховує провінційний холлінгфордський лікар, містер Гібсон, вдівець. Аж до свого 17-річчя Моллі не припускала думки, що її батько може одружитися вдруге, і такого роду припущення, висловлене приятелем сім'ї, сквайром Хемлі, вразило дівчину. Справа в тім, що вона увійшла в непростий вік, коли їй потрібні жіноча турбота і досвід [4].

Містер Гібсон розмірковує над ситуацією і, як він вважає, знайшовши вихід, вирішує одружитися вдруге – з місіс Кіркпатрік. Жінка також має дочку, Синтію, і розуміє тривоги містера Гібсона. Невдовзі Гіацинта Кіркпатрік приймає пропозицію шлюбу від холлінгфордського доктора.

Моллі Гібсон засмучена новиною. Моллі ледве стримується від емоцій, коли батько вперше повідомляє їй про намір одружитися знову. Єдине, що втішає дівчину, – звістка про те, що тепер у неї буде сестра Синтія, і при знайомстві Моллі одразу полюбить її [4].

Моллі, віддана батькові, відкрита, щира дівчина, розуміє, що її мачуха дотримується інших цінностей: раніше в їх сім'ї не так багато уваги приділяли манерам і церемоніям, головними були стосунки, почуття, щирість; тепер акценти змістилися. Проте, як вдячна, дитина, 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, частково причиною цьому були фінансові труднощі. Ставлення Синтії до матері двоїсте. У суспільстві Синтія поводить себе стримано. Вона дорожить гарною думкою про себе сестри і вітчима. До матері Синтія ставиться із прохолодою, використовує її слабкості, помилки. Насправді ж донька ображена на неї. Саме тому тепер вона бажає бути коханою, жадає, щоб нею захоплювалися і підсвідомо очаровує всіх, хто її оточує. До того ж у неї це виходить природно: Синтія – невимовно вродлива дівчина з чарівними манерами [4].

Усе ж Синтія досить скритна, це не подобається ні сестрі, ні містеру Гібсону. Тому, коли Синтія прохає домочадців не розголошувати новину про її заручини із Роджером, містер Гібсон вбачає в цьому певну двозначність.

Моллі Гібсон, яка ніжно любить Синтію, знаходить, що зміни настрою Синтії часто непередбачувані, її іноді 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 [4].

Дівчина шкодує про необачне рішення, однак боїться викриття і поки не пориває з колишнім обранцем. Ці перші заручини Синтії відбулися через легковажність як містера Престона, так і самої Синтії, причиною всьому були позичені ним тоді ще шістнадцятирічній Синтії гроші. Розуміючи усю безглуздість ситуації, Моллі як людина великого серця рятує сестру. Проте відважні дії Моллі обернулися проти неї самої. Цей скандал міг би нанести непоправну шкоду її репутації, якби у справу не втрутилася леді Харріет, яка знала чесність і порядність дівчини. Не в природі Моллі було приховувати думки і недомовляти, тому дівчина навіть нездужає, коли втягується в таємні інтриги навколо Синтії і містера Престона. Характер Моллі з розвитком сюжету стає все більш значним, складним, неповторним і самостійним.

Синтія невдовзі дає згоду на заручини з молодшим сином сквайра Хемлі, Роджером. Він – блискучий вчений, його увага лестить дівчині, але вона віддає собі звіт у тому, що нездатна на глибоке почуття і навряд чи відповість на любов. Тим часом Моллі, сама не відаючи про те, закохується у Роджера, тим паче, вона познайомилася з ним раніше за сестру. Але дівчина опановує себе. Дивлячись на Синтію, вона розуміє перевагу останньої і навіть не дивується, що Роджер закохався в неї. Моллі не заздрить, вона переконує себе, що відчуває до Роджера глибоку сестринську любов. Тим не менш, іноді їй видається, що Синтія не цінує Роджера належним чином, і це крає їй серце.

За час довгої та небезпечної подорожі Роджера по Африці Синтія не виявляє великого інтересу до його листів, у той час як Моллі, захоплюючись Роджером, уважно стежить за змінами в його житті.

Будучи нареченою Роджера, Синтія поводить себе легковажно, фліртує з молодими людьми і навіть отримує пропозицію руки і серця. Через таку поведінку містер Гібсон суворо докоряє Синтії. Їй складно зрозуміти, у чому її провина. Вона пояснює сестрі, що ніколи не зустрічала людей з такими високими моральними правилами і тому часто помиляється, не знає, як себе поводити з ними.

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.

Прочитавши цей роман з можливою назвою «Моллі і Синтія», ми бачимо, наскільки два протилежні жіночі характери виділяються на фоні одне одного, наскільки вони різняться і в той же час доповнюють у розумінні їх читачем одне одного. Це дві різні системи координат, даних героїням від народження. І ми спостерігаємо, як в однаковій ситуації можна по-іншому вирішувати одну й ту саму проблему, як можна жити – інакше. Правда, характер – це доля. Наприкінці роману ми відповідно спостерігаємо свій власний фінал історії у кожної з героїнь.

Ставлячи в центр оповіді добру і просту Моллі Гібсон та пристрасну Синтію Кіркпатрік, – Е. Гаскелл показує їх поступовий розвиток і становлення. Дж. Аглоу підкреслює, що «Гаскелл домагається глибини в зображенні персонажів завдяки фундаментальній зацікавленості в тому, як формується особистість» [1, 105].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Васильева Э. В. Эпистемологические парадигмы в романе Э. Гаскелл «Жёны и дочери» / Э. В. Васильева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2015. – Т. 1, № 2. – С. 103–111.
2. Телегина О. В. Эстетизация повседневности в романах Элизабет Гаскелл. Автореф. дис. ... канд. филол. н.: спец. 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья». – Нижний Новгород, 2016. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-mira/jestetizacija-povsednevnosti-v-romanah-jelizabet-gaskell.html>
3. Турчанська О. Художнє втілення архетипу «самість» у жіночій прозі О. Кобилянської та Е. Гаскелл (на прикладі повісті «Царівна» та роману «Дружини і доньки») / О. Турчанська. – Режим доступа: <http://www.sultanivskichytannia.if.ua/Turchanska2.pdf>

4. Gaskell E. Wives and Daughters / E. Gaskell. – Access mode: <http://www.gutenberg.org/ebooks/4274>
5. Sanders G. Elizabeth Gaskell/G. Sanders. – New Haven: Yale UP, 1929. – 270 p.

К. М. Корсун, Н. О. Черниш

«СУЙБІ» – ЖАНР КИТАЙСЬКОГО ЕСЕ

Доба постмодернізму відкриває шлях для розвитку і вдосконалення всіх жанрів літератури. Свобода форми та змісту, яку проголошує література ХХІ століття, стала особливо сприятливою для актуалізації художньо-публіцистичного жанру есе, який тяжіє до свободи і подекуди парадоксальності.

Слово – «есе» відомо у французькій мові з ХІІ століття і походить від пізньолатинського «exagium, pesage, poidš», що означає «спроба, вага». Подальший розвиток цього слова спонукав до появи нових слів – таких, як: «experimentation, debut, equisse», значення яких у загальному вигляді уявляється як перша спроба, намагання письменника, художника, філософа, вченого викласти свої висновки і думки стосовно проблем, які їх хвилюють.

Хоча традиційно зазначають, що виникнення жанру есе припадає на ХVІ століття, що пов'язують з публікацією книги М. Монтеня «Досліди» («Essais», 1580), цілісна теорія жанру до сих пір не склалася. Л. Г. Кайда у своїй книзі «Есе. Стилiстичний портрет» (2008) зазначає: «Місце есеїстики в філологічній науці так само туманне, як і британська столиця на полотні Клода Моне «Лондон у тумані». Есе не увійшло в поетику, не має загальної концепції жанру, навіть в енциклопедичних словниках воно з'явилося не так давно зі звичним розмитим тлумаченням» [4, 246]. Але все ж таки сам жанр налічує багатовікову історію, і тому не викликає сумніву той факт, що в ході свого історичного розвитку есе зазнало значних змін. Це, в свою чергу, ускладнює роботу дослідників у спробах створити єдину теорію жанру: «Постійно обновлюючись і змінюючись від автора до автора, есеїстика не піддається чіткому визначенню своєї специфіки» [3, 13].

У китайській мові під терміном есе розуміють слово «随笔» («суйбі»), яке дослівно перекладається як «слід за пером». «Великий літературознавчий словник Китаю» («中国文学大辞典», 2000) дає таке визначення цього

поняття: «Суйбі – це один з різновидів прози (散文), який поєднує у собі характерні особливості критики та лірики. Це невеликий за обсягом літературний твір з багатьма підвидами» [5, 478]. Пишучи суйбі, автор використовує багатоманітні стилістичні прийоми аби передати свої почуття та думки. Мова, якою пишуть суйбі, жива та проста, але в той же час багата натяками, що вказують на прихований зміст.

Відомий сучасний китайський письменник Су Тун (苏童) висловлював таку точку зору з приводу жанру суйбі: «Для мене писати суйбі – це те саме, що базікати з сусідом: ніякої зверхності, пишності та структурності, лише невимушеність та розслабленість» [6]. Однією з особливостей суйбі в китайській літературі є жанрова свобода. Письменнику не потрібно вганяти себе в жанрові або тематичні рамки, йому не потрібно дотримуватися певних критеріїв. Також немає обмежень щодо обсягу суйбі: це може бути лише декілька десятків або ж декілька тисяч ієрогліфів. Головна мета будь-якого суйбі полягає у вираженні свого наміру: чи то радості буденного, чи навпаки смутку прийдешнього або просто міркувань з певного приводу. В ієрогліфі «隨» («суй») криється уся сутність цього легкого, але в той же час такого близького простому читачеві жанру.

На противагу європейському есе, у Китаї жанр суйбі мав до цього часу тривалу історію, що налічувала майже два тисячоліття. Але своєму широкому розповсюдженню суйбі завдячує саме публіцистиці адже, в першу чергу, вони публікувалися у різноманітних газетних та журнальних виданнях.

На думку Девіда Полларда, автора книги «Китайське Есе» («The Chinese Essay», 2000), саме у публіцистиці почав формуватися суйбі «нового стилю». Новизна есеїстики виражалася насамперед в помітному розширенні тематичної своєрідності, актуальності та у віддаленні від естетичних канонів минулого [1, 24]. За словами радянського літературознавця та перекладача китайської мови Д. М. Воскресенського, послідовники цього напрямку не прагнули зруйнувати старі естетичні норми літератури, вони намагалися їх дещо видозмінити і оновити [2, 13].

Сучасні китайські письменники успадкували найкращі риси традиційної есеїстики: її поетичність, критичний настрій, алегоричність, іронічність та інтелектуальну наповненість. Зараз цей вид літератури являє собою важливу складову у творчій діяльності більшості великих письменників, таких як Цзя Пінва (贾平凹), Су Тун (苏童), Ге Фей (格非),

Юй Хуа (余华) та інших. Види та форми сучасних суйбі дуже різноманітні. Вони виділяються своєю тематикою, ставленням письменників до явищ суспільного та особистого життя людей, своєю стилістикою тощо. Деякі твори з точки зору їх художньої виразності не дуже відрізняються від невеличких новел та розповідей, в декотрих з них є завершений сюжет та свої головні герої.

Літературознавці на сьогоднішній день виокремлюють три головні види суйбі, які різняться між собою на тематичному та структурному рівні. Перший суйбі, який виділяється з поміж інших, – «есе-опис» («记叙性随笔»), в якому зазвичай розповідається про епізод з буденного життя або певний життєвий досвід письменника. В основу сюжету покладено опис подій та зображення людей. Лейтмотивом цього виду есе є передача автором його переживань та відчуттів. Відомий китайський письменник Ба Цзінь (巴金) так висловлювався щодо цього виду есе: «Хоча у таких творах найчастіше зображуються прості речі, однак після вдумливого читання, складається враження наче дізнався увесь світ, пізнав істину (道理) буття» [6].

Наступним літературознавці виділяють «есе-повість» («议论性随笔») або, як його ще прийнято називати «随感» («враження») чи «杂感» («урирчасті враження»). Такі есе можуть торкатися як гостро соціальних тем, так і філософії людського життя. У них може йти мова про життєві дрібниці, красу природи, тваринний світ, а також любовні перипетії, автор може давати свою оцінку літературного твору або ж звертатися з посланням до близьких. Однак найважливішим залишається миттєва передача почуттів, тобто автор робить спробу «спіймати момент». Адже, як зазначає майстер цього виду есе Ван Мен (王蒙): «Якщо замешкатися хоч на хвилику, це відчуття промайне, а письменник вже не буде в змозі сповна відобразити те, що він відчув. Лише миттєве зображення подій «слід за кистю» дає змогу здійснити цей задум» [6].

Слідом за есе-повістю, сучасні літературознавці також звертають увагу на «есе-пояснення» («说明性随笔»). Одним з яскравих представників цього есе вважають Лі Сяньяо (黎先耀) та його есе «Щасливчик» («天之骄子», 1992). Його стиль письма та мова, яку він використовував у зображенні людей та описі природи, різко відрізнялася від його попередників. У есе він висловлював свою палку любов до природи, тим самим намагаючись достукатися до свідомості читачів. Тобто, на його думку, «есе-пояснення» –

це не просто текст, де щось пояснюється, автор робить акцент саме на сутності явищ, даючи суб'єктивну оцінку дійсності [6].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. David Pollard *The Chinese Essay*, C. Hurst & Co. Publishers, 2000. – 372 с.
2. Воскресенский Д. Н. Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза и эссеистика / Д. Н. Воскресенский. – М. : Восточная литература, 2007. – 525 с.
3. Иванов О. Б. Эссе в европейской философской и художественной культуре: Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. философских наук: спец.: 09.00.13 – Религиоведение, философская антропология и философия культуры / Иванов О. Б.; Сев.-Кавказ. научн. центр высш. шк. – Ростов-на-Дону, 2004. – 22 с.
4. Кайда Л. Г. Композиционная поэтика текста: монография / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта: Наука, 2011. – 408 с.
5. 中国文学大辞典. – 上海辞书出版社, 上海, 2000. – 2481页.
6. 随笔 [Электрон. ресурс] – Режим доступа [<http://baike.baidu.com/item/随笔/4153>] (дата звернення: 10.03.17)

А. Б. Кутовой

ПОВЕСТЬ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА

«ХОББИТ, ИЛИ ТУДА И ОБРАТНО» КАК АВТОРСКАЯ СКАЗКА

Данная статья является результатом курсового исследования, целью которого была попытка систематизации элементов, классических для жанра фантастической сказки и непосредственно авторских, в повести «Хоббит, или Туда и Обратно» Дж. Р. Р. Толкина (*J. R. R. Tolkien *The Hobbit, or There and Back Again*, 1937*).

Сказка несет в себе множество элементов мифа и является своеобразным отражением мифологии одного или нескольких народов, неся в себе часто искаженные, но узнаваемые мотивы и образы мифических сюжетов и героев. Это очевидный «код жанра». Таким образом, даже авторская сказочная повесть может быть интерпретацией классического мифа, в котором будут изменены имена героев и/или названия и дополнена сюжетная линия в соответствии с авторским видением.

Ярким примером такого явления в жанре сказки и предстает «Хоббит». С первого взгляда повесть выглядит как обычная история для детей, но при дальнейшем изучении проступают куда более серьезные элементы древнегерманской, а именно германо-скандинавской мифологии, которые мы можем увидеть даже без детального изучения сюжета — в основах имен героев авторского произведения [8, 23].

Так, в первой, самой известной песне Старшей Эдды (The Poetic Edda), которая имеет название «Völuspá» («Прорицание вёльвы»), из крови великана Бримира боги создали альвов-карликов (dwarfs), имена которых и взял Толкин для своих 13 гномов:

10. There was Motsognir // the mightiest made / Of all the dwarfs, // and Durin next; / Many a likeness // of men they made, / The dwarfs in the earth, // as Durin said.

11. Nyi and Nithi, // Northri and Suthri, / Austri and Vestri, // Althjof, **Dvalin**, / Nar and Nain, // Niping, Dain, / **Bifur**, **Bofur**, // **Bombur**, **Nori**, / An and Onar, // Ai, Mjothvitnir.

12. Vigg and **Gandalf** // Vindalf, Thrain, / Thekk and **Thorin**, // **Thror**, Vit and Lit, / Nyr and Nyrath, // Regin and Rathsvith-- // now have I told-- / the list aright.

13. **Fili**, **Kili**, // Fundin, Nali, / Heptifili, // Hannar, Sviur, / Frar, Hornbori, // Fræg and Loni, / Aurvang, Jari, // **Eikinskjalldi**. <...>

15. There were Draupnir // and Dolgthrasir, / Hor, Haugspori, // Hlevang, **Gloin**, / **Dori**, **Ori**, // Duf, Andvari, / Skirfir, Virfir, // Skafith, Ai [7, 6-7].

Особое внимание нужно уделить имени наследника Королевства Под Горой Торина Дубошита, поскольку его имя состоит из имен двух альвов, упомянутых в Старшей Эдде: первое имя — Thorin, а второе — Oakenshield (перевод Eikinskjalldi). Причина выбора такого составного имени остается неизвестной. Также интересную трактовку имеет имя мага Гэндальфа (в Эдде Гандальв — Gandalf). В расшифровке имени с древнеисландского наречия gandr — волшебный посох, alfr — альв (эльф или гном). Первоначально, Джон Толкин дал имя Gandalf королю гномов, но в окончательной версии повести он получил имя Торин Дубошит, а Гэндальфом автор назвал волшебника, поскольку ранее избранное для этого персонажа имя Бладортин показалось ему слишком несерьезным [3, 237].

Теперь перейдем к анализу мифологической составляющей сюжета повести. Толкин взял за основу своего произведения германо-скандинавский

миф о проклятом золоте и волшебном кольце, так же как и Рихард Вагнер, когда он писал свою оперу о «Кольце Нибелунгов».

Несмотря на то, что, как известно, Толкин весьма неодобрительно относился к вагнеровскому толкованию «волшебного кольца», у колец обоих авторов присутствует важная схожая черта: они возбуждают стремление к власти у тех, к кому попадают. Это обусловлено наличием у них «общего предка» — истории о тёмном эльфе по имени Андвари, которая была изложена в «Старшей Эдде».

В ней еще не поработанный золотом Андвари плыл по реке, ловя рыбу, когда увидел прекрасных речных нифм. Он пытался приблизиться к ним, но они насмеялись над его уродством: его ноги были кривыми, а кожа морщинистой и смуглой. Он злился всё больше и больше, пытаясь поймать их, и в конце концов вместо того он присвоил себе их золото. Нимфы попросили вернуть им золото, а когда он отказался, они даже предложили ему плотские удовольствия. Андвари лишь прокричал им: «Я отрекаюсь от любви! Я клянусь перед всеми богами, что золото и даруемая им власть будут моей единственной любовью». С помощью волшебства он создал кольцо из золота нимф. Это волшебное кольцо даровало ему власть надо всеми остальными тёмными эльфами и могло создать любое количество золота. Так он жил очень долго, поработив прочих эльфов и заполнив множество своих пещер сокровищами.

Ничто не нарушало спокойствия Андвари, но однажды к нему явился бог Локи. Он позаимствовал у богини волн Ран сеть, которой она ловила несчастных моряков. Он спустился в обиталище Андвари; это была огромная пещера под землей, в центре которой находился большой водоем. Локи забросил в него сеть Ран и поймал прячущегося там Андвари. Локи схватил его и пригрозил убить тёмного эльфа, если тот не отдаст ему всё его золото. Андвари так и сделал, но попытался утаить своё волшебное кольцо, однако у него ничего не получилось, и Локи силой забрал кольцо себе. За это Андвари наложил на золото и кольцо проклятие:

«Золото это, / что было у Густа, / братьям двоим / гибелью будет, / смерть восьмерым / принесет героям; / богатство мое / никому не достанется» [4, 276].

Андвари наложил проклятие не на Локи, а на само золото: каждого человека, жадно накапливающего его, ожидает несчастная смерть. Локи

посмеялся над ним; он был не против проклятия, наложенного на клад, поскольку не собирался быть его владельцем.

Каждый, кто с тех пор обладает золотом, проклятым кольцом, погибает. Локи относит его к Хрейдмару, который вскоре будет убит собственными сыновьями, Регином и Фафниром. Они также будут жестоко убиты — в конце повествования Сигурд (легендарный князь и вождь воинов) получает кольцо, убив Фафнира, принявшего облик дракона; но и ему суждено расплатиться своей жизнью [1, 173-181].

В повести «Хоббит» прослеживается прямая аналогия с описываемым в мифе проклятием: Торин Дубоцит, хоть и является законным обладателем Клада Под Горой, умирает, влекомый жаждой обретения проклятых сокровищ. Кроме того, умирает и Смауг, дракон, в течении многих лет охранявший это золото.

Примечательно, что образ Андвари практически не был изменен Толкином при создании им образа Голлума – были сохранены элементы внешности существа, его место обитания и фанатичная одержимость своим сокровищем. И, как и в мифе, Голлум теряет его после прихода в его пещеру незнакомца и прокликает его.

Вспомним другой эпизод повести, имеющий в своей основе миф, в котором Гэндальф спасает отряд гномов и Бильбо от смерти в руках троллей-людоедов: попеременно выдавая свой голос за голоса троллей, он мешал им согласиться друг с другом — как поступить с пленниками — сварить, искрошить или раздавить. Наступивший рассвет превратил троллей в камень: «— Рассвет вас застанет – и камнем всяк станет! – сказал голос, похожий на голос Вильяма. Но говорил не Вильям» [6, 32]. Схожий мотив имеется в части «Песни о богах» «Старшей Эдды», которая называется «Речи Альвиса» (Alvíssmál) [2, 128]. В ней Тор избавляется от навязчивого жениха своей дочери, задерживая его различными вопросами («Альвис, скажи мне, про все, что есть в мире, наверно, ты знаешь...») до тех пор, пока не восходит солнце и тот не превращается в камень:

«Но хитростью мощный / тебя обманул я: / ты в доме застигнут / солнечным светом!» [4, 238-239].

Несмотря на подобные отсылки к скандинавской мифологии, «Хоббит» является вполне современным литературным произведением, написанным для современного читателя. Автору удалось одновременно создать атмосферу волшебной сказки и пропустить ее через призму сознания

человека XX века, где немалое место занимает ироническое переосмысление традиций прошлого. Ярким примером может служить повествование о том, как один из воинственных предков мирного хоббита снес своей палицей голову предводителю гоблинов. Она «пролетела сто метров по воздуху и угодила прямо в кроличью нору; таким образом, была выиграна битва и изобретена игра в гольф», — подводит итог рассказчик [6, 17].

Вместе с тем «Хоббит» гораздо ближе к «большой литературе», чем к обычной волшебной сказке. Буквально с первых строк повести читатель узнает о некой двойственности натуры хоббита — о его тяге к спокойной размеренной жизни, с одной стороны, и о стремлении к авантюрам, с другой. Данные тенденции будут противоборствовать в его характере на протяжении всего повествования. Но не они одни залог изменений в характере Бильбо. Перед нами происходит развитие образа героя под воздействием обстоятельств, высвобождающих скрытые возможности в его душе. Недаром маг Гэндальф, рекомендуя Бильбо в спутники гномам, говорит: «Он далеко не так прост, как вы думаете, и совсем не так прост, как думает сам» [6, 18]. Иначе говоря, путь хоббита к Одинокой горе представляет собой не что иное, как путь познания самого себя (и здесь, очевидно, отголосок магистрального для средневековой традиции жанра «квеста»). Если первоначально Бильбо лишь объект насмешек гномов, называющих его пузаном и бакалейщиком, то потом он делает все возможное, чтобы заслужить репутацию настоящего Взломщика, демонстрируя удивляющую его самого отвагу и сообразительность. Однако есть в его образе и другие черты, выводящие Бильбо за рамки типа удачливого авантюриста — это, прежде всего, милосердие и мудрость [5, 479]. В таком образе героя очевидно соединение традиций: сказка, позднесредневековая традиция героя-хитреца, авантюриста (плут, пикаро) и литература викторианской Англии (тот канон Englishness, который Толкин, К.С.Льюис и другие создатели «Инклингов» восприняли от английского романа Диккенса, Теккерея, Тrolлопа и Гарди). Бильбо у Толкина — викторианец и средневековый авантюрист одновременно.

Так, он щадит несчастное озлобленное существо — Голлума, хотя тот угрожал хоббиту смертью, а после победы над драконом готов не только отдать свою долю сокровищ, но и подвергнуть опасности жизнь, чтобы предотвратить битву людей и эльфов с гномами, которых обуяла алчность. Можно предположить, что именно благодаря бескорыстию с Бильбо и снимается упомянутое выше проклятие драконова золота, и в этом — залог

мирного сосуществования всех «пяти воинств» — эльфов, гномов, людей и других волшебных существ.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Королёв К. Скандинавская мифология. / К. Королёв. — СПб. : Мидгард, 2007. — 587 с.
2. Огороднов Л. Скандинавская мифодрама: Обретение целостности / Л. Огороднов. — М. : Litres, 2016. — 412 с.
3. Олсен. К. Хоббит: Путешествие по книге. / К. Олсен; перевод с англ. Вольфцун О., Полищук В., Кухта Т. — СПб. : ИГ Лениздат, 2013. — 384 с.
4. Старшая Эдда // Старшая Эдда — М. : Художественная Литература, 1975. — 770 с.
5. Стахорский С. В. Энциклопедия литературных произведений. / С. В. Стахорский. — М. : Вагриус, 1998. — 654 с.
6. Толкин Д. Р. Р. Хоббит, или Туда и Обратно. / Д. Р. Р. Толкин, перевод с англ. Рахмановой Н. — М. : Детская литература, 1976. — 178 с.
7. Bellows H. A. The Poetic Edda: The Mythological Poems. / H. A. Bellows. — N.Y. : Dover Publications, 2004. — 256 p.
8. Larrington. C. The Poetic Edda / C. Larrington. — Oxford : Oxford University Press, 2014. — 347 p.

Є. Є. Ланьо, О. А.Мащенко

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В РОМАНІ Г. ДЖЕН "ТИПОВИЙ АМЕРИКАНЕЦЬ"

Гіш Джен — сучасна американська письменниця китайського походження. Основні твори : романи "Мона у землі обітованій" ("Mona in the Promised Land", 1996), "Кохана дружина" ("The Love wife", 2004), "Типовий американець" ("Typical American", 1991) та збірки "Хто тут ірландка?" ("Who's Irish?: Stories", 1999) мають спільну тематику — зображення життя та адаптації американців китайського походження, носіїв східної філософії і американського способу життя в західному суспільстві.

Американський літературознавець Патріція Кіф Дюрсо у своїй статті "Біографія Гіш Джен" ("Gish Jen Biography", 2005) зазначає, що роботи письменниці здебільшого зосередженні на темах розвитку родинних стосунків, національної приналежності в американському контексті. Роман

"Типовий американець" якнайкраще реалізує цю тематику, історія охоплює життя Ральфа Чанга і його родини від їхнього прибуття з Китаю до Америки і занурення родини Чанг в американську культуру [1].

Судячи з її творів, письменниця дуже глибоко ознайомлена з культурою Китаю. В романі "Типовий американець" Г. Джен неодноразово використовує китайську фонетичну транскрипцію "пін'їн", також в тексті наявні приклади китайських ідіом, після яких слідують повчальні історії. Такі приклади роблять акцент на тому, що головні герої роману все ж люди східної культури, китайського походження. Проте, на відміну від письменників, які знаходились біля витоків сіно-американської літератури (Jade Snow Wong, Yan Phow Lee), тексти Гіш Джен не мають нічого спільного з ознайомленням білих читачів з "екзотичною" культурою і побутом. Адже провідною темою роману є життя і побут саме в Америці, китайський спосіб життя в цій країні отримує другорядну роль.

Особливою темою в романі "Типовий американець" є роль жінки у китайській сім'ї, що мешкає у західному суспільстві. Письменниця вибудовує жіночі образи інакше, порівняно з іншими сіно-американськими письменницями. Поетика образу жінки в романах Г. Джен особливо складна, оскільки базується на багаторівневому перетині східної і західної традиції розуміння образу як категорії художнього тексту.

Англомовне літературознавство оперує категоріями : "image", "protagonist", "character", кожна з яких розкриває співвідношення з категорією "образ". Англійською мовою образ або "character" означає зображення людини, зокрема, у творах мистецтва, таких як п'єси, романи або фільми. Літературні образи керують читачем у творі, допомагають зрозуміти сюжет та обмірковувати наявні проблеми [2,116].

Китайською мовою 形象 або образ – означає зв'язок між людськими знаннями, почуттями та думками, тобто образ в східній літературі охоплює образ персонажа разом із усім, що його оточує. Зв'язок такого типу сформував систему поняття літературного образу в китайській мові. Образ віддзеркалює характер персонажа, його думки і найважливіше, об'єднує літературні та символічні тематики [3].

Для розгляду образів літератури східного походження важливим є саме вивчення емоцій як складової художнього образу. Посилаючись на дослідження роману відомої вченої Е.А. Постнікової ("Анализ косвенных идентификаторов эмоциональной составляющей художественного образа

женщини-китаянки в романе Э.Тан "The Joy Luck Club", 2015) ми погоджуємось, що емоції героїнь-китаянок, які емігрували до США, представлені переліком непрямих ідентифікаторів, які аналізують художній образ. Вчена пояснює, що в психології є універсальний спосіб класифікації емоцій "за модальністю", який поділяє їх на позитивні і негативні. Зауважимо, що ми погоджуємося з дослідницею і приймаємо її точку зору, зважаючи на те, що темою "Типового американця" так само як і роману Е. Тан, що досліджує Е. А. Постнікова "Клуб радості й удачі" ("The Joy Luck Club", 2003) є життя китайців в Америці. Таким чином, Г. Джен в романі "Типовий американець" продовжує тему і образ жінки, що вписані у загальний жіночий сіно-американський дискурс. Дослідниця зосереджується на лексико-семантичних аспектах у зображенні жінки і наводить приклади, де жіночі образи характеризуються лексичними одиницями, які здебільшого виражають негативні емоції китаянок. Жіночі персонажі стикаються з різними проблемами на шляху до самовизначення, суперечності щодо світогляду, іноді і мовні труднощі [4,362].

Ми вважаємо цю кропітку роботу вченої дуже важливою, але зі свого боку, ми зосередимось на літературознавчому аналізі такого складного феномену. В романі "Типовий американець" Гіш Джен обирає особливий іноді іронічний модус передачі переживання головних героїнь і через різні життєві ситуації розкриває ці жіночі образи. Серед головних жіночих героїнь в романі слід виокремити два образи : це дружина головного героя Гелен та його сестра Тереза. Обидві жінки емігрували до Америки в пошуках кращого життя, і асиміляція героїнь в західному суспільстві проходила нелегко. Руйнування стереотипів стосовно характеру китайської жінки та її роль в сім'ї в текстах письменниці призводить до подвійного контексту – прямого і сугестивного. З одного боку, сестра Ральфа Тереза має сильний характер жінки-одиначки і все може зробити сама, не потребуючи допомоги від чоловіків і навіть дещо зневажаючи їх. Вона не слідує традиціям китайського шлюбу, і більш того, заводить роман з одруженим чоловіком. Тереза дуже сильна, на її долю випадає важке випробування – її починають засуджувати рідний брат і його дружина – її найліпша подруга, однак, вона зберігає своє обличчя і спокій, і як стримана жінка - самотійно керує своїм життям і ні від кого не залежить.

З другого боку, Гелен, яка на перший погляд втілює конфуціанський ідеал китайської жінки і дружини. Вона в усьому підтримує свого

непутячого чоловіка і дбає про добробут в родині. Навіть маючи романтичні стосунки з бізнесменом Говардом, вона не втрачає своєї гідності, і кінець кінцем, не погоджується стати його коханкою. Більш того, вона завершує будь-які стосунки з ним і повертає собі душевну рівновагу зразкової дружини.

Спільним в жіночих образах в романі «Типовий американець» є те, що героїні в ньому тримають свої душевні переживання в собі, на людях вони завжди поведуться гідно. Гелен і Тереза втілюють основну рису характеру людей китайського походження – вони зберігають своє обличчя. Більш того, вони пишаються своєю національною належністю і бережливо відносяться до своєї родини. Однак, Г. Джен додає особливість жіночим образам, таким чином, вони створюють новий погляд на стереотип традиційної поведінки китайської жінки, письменниця в іронічній манері зображує прояв східного менталітету в західному суспільстві, і це робить її роман унікальним.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ :

1. Patricia Keefe Durso. Gish Jen Biography. —2005. [Електронний ресурс]. — URL: <http://biography.jrank.org/pages/4465/Jen-Gish.html> (дата звернення: 1.03.2017).
2. Maria DiBattista. Novel Characters: A Genealogy/ DiBattista Maria. —New York: John Wiley & Sons,2010. — 208p.
3. 专业词汇.—2005. [Електронний ресурс].— URL: <http://baike.baidu.com/view/160878.htm> (дата звернення : 03.03.2017)
4. Постникова Е. А. Анализ косвенных идентификаторов эмоциональной составляющей художественного образа женщины-китаянки в романе Э. ТЭН «The joy Luck Club» /Е. А. Постникова// ЖурналScience Time. – Выпуск№ 5. —Северодвинск, 2015. — С.359—364

Д. Д. Лапушанська

ОБРАЗ ЖІНКИ У КИТАЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЮН ЧЖАН «ДИКІ ЛЕБЕДІ»

На сьогоднішній день літературна діяльність жінок-письменниць Китаю другої половини ХХ століття досі не стала об'єктом глибокого і всебічного аналізу. Існує небагато робіт, присвячених класифікації жіночої творчості цього періоду, вивченню специфіки жіночого письма та форм репрезентації жіночих образів, саме тому можна зробити висновок, що

вивчення жіночої прози Китаю (女性文学nǚxìng wénxué) та її особливостей представляє великі можливості та інтерес для дослідження.

По-перше, варто зазначити, що у художній літературі наочно і глибоко втілюються чоловічий і жіночий погляди на світ, так звана гендерна картина світу. Для аналізу китайської жіночої прози надзвичайно важливим є аналіз гендерного статусів жінки і чоловіка та особливості гендерної поведінки у різних соціально-історичні періоди. У період переходу від класичної китайської культури до сучасної з'явилася художня увага у розгляді гендерних відносин, що вимагало: 1) визначення гендерного статусу сучасної жінки і чоловіка; 2) пошук художніх шляхів відтворення особливостей гендерної поведінки жінок на зламі традиційної та сучасної культур.

Сучасні дослідники, використовуючи гендерний підхід до вивчення цієї теми, розглядають ментальну, культурну та історичну складову жіночої прози, пробудження жіночої свідомості та визнання жіночого права на самовираження у китайській літературі [3]. У китайському літературознавстві ця тема вивчалася такими науковцями як: Лу Сінь, Мао Дунь, Лей Шуйлян, Мен Юе, Дай Цзіньхуа, Лю Цзе, Чжан Хао, Лі Лін, тощо. У свою чергу, «жіноча проза» (女性文学nǚxìng wénxué) як явище у новітній китайській літературі стало можливим завдяки творчості письменниць Бін Сінь (冰心Bīng Xīn), Дін Лін (丁玲Dīng Líng), Лу Ін (庐隐Lú Yǐn), Лін Шухуа (凌叔华Líng Shū Huá) – тих, що стояли біля самих витоків формування «жіночої літератури» у Китаї.

Місце жінки, її соціальний статус, проблеми сім'ї та шлюбу, проблема жіночої незалежності – це теми, про які міркували у своїх творах перші письменниці нового Китаю.

«Жіноча» проза Китаю відрізняється від іншої літератури своєю самобутністю і неповторністю, вона пройшла через певні історичні етапи. Однак і зараз у Китаї досі діє сувора літературна цензура, тому багато письменниць, тільки перебуваючи за кордоном, можуть відкрито писати на важливі, хвилюючі їх теми.

Однією з таких письменниць є Юн Чжан (张戎Zhāng Róng; 1952-), автор всесвітнього бестселеру – історичного роману-автобіографії «Дикі Лебеді» (鸿:三代中国女人的故事), у якому описується життя трьох поколінь жінок Китаю. Особисті історії розгорнуті на фоні основних історичних подій,

таких як китайсько-японська війна, громадянська війна та Культурна революція у Китаї.

Цей роман – це своєрідна автобіографічна проекція життя письменниці, де соціальні проблеми описуються за допомогою внутрішнього світу, психології жінки. Твір представляє собою жіночу сагу, і, хоча родовід (家谱 jiā pǔ) традиційно простежується через патріархальну лінію, необхідно відзначити, що сімейне древо також можна простежити за материнською лінією, починаючи від бабусі. Таким чином, письменниця використовуючи два протилежних способи простеження древа сім'ї та об'єднання їх в одному передбачає навмисну спробу відриву від патріархальної традиції:

1) 外曾祖父是杨家的独子，担负着杨家传宗接代，所以他在杨家的地位非同小可。Прадід по матері Ян Жушань був єдиним сином у родині, а тому саме на ньому лежав обов'язок продовження роду, тому в родині він займав дуже важливе місце.

2) 外曾祖母的命运是那个时代中国女人命运的一个缩影。她是一位 吴姓皮匠的女儿，由于家庭既非书香门第，又无人在朝作官，更因为她是个女孩，所以没有正式的名字。因排行第二，大家 就索性管她叫“二丫着”。“二丫头”述在襁褓襁褓中时，父亲就 去世了，由伯父抚养。Доля моєї прабабусі, була типовою – в той час так жили мільйони китаянок. Походила вона з роду чинбарів на прізвище У. Оскільки її сім'я не відрізнялася ні освіченістю, ні високим соціальним становищем, а вона народилася дівчинкою, їй навіть не дали імені. Як другу дочку в сім'ї, її просто називали «дівчинкою номер два» (ер-ятоу). Батька вона втратила у дитинстві і росла у дядька.

Водночас при описі зовнішності або характеру головних героїнь письменниця надає їм традиційних рис: «... 算是个美人胚子。瓜子脸，细腻而富有光泽的皮肤，浓密黑亮的头发梳成独辫垂到腰上。」 (...була красунею з овальним обличчям, рум'яними щоками і світлою шкірою. Довге блискуче волосся вона заплітала в косу, що діставала до поясу).

大部分时间，女人只能文静，姥姥也就显得文静。但矜持的处表下，她充满活力。她的削肩柳腰是当时美的标准。然而，姥姥最宝贵的财富是那对缠过的小脚三过金莲。Більшість часу жінка завжди мала бути покірною, бабуся вміла триматися скромницею, але під зовнішнім спокоєм переховувався життєва сила. Вона була невеликого зросту, струнка, з похилими плечима, що вважалося верхом витонченості.

Жіночий образ у романі втілюється на трьох рівнях – у образах бабусі Юйфан, матері Дехун та самої письменниці Чжан Жун. Елізабет Кролл у

своєму дослідженні зазначає, що китайські автобіографії, написані у XX столітті жінками-письменниками, тяжіють до реконструкції наративу, описуючи пам'ятні моменти, що стосуються їх дитинства, гендерного досвіду та становлення жіночності [2].

Письменниця яскраво відтворює історію своєї сім'ї навколо таких моментів:

1) Муки бинтування ніг 缠脚 (chán jiǎo): 姥姥两岁时开始缠脚, 她母亲就用 一块几十斤重的扇面大磨石, 压在她脚背上, 以折断脚趾的骨 骼。姥姥这次不再是哭喊, 而是嚎叫, 垂死般的, 苦苦哀求母 亲住手, 母亲只好用一块布塞住她的嘴。Ноги бабусі почали бинтувати, коли їй було два роки. Її мати спочатку сповила їй ступні шестиметровим шматком білої тканини, підігнувши всі пальці, окрім великого, під підшву, а потім придавила ногу у підйомі каменем, щоб зламати кістки. Бабуся кричала від страшного болю, благала мати перестати, тому їй довелося заткнути їй рот матерчатим кляпом.

2) Наказ стояти на колінах на битому склі 跪在碎玻璃 (guì zài suì bōlǐ): 一天, 她挨斗后 回到家, 脸部痛苦地抽搐着, 原来在斗争会上她被迫跪在碎玻璃上整个晚上, 姥姥用镊子和大针一点一点挑出陷进她膝盖 肉里的玻璃渣。Одного разу вона прийшла додому з обличчям, скривленим від болю. Їй наказали стояти на колінах на битому склі. Бабуся весь вечір виймала з її колін осколки пінцетом і голкою.

3) Принизливі факти утиску людської гідності (羞辱侵犯人的尊严的事实 xiūrù qīnfàn rén de zūnyán de shìshí): 每走几 十九“欲加之罪, 何患无辞”步, 她和她的同事就被迫跪在地上向围观群众磕头, 孩子朝他 们扔石子, 吐口水, 有些高喊他们的头磕得不够响, 要重新 来。我母亲和她的同事只得在石头路面上使劲再磕。Через кожні пару кроків її разом з товаришами по нещастю змушували ставати на коліна і відбивати натовпі земні поклони. Над ними знущалися діти. Деякі кричали, що вони б'ють головою об землю недостатньо голосно і вимагали повторити. Тоді мамі доводилося знову битися головою об кам'яну бруківку.

У такий спосіб відбувається деміфологізація та деестетизація, вимальовуються внутрішні проблеми – жорстокість старовинних звичаїв, тяжкість «жіночої долі», звірства японської окупації, радість приходу комунізму і подальше божевілля культурної революції. Для багатьох людей у західному світі «Дикі Лебеді» стали першим справжнім розумінням життя під правлінням китайського комунізму. Книга, що була перекладена 30

мовами, є реалістичним уявленням про життя китайського народу та особливо про життя китайських жінок [1].

Таким чином, в умовах формування нової культурної парадигми сучасного Китаю та зростаючого інтересу до китайської жіночої прози можна дійти висновку, що вихід жінок на літературну арену свідчить про зміни традиційних уявлень про роль жінки у суспільстві, а китайська література орієнтується на світовий літературний процес, відображаючи при цьому культурно-історичні та соціально-політичні зміни не тільки усередині країни, але і у світі та водночас не втрачає своєї самобутності.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Chen, Letty Lingchei. *Writing Chinese: Reshaping Chinese Cultural Identity*. – New York: Palgrave Macmillan, 2006. – С.149.
2. Croll, Elisabeth J. *Gendered Moments and Inscripted Memories: Girlhood in Twentieth-century Chinese Autobiography*. – Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. – С.117-118.
3. Dooling A.D. *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. – С.173.
4. 张戎《鸿：三代中國女人的故事》/ 张箬张朴译. – 内蒙古: 1民出版社出版, 1997. – 518页.

Науковий керівник В. В. Селігей

Ю. О. Маркоза, В. І. Ліпіна

THE IMAGE OF KYOTO IN A NOVEL BY YASUNARI KAWABATA “THE OLD CAPITAL”

In the paper, the image of Kyoto in the novel by Yasunari Kawabata “The Old Capital” is analyzed with reference to the artistic representation of Japanese life. Our analysis focuses on three specific features that may identify the compound image of the town: nature and seasons, festivals, and the characters. This method is used to expose the Kawabata’s writing style and emphasizes intends of the author.

Kyoto was the capital of Japan about twelve hundred years. It is often said that to tell the history of Kyoto is to tell the history of Japan [5, 113]. Thus, the image of Kyoto has become the focus of considerable interest in literature.

Yasunari Kawabata is thought to be the most well-known author marbled the image of Kyoto in literature. The novel “The Old Capital” (1962) is viewed the most precise autobiography of the town. In addition, it indicates Kawabata’s

aesthetics of wabi-sabi and ethic beauty, rooted in Buddhist and Confucianism thought [3, 13].

According to Saeki Shoichi, Kawabata has a distinctive and allusive style influenced by haiku and classical Japanese literature [8, 310]. In his Nobel Prize–acceptance speech in 1968, Kawabata discussed the Japanese appreciation for art in terms of harmony between nature and human relationships. It is also known as *kacho:fukagetsu*: “When we see the beauty of the snow, when we see the beauty of the full moon, when we see the beauty of the cherries in bloom, when in short, we brush against and are awakened by the beauty of the four seasons, it is then that we think most of those close to us, and want them to share the pleasure” [6].

Kawabata’s sentences tend to be short, perhaps reflecting an economy of language which he shares with the haiku form. The narrative is broken into short paragraphs. The paragraphs usually contain a single sentence or two or three. While there is a tendency towards short sentences, Kawabata also has some very long sentences that illustrate the “*renga*”-like features [1, 209]. His integration of a protagonist’s thoughts into a third person narration resulted in multi-clausal sentences. These reflect Kawabata’s use of a ‘stream of consciousness’ technique and his distinctive narrative style which utilizes the technique of “focalization” [7, 71]. However, we have to point out that the sentence structure is different in “The Old Capital” comparing to the earlier works because Kawabata was writing the novel under the effects “of the medicine for insomnia” [9, 270].

At the beginning of the novel, the imaginative topos of Kyoto is represented. Chieko, the main character of the novel, discovered the violets flowering on the trunk of the old maple tree. The maple was rather large for a small garden in the city [9, 8]. As the reader will no doubt be aware, the ancient tree with its coarse moss-covered bark is associated with the old capital itself.

The most explicable is an example of an observation Chieko makes about bell crickets in a jar, which indicates the image of Kyoto: “The crickets came to the world, chirped, reproduced themselves and perished in a small dark jar across the generations. Still, it was better, rather than die in a spacious box. Chieko had heard the ancient Chinese legend of a ‘universe in a jar’ in which there was a palace in a vessel filled with fine wine and delicacies from both land and sea. It was a separate realm, isolated from the vulgar world, an enchanted land. The story was one of many such legends of wizards and magic. The bell crickets had no intention to insulate themselves from the world. Perhaps they did not realize where they were,

so they went on living” [9, 8]. Kawabata explores the Japanese aesthetics based on the Buddhist concept of incompleteness, impermanence, and elusiveness.

The Old Capital is set in post-war Kyoto, a city of many traditional festivals but also one where western innovations were first adopted. This meeting of tradition and modernity is one of the central themes to “The Old Capital”. The novel also explores the issues of the country trying to find its way and develop new models of living while honoring its past, exploring the dialectics of the old and the new. Kawabata’s style is soft, spare and unsettling. He avoids strong criticism towards the disturbing questions. As an example, he notes that “the American military had built houses in the Botanical Garden, prohibiting, of course, any Japanese from entering,” [9, 58] – statement rather evoking, than accusatorial. On the other hand, some details can suggest implications of modern changes. That would be an image of old Christian lantern in Sada’s family garden, which is described as almost invisible in the traditional space [9, 9].

In the text, the category of time is based on four seasons. The time is represented following the nature evocation. It is structured by the time of year with spring season at the beginning. The text is full of kigos – seasonal words, that are commonly used in the Japanese poetry, requiring the reader to participate in the completing of the image and experience. The usage of kigos can be explained by the relatively stable weather conditions in Kyoto, where any climate implication can characterize the time described [4, 29].

The novel setting is impressive. Flowers, wood trees, nature itself the motifs that are used to come up with the design of fabrics for obi – belt for the kimonos. Here is Chieko's father Takichiro, fabric trader who creates patterns for weaving: “My eye just isn't accustomed to tulips. I wouldn't like an obi or kimono cloth in this pattern, but if a great artist were to create such a painting, even tulips could become a work with an eternal life,” Takichiro said, looking aside. “Some of the ancient designs were like that. Some of them are older than this capital city itself. No one can create anything like that anymore. They can do no more than copying them..” [9, 78]. Takichiro turned to Western painters like Klee who were inspired by orientalism to come up with a flower pattern for his daughter's obi. Hideo, a young master weaver, saw through the artifice of the design and dismissed it as lacking in “harmony”. Hideo recognized that an artistic design for an obi can mimic the color of the flowers, yet it can never capture the true beauty of nature. We can trace Kawabata’s idea of the exotic substitution of modern culture,

criticized by Edward Said as subtle and persistent Eurocentric prejudice against images of what is Oriental [2, 149].

The numerous Japanese festivals described in the book usually involved elements of nature appreciation. One after the another, the Kyoto festivals were described in the novel in details. For example, The Gion festival, the bamboo cutting ceremony at Kurama Temple, the Daimonji fire-lighting festival, the Festival of the Ages and number of the local ceremonies, are known only in Kyoto. The description of the ceremonies is precise like in a cultural guide to festivals.

The main character of the novel seems to be the protagonist of the town. Chieko is compared to the camphor trees, which we encounter on the surface of the book, painted by Kaii Higashiyama. The trunk of each individual tree was visible even on the tops of the mountains. Noticeably, that the trees were used in the construction of tearooms, so the appearance of the groves themselves alluded to the image of the tea ceremony. By describing it Kawabata evokes culture relying on nature.

In the paper, it has been attempted to analyze the image of Kyoto in the novel by Yasunari Kawabata “The Old Capital” regarding the author’s purpose to describe Japanese customs and mentality. Our analysis demonstrated three specific features that may identify the compound image of the town: nature and seasons, festivals, and the characters. It is the ancient maple tree in the small garden, or a small jar with bell crickets; the town of festivals and traditions; artificial camphor trees that also refer to the main character Chieko. All these features the connection between nature and human beings. Therefore, Kyoto is described as a highly ambiguous image, offering a range of readers’ interpretations.

The problem of special interest is the comparative analysis regarding the image of Kyoto in the novels of Yasunari Kawabata and Yukio Mishima, which is the theme of a different paper.

REFERENCES:

1. Araki, J. T. Kawabata: Achievements of the Nobel Laureate / J. T. Araki // *World Literature Today*, Vol.63, No. 2 Spring 1989. – P. 209-212.
2. Brown, J. D. J. A Stereotype, Wrapped in a Cliché, Inside a Caricature: Russian Foreign Policy and Orientalism.Politics / J. D. J. Brown // 30(3), 2010. – P. 149–159.
3. Cornyetz, N. The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: Polygraphic Desire / N. Cornyetz // Routledge, 2006. - 240 p.

4. Gilbert, R. Kigo and Seasonal Reference: Cross-cultural Issues in Anglo-American Haiku Publication / R. Gilbert // Kumamoto Studies in English Language and Literature 49. – Kumamoto: March 2006. – P. 29-46.
5. Grafetstätter, A.; Hartmann, S.; Ogier, J. H. Islands and cities in medieval myth, literature, and history : papers delivered at the International Medieval Congress / Grafetstätter A. // Peter Lang, New York, 2011. – 190 p.
6. Yasunari Kawabata – Nobel Lecture (1968) “Japan, the Beautiful and Myself”, available at: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html (accessed March 17, 2017)
7. Rimmon-Kenan, S. Narrative Fiction / S. Rimmon-Kenan // New York: Routledge, 1983. – P. 72–87.
8. Saeki, Shoichi Kawabata Yasunari no buntai (“The Style of Kawabata Yasunari”) / S. Saeki // Kindai bungaku kanshō kōza, Vol.13, 1959. – P.306-315.
9. 川端康成「古都」、新湖社、1962。 - 278 p.

К. О. Марченко

ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ РОМАНУ «РІЧКОВІ ЗАПЛАВИ» У СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

«Річкові Заплави», як й інші великі романи, створені за Мінської доби, продовжують залишатися у фокусі дослідницької уваги. Серед філологічних досліджень простежується тенденція до посилення компаративного підходу, поширюються праці, які розглядають роман у контексті зіставлення традиційних й сучасних підходів, західного та китайського прочитання, застосування сучасних теорій й концепцій.

Фундаментальне системне дослідження своєрідності нарації у романі здійснене видатним китайським вченим Ван Піном у праці «Дослідження наративу у китайському класичному романі» («中国古代小说叙事研究», 2001). Тут розглянуто особливості наративної ідентичності, наративної перспективи, темпоральності, логіки. Також системно вивчено моделі й схеми побудови образної системи роману, своєрідність структури й стилістики оповіді, розглянуто ключові принципи й категорії, покладені в

основу коментаторської й критико-аналітичної рецепції романів у часи створення.

У фокусі уваги Ван Піна – циклічність оповіді та способи взаємозв'язку окремих сегментів, зокрема паралельний опис одночасних або тотожних подій у різній перспективі. Ван Пін також приділяє значну увагу засобам виразності у романі, зокрема паралелізму (排比) та засобам створення іронії.

В іншій фундаментальній праці, присвяченій виникненню та становленню китайського роману «Історія китайського класичного роману» (《中国古典小说史论》, Ян І, 1995) «Річковим Заплавам» присвячений окремий розділ, в якому розглядаються особливості оповіді, композиції, стилістики роману. Особливий інтерес складає перший та другий підрозділи «Осягнення містичного всесвіту й структура оповіді» та «Динаміка взаємодії психологічного, соціально-громадського та уявно-фантастичного рівнів». Фабула роману на макрорівні – це протистояння добра й зла. У китайськомовних дослідженнях термін, який ми умовно перекладаємо як «добро» – це 忠义 «честность и справедливость», протиставлений слову 奸邪, значення якого «поганий», «злий», «нечестивий», тобто відповідає поняттєвому ряду, закріпленому в українській мові за словом «зло». Взаємовідношення цих двох категорій, як зазначає Ян І, актуалізуються у романі як розгалужена система, розподілена на два цикли. Сюжетика перших сімдесяти розділів розповідає про те, як бунтівники стали на сторону добра й у протистоянні зі злом «вершать справедливість» (替天行道, [2, 296]), а в наступних розділах додається тема покарання й помилування, повстанці розглядаються не як єдине ціле, а як дві протиставлені групи. Помилувані знищують покараних, а на перший план виводиться ідея 顺天护国 [2, 296] – «у згоді з волею неба дбати про державу». Таким чином, дослідження Ян І, у контексті дослідження особливостей проблематики роману, своєрідності композиції, висвітлює важливі для нашого дослідження компоненти, які переосмислюють у зниженій стилістиці народної оповіді провідні концепти конфуціанського дискурсу.

У контексті заявленої проблематики центральні образи розглянуто у контексті антонімічного цілого «захисник справедливості – злочинець». Ян І, згідно з традицією застосовує термін «义士», який дослівно перекладається як «справедливий воїн», тобто захисник справедливості. За змістовим наповненням це поняття стоїть в одному ряду з цзюнь-цзи (君子), яке є одним з центральних у конфуціанському гуманізмі. Ян І висвітлює

особливості образної системи й сюжетики роману, в якій дві протилежні категорії зливаються у цільні образи «справедливих злочинців», «безневинно засуджених» Лу Да, Лін Чуна, Нью Чжи, У-суна та інших персонажів. Особливу увагу приділено образу Сун Цзяна, Ян І детально висвітлює внутрішній конфлікт, який полягає у протиставленні «чжун» – щирості та відданості й «і» – справедливості.

Як зазначає Ян І, головна ідея роману, яка забезпечує його цілісність як художнього твору, а також критерії розрізнення романної авторської художньої оповіді й побутування сюжетів про повстанців Ляншаньбо у народної творчості – це принцип «天人感通» [2, 293], зв'язку Неба зі світом людей, інтуїтивно-почуттєвої єдності великого «небесного» всесвіту та маленького світу людей. Цей принцип по суті є провідним організуючим вектором оповіді роману, заявленим у перших розділах. Як відомо, поява та гуртування героїв-бунтівників зображується як послідовність дивних, чудесних випадковостей, отже Ян І звертає увагу на роль нумерології, як очевидного вказівника на божу волю, яка організовує героїв роману. Як зазначає Ян І, одне з найпоширеніших у романі позначень повстанців це «Сун Цзян й тридцять шість ватажків». Число тридцять шість, як і дев'ять, символізує у китайській нумерології гармонійну єдність неба й землі, а також повноту її реалізації й проявлення. Як зазначає Ян І, на основі традиційної нумерологічної символіки у романі «Річкові Заплави» будується розширена до ста восьми компонентів система, яка складається з тридцяти божеств (天罡) та сімдесяти двох демонів (地煞), яких також відповідно називають духами неба та духами землі. Ян І наголошує, що сюжетика роману не залишає сумніву, що кожний значний вчинок героїв роману, кожен їх успіх – це чудесний збіг обставин (天机), який засвідчує, що за діями повстанців стоїть воля неба (天命). Воля неба, або небесний наказ – це одна з провідних категорій конфуціанської доктрини.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. 王平 中国古代小说叙事研究。 – 出版社：河北人民出版社，出版时间：2001年。 – 页数：529
2. 杨义 中国古典小说史论。 – 出版社：[人民出版社](#)，出版时间：1995年。 – 页数：391。

Науковий керівник В. В. Селігей

ОСОБЕННОСТИ ПОЭМЫ ШЕКСПИРА «ВЕНЕРА И АДОНИС»

«Венера и Адонис» – это ранняя поэма, которая создавалась в одно и то же время с сонетами Шекспира, поэтому многие темы, образы в них переплетаются. Прежде всего – это тема любви, которая входит и в живопись, и в лирическую поэзию позднего Возрождения. Красочная эротическая поэма оборачивается философским диспутом. Такими диспутами о природе любви была полна поэзия в средние века и в эпоху Возрождения. Шекспир здесь выступает как продолжатель почтенной традиции. У него Венера исповедует сенсуализм, эпикурейскую жажду наслаждений, а Адонис, совсем как неоплатоник, ратует за идеальную возвышенную любовь.

В основу поэмы положен миф об Адонисе из «Метаморфоз» Овидия. Важно отметить, что у Овидия главным был рассказ о рождении Адониса и его смерти, в мифе тема любви развита не была. Шекспир делает акцент именно на изображении не просто любовного чувства, а любовной страсти. Он трансформирует миф. Сонеты большинства английских поэтов и сонетные циклы, которые появились в последнее десятилетие XVI века, испытывали сильное влияние Петрарки и петраркизма. Считается, что Шекспир шел по пути его преодоления, и это ощутимо и в сонетах, и в поэме «Венера и Адонис». У Петрарки активное начало всегда принадлежит лирическому герою, герою, который добивается признания своей возлюбленной. Шекспир меняет отношения между полами. У него активным началом является Венера – богиня, которая любит, как обычная женщина. Венере принадлежит ведущая роль сюжете. В основе поэмы лежит конфликт двух разных пониманий любовного чувства. Адонис исповедует духовную, возвышенную любовь, как истинный неоплатоник. Венера же исповедует чувственную, плотскую, земную любовь. Земное начало проявляется и в описании самой Венеры. Здесь нет книжных образов, мифологических параллелей, нет сравнений с драгоценными камнями, с астрологическими образами, которые преобладали в портрете возлюбленной у петраркистов. В основном Петрарка описывал только глаза и волосы Лауры, а Шекспир акцентирует внимание на губах /"Touch but my lips with those fair lips of thine –

Though mine be not so fair, yet are they red/ и вводит тему поцелуя, которая отсутствовала у петраркистов.

Кульминацией поэмы является сцена поцелуя, который Адонис дарит Венере перед расставанием. Важные шаги для овладения телом Адониса богиня делает, когда удается к поцелую – особой формы телесности. Целуя охотника, она пытается "без слов" сказать ему о несокрушимую силу своих чувств и нестерпимое желание проникнуть в сокровенные глубины его тела. Именно поэтому Венера горит желанием бесконечно целовать любимого.

В сонетном цикле Спенсера «Аморетти» (1595) лирический герой также играет активную роль. Он – охотник, он – актер, играющий разные роли, чтобы завоевать леди, он – паук, опутывающий свою возлюбленную хитроумной сетью, которую она не в силах разорвать. Шекспир же подчеркивает необычную активность Венеры, вводит чувственные образы в её описание, например, потная ладонь. Он также вводит антипоэтические слова для характеристики Венеры. Например, сравнивает её с голодной орлицей. У Шекспира неприступен и холоден Адонис, а не леди. При этом в описании её любви появляется много совершенно новых деталей и тем. Она готова своими волосами защитить его от зноя, стать между ним и солнцем, а он – пташка в клетке, вырваться не может из её объятий. Венера сравнивает себя с садом, где может вольно жить олень – Адонис. Её речь, обращенная к Адонису, насыщена эротическими метафорами и образами.

Венера и Адонис возникают своеобразными антиподами: если юноша воплощает холодную красоту, то богиня олицетворяет красоту, полную страсти любви. Именно такой идеал был характерен для эпохи Возрождения, которая утвердила новый кодекс красоты, где чувственность выступает основным атрибутом телесности. Шекспир наделяет Венеру безграничной чувственностью. Каждое ее слово – это поразительный звук страсти.

Поражают напор и энергия Венеры. Богиня охвачена страстью, в ней говорит голос природы. Венера упрекает Адониса за то, что он не возвращает Природе своего долга / *Seeds spring from seeds and beauty breedeth beauty; Thou wast begot; to get it is thy duty.*

Венера признается, что Адонис не созрел для любви, но ранней весной и незрелый плод можно попробовать. Эта тема в дальнейшем развивается в словах Адониса: тот просит богиню отказаться от него, дело юности — охота, он обещает Венере встречу, когда он возмужает.

Но Адонис отвергает подобную любовь, он видит лишь похоть в страсти Венеры. Если Венера прославляет животворящие силы природы, инстинкт продолжения рода, присущий всему живому, то Адонис отвечает ей как суровый моралист: он отвергает не любовь, а похоть; любовь подобна солнечному свету после дождя, похоть — буре, скрывающей солнце; нежная весна любви противостоит преждевременной зиме страсти; любовь не знает пресыщения, похоть — всегда подобна обжоре; любовь — это истина, похоть — полна лжи и обмана.

Но, несмотря на все усилия богини, ничто в Адонисе даже не шевельнулось.

Особую роль схватки между двумя героями в поэме отмечает Г. Кружков. Он утверждает, что эта картинка, традиционно связывающая мужское начало с верхом, а женское с низом, одновременно утверждается и опровергается в «Венере и Адонисе». При этом, Г. Кружков уверен в том, что здесь сыграла свою роль неоплатоническая концепция любви, в которой роли полов взаимнообратимы, даже относительны, как в более поздней (1613 года) эпиталаме Донна.

Поэма имеет сложную калейдоскопическую структуру с использованием меняющегося тона и перспективы с целью отражения разных, противоположных друг другу взглядов на сущность любви. Г. Кружков пишет: «Сюжет развивается не по прямой, а плавными и сильными извивами, как река, текущая среди холмов. Искусство драматического развития, техника замедления и оттяжки в любовной дуэли Венеры и Адониса застуживают восхищения».

Спор любви земной и любви небесной кончается тем, что вторгается Зло. Любовь, которая есть на земле, не представляет собой ни радость чисто телесную, ни радость исключительно духовную. Она осложнена вторжением чуждых ей стремлений и интересов, но перед человеком остается идеал красоты и духовности. Он в том прекрасном цветке, который вырос на месте, где лежит сраженный Адонис, в той отрешенности, которой предается Венера, удаляясь от земной суеты и от людей.

При всей поэтической возвышенности образа Адониса, в его портрете есть реальные черты. Он подобен тем молодым героям драм Шекспира, которые отвергают любовь, предпочитая ей более духовные и более мужественные интересы.

Шекспир не отдает предпочтения ни Адонису, ни Венере. Каждый из них по-своему прав, но союз духовного и телесного не осуществился. В этом трагизм жизни, ибо любовь, какой она является в действительности, бесконечно далека от прекрасного идеала.

Таким образом, почти лишенная внешнего действия, поэма содержит в себе движение определенных идей. Шекспир создал в «Венере и Адонисе» драму больших жизненных принципов. Она выражается не в действии, а в символике образов, наполняющих поэму. Живое стремится продлить свое существование, и это воплощено в Венере, в образах коня и кобылицы, одержимых страстью земной радости, но Жизни грозит Смерть. Смерть является здесь не в традиционном образе скелета с косой, а в облики дикого вепря. В этом своя символика. Смерть таится среди жизни в самой Природе. Она не Рок, не нечто, стоящее над жизнью, а возникающее в ней самой. Яркость красок, внешняя гармоничность поэмы обманчивы. Чувственные, эротические мотивы маскируют трагический смысл произведения. Современники особенно увлеклись эпизодами обольщения Адониса Венерой. Некоторым читателям показалось, что это произведение проникнуто гедонизмом. Действительно, нельзя отрицать того, что кисть Шекспира нашла яркие краски для изображения чувственной любви.

Поэма оканчивается трагически. Адонис погибает от клыков дикого вепря, а Венера удаляется от мира и людей. То есть ни духовная любовь Адониса, ни плотская страсть Венеры не обретают гармонию. В этом заключается конечная мысль Шекспира.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Аникст А. Творчество Шекспира [текст]/ Аникст А. А. 'Творчество Шекспира' – Москва: Художественная литература, 1963 – 616 с.
2. Кружков Г. Охота на охотника [Электронный ресурс]/ Григорий Кружков // – Режим доступа: <http://kruzhkov.net/essays/fortune/okhota-na-okhotnika>
3. Храброва Г. Рецензія античного сюжету про Венеру і Адоніса в однойменній поемі В Шекспіра [текст]/ Ганна Храброва//Ренесансні студії/гол.ред. Торкут Н.М – Запоріжжя : КПУ, 2010. – Вип. 14-15. – С. 28-39
4. Уильям Шекспир. Венера и Адонис. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_venus2.txt
5. W. Shakespeare. Venus and Adonis [Электронный ресурс/ W. Shakespeare. – Режим доступа: www.shakespearesword.com/Venus – and – Adonis

Науковий керівник Л. П. Привалова

АЛЬТЕРНАТИВНА ВЕРСІЯ ПОСТАТІ ОЛЕКСІЯ РОЗУМОВСЬКОГО В РОМАНІ Ю. МУШКЕТИКА «ОСТАННІЙ ГЕТЬМАН»

Постать останнього гетьмана України Кирила Розумовського відома всім більш менш освіченим українцям, але мало хто знає, що для цього його старший брат Олексій доклав чимало зусиль і Кирило став не тільки освіченою людиною, а й гетьманом України. У нашій літературі є лише поодинокі твори, де згадується постать Олексія Розумовського, зокрема романи «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорського, «Бране поле» Р. Чумака та «Останній гетьман» Ю. Мушкетика.

З історії відомо, що граф Олексій Григорович Розумовський (1709-1771 рр.) народився в козацькій сім'ї на Чернігівщині, на хуторі Лемеші Козелецького повіту. Мати Олексія – Наталія Дем'янівна (народжена Демешко) – донька козака з села Адамівки Козелецького повіту Чернігівської губернії.

Назвою роману Ю. Мушкетика «Останній гетьман» акцентовано на Кирилові Розумовському – останньому гетьмані України, усе ж головним героєм є його брат Олексій. Письменник акцентує на тому, що маючи величезну, практично необмежену владу, ставши одним із найбагатших людей Росії (одержав графський титул, звання генерал-фельдмаршала), Олексій Розумовський залишався скромною, набожною людиною, намагався не втручатися у придворні інтриги і триматися подалі від великої політики. За власним висловлюванням характер Олексія можна порівняти з українським народом («бачиш, який народ наш, богобоязливий, лагідний, а його тнуть-потинають» [4, 38]). Він піклувався про своїх батьків, не забував численну українську рідню. Імовірно, саме завдяки Олексію Розумовському за царювання Єлизавети Петрівни українцям удалося досягти деяких привілеїв, зокрема відновлення Київської метрополії і гетьманату України. За кожним фактом тогочасної історії відчувається рука Олексія Розумовського. Поновлюється гетьманство, імператриця здійснює подорож до Києва, де

урочисто закладає фундамент Андріївської церкви, у якій планує взяти офіційний, не таємний, шлюб із любим графом, з України виводяться всі російські полки, що стояли при кожному сотенному містечку.

Письменник не відходить від документальних свідчень, згідно з якими Олексія Розума привіз до імператорського двору полковник Вишневський. Останній помітив у церкві хлопця з чудовим голосом і привабливою зовнішністю: «По неділях Олексій співав на хорах в лемешівській церкві, але часто, на великі свята, на храм його запрошував співати дячок із сусіднього, більшого, села Чемер» [4, 10]. Полковник набирал співаків для хору, тому й узяв юнака з собою до Санкт-Петербурга.

Найбільш повно й докладно автор подає портретно-психологічну характеристику Олексія Розумовського, хоча без образів Кирила, Любистка, Лізи ця характеристика була б неповною. Ю. Мушкетик, письму якого «в останні роки притаманне найтонше психологічне нюансування» [2, 112], зумів зобразити Олексія-людину, Олексія-коханця й Олексія-державного мужа, йому вдалося відтворити усі можливі прояви цієї складної натури.

Перш за все, образ Олексія приваблює такими своїми людськими рисами, як чесність, природна скромність і делікатність, що оприявлено через самохарактеристику («Мій батько – козак, з правого Дніпрового берега. Козаки не важаться на чуже» [4, 11]), його поведінку в картковій грі («—Що ти увесь час програєш, ти що, не бачиш... / — Що вони махлюють? / — Еге ж. То чого ти не скажеш, чого не впіймаєш на гарячому? / — Так соромно, Лізо, — стояв великий, похнюплений, зніяковілий. / — Їм не соромно, а тобі соромно» [4, 17]). Ще одну рису характеру Олексія можна простежити в ситуації, що склалася з Іваном Шубіним, коли той з переляку застрелив пса подумавши, що то Олексій прийшов підглядати за ним та Єлизаветою. Хоча в думках Розумовського був диявольський задум «упіймав себе на тому, що коли в першу мить почув від Шубіна про постріл – зрадив. Зрадив біді суперника. Тепер з ним можна покінчити. Можна ще й зараз: сказати, що вбив таки князя, нехай іде заявить, що стріляв у князя, нехай кається» [4, 79], але повівся він як справжній чоловік. До того ж Олексій, в міру своєї честі та виховання, не дозволив би собі лазити та підглядати за іншими («Я – козак. Лицар. У нас так не роблять» [4, 80]). Іще з дитинства Олексій вирізнявся душевною витонченістю і потягом до прекрасного («отут вони й зараз ростуть, півонії, пишні квітки; бувало, він нарізав їх і ставив у глекові на столі, й мати тоді казала: «Ти як дівчина» [4, 21]).

Одним із засобів створення автором портретів, характерів, картин природи, предметів інтер'єру тощо є художня деталь – образотворча і виразна подробиця, яка несе певне емоційне та змістовне навантаження. «Деталь – мініатюрна модель субстанції мистецтва» [3, 367], яка виявляється у силі залежності від змісту, що концентрується на психологічному діапазоні. Портретна деталь має властивість художньої індивідуалізації. На цьому наголошує В. Ващук: «кожна промовиста портретна деталь емоційно динамічна, є фокусом психічного процесу» [1, 109]. Прикметно, що своєрідним зовнішнім кодом не лише портрета, але й характеру є очі. Як говорить В. Фащенко, «вираз очей – один із найдавніших сигналів про душу» [6, 94]. Ю. Мушкетик, активізуючи властивості портретної деталі, як вже зазначалось, віддає перевагу найпромовистішій – очам. В описі Олексія Розумовського акцентовано на «чорних-чорних очах» [4, 13]: «Такі очі мали б бути жорсткими або й суворими, а були добрі, спокійні, лагідні, уважні, трохи насмішкуваті [4, 13]. Уважаємо, що ця деталь його зовнішності несе значно більше психологічне навантаження.

Олексій Розумовський – головний герой роману – постає перед читачем спокійним, розважним, часом депресивним («Добра Олексієва душа тихенько квила й страждала, вона відчувала, що він одірвався од чогось вічного, прадавнього, од самої долі, а що буде далі, боявся думати» [4, 22]). За свідченнями зарубіжних істориків, він був розумним, вольовим, наполегливим і рідкісно артистичним: «Був він вдачі насмішкуватої, без жодного натяку на лестощі й мав власний, справді широкий філософський погляд...» [4, 31]. Така характеристика імпонувала Ю. Мушкетіку, тому в його художній інтерпретації Олексій Розумовський мав компанійський характер, був лагідний, не амбітний: «Він був такої вдачі, що міг прижитися будь-де. Ні на що не претендував, ні до чого не рвався, до кожного мав добре слово, лагідну усмішку. Легко увійшов у палацове життя. От у природу, в клімат вжитися не міг. Важкі тумани, неначе вороже військо, напірали з моря, робили все сірим, безликим, глухим. Знав: треба терпіти» [4, 7], «Його не радували чини камергера й генерал-поручника, низькі поклони челяді й козирання гвардійців, не мав у душі ні пихи, ні погорди, ні владолюбства – мало таких людей на землі, й часто почувався недобре» [4, 36]. Російські, а за ними й радянські історики описували О. Розумовського як безвольного лакея та п'яницю. Ю. Мушкетик не йде проти історичного факту – Олексій таки любив хильнути, але письменник намагається дати

якнайповніше вмотивування такої вади героя, який доживав віку всіма забутий у своєму петербурзькому маєтку: «Він пив дедалі більше. Спивався. В горілці топив свої невеселі думки, ховався від них, від того, що чатувало попереду, – відчував, що не буде нічого хорошого, все туманне, неясне, він не перепивався через край, не втрачав людської подоби, але дуже часто вже зранку відчував потребу ковтнути горілки» [4, 109]. «Темний лицем, пониклий сидів біля смертної постелі Олексій. Він розумів, що для нього все скінчилося» [4, 128].

В історичних джерелах усталилася думка, що Олексій Розумовський був доволі лінивим, тому свідомо усунувся від участі в державному житті. За художньою версією Ю. Мушкетика Олексій не був пасивним. Він не залишається осторонь українських проблем, підтримуючи брата Кирила у зверненні по допомогу до Єлизавети для України. У романі Олексій постає як простий чоловік, не розбещений царським двором і прихильністю імператриці, небайдужий до земляків. До нього часто за порадами зверталася Єлизавета («Олексій завжди радив розумно, розсудливо, аби не нашкодити нікому» [4, 70]), та навіть Катерина II. Придворні заздрісники пускали плітки, що син простого українського козака Григорія Розума не без допомоги нечистої сили зміг причарувати саму імператрицю («А дехто боявся Олексія з іншої причини: казали, що він ворожбит, чаклун, зробить що хоч» [4, 37]). Отож, автор наслідує й фольклорну традицію, за якою Олексієві приписувалися незвичайні уміння. Таємна канцелярія трактувала Розумовського як потайливого та хитрого малоросіянина («Олексія при дворі одні любили – надто нижча челядь, інші таїли в душі заздрість, але боялися її виказати – ну ж обмовиться цариці, а вона за нього кому хочеш голову знесе» [4, 36]). Та, запобігаючи перед усевладним фаворитом, весь царський двір пристосовувався до його смаків. На придворних банкетах ласували українськими стравами («На банкеті їли українські страви: холодець з хріном, пампушки, вареники з сиром і вишнями» < >, «Єлизавета їла гречану кашу з бараниною і вареники з полуницями» [4, 75].

У Єлизаветиній характеристиці Олексій постає спокійним, чуйним, коханим чоловіком: «Один ти, найкращий. Не знаю, чи є ще в світі хоч один такий... Незлобивий, добрий, усміхнений» [4, 16], «Ти добрий, Олексію, дуже добрий» [4, 72], «Ти найкращий коханець» [4, 73]. Інколи Єлизавета характеризує його не прямо, а опосередковано, саме через автора виписуються її почуття до коханого: «Особливо їй подобалася його дужа

сила, сила добра, ніжна, він ніколи не намагався когось підігнути під себе, принизити, прощав навіть тих, хто заподіяв йому якусь кривду, він вибачав їм, великодушно, трохи іронічно, без злоби – з цією іронічністю, дуже-дуже тонкою, припорошеною ласкою, мався із Єлизаветою, й те тільки лоскотало її душу. А та його сила... Вона любила, коли він брав її на руки, й він це робив часто, та сила дивно поєднувалася з ніжністю» [4, 53]. Той самий прийом можна помітити й у випадку з описом ставлення Олексія до дружини: «він любив Лізу щиро, любив її оцю ходу, поставу, горде, гарне лице, повні лебедині руки, й нічого йому більше не було треба» [4, 53].

Завдяки образам другого плану (українські козаки – Северин, Любисток, дід Махтей) завершується творення художнього характеру Олексія. Автор описує, як по-особливому сприймав Олексій пісні, які виконував Любисток («Це про те, – повів рукою Любисток, – як оці трясовини, на яких ми сидимо у палацах, мостили козацькими кістками. Якби були не піддалися лютому цареві...» [4, 47]). Олексій переймався тим, аби Кирило, який також був присутній біля них, не слухав їх. Адже він покладав великі надії на брата в керуванні рідним краєм, у становленні порядку, злагоди в ньому, а пісні та розмови про те, що козаки під тиском російської імперії піддаються цареві могли бути небезпечними для майбутнього керманіча. Питання Любистка чи буде Кирило гетьманом, чи дбатиме про рідний край «гострою глицею кольнуло Олексієві під серце» [4, 47], така відверта розмова розтривожила Розумовського, змусила замислитися й над власним життям («Розтривожив його Любисток, підняв з дна душі щось таке щемке, болюче, невтолиме, що його ні погасити, ні залишити в собі» [4, 47]). Автор і сам ніби співчуває герою, який залишився на розпутті: «думав тяжко, й не знаходив своїй думі виходу. І бачив він придеснянські луки, й душа розкошувала на них, і враз нітилася серед позолочених дзеркал. І розумів, що там він – у своєму житті, серед своїх трав, калин, серед своїх людей, а тут усе йому чуже; що потрапив у чужий світ; що не на те послав його Бог у світ і дав йому голос і таку душу, яка мовби розщепилася на дві...» [4, 48]. Протиріччя час від часу зринали у вразливій душі Олексія і не давали йому спокою: «Вернутися в рідне село, в Лемеші, податися на Запорозьку Січ? Але хто його відпустить і що він там робитиме, звиклий до пухових подушок, ласого шматка, м'яких пантофель. І де отой його острівець серед вселенської повені, яка закинула його в оці холодні й обставлені для нього розкішні апартаменти?» [4, 47].

Отже, автор роману в особі Олексія Розумовського засобами характеристики, інохарактеристики, портретуванням творить характер спокійного, чуйного українця, який хоч і мав величезні статки, титули, але в той же час залишався байдужим до багатства та розкоші. Образ, виписаний Ю. Мушкетиком, у більшості випадків відмінний від характеристик поданих російськими та радянськими істориками.

БІБЛЮГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ващук Ф. Психологічне розкриття характеру в поемі Шевченка «Наймичка» / Ф. Ващук // Збірник праць XXVII наукової Шевченківської конференції. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 100–110.
2. Горбач Н. Історична проза Юрія Мушкетика: дис. на здобуття наук. ст. канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Наталія Вікторівна Горбач Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2002. – 189 с.
3. Добин Е. Искусство детали наблюдения и анализ / Е. Добин. – Л.: Советский писатель, 1975. – 192 с.
4. Мушкетик Ю. Останній гетьман. Погоня: романи / Ю. Мушкетик // Мушкетик Ю. Останній гетьман. Погоня: романи. – Х.: Фоліо, 2011. – 374 с.
5. Путро О. І. Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.): Монографія: в 2-х частинах. – К.: ДАКККіМ, 2008. – Ч. I. – 240 с.
6. Фащенко В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В. В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

Л. В. Медведева

ОПИСАНИЕ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В «ЭПИТАЛАМЕ»

Поэма «Epithalamion» была написана Эдмундом Спенсером по случаю собственной свадьбы с Элизабет Бойл в 1595 г. Принято считать, что каждая из 24 строф поэмы соответствует одному часу Дня их Бракосочетания. Кроме того, в «Эпиталямии» 365 длинных строк (число дней в году), что делает свадебное стихотворение сжатой версией большого циклического образа Любви. «Эпиталама» завершает цикл сонетов «Amoretti и Эпиталама». Обзор

истории жанра эпиталама показывает, что Спенсер был третьим английским поэтом, обратившимся к нему вслед за Б. Янгом и Ф. Сидни.

Эпиталамы-предшественницы воспевали вымышленные свадьбы, тогда как Спенсер «создает вечный памятник событию собственной частной жизни» [2, 33]. При этом он придает данному дню вселенский размах. Весь мир в ожидании того момента, когда же проснется невеста. В события этого дня вовлекаются все силы природы и мифологические существа – солнце, луна, нимфы рек, лесов, озер, птицы, возвестившие о приходе долгожданного утра.

Начиная с XVIII в. многие читатели и критики воспринимали поэму Спенсера «*Epithalamion*» как галерею ярких живописных полотен. Так, выход невесты к алтарю и ее портрет – это кульминация поэмы. И. Бурова отмечает [2,36], что “словесное описание портрета обретает живописность благодаря обилию цветowych эпитетов («*red roses*», «*pure snow*», «*goodly vermill stayne*», «*crimson*», и их сочетаний) в строках: «*Behold, whiles she before the altar stands, / Hearing the holy priest that to her speakes, / And blesseth her with his two happy hands, / How the red roses flush up in her cheekes, / And the pure snow, with goodly vermill stayne, / Like crimson dyde in grayne*» [4].

Спенсер обогащает традиционную для описания дамы цветовую палитру петраркистов. Английский поэт демонстрирует мастерство колориста, способного описывать оттенки основных тонов.

Поэты Возрождения часто уподобляли поэзию живописи и рассуждали о том, как превратить словесный образ в зрительный. Такие идеи пронизывают творчество Э. Спенсера.

Описательная поэзия имеет тенденцию сводить зрительный опыт к простым формулам. В сонетах «*Amoretti and Epithalamion*» Спенсера встречаются примеры подобной традиции, однако поэт успешно преодолевает формальную нейтральность описания, рисуя, благодаря использованию сравнений и украшающих эпитетов, по-настоящему живописные, эмоционально-окрашенные образы.

В сонетах живописное мастерство Спенсера проявляется в словесном портрете возлюбленной. Ее красота неотделима от декоративности и драгоценности и представлена как яркий блеск камней. В сонете XV Спенсер выстраивает из них целый предметный ряд: «*All this world's riches that may*

far be found. / If sapphires, lo her eyes be sapphires plain, / If rubies, lo her lips be rubies sound; / If pearls, her teeth be pearls both pure and round; / If ivory, her forehead ivory ween; / If gold, her locks are finest gold on ground; / If silver, her fair hands are silver sheen/» [4].

Этот прием у последователей Петрарки выражал стремление передать неземную природу красоты возлюбленной, окруженной сиянием, блеском как выражением божественности и ангелоподобия. Свет изначально считался атрибутом божества, и красота возлюбленной несла в себе свет как часть его присутствия.

В том каноне описания возлюбленной, который был разработан Петраркой, глаза – важнейшая деталь образа, передающая красоту возлюбленной. Эту традицию воспринял Э. Спенсер. Признаки цвета, формы глаз отсутствуют в созданном им портрете возлюбленной, однако он находит множество оттенков, чтобы передать идею сияния.

Как и у Петрарки, источником метафор и сравнений были небесные тела (звезды, солнце, лучи), как в IX сонете: «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» [4].

Спенсер любил упоминать драгоценные камни, несущие цветовые признаки: сапфиры – синий, рубины – алый, жемчуг – белый и т.д. Он обогатил этот ряд разнообразными сравнениями с цветами, что обогащало чувственное восприятие образа. В сонете №64 он сравнивает леди с целым садом цветов, окружает ее образ не только сиянием, но и благоуханием ароматов: «Her lips did smell like unto Gillyflowers, / her ruddy cheekes, like unto Roses red: / her snowy brows like budded Bellamoures / her neck like to a bunch of Cullambynes: / her breast like lillies, ere their leaves be shed» [4].

Мотив цветовой насыщенности образа возлюбленной усиливала и другая портретная деталь – волосы. Здесь также конкретные признаки вытесняются на второй план, акцентируется мотив золота, блеска и движения. Иллюзия движения создавалась образом волос, развиваемых ветром.

Помимо воспевания красоты своей возлюбленной, поэт в то же время показывает, что внутренние достоинства: скромность, верность, добродетель – её самые важные качества, и именно они связывают его возлюбленную с божественной Красотой и Любовью.

Нареченная облачена в белоснежное одеяние – символ целомудрия и чистоты («*clad all in white, that seems a virgin best*»), и напоминает ангела (“*some angell she had beene*”). Ее длинные свободно ниспадающие локоны напоминают золотую проволоку, усыпанную жемчугом и цветами, и окутывают ее подобно золотой мантии («*her long loose yellow locks lyke golden wyre, / Sprinckled with perle, and perling flowers a tweene, / Doe lyke a golden mantle her attire...*»).

Глаза нареченной сияют как сапфиры (*Her goodly eyes lyke Saphyres shining bright*), ее лоб отличает белизна слоновой кости (*Her forehead yvory white*), ее щеки похожи на яблоки, позолоченные солнцем (*Her cheekes lyke apples which the sun hath rudded*), ее губы как вишни (*Her lips lyke cherries charming men to byte*), ее грудь – это чаша со сливками (*Her brest like bowle of creame uncrudded*), ее соски как бутоны лилий (*Her paps lyke lyllies budded*), ее белоснежная шея как мраморная колонна (*Her snowie necke lyke to a marble towre*), и все ее тело, как дворец (*And all her body like a pallace fayre*).

Сравнение тела с прекрасным волшебным дворцом, обилие архитектурных образов – это одна из характерных примет стиля Э. Спенсера. Его современник Ф. Сидни в сонетном цикле «Астрофил и Стелла» (1591) также сравнивает свою возлюбленную – Стеллу, с дивным дворцом. Таким образом, в Сонете № 9 Сидни пишет: «Дворец королевы Добродетели, как некоторые называют лицо Стеллы, / Сделан из самых прекрасных материалов, какие может создать Природа, / Его фасад сделан из чистейшего алебаstra; / Золото покрывает это величественное здание. / Дверь, через которую иногда выходит ее Милость / Из красного порфира, который надежно хранит жемчуга, / Балконы (так можно назвать щеки) / Украшены узором из красного и белого мрамора...».

Анализируя живописный стиль Спенсера, И. Бурова указывает на тот факт, что он обращался не только к образности петраркистов, но и к традиции «Песни Песней» Соломона, у которой учился искусству цветописа.

Целая цепочка сравнений, передающих идеи физического совершенства возлюбленной и райского блаженства, которое она дарит поэту, представляется стилистическим заимствованием из «Песни Песней», при этом творческий вклад поэта заключается в постоянстве использования для сравнения символики цветов и драгоценных камней. Рассмотрев описание образа невесты в поэме «Эпиталама», видно схожие указания на сравнения глаз возлюбленной с сияющими сапфирами и белизну ее лба,

вызывающие ассоциации со стихом «his belly is as bright ivory overlaid with sapphires» (Песнь, 5:14), описание белоснежной шеи практически точно повторяет стих «Thy neck is as a tower of ivory» (Песнь, 7:14). Что касается описания румянца девушки, автор используют глагол того же корня, что и прилагательное «румяный» (ruddy) в «Песни Песней»: «My beloved is white and ruddy» (Песнь, 5:10). Сравнение щек Элизабет с нарумяненными солнцем яблоками вызывает ассоциацию с «...the smell of thy nose like apples» (Песнь, 7:8).

Влияние «Песни Песней» на стиль поэзии Спенсера проявляется не только в прямых и скрытых цитатах и аллюзиях. Поэт позаимствовал у древнего автора принцип афористической речи, которая позволяет читателю увидеть мир глазами «прозревшего» возлюбленного, заново оживить мёртвые описательные штампы.

Использование эпитетов помогает Спенсеру выдерживать четкий ритм стиха, но при этом они никогда не бывают избыточными, не наслаиваются один на другой и не выбиваются из общей структуры стиха.

Все упомянутые характеристики возлюбленной описываются исключительно с точки зрения производимых ими зрительных эффектов, формируя цельный образ, несущий идею непревзойденности и изысканности девушки. Спенсер возносит ее к канонам Петраркистов, по его словам, она небесная, излучающая свет, недостижимая. Таким образом, он создает идеальный абстрактный портрет невесты, без каких-либо конкретных деталей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте елизаветинской эпохи / И. И. Бурова. – СПб. : Гос ун-т, 2008. – 644 с.
2. Бурова И. И. О живописности стиля поэзии Э. Спенсера / И. И. Бурова // Вестник СПб. : ГУ., 2010. – Сер. 9. – Вып. 3.
3. Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV-XVI веков: традиция и канон / Т. В. Якушкина. – Режим доступа : <http://www.famous-scientists.ru/list/1167>
4. Spenser E. Amoretti and Epithalamion / Edmund Spenser. – Режим доступа : <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/amoretti.html>

Науковий керівник Л. П. Привалова

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ В РОМАНІ «МАША, АБО ПОСТФАШИЗМ» Я. МЕЛЬНИКА

Ярослав Мельник знаний як литовський та український письменник, критик, володар понад 15 літературних нагород, автор науково-фантастичних творів футуристичного спрямування, які останнім часом привертають усе більше уваги літературознавців. І це не дивно, адже Я. Мельник, безсумнівно, втілює у своїх творах новаторське, прогресивне осмислення давно наявних в українській літературі тем, а також розкриває перед читачем низку нових. Щодо цього К. Родик у статті «“Божевільні крики ідеалу”: антиутопія як психоаналіз» зазначає: «Оскільки твори Я. Мельника справді мало нагадують щось у сучасному українському белетристичному репертуарі, йому навіть поставили діагноз «хвороблива геніальність» (С. Пиркало)» [3].

Роман «Маша, або Постфашизм», щойно увійшовши в українську літературу, спричинив бурхливий читацький інтерес і врешті дискусію серед літературознавців: одні, перебуваючи в захваті від прочитаного, називають його «книгою-бомбою», характеризуючи жанрово як інтелектуальний трилер, інші, як Ганна Улюра, звинувачують автора в масовості, оскільки він «зробив ставку на відразу й гидливість», але «людожерство як економічна необхідність і як ідеологічний базис нового суспільства – тема приваблива антиутопічно, відтак не нова» [4]. Попри розбіжність у поглядах, опоненти погоджуються з думкою про європейськість роману, однак перші говорять про це як про нову цікаву тенденцію в українській літературі, другі ж звинувачують автора в обранні не нової для західної літератури теми (започаткованої ще Г. Веллсом у романі «Машина часу»). При цьому більшість науковців погоджується з авторською характеристикою тематики («Це роман про кохання») та жанровою характеристикою – антиутопія. На нашу думку, обидва погляди на роман «Маша, або Постфашизм» до певної міри слушні. Звичайно, у зарубіжній літературі широко представлені теми, яких торкається Я. Мельник: фашизму, поділу людства на нижчу й вищу раси, антиутопічного суспільства й канібалізму в ньому, а також кохання на цьому тлі. Однак художня цінність твору й новаторство письменника

полягають у специфіці авторської інтерпретації окресленого спектру проблем. Письменник вдається до глибоких філософських пошуків, намагаючись встановити, де закінчується людське й починається тваринне, художньо витворюючи своєрідну концепцію людини. Д. Дроздовський, аналізуючи цей аспект роману «Маша, або Постфашизм», констатує: «Важливий мотив – «поклик тваринного» в людині. Цей мотив, як і решта у творах Я. Мельника, не має однозначного трактування» [1]. Аналізу специфіки художньої презентації концепції людини в названому романі Я. Мельника досі не присвячено окремого літературознавчого дослідження, що й зумовлює актуальність нашої статті.

Нагадаємо, що події твору розгортаються у нібито всесвітній державі четвертого тисячоліття, яка символічно називається Рейхом. У творі не показано конкретної точки біфуркації – моменту, коли історія пішла «не за сценарієм», коли у світі переміг фашизм, але читачеві зрозуміло, що мається на увазі перемога Німеччини в Другій світовій війні. Люди Рейху поділені на дві раси, вищу й нижчу. Представники першої вважають життя самоціллю, працюють лише за бажанням, орієнтовані на отримання насолоди від існування. Друга ж раса, так звані стори, деградовані люди, фактично перетворені на свійську худобину. Їх експлуатують, тримають у хлівах, вони не носять одягу, не мають жодного поняття про мораль і гігієну, не вміють говорити, навіть їх кінцівки називають «лапами» та «копитами», аби акцентувати на «тваринності» цих істот. Устрій суспільства, представлений у романі «Маша, або Постфашизм», частково відповідає шпенглерівському уявленню про занепад культури під час торжества цивілізації: «...мета людства полягала в тому, щоб позбавити індивіда від імовірно більшої частини роботи, переклавши її на машини. Свобода від «рабства заробітної платні», рівність у розвагах, достаток і «насолада мистецтвами» — у цьому всьому дає про себе знати «*panem et circenses*» пізніх світових міст. Філістери прогресу захоплювалися будь-якою кнопкою, яка приводила механізм у дію, нібито зберігаючи людську працю» [5, 453]. Такою «кнопкою» в альтернативній історії Я. Мельника замість техніки стало повне покладення трудових обов'язків на сторів, щоб «вища істота», людина, могла не витрачати власних силових ресурсів. Згідно із концепцією О. Шпенглера, на такому етапі будь-яка цивілізація позначається моральним звироднінням, нівеляцією традиційних культурних цінностей і прямує до самознищення. Таким постає й світ роману «Маша, або Постфашизм»: у творі чимало

деталізованих натуралістичних сцен, зокрема вбивств і канібалізму, підкреслено огидних, покликаних шокувати читача, показати падіння «вищої» раси, яке вона сама не усвідомлює, адже стори в суспільстві Рейху не вважаються людьми попри їх біологічну ідентичність до громадян держави.

У передмові до роману Я. Мельник у дещо повчальному тоні вказує на свою головну мету – підвищити гуманістичний пафос сучасної літератури. Твір дійсно просякнутий бажанням наставити сучасників на шлях толерантності й поваги до ближніх. Сам автор наголошує: «Наша совість не повинна спати, думка повинна працювати. Тоді починається справжнє життя, а не животіння» [5, 8]. Однією з головних проблем роману «Маша, або Постфашизм» і є пошук межі між людським і тваринним у контексті поваги до суцього, яка унеможливорює поділ не лише суспільства, але й усього живого на першо- та другосортних створінь. Ці шукання розгортаються в думках і, зрештою, учинках головного героя, Дмитра. Завдяки щоденному «спілкуванню» із Машею, дівчиною-стором, що мешкає в його господарстві, починає помічати людське в сторах і, як наслідок, осмислювати життя з погляду не суспільних традицій, а справжнього гуманізму. У процесі усвідомлення нових для себе істин та цінностей Дмитро вибудовує концепцію людини, яка раніше здавалася неприйнятною для його психології представника «вищої» раси. Автор ставить питання про те, що є ознаками людини: культура, освіта, здатність переживати й виявляти почуття, фізіологічна специфіка, фенотип? Відповідь на це питання в романі «Маша, або Постфашизм» не є однозначною. Людяність, на думку Я. Мельника, є сукупністю названих ознак й одночасно чимось більшим і глибшим за все перераховане.

Ярослав Мельник ніби полемізує з думками, викладеними Освальдом Шпенглером у праці «Людина й техніка»: «Відколи існує цей тип винахідливого хижака? Це рівнозначно до питання: Відколи існує людина? – Що таке людина? – Завдяки чому він [хижак] став людиною? Відповідь звучить так: завдяки появі руки, незрівнянної зброї у світі життя, що вільно пересувається» [5]. Отже, головну причину того, що людина стала «вінцем» еволюції, філософ вбачає у вмінні працювати руками, які порівнює зі зброєю, у потягу людини до завойовування природи, до перетворення середовища за своїми потребами, у пригніченні й експлуатації слабших видів. У творі Я. Мельника ця й подібні думки філософів ХХ століття піддаються нищівній

критиці. На думку письменника, чи не найбільш важливим серед аспектів людського є здатність до вияву почуттів (саме перший вияв почуттів Маші провокує в Дмитра сумніви в її «тваринності»). Ставлячи на початку роману питання, чи є стори людьми, автор урешті приводить читача до протилежної проблеми: чи є людьми ті, хто себе так називають, не маючи жодної здатності на співчуття живій істоті, поїдаючи подібного до себе? Отже, здатність до емпатії разом із відповідальним ставленням до всього живого є ключовими ознаками справжньої людини. Людина як істота, що належить до певного біологічного виду (за зовнішніми й фізіологічними ознаками), може бути здатною або нездатною до окультурення через певні життєві ситуації, знає про традиції і деякі зберігає у своєму житті, важливим елементом її життя є й думка сучасного їй суспільства, але все це не має значення, якщо людина не здатна на дійсно гуманні почуття та вчинки.

У контексті проблеми гуманності Я. Мельник торкається питання ставлення людей до тварин, зазначаючи в передмові: «...читач задумається про те, про що раніше не думав. Хоча би вже про те, що відчують тварини» [2, 8]. Письменник засуджує споживацьке ставлення до наших «сусідів по планеті», відсутність емпатії до живої істоти подана як перший крок до звиродніння, убивства подібних до себе, до того, аби не бачити зла навіть тоді, коли воно вщерть переповнює повсякдення. Лейтмотивом у романі є заклик до реального, а не декларованого гуманізму у поводженні з ближніми на основі рівності.

Зважаючи на таку увагу до проблеми людяності в романі, можемо констатувати, що його темою є не так кохання, як становлення людини. Причиною конфлікту більшості персонажів із суспільством та оточенням є те, що вони не приймають традиційного погляду на «нижчу расу», намагаючись дійти справжнього розуміння суті людяності. Одним з героїв, що є носієм радикально гуманістичного світогляду, є Дорман, батьки якого були сторами. Вирощений людьми, юнак здобув освіту й усвідомив страшну правду: «Я згоден, що дорослий стор, такий, як він є зараз, – більше нагадує тварину. Це тому, що ми йому із самого початку створили тваринні умови» [2, 185]. На нашу думку, у цій фразі закодовано головну ідею твору. Вона звучить не просто як докір «Рейху», а як докір усім державам і державним діячам, які не спроможні створити на своїй території такий устрій, за якого кожна дитина могла б вирости в освіченому суспільстві й не потрапила б до середовища декласованих елементів, тобто мала б змогу «стати людиною».

Світоустрій у романі «Маша, або Постфашизм» тримається на брехні, а влада, запевняючи в тому, що є «неогуманістичною», продовжує підтримувати режим, за якого люди живуть за рахунок інших людей, фактично харчуються ними, аби самим мати вільний час і займатися роботою заради задоволення. Дорман, Дмитро, загалом повстанці проти експлуатації сторів є виразниками авторського погляду на проблему визначення людини: людину визначає її мораль – совість, співчуття, відповідальність, прагнення до справедливості, навіть якщо це загрожує нехтуванням власних інтересів.

Таким чином, показавши вигадане суспільство, в якому люди експлуатують і поїдають людей, виправдовуючись постгуманістичними ідеями вигоди привілейованої меншості за рахунок упослідженої більшості, зведеної «заради загального добра» до тваринного рівня, Я. Мельник закликає звернути увагу на тривожні тенденції в сучасному світі. Сам письменник зазначає, що його роман актуальний на тлі російсько-українського конфлікту, оскільки Росія, виступаючи у ролі загарбника, прикривається гаслами про загальне добро і захист інтересів меншості. Однак у першу чергу твір апелює до проблеми нерівності загалом, зокрема економічної (накопичення капіталу в руках привілейованої меншості, яка диктує більшості свої умови), релігійної, соціальної тощо. Отже, проблема людяності, розглянута в романі «Маша, або Постфашизм», на жаль, буде актуальною доти, доки людство не прийде до усвідомлення побудови суспільства, дійсно заснованого на принципі рівності можливостей і прав для кожного.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дроздовський Д. Як не стати на бік зла: версія Ярослава Мельника [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський // День. – К., 2016. – № 118–119. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/yak-ne-staty-na-bik-zla-versiya-yaroslava-melnyka>
2. Мельник Я. Маша, або Постфашизм: роман / Ярослав Мельник. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. – 288 с.
3. Родик К. «Божевільні крики ідеалу»: антиутопія як психоаналіз [Електронний ресурс] / К. Родик // Україна молода. – 9.08.16. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/3031/164/102056/>
4. Улюра Г. Це теж про любов [Електронний ресурс] / Ганна Улюра // ЛітАкцент. – 5.05. 2016. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2016/05/05/ce-tezh-pro-ljubov/>

5. Шпенглер О. Человек и техника / Освальд Шпенглер // Культурология XX век. – М.: Юристъ, 1995. – С. 453–470.

О. В. Могилівська

«ЛЬОДЯНИКОВІ ТУФЕЛЬКИ» ДЖ. ХАРРІС: ПОЕТИКА СЮЖЕТУ

Через десятиліття після гучного успіху «Шоколаду» (“Chocolat”, 1999) Джоанн Харріс вразила читачів новою зустріччю з героями відомого роману, запропонувавши захоплююче продовження історії про Віанн Роше. Пояснюючи тривале мовчання і небажання написати другу частину книги, що так сподобалась багатьом, Харріс відверто зізналась, що найбільше побоюється розчарувати шанувальників бестселера, який приніс їй славу. Однак пізніше, не бажаючи розлучатися зі своїми улюбленими персонажами – Віанн і Анук, письменниця наважилась подарувати їм ще одне «життя» в сюжеті іншого твору. Так і народився задум «Льодяникових туфельок» (“The Lollipop Shoes”, 2009), за її словами, «скоріше не сіквела, але продовження «Шоколаду», яке ґрунтується на всім відомій істині, що з часом люди змінюються, діти виростають, а фраза «і жили вони довго і щасливо», якою часто завершуються любовні випробування, вимовляється тими, кому не вистачає уяви припустити, що ж може статися з ними далі» [6]. І хоча «Шоколад-2», як іронічно називають книгу критики, являє собою ще одну витончену варіацію “sensory fantasy”, жанрової форми, наскрізної для творчості Харріс, написаний роман «в оригінальній манері і зі смаком» [4].

За спостереженнями дослідників, між текстами «Шоколаду» та «Льодяникових туфельок» є чимало спільного [2–4]. Топос їжі постає у якості наскрізної метафори циклу творів Харріс, об’єднаних образом Віанн Роше, де автор знов звертається до мотиву магії, що змінює уявлення про світ повсякденності. Сама Харріс, відзначаючи складність відносин між автором та створеними нею персонажами, зазначала: «Ніколи не можна бути повністю впевненим, що герої, яких ви вигадали, назавжди пішли з вашого життя і не можуть раптово повернутися, спонукаючи вас залишити все й надати їм пильну увагу. Так було з романом «Льодяникові туфельки» [6]. Продовження історії Віанн Роше лише очікувало нового поштовху. Не

ставлячи собі за мету «переписати» фінал «Шоколаду», Харріс відчувала, що Віанн та її донька Анук повинні покинути провінційне французьке містечко Ланске-су-Танн, де розгортається дія першої частини дилогії, проте де їх відшукати знов письменниця не мала гадки. Вона знала напевно, що якщо улюблені герої мають повернутися, то лише тому, що її власна донька Анучка, яка є прообразом однієї з головних героїнь роману, надихне її на подальшу розповідь про чарівну хазяйку шоколадної крамниці.

Сюжет «Льодяникових туфельок» розгортається через чотири роки після від'їзду Віанн та Анук з Ланске-су-Танн. Наступною зупинкою героїнь стає Париж, велике місто, де можна довгий час залишатись непоміченими. У спробі почати нове життя Віанн повністю відмовляється від мистецтва магії, змінює ім'я (тепер вона Янна Шарбонно, а дочка – Анні) й докладає усіх зусиль, щоб нічим не відрізнятись від оточуючих. Янна має ще одну дочку на ім'я Розет, батько якої – бродяга Ру. Вони щасливо живуть в квартирці на Монмартрі над своєю маленькою шоколадною лавкою, з якої вже давно зник привабливий, чарівний запах шоколаду. Здається, що й чарівний вітер змінив свій напрямок, даючи можливість сім'ї на якийсь час затриматися. Янна відмовляється від неукоріненої долі своєї матері, магичних ритуалів, власної ідентичності і головне – від справи всього її життя – приготування шоколаду: «*She keeps the ingredients for the hot chocolate in a cabinet at the back of the kitchen.. Not that she uses them anymore; most of her old things are downstairs in the cellar, and even before Madame Poussin died, there was scarcely any time for making our specials*» [5]. Аж раптом загадкова незнайомка в яскраво-червоних, блискучих, як льодяники, туфлях, з'являється біля магазинчика героїні, її звать Зозі де л'Альба. Мета життя Зозі – боротьба з буденним потоком життя, гра, відчуття пригод та протистояння з будь-яким суперником. У разі перемоги вона відбирає життя і душу власної жертви: «*First and foremost I'm a collector. I have been since I was eight years old, collecting charms for my bracelet, but now I collect individuals – their names, their secrets, their stories, their lives*» [5].

Як відомо, у своїх творах Харріс неодноразово повертається до теми Франції. Зображуючи місце розгортання подій, авторка цікавиться як провінційними містечками, так і бурхливим життям столиці, загострюючи протилежні сторони світобачення. Дія роману «Шоколад» пов'язана з невеликим селищем Ланске-су-Танн, яке живе своїм звичним життям зі суворим розпорядком і правилами. Вже через декілька років персонажі

роману «Льодяникові туфельки» пристосовуються до складного існування у бурхливому, байдужому до інших мегаполісі. За словами Харріс, вибір саме французької провінції у якості місця дії її відомого твору не є принциповим. На її думку, ментальність, подібні характери та конфлікти можуть зустрітись деінде. Але слід згадати, що тема Франції для письменниці є досить особистою, навіть автобіографічною, сповненою яскравих спогадів з дитинства [2, 259].

Основою сюжетного конфлікту «Льодяникових туфельок» стає зіткнення протилежних за поглядами героїнь – Янни Шарбонно та Зозі де л'Альба. У цьому творі, як і в попередньому романі, автор зберігає вже відому форму оповіді – щоденникові записи, де зображені події подані від імені Янни та її дочки, а також з точки зору Зозі. Харріс пояснювала в одному з інтерв'ю, що мала на меті від самого початку показати розбіжності у сприйнятті світу героїнями твору, але водночас підкреслити їх спільність, адже вона вважає, що Янна та Зозі з легкістю можуть помінятися місцями [6].

Т. Стрижевська нагадує, що впізнаваною рисою багатьох творів Харріс є наявність персонажів-двійників [3, 13]. Обидві героїні «Льодяникових туфельок» ніби утворюють в романі карнавальну пару, де культурний герой (Янна) протистоїть антиподу – трикстеру (Зозі). Дослідниця звертає увагу на те, що розвиток і вирішення конфлікту між героєм і трикстером реалізується за єдиною схемою – спочатку культурний герой не помічає руйнівного впливу трикстера, спрямованого в тому числі і проти нього, потім намагається знайти компроміс або уникнути зіткнення, однак, врешті-решт, приймає виклик і вступає в сутичку, яка є кульмінацією твору [3, 8]. Карл Юнг виділяв дві основні риси трикстера: перша – це порушення встановлених в суспільстві норм і правил, вихід за рамки звичної моралі; друга – втілення в собі тіньової суті культурного героя, тобто його таємних, заборонених бажань і мрій, які можуть йти наперекір із соціальними нормами. Т. Стрижевська наголошує, що ім'я Зозі («Sosie») з французького означає «двоїстий», «дзеркально відображений», що вірно передає сутність чаклунки – бути темною стороною головної героїні, її тінню, відображенням її страхів [3, 10]. За словами маленької Анні, Зозі – це просто дзеркало, яке показує людям те, що вони самі хочуть в собі побачити. У романі «Льодяникові туфельки» головна героїня Янна переїжджає в Париж і втрачає свої якості трикстера. Тепер вона намагається нічим не виділятися серед натовпу, «бути як всі», для чого всіляко уникає магії. Відповідно до

літературної традиції у фіналі культурний герой здобуває перемогу над негативним персонажем (трикстером), застосувавши для цього всі свої знання і вміння, в тому числі магічного характеру [3, 14].

Літературні критики (І. Даутова, С. Радіонова, Т. Стрижевська) зазначають, що у романі «Льодяникової туфельки» Харріс вдалося створити нову художню реальність, де важливе місце у порівнянні з «Шоколадом» відведено магічному, ірреальному й навіть казковому [3, 12]. Письменниця повертається до роздумів щодо природи магії, зазначаючи, що це скоріше мистецтво, а іноді навіть ремесло, якому можна навчитися. Так, Зозі де л'Альба опанувала магію, створивши власне вчення, що дає змогу маніпулювати життями людей. Таким чином, магія нагадує протистояння та боротьбу протилежностей. Темрява знаходиться у взаємозв'язку зі світлом, без помилок важко збагнути істину: «Magic ... is a tool of Change; of the tides that keep the world alive. Everything is linked together, an evil done on one side of the world is balanced by its opposite on the other. There is no light without dark; no wrong without right; no injury without revenge» [5]. У заголовку роману письменниця звертається до образу чарівних черевиків, зауважуючи, що взуття традиційно відіграє велику роль у фольклорі, казках, характеризуючи незвичайні здібності власників, як у «Попелюшці», «Коті-в-Чоботях» братів Грімм, «Червоних Черевичках» Андерсена. Туфлі Зозі – барвисті, зухвало яскраві, навіть небезпечні («Zozie's shoes are an expression of her; they're wild, colourful, impractical and more than a little dangerous») [5], постійно контрастують зі стриманими відтінками, що супроводжують опис костюму та зовнішності Янни.

Не менш важливе місце у романі-сіквелі відведено синестетичним метафорам. Письменниця передає спогади героїв, дає точні характеристики людей, предметів, подій, актуалізуючи важливість передачі запаху, смаку, зорових та звукових образів, що пробуджують абсолютно нове чуттєве сприйняття тексту читачем [1, 3]. Так, наприклад, Янна здатна досягнути такі невлімові відчуття, як аромат наступаючої весни, прихованих людських секретів, втрачених надій, дух напівзабутих друзів: «But the December wind still smells of death. ... The box is hidden beneath my bed. It smells of lost time and the season of mists» [5]. Вона немов намагається досягнути світ на смак, відчутти його солодку й гірку сторони.

В центрі «Льодяникових туфельок» – проблема пошуку власної ідентичності героїнею, яка в попередньому романі втілювалась за допомогою

метафори шоколаду, а саме у майстерності його приготування. Джоанн Харріс наголошує, що символіка шоколаду в її творах співвідноситься не тільки з образом солодоців. Так, у першій частині діалогії зусиллями Віанн шоколад як святкова їжа набуває чарівної сили, що об'єднує людей, розкриває їх приховані можливості і таланти, наповнює життя жагою до свободи і справедливості. Харріс підкреслює, що незважаючи на назву, сюжет «Шоколаду» пов'язаний не стільки з буквальним втіленням теми насолоди від смаку, скоріше важливим є описання багатства людських почуттів задоволення, спокуси, провини, любові, терпимості до іншого та вміння прощати [1, 8]. У «Льодяникових туфельках» шоколад не втрачає цих властивостей, але у продовженні історії Віанн магія наповнює новим особливо-неповторним смислом життя персонажів.

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. Даутова И. Р. Художественное своеобразие романа Джоанн Харрис «Шоколад» / И. Р. Даутова, С. А. Радионова // Вопросы филологии и теории перевода: социокультурный аспект: сб. науч. ст. – Чебоксары, 2015. – С. 258 – 262.
3. Стрижевская Т. Карнавальная поэтика романов Джоанн Харрис: автореф. дис. ... канд. филол.н.: 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья». – Самара, 2015. – 20 с.
4. Brown H. Out of the Chocolate Box into the Cauldron. Review on “The Lollipop Shoes” by J. Harris / Helen Brown // The Telegraph. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3665341/Out-of-the-chocolate-box-into-the-cauldron.html>
5. Harris J. The Lollipop Shoes / Joanne Harris. – Режим доступу: <http://m.bookfi.net/index.php>
6. Interview with Joanne Harris: “The Lollipop Shoes”. – Режим доступу: <http://www.joanne-harris.co.uk/v3site/books/lollipop/index.html>

ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ НЕТРАДИЦІЙНОГО КОХАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Ю. ЯРЕМИ «ТЕПЛО ЙОГО ДОЛОНЬ»)

Ще з давніх часів у літературі оспівується таке чисте й сильне почуття, як кохання. Не завжди його можна назвати світлим, згадаймо трагічну любов Ромео та Джульєтти, невзаємне почуття Петрарки та Лаури [1]. Але є ще одна «потаємна кімната», до якої активно намагаються зазирнути письменники української літератури. Маємо на увазі тему одностатевих відносин, яку, незважаючи на всі заборони, сучасні українські письменники активно порушують у своїх творах.

Перші прояви одностатевого кохання у творах української літератури виникають в інтелігентному середовищі доби реалізму, основними представниками якого є Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький та інші [2, 87]. Ще В. Підмогильний, зацікавившись працями Фрейда, помітив в Івана Нечуя-Левицького ознаки латентної слабо вираженої гомосексуальності [2, 99]. Утім, цей психоаналіз, на наш погляд, є досить суб'єктивним.

Прояви нетрадиційного кохання приписують жінкам, зокрема Ользі Кобилянській та Лесі Українці. Гомоеротичні мотиви, помічені С. Павличко в листуванні цих двох письменниць, спричинили страшенний скандал, який було роздуто жовтою пресою в Україні в 90-ті роки ХХ століття [2, 123].

У контексті пострадянського розвитку української «одностатевої літератури» важливе місце займає Соломія Павличко, яка, як відомо, не тільки досліджувала прояви одностатевого кохання у творах української літератури, але й підтримувала гомосексуалізм як такий. У своїй останній книзі «Націоналізм, сексуалізм, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського» вона вперше в радянській літературі намагалася показати схильність до нетрадиційного кохання не ірреального персонажа твору, а конкретної історичної постаті - українського письменника й науковця ХХ століття Агатангела Кримського. Соломія Павличко наголошує, що літературна творчість Агатангела Кримського являє собою механізм

заміщення сексуальних схильностей, зокрема гомосексуальності яка, будучи соціально проscribeюваною, призводить до психічної драми письменника і вченого [2, 220]. Через те абстрактні образи поезії Кримського С. Павличко воліє витлумачувати як прояви його гомосексуальних фантазій, а роман «Андрій Лаговський» вважає мало не програмним твором у цьому плані, розглядаючи героя як певну проекцію автора. Далі ця інтрига веде до пригнічення сексуального бажання – в літературних героїв Кримського письменника знаходять численні сценарії такого акту, головним аргументом якого виступає згаданий роман: «Герой Кримського має зректися себе, своїх бажань, свого права на свободу, і саме це зречення, а не контрверсійна сексуальність, стає причиною тяжкого неврозу як Кримського, так і Лаговського» [2, 223].

Ще в 20-ті роки ХХ століття заявляє про себе як про письменника Віктор Петров, більш відомий під псевдонімом В. Домонтович. В основі роману «Доктор Серафікус» - історія Комахи. Він патологічно боїться жінок. Боїться так, що міркує про те, як би йому самому, без участі жінки мати дитину. Саме слово «Серафікус», яке означає безплотний, безстатевий, чистий, стає парафразом поняття гомосексуальності. Звісно, за часів сталінського режиму було неможливим надрукувати цей твір в Україні, тому виданий він у Німеччині в 1947 році. Європа вперше побачила, як тему нетрадиційного кохання інтерпретує українська література.

Значно пізніше, на початку 1990-х років ХХ століття, коли Україна стала незалежною, був створений перший український гей-журнал "Один з Нас", в якому було опубліковано перші вірші та оповідання на гомосексуальну тематику. Згодом, у 1995 році, була опублікована повість Марини Козлової "Арборетум", яка чи не вперше розповідала про кохання між чоловіками для широкого кола читачів. Повість була перекладена кількома мовами. Для багатьох «Арборетум» став першим гей-твором в Україні, оскільки інформація вийшла в публічну площину [1].

До художнього відтворення одностатевого кохання у своєму романі «Тепло його долонь» звернувся журналіст і письменник Юрій Ярема, продовживши розвиток української квір-літератури.

В основі книги історія про життя й почуття 25-річного гомосексуала Остапа, який, не стерпівши самоти й нудного провінційного життя, подається до столиці шукати кращої долі та кохання. Головний герой намагається змінити світ на краще, не приховуючи своєї «інакшості», він вступає в

суперечки з оточенням, з яких час від часу виходить переможцем. Він постійно стикається з виявами нетолерантності – зрештою, потрапляє до рук негідників і лише дивом залишається живим. Провівши головного героя через усі випробування, лише в кінці твору автор робить йому подарунок: тепло стосунків, на яке він уже не сподівався.

На наш погляд, саме на прикладі роману «Тепло його долонь» можна простежити еволюцію теми одностатевого кохання в сучасній українській літературі. По-перше, Юрій Ярема у своєму романі робить усе для того, аби ми не сприймали нетрадиційну любов як щось бридке чи огидне. Уже перший елемент – назва твору («Тепло його долонь») – пробуджує приємні асоціації, змушує замислитись над святістю буденних речей. Слід зазначити, що письменник при цьому не розділяє поняття «тепло» і «кохання»: «Заради тепла і чекати можна. Нехай і довго. Нехай і вічність. За тепло коханої людини ти здатен віддати всього себе» [4, 89].

Суттєві художні функції, на наш погляд, виконує епіграф твору. Серед його функцій провідною, на наш погляд, є прогностична. Юрій Ярема влучно інтерпретує слова поета і прозаїка В. Мисика: «Навіщо маленькій людині велике серце?». Цим письменник ніби готує читача до ідейного меседжу роману: якщо ти хоробрий душею, а серце твоє сповнене надії та кохання, то знаходиш тепло там, де його вже годі помітити. Як бачимо, уже в епіграфі сконцентровано ядро ідейного струменю твору.

Для письменника головним є висвітлення двох половин одного життя: побуту та психологічного світу людини: її думки, бажання, ставлення до справжніх стосунків і дружби, спосіб комунікування зі світом. Тому саме через опис психології головних героїв автор опоетизовує силу і красу забороненого кохання. Так, письменник зазначає: «Збулася мрія Остапа про тихе щастя, що не потребує звирянь на кожному розі, проте завжди була впевненість, що вдома на тебе чекають. А почуття, що ти комусь потрібен, і усвідомлення власної значущості були для юнака найвищою винагородою у житті» [4, 56].

У романі немає жодного натяку на сексуальні стосунки, що, зважаючи на тематику твору, є дещо непередбачуваним. Найбільш інтимним та еротичним можна назвати лише цей момент: «Вечорами Арсен готував смачні страви, а Остап, повертаючись додому, влаштовував неперевершені сеанси масажу, що закінчувалися запеклими поєдинками в ліжку та спільним прийманням душу. Під теплими краплями хлопці милувалися тілами,

бавилися, мов дітлахи, мильними бульбашками або просто горнулись один до одного» [4, 89].

Тема гомосексуальності подається Юрієм Яремою в тісному симбіозі з констатацією загального нетолерантного ставлення до «інакших» людей. Так, наприклад, у другому розділі роману в купе потяга зустрічаються чорношкірий, представниця субкультури і гей [4, 99]. Вони і є тими «інакшими», яких не сприймає світ. У такий спосіб автор інтерпретує філософію Сковороди, в основі якої ідея про те, що кожна людина – окремий світ, складний і таємничий; людина біжить над прірвою, обстоює геніальну за своєю простотою і мудрістю думку: всі люди рівні, тому що вони різні [3]. Ця ідея простежується і в романі «Тепло його долонь», в якому автор наголошує на тому, що немає «поганих» людей: «Головне – не забувати, що всі ми люди... Що в кожному з нас живе кохання. Хоч би як ми прагнули заглушити почуття людяності – воно завжди існує в нас» [4, 101].

Як бачимо, проблема висвітлення «забороненого» кохання для суспільства полягає не лише в тому, що соціум не готовий до її сприйняття, а власне усталеними стереотипами, що так робити не можна і про це потрібно мовчати. Література на гей-тематику включає в себе два види – перший, в якому читачі можуть навіть і не помітити гей-мотиви, і другий, досить різкий, де автори швидше маніфестують саме ідеологічну сторону культури, ніж літературні вишукування. Ми дійшли висновку, що роман Юрія Яреми «Тепло його долонь» знаходиться на перехресті цих видів, адже в ньому поєднується лаконічна форма і вишуканий літературний стиль з опoетизацією латентної гомосексуальності; художня специфіка відтворення нетрадиційного кохання у романі полягає у тісному переплетенні ідей і проблем соціуму як такого.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ковалюк О. Особливості еросу у художній літературі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://eprints.oa.edu.ua/1394/1/Kovaljuk_190612.pdf
2. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
3. Сковорода Г. Розмова, звана Алфавіт, чи Буквар світу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=278>

4. Ярема Ю. Тепло його долонь : [роман] / Юрій Ярема – Л. : Видавництво Анетти Антоненко, 2015. – 120 с.

С. О. Панарін, Г. В. Дашенко

СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ У ЖАНРІ *ЦИ*

Ци (詞) – жанр ліричної поезії у китайській літературі. Деякі вчені вважають, що він зародився у період правління династії Тан (唐朝, 713 – 755), а остаточно розвинувся в епоху Сун (宋朝, 960 – 1279) [10, ix]. Жанр *ци* має своєрідну історію виникнення. Найстаріші тексти *ци*, що дійшли до нас, належать до VIII ст. і є складовою Дуньхуанських рукописів (敦煌文獻), де їх налічується понад 160 [6, 67].

Цей жанр продовжив поетичні традиції, що були закладені поезією *Шицзіну* (詩經) та жанром народних пісень *юефу* (樂府): це були тексти поезій, що виникнули і розвинулися із популярних народних пісень без визначеного автора у повноцінні літературні жанри. Однак рисою, що відрізняла *ци* від поезії попередніх епох, стало те, що поезія набула фіксованого ритму.

Крім того, дослідники серед формальних характеристик жанру *ци* виділяють поєднання різних за довжиною рядків. Їх довжина не обмежується якимись певними рамками, оскільки допускаються найрізноманітніші комбінації рядків. Іншими характеристиками є фіксований ритм та фіксований тон у словах [10, ix].

Відомі танські поети Лі Бо (李白, 701 – 762) та Вен Тінюнь (溫庭筠, 812 – 870) зробили важливі внески у розвиток жанру *ци*. Так, останній з них вирізнявся своєю точною і зрілою манерою написання *ци*. Його вірші пройняті вираженням емоцій, пов'язаних із романтичним коханням, часто в контексті короткої поетичної історії в рамках віршу *ци*, або групи пов'язаних *ци* [6, 268].

Як ми можемо бачити, жанр *ци* має визначені особливості, характерні риси та притаманні образи. Особливості цього жанру були зумовлені різними факторами: це історичні події, особисте світосприйняття авторів тощо. Найвизначніші автори, якими представлений жанр *ци* у китайській літературі – Лі Юй (李煜, 937 – 978) та Лі Цінчжао (李清照, 1084 – 1155). Це автори, що стали визначальними для розквіту жанру.

Протягом свого розвитку жанр *ци* змінював свою назву. Так, нам відомо, що він також називався *чандуаньцзюй* (長短句, «рядки змінної довжини») та *шиюй* (詩餘, «те, що залишилося від *ши*») [6, 58]. Ці назви безпосередньо відображають специфіку цього жанру.

Але важливішим є те, що до кожного *ци* існувала мелодія, під яку він виконувався. І хоча із плином часу мелодії були втрачені, тексти зберігали свою пісенну своєрідність і *ци* став домінуючим жанром за часів правління династії Сун. У період, коли жанр набував свого розвитку (X століття), особисте життя та інтимні переживання стали важливішими для людей. Це пов'язано, зокрема, із послабленням ролі конфуціанства у масовій свідомості. Така соціальна специфіка тогочасного Китаю знайшла своє відображення у *ци* – їм притаманне витончене описання внутрішнього стану ліричного героя [5, 262]. Чітка система чергування рівного і модулюючого тонів, рядки різної довжини – усе це стає характеристиками *ци* як самостійного поетичного напрямку [12, 1].

Варто наголосити, що мелодії, на які писалися *ци*, власне і є тим, що зумовило цю особливість – рядки різної довжини. Відомий літературознавець Д. С. Лихачов вважав, що способи і цілі використання того чи іншого літературного жанру впливають на нього і визначають його як жанр [7, 3]. Спершу вважалось, що до віршів *ци* можна звертатись лише під час розваг, тому їм не надавали серйозного значення. Проте, *ци* розширював свої виражальні особливості і на століття став, разом із *ши* (詩), головним жанром китайської поезії [6, 59].

Найбільшого успіху в написанні віршів у жанрі *ци* досяг поет та останній імператор династії Південна Тан (后唐, 923 – 936) Лі Юй. Важливою рисою є те, що він створив більшість своїх творів вже після того, як його було скинуто із трону в результаті завоювання Південної Тан військом щойно створеної імперії Сун. В полоні Лі Юй написав свої вірші про минулі роки і гіркоту втрат, що потягнули за собою трагічні для нього, як для імператора, події [1, 255].

Однак за правління Сун жанр *ци* не занепадає, а навпаки, підноситься на нові вершини завдяки своєму ліризму, доступності та різнобарвності мовних засобів. Найчастіше жанр *ци* характеризується вираженням внутрішнього почуття бажання (або небажання) ліричного героя, який зазвичай є точним віддзеркаленням самого автора, а значить і його душевних переживань.

Ци, як до речі і *ши*, містять у собі реалії та атрибути обстановки, що сприяли виникненню вірша. При цьому лірична сутність, емоційна експресивність не затьмарюється матеріальними предметами і речами, і навпаки. Ліричність безпосередня та інтенсивна. Для *ци* властиві недовомки, багатогранність сенсу, часом хиткість та непостійність, невловимість втілених почуттів і фізичних відчуттів [7, 10]. Композиція тексту *ци* зводиться до законів просодії, що визначається тоновими характеристиками ієрогліфів [11, 41].

Загальним правилом китайської поезії було те, що розташування тонів у першому рядку двовірша є протилежним розташуванню тонів у другому рядку [4, 327]. Через таку унікальність, яка випливає із особливостей самої мови, композиція поетичних творів не схожа на жодний із композиційних різновидів європейських мов. Але це правило стосувалося переважно жанру *ши*. В жанрі *ци* поети могли застосувати чергування більш варіативно, що призводило до ще більшого розмаїття видів. За часів династії Сун розрізняли два види *ци*, в залежності від того, який темп має кожен із видів: *сяолін* (小令) – короткий вірш із швидким темпом та *маньци* (慢詞) – довгий вірш із повільним темпом [10, 2]. Найперші вірші у жанрі *ци* були за формою дуже схожі на поетичні твори *цзюецзюй* (絕句), хоча й не походили від них. *Цзюецзюй* зазвичай складалися із чотирьох рядків, а загальна кількість ієрогліфів коливалася від 20 до 28. Саме тому розмір ранніх *ци* не перевищував 30 ієрогліфів і складався із чотирьох рядків. Пізніше *ци* стали розділяти на три види за кількістю ієрогліфів в них: 1) *сяолін* (小令) – не більше, ніж 58 ієрогліфів; 2) *чжундяо* (中調) – від 59 до 90 ієрогліфів; 3) *чандяо* (長調) – більше, ніж 90 ієрогліфів. Найменший вірш у жанрі *ци* нараховує 18 ієрогліфів, найбільший – 240 ієрогліфів [7, 16].

Деякі дослідники також розділяють *ци* за кількістю строф: 1) *ци* із однієї строфи (*дандяо*, 單調); 2) *ци* із двох строф (*шуандяо*, 雙調) – цей різновид є найбільш розповсюдженим; 3) *ци* із трьох строф (*сандє*, 三疊); 4) *ци* із чотирьох строф (*сидє*, 四疊). Останні два різновиди є найменш розповсюдженими [8, 29-30].

Двострофові *ци* розвинулися із однострофових шляхом простого повторення одного і того самого музичного фрагменту. Такий напрямок розвитку *ци* значно вплинув на його стилістику. Оскільки двострофовість передбачає наявність двох окремих, хоч і пов'язаних між собою думок, то у таких *ци* останні рядки кожної строфи одночасно і завершують думку своєї

строфи, і підводять читача до думки наступної строфи. Китайський дослідник Чан Ті-чун висловився із приводу важливості поділу *ци* на строфи так: «Загалом, у вірші *ци* найбільш важливими частинами є кінець першої та останньої строф. Завершення першої строфи – це як різка зупинка коня, що біжить – по цьому має настати зупинка, однак повинно ще залишитися трохи вільного місця для подальшого руху. Цим виражається сила, завдяки якій здійснюється зупинка, але рух після цього продовжується» (цит. по: [8, 31]).

Однією із найважливіших форм виразності в *ци* є рима. У VI ст. Лу Фа-янь (陸法言) склав словник рим «*Цє юнь*» (切韻), який було пізніше доповнено, після чого він став називатися «*Тан юнь*» (唐韻) і набув характеру нормативного посібника із написання віршів. Цей посібник використовувався більше поетами у жанрі *ши*, однак і автори *ци* використовували цей посібник у своїй поетичній роботі [2, 103]. В результаті фонетичних трансформацій, що сталися у китайській мові, рими, що використовувалися авторами *ци*, відійшли від канону, який відображений у «*Тан юнь*». Твори у жанрі *ци* могли мати рими як із рівним, так і з модулюючими тонами. Звичайною справою для поезій *ци* є використання таких рим, коли римуються неоднакові тони. У стародавній китайській поезії допускався вільний порядок рим і вибір тону. У віршах жанру *ци* місце і тон рими чітко залежали від ритміко-мелодійної схеми, яка відповідала тій чи іншій мелодії. Місткість рядків *ци* варіювалася від одного до одинадцяти ієрогліфів. У двострофовій формі, зазвичай, обидві строфи були майже однакові за кількістю рядків, їх порядком і розміром [7, 15-16].

Ци також налічує певний спектр образів. На думку деяких дослідників, одним із найважливіших образів є образ дощу (雨). У віршах дощ найчастіше асоціюється зі станом суму головного героя. У давні часи цей ієрогліф був символом запліднення началом ян начала інь, які поєднуючись разом означають світову гармонію [9, 55]. Цей ієрогліф передає також ідею кругообігу води в природі, взаємодії неба і землі. Ієрогліф 雨 означає також «лити», «зрошувати», «скроплювати», і входить до складу таких слів, як 雨泣 («обливатися слізьми»), 雨淚 («лити слізи»). У *ци*, особливо у поетів доби Сун, дощ асоціюється зі слізьми, тобто із духовним очищенням шляхом плачу, печалі, що веде до стану вищої гармонії людських душі та тіла.

Ще одним типовим образом поезії *ци* є образ квітки (花). Зокрема, аналізуючи поезію сунської поетеси Лі Цінчжао, українська дослідниця Я. В. Шекера вважає, що: «квіти – один із найулюбленіших об'єктів

зображення в сунській поезії, особливо у творчості Лі Цін-чжао» [9, 55]. На її думку, даоська філософія заклала у ієрогліф 化 смисл переходу усіх речей зі стану інь (七) у стан ян (一). Таким чином ієрогліф 花 є символом глибинних, корінних змін, і передає ідею буйного розквіту рослинності [9, 55]. Усе це разом створює асоціацію із квіткою як символом розквіту і виявлення суті речей, а zarazом є і символом краси, сенс якої треба шукати саме у суті речей [3, 405]. Цей ієрогліф, таким чином, передає дві сутнісні риси квітки. Перша – це змінність із плином часу, а друга – це життя, народження, тому в *ци* квітка – це символ весни та жінок.

Ще одним типовим образом для поезії *ци* є образ туги (愁). Авжеж, однією із ключових характеристик *ци* є те, що настрої, зазвичай сумний, передається самою атмосферою. Однак словами туга також передається. Ієрогліф 愁 передає ідею прагнення абсолютної гармонії себе із внутрішнім світом. Тобто, прагнення повернутись до свого власного «я» [9, 56]. Цей процес носить медитативний характер, а отже туга тут має значення не безпросвітної журби, а поринання людини, ліричного героя у свою душу. Тобто мотив туги у *ци* краще трактувати не як мотив жури, а як мотив роздумів, спогадів, мрій, надій тощо.

Отже, типовими рисами жанру *ци* є ліризм, підпорядкованість певній мелодії, певні особливості ритму, двострофовість тощо. Жанр *ци* має чітко визначену структуру, хоча й слідує їй автори не завжди, і це теж є особливістю жанру. Важливість правильної передачі настрою, структури, художніх засобів зростає по відношенню до китайської поезії у порівнянні із європейською через надмірну образність китайської поезії. Поезія *ци* має чіткий набір образів, які передають як первинні (семантичне значення слова), так і глибинні сенси – такі, що вкладені у саму графічну структуру ієрогліфа, і відшліфовані протягом століть.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Алексеев В. М. Темы танской поэзии [Текст] / В. М. Алексеев [составитель М. В. Баньковская; ответственный ред. Б. Л. Рифтин] // Труды по китайской литературе. В 2 т. Том 1. – М. : Восточная литература РАН, 2002. – С. 251 – 276.
2. История лингвистических учений [Текст]. В 4 томах. Том 3. Древний мир / [под ред. А. В. Десницкой, С. Д. Кацнельсона] – Л. : Наука, 1980. – 257 с.

3. Конурбаева Б. А. Символика цветов в китайской поэзии и в творчестве Ли Цин-чжао [Текст] / Б. А. Конурбаева, А. М. Нуржаева // Материалы VI конференции «ICBCB» (2014 г.). Том I. С. 404 – 408. – Алматы, 2014. – 475 с.
4. Кравцова М. Е. История культуры Китая [Текст] / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург : Лань, 1999. – 416 с.
5. Савицкий Л. С. Описание тибетских свитков из Дуньхуана в собрании Института востоковедения АН СССР [Текст] / Л. С. Савицкий [ответственный ред. М. И. Воробьева-Десятовская]. – М. : Наука, ГРВЛ, 1991. – 128 с.
6. Скарпаро М. Древний Китай: Китайская цивилизация от неолита до эпохи Тан [Текст] / М. Скарпаро. – М. : АСТ, 2003. – 292 с.
7. Серебряков Е. О. Литература. Язык и письменность [Текст] / Е. О. Серебряков // Духовная культура Китая. (в 5 т.). Т. 3. С. 58-65 / [глав. ред. М. Л. Титаренко]. – М. : Вост. лит., 2008. – С. 58-65.
8. Серебряков Е. О. Китайская поэзия X – XI веков (жанры *ши* и *цы*) [Текст] / Е. О. Серебряков. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1979. – 248 с.
9. Шекера Я. В. Художня образність сунської поезії в жанрі *ци*: до проблеми методології дослідження жанру [Текст] / Я. В. Шекера // Вісник КНУ. – К., 2010. – № 16. – С. 54 – 57.
10. Kang-I Sun Chang. The evolution of Chinese *tz'u* poetry from late T'ang to Northern Sung [Text] / Kang-I Sun Chang. – Princeton: Princeton University Press, 1980. – 252 p.
11. Fromkin V. Tone: A Linguistic Survey [Text] / V. Fromkin. – New York, San Francisco, London: Academic Press, 1978. – 291 p.
12. Song Without Music: Chinese *Tz'u* Poetry [Text] / [edited by S. C. Soong] – Hong Kong: A Renditions Book. The Chinese University Press, 1980. – 282 p.

А. А. Панькова

СЛОВЕСНЫЙ ПОРТРЕТ ГЕРО В ПОЭМЕ КРИСТОФЕРА МАРЛО «ГЕРО И ЛЕАНДР»

Последние десятилетия XVI века в Англии было временем расцвета сонетного жанра, поэмы на любовный сюжет, источником которой чаще всего становился античный миф («Венера и Адонис» В. Шекспира, 1594; «Эндимион и Феба» М. Драйтона, 1595).

К. Марло, как и многие выдающиеся поэты елизаветинской эпохи развивал свое творчество в русле петраркизма, важнейшего направления поэзии XVI века.

Исследователи творчества Марло считают, за тот короткий период, который был определен ему судьбой для творчества, он «поставил на сцену целый ряд произведений, которые как поэтическими, так и драматическими достоинствами указали истинную дорогу творчества не только второстепенным авторам, но и самому Шекспиру» [3, 536].

К тому же, в статье «Психология любви и ревности у Шекспира» Н. И. Стороженко доказывал юношескую веру Шекспира в «роковое предизбрание двух сердец» известной цитатой из поэмы Марло «Геро и Леандр», вошедшей в Шекспировскую комедию «Как вам это понравится»: «Теперь, пастух умерший, / Мне смысл глубоких слов твоих открылся:/ Тот не любил, кто сразу не влюбился /» [2, 90].

Марло разделил с гуманистами и любовь к античности. Он был хорошо знаком с философскими системами, возникшими в эпоху античности, а впоследствии воспринятыми и переработанными гуманистами.

Так, в начале 1593 года у Марло возникает замысел большой поэмы на античный сюжет – «Геро и Леандр». К весне были готовы две первые ее части. Источником для «Геро и Леандра» послужила небольшая одноименная поэма о трагической любви юноши и девушки- жрицы, приписываемая греческому эпическому поэту V – VI вв. Мусею Грамматику.

История трагической любви юноши. Согласно легенде, Леандр, юноша из Абидоса- города на азиатском берегу Гемеспонта, каждую ночь переплывал пролив, чтобы на противоположном берегу в городе Сесте встречаться со своей возлюбленной Геро, жрицей Афродиты. Она освещала ему путь, высоко подняв горящий факел. Однажды во время бури Леандр утонул. Геро в отчаянии бросилась в море. Овидий в «Герондах» повествует этот миф, но опускает смерть Геро и Леандра. Эта тема была очень популярна в итальянской и нидерландской живописи XVI века. Изображается Леандр плывущий к далекой башне, освещаемой факелом Геро; или тонущий Леандр, которого несут по морским волнам nereиды, тем временем Геро бросается в воду, чтобы покончить с собой.

Как и Шекспир в своей поэме «Венера и Адонис» (1594), Марло трансформирует античный миф, насыщает сюжет многочисленными и разнообразными описаниями- это словесный портрет Геро и Леандра, храм

Венеры, жилище Нептуна, плавание Леандра и многое другое. После смерти Марло поэма была завершена Дж.Чапменом, написавшим четыре заключительные песни и небольшие стихотворные введения к каждой песне.

Единственный перевод поэмы «Геро и Леандр» на русский язык был осуществлен Ю. Б. Корнеевым для издания сочинений Марло 1961 г.

На этот раз произведение Марло обращено к сравнительно узкому кругу знатоков поэзии и образованной придворно-аристократической среде. Здесь придавалось большое значение «искусству» в поэзии, то есть умению поразить воображение филигранной отделкой стиха, острыми метафорами, предполагающими высокую культуру читателя, знатока античной мифологии. Всеми этими качествами обладает «Геро и Леандр». Поэтическая ткань поэмы, более чем когда-либо у Марло, насыщена мифологическими образами, аллюзиями. Иногда они образуют целую цепь (например, в описании красоты Леандра); зачастую поэт нарочито усложняет мифологическое сравнение описательным оборотом: кентавров он называет «косматыми существами, порожденными грешным Иксионом», использует малоизвестные детали античного эпоса («как жезл Цирцеи, был он станом строен») или даже выдумывает такие детали, чтобы намекнуть на менее известные варианты древних легенд.

Стиль «Геро и Леандра» несет явственный отпечаток живописности. По античной легенде, Геро и Леандр – идиллически наивные существа, любовь их безыскусственна, как проста и естественна окружающая их природа. Геро и Леандр у Марло наделены лишь условной простотой, сквозь которую проступают черты современников автора.

Изображая главную героиню поэмы Геро, Марло склонен наследовать традицию петрарковских поэтов, таких как Э. Спенсер и Л. Ариосто.

В центре его мира – донна, воплощение божественной красоты и средоточие всех людских добродетелей. Ее физическое и духовное совершенство – это высший эстетический и нравственный идеал. Но чаще всего поэты того времени не конкретизировали образ своей дамы. Они подчеркивали сияние, свет, исходящий из глаз, как признак божественности, ангелоподобия, небесности. В отличие от Спенсера и Сидни, Марло очень подробно и конкретно описывает наряд Геро.

Марло подает это следующим образом: «So lovely-fair was Hero, Venus' nun, / As Nature wept, thinking she was undone, /Because she took more from her

than she left, And of such wondrous beauty her bereft: /Therefore, in sign her treasure suffered wrack, /Since Hero's time hath half the world been black/» [4].

Также, Спенсер в 15 сонете из цикла «Amoretti» («Аморетти») воспеваает не только физическую красоту своей возлюбленной, но и подчеркивает ее внутреннее духовное благородство: «But that which fairest is, but few behold, /Her mind adorned with virtues manifold/» [5].

Однако Марло, при описании Геро, акцентирует не ее внешность, уделяя наибольшее внимание наряду Геро, тогда как Спенсер, следуя «малому» канону описывает лишь лицо – прежде всего волосы и глаза. К. Марло смотрит на Геро взглядом художника, создавая сияющий красками портрет, воплощающий его представление о красоте. В центре его описания великолепный наряд Геро.

На Геро одет киртл или кертл («kirtle») – обычно имеющее глубокую фронтальную шнуровку облегающее платье с юбкой, которая клеится от бедра, с короткими рукавами, к которым пристегиваются накладные длинные рукава, иногда с украшенным подолом: «The outside of her garments were of lawne, / The lining, purple silke, with guilt starres drawne, / Herwides leeves greene, and bordered witp a grove,/ Where Venus in her naked glory strove,/ Top lease the carelesse and disdainfulleies, / Of proud Adonis that before her lies. / Her kirtle blew, where on was many a staine, / Made with the blood of wretched Loversslaine».

Использованная Ю. Б. Корнеевым лексема хитон («рубашка или туника, носимая женщинами, и мужчинами, и воинами, и рабами») огрубляет описание, ибо хитон несравним с изящным и женственным кертлом, несмотря на его подчеркнутую легкость («легок, словно воздух»): «Подбитый синим шелком в ярких звездах, / Ее наряд был легкий, словно воздух, / А вышивка зеленых рукавов / Глазам являла лес, где меж дубов / Прельстить Венера силится напрасно / Адониса, уснувшего бесстрастно. / Ее хитон был выкрашен в крови / Тех, кто на смерть пошел из-за любви» (перевод Ю. Б. Корнеева).

Марло проявляет мастерство колориста! Марло добивается необычайной красочности описания, соединяя разнообразные цветовые образы – лиловый шелк и золотые звезды, синий кертл, зеленые рукава и т. д. На голове Геро надет миртовый венок, от которого ниспадали покровы до земли. Кто еще носил мирт? Это символическая деталь!

Марло делает образ Геро не только красочным, но и осязаемым. Поэт говорит о благоухании, который исходит от нее. Марло подчеркивает это «свежей» деталью, которой не было у других поэтов – «пчелы слетались на грудь Геро».

Затем взгляд движется к шее Геро, украшенной цепью из горного хрусталя. Свет, исходящий от ее тела, превращал хрусталь в алмазы – образы света в описании внешности, например, глаз. Возникает интересный необычный визуальный эффект.

Это также было характерно для петраркистов. Но у Марло есть очень необычная деталь – свет исходил не из глаз, а от шеи. Необычным было и описание рук: «Перчатки деве были не нужны, / Затем что даже солнце с вышины/ Ее прелестных рук касалось нежно, / Чтоб не обжечь их кожи белоснежной /» (перевод Ю. Б. Корнеева).

Особое внимание поэт уделяет описанию обуви Геро. Марло употребляет слово «buskins», что означает высокий ботинок со шнуровкой (а не башмачок, как в переводе). Ботинки Геро были сделаны из раковины моллюсков, панциря черепахи, покрытые серебром. Они поднимались до колен, пламеня кораллом. Застежки были сделаны в виде воробьев из жемчуга и золота, полых внутри. Иногда служанка налиwała внутрь них воду, дабы, когда Геро шла, возникало впечатление, что чирикают птицы. «Таких ботинок не видел никто в мире!» – восклицает Марло. Действительно, это очень причудливый образ, яркая, экстравагантная деталь портрета, ведь никто из современников Марло при описании внешности не переносил акцент на обувь, которую носит героиня.

Образ героини как будто сошел с портрета елизаветинских времен. Описание внешности Геро движется сверху вниз – от головного убора, роскошного платья, с вуалями – к ногам и обуви.

Парфенов утверждал, что «Геро напоминает не жрицу, а аристократку XVI века». Так, «Юная жрица» носит ожерелье из простых камешков – и роскошное одеяние с модными в XVI веке сюжетными вышивками на рукавах, драгоценную обувь с хитроумным механическим приспособлением [1]. Портрет, созданный К. Марло, отличается от других словесных портретов того времени, например, от изображения волшебницы Альцины у Ариосто.

Ариосто следует канону, который придерживался и Спенсер. Так, у Альцины золотые кудри, щеки как лилии и розы, лоб как чистая слоновая

кость, зубы как жемчуга и т.д. Это набор традиционных образов. Когда Ариосто говорит о нежных ланитах, на которых слились лилии и розы, о ясном лбе, цвета слоновой кости, он следует канону, который К. Марло разрушает.

Важной составляющей описаний была также эмоциональная сторона – восторг от сияния, цветового богатства, красочности, великолепия красоты, что отражало наметившиеся еще в XV в. сдвиги в ее понимании. Усилия петраркистов были направлены на то, чтобы максимально подчеркнуть «драгоценность» образа, что отличает таких поэтов как Спенсер, Сидни.

Марло создает живопись словом, его интересует не просто описание, а живопись и игра словом, сочетание красок, цветопись – приемы изобразительного мастерства, сложные визуальные эффекты.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Парфенов А. Кристофер Марло [Электронный ресурс] / Парфенов А. — Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/parfyonov-60.htm>
2. Русская рецепция Кристофера Марло [Электронный ресурс]: диссертация. — Режим доступа: http://www.sgu.ru/sites/default/files/dissertation/2015/06/09/dissertaciya_ryabovoy.pdf
3. Стороженко Н. И. /Английская драма до смерти Шекспира / Н. И. Стороженко / / Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов: В 4 т. / Под ред. А. И. Кирпичникова. – СПб.: изд. Карла Риккера, 1888. – Т. 3. – Ч. 1. – С. 475 – 578
4. Marlowe K. Hero and Leandr [Электронный ресурс/ Christopher Marlowe. – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/44674>
5. E. Spencer. AmorettiXV [Электронный ресурс] / Edmund Spencer. – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/50048>

Н. Ю. Попова, О. А. Мащенко

ПРОБЛЕМАТИКА ОПОВІДАННЯ ГІШ ДЖЕН «ХТО ТУТ ІРЛАНДКА?»

Розквіт сіно-американської жіночої прози, котрий припадає на останню третину ХХ ст. і триває до сьогодні, прийнято пов'язувати з ім'ям

першої американської письменниці Перл Бак (Pearl Buck), яка почала писати про Китай і подарувала світу трилогію «Земля» (“The Good Earth”, 1931), «Сини» (“Sons”, 1932) та «Мати» (“Mother”, 1934). Американський журналіст, вчений-політолог, Гарольд Айзекс писав: «Можна сказати, що для цілого покоління американців вона «створила» китайців, так само, як Діккенс «створив» для багатьох із нас людей, які живуть у глухих закутках вікторіанської Англії». Не виключено, що саме визнання творчості П.Бак надихнуло американських письменниць, таких як М. Х. Кінгстон, Е. Тан та Г. Джен звернутися до китайської тематики [3, 151].

Сучасна американська письменниця китайського походження другого покоління іммігрантів у Америці, Гіш Джен, отримала літературне визнання серед критиків азіатсько-американського літературознавства та зайняла почесне місце серед корифеїв азіатсько-американської літератури, таких як Л. Чу, М. Х. Кінгстон, Е. Тан, Ф. Чін, Дж. Окада, Е. М. Ітон, Д. Чанг та ін., подарувавши світу чотири романи: «Типовий американець» (“Typical American”, 1991), «Мона в землі обітованій» (“Mona in the Promised Land”, 1996), «Кохана дружина» (“Love Wife”, 2004), «Світ і місто» (“World and Town”, 2010) та одну збірку оповідань «Хто тут ірландка?» (“Who’s Irish?”, 1999).

За словами дослідників її творчості, Гіш Джен з дитинства обожнювала літературу, так у ідейному спрямуванні її романів, під впливом таких всесвітньо відомих авторів як Луїза Мей Елкотт «Маленькі жінки» та Джейн Остін «Гордість і упередження», за тонкою ширмою іронії ховаються значно важливіші та насущні питання соціальних, культурних, гендерних, расових та етнічних конфліктів [1,11]. Гіш Джен заслужено вважається ними майстром малої форми, її оповідання зі збірки «Хто тут ірландка?» неодноразово публікувалися у антології сучасної американської літератури “The Best American Short Stories”, а оповідання «Народжені в один день» (“Birthmates”) було обрано Дж. Апдайком для публікації у книзі «Кращі американські оповідання століття» (“The Best American Short Stories of the Century”, 2000) [4, 513].

Збірка оповідань «Хто тут ірландка?» (“Who’s Irish?”, 1991) стала своєрідним віддзеркаленням проблем обговорюваних літературою доби мультикультуралізму— теоретико-літературного феномену другої половини ХХ ст., що був невід’ємно пов’язаний з розробкою питань національних стереотипів, ідентичності, расової дискримінації, конфліктом поколінь,

гендерною диференціацією. Перше оповідання «Хто тут ірландка?» носить назву самої збірки, що надає йому особливої значимості. Оповідь ведеться від особи головної героїні, шестидесятивосьмирічної американки китайського походження, яка весь час страждає від непорозуміння збоку оточуючих. В тексті протиріччя між головною героїнею оповідання, яка не може прийняти незвичні реалії американського суспільства, та людьми, що її оточують, навмисно акцентовані. Тим самим жінка немов протиставляє і відокремлює себе від решти персонажів оповідання, посилюючи ілюзію культурного розмежування між нею та її родиною. Насправді ж, якщо навмисне не концентруватись на початкових «вхідних даних», що оповідь ведеться від китайки, то можна з'ясувати, що насправді в ній поєднані риси, притаманні типовій американці, а усі непорозуміння з якими вона зустрічається – лише плід її внутрішніх переживань.

В оповіданні також присутня сюжетна лінія конфлікту поколінь, яка проходить між головною героїнею та народженою в Америці донькою Наталі, її чоловіком-ірландцем та маленькою онукою Софі. Виховання Софі дається немолодій та вихованій у іншій культурі жінці нелегко, вона долає культурні та психологічні бар'єри, постійно акцентуючи увагу на відмінностях між двома різними культурами: «У Китаї донька піклується про матір. Але тут все по-інакшому. Мати допомагає доньці, мати питає, що я ще можу зробити? У противному випадку, донька скаржиться, що мати її не підтримує. Я кажу доньці, у китайській мові ми навіть не маємо такого слова *підтримувати*. Але моя донька надто зайнята, щоб слухати мене, вона мусить йти на ділову зустріч, вона мусить готуватися до цієї зустрічі, в той час, як її чоловік відвідує тренажерний зал, щоб бути справжнім чоловіком» [2, 5]. В тексті також акцентовано увагу на ставленні головної героїні до Софі: вона нібито бачить в ній дві ідентичності, які постійно борються одна з одною: слухняну китайську, смугла шкіра якої не уступає дикій американській, чия поведінка в уявленні бабусі (яка вже давно покинула рідну країну і навряд чи знає, як поводитись себе сучасні китайські діти), не властива китайським дітям. Головна героїня також критично ставиться до чоловіка своєї доньки, усе в ньому викликає в неї незадоволення: «Варена їжа, варений розум. Навіть його ім'я звучить, наче варене: Джон» [2, 5].

В оповіданні «Хто тут ірландка?» іронічно зображені події, які відбувалися в Америці у ХХ ст.: етнічні меншини, які не сприймалися американським суспільством, долали расову дискримінацію, національні

стереотипи, прагнули досягнути культурної рівності, претендували на право бути повноцінними громадянами країни.

Так, у оповіданні зображується, як американка китайського походження, з іншим світоглядом і культурними цінностями, потрапляючи після конфлікту з доньчиною сім'єю до сім'ї своєї свахи Бесс Ши, стає "honorary Irish" – шанованою ірландкою, а на питання синів, коли вона піде додому, Бесс впевнено відповідає: «Відчипися! В неї тут посвідка на постійне проживання!». Виставляючи «політичну» складову права китаянки проживати в ірландській сім'ї, автор одночасно і з іронією, і серйозно показує право китайців на вільне життя в Америці. Після конфлікту із сім'єю, головна героїня не має іншого виходу, аніж переїхати до родини Бесс. Ставши членом ірландської родини, головна героїня частково відмовляється від своєї ідентичності і починає відчувати повагу до ірландської нації. Гіш Джен на прикладі однієї родини майстерно розповідає історію іммігрантів китайського походження у Америці. Головна героїня оповідання, ім'я якої залишається невідомим, уособлює китайський народ, який через культурні відмінності, погане володіння англійською мовою, спочатку не сприймався американським суспільством. Ірландська родина Бесс Ши, в свою чергу, уособлює американське суспільство, яке згодом приймає «китаянку», називаючи її «шанованою ірландкою з посвідкою на проживання».

Отже, за простим, на перший погляд сюжетом оповідання, який розповідає про сімейні стосунки однієї американської родини, насправді криється значно глибший конфлікт мультикультурної нерівності та расової дискримінації, який протягом лише декількох сторінок створює цілий світ і нарешті вирішується словами: «Я маю посвідку на проживання», які можна трактувати, як: «Я не одна». Водночас Гіш Джен є першою азіатсько-американською письменницею, яка у своїй творчості зуміла символічно відкрити перед читачем складну картину мультикультурної Америки і запрошує продовжити подорож по скарбниці неповторного азіатсько-американського культурного досвіду.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Jennifer A. H. Understanding Gish Jen /A. H. Jennifer – S. C.: University of South Carolina Press, 2015. – P.7-11
2. Jen G. Who's Irish? / G. Jen. – N.Y.: Vintage Books. – 1999. – P. 3-16.
3. Shaffer R. Women and International Relations: Pearl S. Buck's Critique of the Cold War / R. Shaffer // Journal of Women's History. – N.Y., 1999. – P. 151

ЕПІГРАМА А. ШЕНЬЄ «TIRÉ DE MOSCHUS»: ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ МОТИВІВ АНТИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ

Творчість французького поета XVIII століття Андре Марі Шеньє (André Marie de Chénier, 1762 – 1794) посідає вагомe місце у історії французької літератури та має широкий тематичний простір – від поезій на античні мотиви до «Ямбів», хоч і орієнтованих на античні моделі, проте написаних на злободенні теми. Всі твори письменника входять до збірок, що укладалися за жанрами. До них належать «Les Bucoliques», «Élégies», «Hymnes et Odes», «Poésies Antiques», «Épîtres», «Idylles», «Poèmes». Чітко датувати кожен його вірш майже неможливо тому, що Шеньє класифікував свої твори не хронологічно, а у порядку їх завершеності.

За власним розподілом Шеньє уналежнює епіграму «Tiré de Moschus» до збірки «Античні Поезії» (le recueil «Poésies Antiques»). Вперше цей твір було опубліковано в 1819 році в книзі «Oeuvres complètes d'André de Chénier» поетом Анрі де Латушем (Henri de Latouche). [6, 74] Слід зазначити, що у виданні творів Шеньє, яке було опубліковане Еженом Манюелем (Eugène Manuel) у 1884 році, вона подається з назвою «L'amour laboureur», що дослівно перекладається як «Кохання землероба» («Землеробське кохання») [8, 83]. В першій публікації та в книзі «Oeuvres poétiques de André Chénier» (1878 – 1879) [7, 94], – назва подається у вигляді першого рядку: «*Nouveau cultivateur / armé d'un aiguillon*».

Автор тяжіє у всьому до античності, тому можна сказати, що його епіграма «Nouveau cultivateur...» має більше ознак буколістичної, ніж класичної французької епіграми XVIII століття. В ній ідеться мова про життя пастуха і немає ні сатири на певного діяча чи просто світську особу, ні дидактизму чи моралізування[4]. Шеньє використовує лише три образи (Амур, Європа та володар богів), що належать до римської міфології. Епіграма написана простою мовою, в ній лише три прикрасальних епітети (*nouveau cultivateur, vengeance puissante, tête mugissante*).

На початку епіграми є напис «Tiré de Moschus», що вказує на наслідування твору Мосха, а саме його епілію «Європа» [3, 194]. Розглянувши текст епілію, можна припустити, що Шеньє використовував не окремі частини твору, а його основний сюжет. Відтак, твір «Nouveau cultivateur...» можна віднести до, так званих, антологічних віршів. Це поняття було введено у 1841 році В. Г. Белінським і означає жанр, що є «наслідуванням древнім», він потребує особливого еллінського світобачення та стилю, це вірші в античному дусі та грецькому смаку, що потребують відповідного змісту та форми [2, 52].

На сьогоднішній день відомі три переклади епіграми «Nouveau cultivateur...» – В. Г. Бенедиктова (1856 р.), О. К. Толстого (1856 р.) [5, 169] та О. П. Гречаної (1995 р.) [1, 63]. Виключне звернення до російськомовних перекладів зумовлене відсутністю видань цієї поезії Шеньє українською мовою, якою в роботі подається лише авторський підрядковий переклад. Кожна зі згаданих версій у повній мірі передає головну ідею оригінальної епіграми, хоча доволі помітною є різниця у лексиці, художніх засобах. Жоден з перекладів не відповідає епіграмі за віршовим розміром – в них використаний шестистопний ямб, натомість Шеньє використовує александрійський вірш. Для цього типу віршування характерне чергування чоловічої та жіночої рими, що також характерне для віршів «*Крылатый бог любви, склоняясь над сохой*» Толстого та «*За плугом пахарем невиданным идет*» Гречаної. На відміну від них, в епіграмі Бенедиктова переважає чоловіча рима.

Структурний елемент не порушується лише у О. П. Гречаної та у О. К. Толстого – твір складається з 8 рядків, перші п'ять з яких – опис ліричного героя, його рід заняття, останні три – звернення до верховного божества. Слід відмітити, що у перекладі В. Г. Бенедиктов поміняв місцями три перших рядки, порівняно з оригіналом. Так, про Амура в нього йдеться в першому, про биків у другому – «*запряг в ярмо волов / на них взял бич суровый*», про саме заняття ліричного героя – в третьому – «*и / чуть лишь свежая бразда проведена*».

Тісний зв'язок епіграми з античною міфологією прослідковується через чотири головних образи: *l'Amour, les taureaux, le monarque des dieux, Europe*. Вони належать до римської міфології. Такий висновок можна зробити з того, що автор використовує не образ грецького бога кохання Ероса, а саме Амура. Головна ідея твору визначається як перевага любовного почуття над усіма

людьми, тобто влада Амура найсильніша, навіть, в порівнянні з верховним богом.

Амур виступає ліричним героєм епіграми Шеньє. Його образ розкривається у перших двох рядках: *«Nouveau cultivateur / armé d'un aiguillon / L'Amour guide le soc et trace le sillon»* («Новий (молодий) землероб, озброєний гострою палицею / Амур направляє леміш та прокладає борозну », дослівний переклад). Перший та другий рядок перекладу О. К. Толстого звучить так – *«крылатый бог любви/ склоняясь над сохой / оратаем идёт за врезанной браздой»*. Образ Амура автор замінює словосполученням *«крылатый бог любви»*, який використовує з уточнюючим епітетом. Таке трактування його імені позбавляє можливості одразу визначити до якої міфології слід віднести цей образ так, як Амур – належить до римської міфології, у грецькій йому відповідає бог Ерот, або Ерос. У перекладі В. Г. Бенедиктова перші рядки звучать таким чином: *«Амур взялся за плуг// и / земледелец новый / Запряг в ярмо волов / на них взял бич суровый»*. В них лише один образ повністю співпадає з оригіналом: *«nouveau cultivateur»* – *«земледелец новый»*. І в оригіналі, і у перекладі це словосполучення пояснює образ Амура. Переклад О. П. Гречаної найбільш схожий на оригінальний текст: *«За плугом пахарем невиданным идет / Амур / стрекало взяв / и борозду ведет»*. Тут, так само як і в перекладі В. Г. Бенедиктова, використовується образ Амура, що належить до римської міфології. Прикметник у словосполученні *«nouveau cultivateur»* замінено на *«невиданный»*, що перекладається на французьку мову як *«extraordinaire»*. Іменником *«пахарь»* тут характеризується одразу і ліричний герой, і його основне заняття.

Образ *«les taureaux»* (биків) є одним з центральних в епіграмі Шеньє тому, що за міфом про викрадення Європи, що описується в епілії Мосха, Зевс постає перед молодою дівчиною саме в подібі золотого бика, чим і приваблює її. Тож, і в оригіналі, і в перекладах *«бики»* — уособлення Зевса. Шеньє описує їх таким чином: *«Il presse sous le joug les taureaux qu'il enchaîne»* («Він давить на ярмо биків, що він закував»), Толстой – *«Впряжённые тельцы его послушны воле»*, Бенедиктов – *«Запряг в ярмо волов / на них взял бич суровый»*, а Гречана – *«Впряжённые быки влечат послушно бремя»*. Кожна з характеристик несе у собі новий зміст, але всі вони не порушують ідейну цілісність перекладів.

Далі слід зупинитися на образі верховного божества, до якого гнівно звертається ліричний герой: *«Levant le front / il crie au monarque des dieux // Toi / mûris mes moissons / de peur que loin des cieux / Au joug d'Europe encor ma vengeance puissante / Ne te fasse courber ta tête mugissante//»* («Підняв чоло // він кричить володарю богів // Ти / що сприяєш дозріванню моїх врожаїв / через страх / що далеко від небес // У ярмі Європи ще моя сильна (могутня) помста (покарання) // Не змушуй себе схилити свою ревучу голову //»). У цих рядках ліричний герой показує неповагу до «володаря богів», наголошує на тому, що має над ним владу та, навіть, погрожує. Саме це останнє звертання розкриває головну ідею оригінальної епіграми.

Толстой зберігає задум Шеньє: *«И / дерзкий взгляд подняв / к властителю небес»* Фразу *«levant le front»* він інтерпретує по-своєму, зберігаючи той зміст, який вкладав у неї автор оригіналу. Ставлення ліричного героя до особи, до якої він звертається, Толстой передає за допомогою епітета *«дерзкий взгляд»*. Відмінність помітна вже у цих рядках: *«Взывает: «Жатву ты блюди мою / Зевес// Не то / к Европе страсть опять в тебе волнует / В ярмо твою главу мычащую нагну я//»*. Перше, що можна відзначити, це те, що у шостому рядку називається ім'я бога. Тут використовується образ Зевса з грецької міфології. Ліричний герой висуває свою вимогу, за невиконання якої погрожує своєму володарю. На перетворення Зевса у бика вказує словосполучення *«твою главу мычащую»*, що перекладено повністю у стилі Шеньє.

Переклад Бенедиктова розходиться з текстом оригіналу: *«Властительно кричит к Юпитеру // «Послушай // Не порти жатву мне ни влагою / ни сушей // Не то с Европой вновь явлюсь я / мститель твой / И вновь ты склонишься мычащей головой//»*. Французьке *«levant le front»* – замінюється прислівником *«властительно»*, що вказує на характер звернення – це не прохання, а наказ. Автор називає ім'я божества, до якого звертається, на відміну від Шеньє, який пише про нього – *«monarque des dieux»*. Тож у Бенедиктова це Юпітер, що дає нам право сказати, що у своєму перекладі він використовує римську міфологію, так само як і Шеньє. Ліричний герой, як і в оригіналі, звертається до Юпітера за допомогою, але робить це без поваги. У двох наступних рядках він погрожує своєму покровителю. Про образ, в якому постає перед ліричним героєм Юпітер, можна дізнатися з словосполучення *«...ты склонишься мычащей головой//»*.

У п'ятому рядку перекладу О. П. Гречаної починається звернення ліричного героя до верховного повелителя: *«Властителю небес кричит / ввысь обратясь//»*. В цьому випадку, збіглися форми перекладу – *«властитель небес»* О. К. Толстого та *«властитель небес»* О. П. Гречаної, що зберігають оригінальний задум епіграми *«Nouveau cultivateur...»*. Три наступні рядки – це звернення до *«monarque des dieux»*: *«Расту мне урожай// Не то я / осердясь / Вновь под ярмом тебя Европы успокою / Склониться повелев мычащей головою//»*. У цьому перекладі словосполучення *«mûris mes moissons»* передається найбільш наближено до оригіналу. Дієприслівник *«осердясь»* наголошує на емоційному стані ліричного героя та підкреслює певну загрозу, яку він представляє для бога. Він замінює французьку фразу *«ma vengeance puissante»*, що має те ж саме емоційне забарвлення.

Образ Європи є одним з головних у цій епіграмі, так як вона сама побудована на оригінальному сюжеті міфу про її викрадення: *«Au jour d'Europe encor ma vengeance puissante»* Він присутній у кожному перекладі у сьомому рядку твору: *«Не то / к Европе страсть опять в тебе волнуя»* (О. К. Толстой), *«Не то с Европой вновь явлюсь я / мститель твой»* (В. Г. Бенедиктов), *«Вновь под ярмом тебя Европы успокою»* (О. П. Гречана).

Проаналізувавши переклад О. П. Гречаної, можна сказати, що він відповідає своєю образною системою тексту оригіналу, адже в ньому присутні такі міфологічні персонажі, як Амур та Європа. Крім цього, він є найбільш близьким за лексичним та структурним елементами. Наступний, за ступенем подібності до оригіналу, є переклад В. Г. Бенедиктова. Незважаючи на те, що образи також відносяться до римської міфології (Амур, Європа, Юпітер), лексика та структура твору змінена – переставлені місцями рядки, звертання оформлене таким чином, що оригінальна фраза замінена на ім'я Юпітера. Найбільш віддаленим від оригіналу є переклад О. К. Толстого, через те, що в ньому використовуються образи з грецької міфології, тобто зберігається його подібність до міфу про викрадення Європи. Хоча образна система повністю змінена, це ніяк не впливає на розуміння теми твору.

Спираючись на порівняльний аналіз перекладів епіграми *«Tiré de Moschus»* (*«Nouveau cultivateur...»*) Андре Шеньє, можна сказати, що прагнучи досягти адекватності перекладу та наблизити його до тексту оригіналу, кожен пішов своїм шляхом. В. Г. Бенедиктов та О. П. Гречана залишають таку саму міфологічну основу, змінюючи, у першому випадку, достатньо помітно лексичний елемент. О. К. Толстой не віддаляється від

стилю написання Шеньє та лексики, що притаманна оригіналу, але в його варіанті використані грецькі міфологічні образи.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Андре Шеньє. Сочинения. 1819 / Е. П. Гречаная. – М: Наука, 1995. – С. 63.
2. Мальчукова Т. Г. «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А. С. Пушкина / Т. Г. Мальчукова. – Проблемы исторической поэтики. – Выпуск № 1. – 1990. – С. 49–72.
3. Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы / пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек; отв. ред. Ф. А. Петровский; ред. изд-ва О. К. Логинова. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 326 с.
4. Французская классическая эпиграмма / Сост. и переводы В. Васильева; предисл. А. Михайлова; коммент. И. Подгаецкой. – М.: Художественная литература, 1979. – 431с. [электронный ресурс: http://www.belousenko.com/presents/French_epigram.htm]
5. Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв. / Составление, вступительная статья и комментарии Е. Эткинда. – М: Прогресс, 1969. – С.169.
6. Oeuvres complètes d'André de Chénier / notice introductive par Henri de Latouche. [Édition électronique: source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France] – 1819. – P. 74.
7. Oeuvres poétiques de André Chénier / (Nouv. éd.) précédées d'une étude sur André Chénier par Sainte-Beuve ; nouvelle édition mise en ordre et annotée par M. Louis Moland. [Édition électronique: source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France] – 1878-1879. – P. 94.
8. Oeuvres poétiques de André Chénier / publiées avec une introduction et des notes par Eugène Manuel. [Édition électronique: source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France] – 1884. – P. 83.

Ю. О. Резніченко, Н. П. Олійник

«МІСЬКИЙ ТЕКСТ» ПОВІСТІ Т. МАЛЯРЧУК «МИ. КОЛЕКТИВНИЙ АРХЕТИП»

Літературний доробок Тетяни Малярчук (книжки прози «Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи» (2004), «Згори вниз» (2006), «Як я стала

святою» (2006), «Говорити» (2007), «Звірослов» (2009), «Біографія випадкового чуда» (2012), «Забуття» (2016)), що вирізняється своєю псевдомагічністю, непоетичністю й непатетичністю [9, 232], визнається за вартісний не всіма літературними критиками, однак збудує мистецький світ повсякчас, зокрема П. Загребельний висунув одне з оповідань авторки на здобуття Шевченківської премії, а в 2016 році книга «Забуття» отримала нагороду «Книга року ВВС».

Прозові твори авторки ставали предметом аналізу багатьох дослідників, серед яких – В. Балдинюк, М. Бриних, Я. Голобородько, М. Карасьов, Б. Матіяш, О. Михед, К. Москалець, Т. Прохасько, М. Рябченко, Р. Харчук та ін. Повість «Ми. Колективний архетип» (2006) цікавила літературознавців з погляду специфіки рецепції твору (Т. Гребенюк [2]), проблематики й ідейного спрямування (Н. Мельник [6]), певних прорахунків молоді авторки (Я. Голобородько [1]) та ін. Попри те, що образ міста в повісті розглядався дослідниками або як складова образної палітри твору (Н. Мельник), або в контексті аналізу урбаністичної тематики в сучасній українській літературі (С. Панчук [7]), міський текст повісті залишається малодослідженим, тож у пропонованій статті спробуємо заповнити цю прогалину. У своїй студії спиратимемося на визначення міського тексту, запропоноване О. Харлан: це «візуальний і культурний контексти [міста], архітектоніка, матеріальна культура, <...> система асоціацій, культурних і матеріальних знаків і слідів» [8, 28].

У міні-повісті Т. Малярчук «Ми. Колективний архетип» виокреслюється образ міста як герметичного локусу – території співіснування виключно його мешканців, спокійне перебування інших людей у якому унеможлиблюється. Авторка повісті стверджує думку про єдність людини й території її існування: «Ми не існуємо поза містом, хоча воно існує поза нами. Місто – надбудова над нашими тілами, узагальнення нас, термін, що означає нас всіх, ми розуміємо місто не фізично, а метафорично» [5, 85]. Таке усвідомлення людиною себе в місті ґрунтується на відповідному архетипі – «символічній структурі історії культури, яка асоціює певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей» [4, 39], що й розкриває символічний зміст назви тексту. Як слушно зауважує Н. Мельник, прикметами міста в повісті Т. Малярчук є «повна уніфікація мешканців, подібність одне до одного», «втрата особистісної свободи» [6, 135].

Утаємничений образ міста створюється й за допомогою того, що наратор (оповідь ведеться від першої особи множини) не подає реципієнтові назви міста, тоді як топографічні прикмети його не є промовистими. Територіальне розташування міста на мапі України позначене єдиною побіжною вказівкою-спогадом одного з героїв: раніше воно «належало до єдиного державного утворення між Венецією та Вієнною» [5, 98]. Згадана деталь дає змогу лише орієнтовно визначити, що місто знаходиться на Західній Україні. Назви відомих вулиць, споруд громадського призначення, визначних архітектурних пам'яток тощо, за якими можна було б конкретизувати це місто, відсутні. Вказівки на наявність Набережної, вулиці Польової, зоомагазину «Пітон» не вирізняють місто, а вищий навчальний заклад, де почала працювати Раїда і навчається Катерина, не названо. Власне така специфіка номінації в місті без назви працює на витворення його образу як ординарного, позбавленого власного культурного обличчя. Зміщуючи акцент з візуальних домінант урбаністичного простору на специфіку існування людей в окресленому місті, Таня Малярчук пропонує «дослідження міста саме з людського боку» [7, 42].

Авторка переконує, що життя кожного з нас, як і життя містян у творі, регламентоване відповідними правилами. Уже з перших рядків тексту в презентації образу міста актуалізується натуралістична прикмета: «Місто – це мережа каналізацій. Знайомі його мешканці чи ні – їхні екскременти однаково тектимуть єдиним руслом» [5, 85]. Подана вказівка може бути потрактована в символічному ключі – як характеристика антигуманної поведінкової моделі представленої соціальної групи, що полягає в удаваній щирості («Ми гречно прицмокнули губами, мовляв, нам не шкода вам нашого міста» [5, 88]), упередженому ставленні до чужинців («Чому вони приїхали в наше місто? Може, від когось ховаються або щось приховують?» [5, 88]), втручанні у сферу особистого тощо. Текст повісті, як влучно зазначає С. Панчук, «ілюструє тезу, що місто – людський мурашник» [7, 42]. Виокреслення моделі соціуму у творі відбувається й на подієвому рівні: з метою здійснення цілковитого контролю за життям приїжджих панянок кожен містянин оперативно «закріплюється» за відповідним локусом (квартири й будинку навпроти, університету, продуктової крамниці, Набережної, вулиць міста тощо).

Усталений спосіб життя людей у місті, базований на ідеї позірної згуртованості, здобуває критичної оцінки в повісті. Через духовну

обмеженість героїв, їхню ізольованість, моральні норми, якими вони керуються, зазнають певних модифікацій, вони втрачають здатність оцінювати власні дії крізь призму категорій «добро» – «зло». На нашу думку, потребує осмислення теза Н. Мельник про те, що образ міста у творі – це модель національної свідомості українців, домінантною властивістю якої постає «здатність об'єднуватися проти чужинців» [6, 135]. Уважаємо, що героям Т. Малярчук не властиві яскраво виражені риси тієї чи тієї ментальності, навпаки, вони є типологізованими презентантами образу сучасного жителя міста, доказом чого можуть бути відповідні зауваження на початку та в кінці повісті, які вводять місто до низки подібних йому локацій.

Місто в аналізованій повісті зображене як таке, що перебуває в певному культурному вакуумі, і це яскраво оприявнюється за допомогою художнього прийому контрастного зображення щоденних занять містян з одного боку («Хтось грав у шахи, хтось вигулював собак і дітей, хтось вийшов проповідувати Євангеліє і війну» [5, 88]), і протиставленій цьому самохарактеристиці Раїди – з іншого: «Була в Болгарії, Греції і Фінляндії. Космополітка. Люблю мармелад і читати античну літературу» [5, 88]. У той час, як одні герої повісті (приїжджі жінки) демонструють відкритість світові, самодостатність, інших (жителів зображеного міста, яке вони самі не вважають «провінційним і затурканим» [5, 89]) цілком можна назвати філістерами. Авторка доводить віддаленість цих двох груп героїв одна від одної через зображення реакції містян на «дивну» поведінку панянок на різних рівнях: культурному (замовлення книжок, яких у місті «ще ніхто не бачив» [5, 89]; ритуал прощання жінок викликає недовіру до материнської любові) й побутовому (придбання Катериною для матері гранатового соку, якого «у місті майже ніхто не купує» [5, 89], надміру дорога косметика й одяг жінок; відсутність фіранок на вікнах їхньої квартири).

Як писав А. Камю, «найзручніший спосіб познайомитися з містом – це придивитись, як тут працюють, як тут кохаються і як тут умирають» [3, 113–114]. У міському тексті Т. Малярчук промовисто презентовано ставлення жителів міста до смерті членів своєї спільноти. Одного з них – Роджерса, який стежив за перебуванням у квартирі Раїди й Катерини, – «довелося ліквідувати» [5, 94]. Самогубство Завадського через свою безпорадність перед покладеною на нього місією – закохати в себе Катерину – соціум не сприймає як трагічну подію: «Похорон для нас як обов'язок. На похороні ми даємо зрозуміти людям, що вони не самі і що місто ними опікується» [5, 107].

Смерть Завадського лише на певний час змушує членів соціуму задуматися над жорстокістю тих законів, які панують у місті, натомість відкритий фінал повісті – вигнання жінок – вказує на те, що місто у творі Т. Малярчук продовжує існувати за своїми правилами, а людській індивідуальності в ньому місця немає.

Отже, місто в повісті Т. Малярчук «Ми. Колективний архетип», художньо втілене як герметичне середовище, постає амбівалентним: для корінних жителів, які своє життя вибудовують як лінію служіння не індивідуальним потребам, а інтересам спільноти людей, воно символізує безпеку, захищеність, а тих, хто не скорився законам існування в ньому, місто «виштовхує» із себе: вбиває (Роджерс, Завадський) або виганяє (Раїда, Катерина). Міський текст повісті «Ми. Колективний архетип» пропонує ексцентричне розташування міста, яке символічно знаходиться поза межами моральної культури.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Голобородько Я. Ю. Таня Малярчук – місіонерка візій / Я. Ю. Голобородько // Слово і Час. – 2010. – №2. – С. 83–89.
2. Гребенюк Т. В. Стратегії гри автора з читачем у творах «Зрада» Є. Кононенко й «Ми. Колективний архетип» Т. Малярчук / Т. В. Гребенюк // *Ucrainica. III. Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. 2 část. Sborník článků IV. Olomoucké sympozium ukrajinistů 28–30 srpna 2008.* – Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. – С. 421–427.
3. Камю А. Чума : романи, повість : пер. з фр.; передмова Д. С. Наливайка / А. Камю. – Харків : Фоліо, 2012. – 462 с.
4. Кримський С. Архетип // Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; редкол.: В. І. Шинкарук (голова). – К. : Абрис, 2002. – С. 39.
5. Малярчук Т. В. Як я стала святою / Худож.-оформлювач Л. Д. Кирикач-Осипова / Т. В. Малярчук. – Харків : Фоліо, 2006. – 190 с.
6. Мельник Н. Г. Деструктивна роль надмірного втручання суспільства в особисте життя людини (Т. Малярчук. «Ми. Колективний архетип») / Н. Г. Мельник // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : зб. наук. пр. / Криворіз. нац. ун-т. – Кривий Ріг: [б. в.], 2013. – Вип. 1. – С. 133–139.
7. Панчук С. Вигадані міста сучасної української літератури / С. Панчук // Коло : книгознавчий часопис. – 2015. – №5. – С. 39–43.

8. Харлан О. Д. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» / О. Д. Харлан // Слово і Час. – 2008. – №2. – С. 27–32.
9. Харчук Р. Б. Таня Малярчук – «екзальтована казкарька» / Р. Б. Харчук // Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – С. 229–232.

Н. С. Рогачёва, О. А. Воеводина

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА Е. И. ЗАМЯТИНА «СКАЗКА ОБ ИВАНОВОЙ НОЧИ И МАРГАРИТКЕ»

Заглавие художественного произведения – всегда сильная позиция текста. Его важную функцию как предтекста подчеркивал Ю. М. Лотман. Заглавие призвано идентифицировать текст, и это его очевидная прагматическая функция, но помимо этого у заглавия всегда есть и художественная задача. Анализ заглавия произведения в большинстве случаев дает возможность исследователю понять авторскую доминанту в тексте, определить художественную задачу писателя.

Начиная с «Поэтики заглавий» С. Д. Кржижановского, о функции заглавий и о заглавии как особом виде текста писалось достаточно много. Важная роль всего рамочного текста подчёркивалась в работах таких ученых, как В. Григорьев, Н. Фатеева, Л. Чернец, В. Тюпа, Н. Ламзина, М. Гиршман, Д. Тамарченко, Ю. Орлицкий, А. Арнольд, И. Фоменко и других. Как замечает В. Кухаренко, «множество функций заглавия объясняется тем, что оно выступает актуализатором практически всех текстовых категорий» [3, 58].

Подходы к изучению заглавий многообразны. Интересным, и на сегодняшний день, лишь фрагментарно изученным вопросом является обращение к мифорефлексии художника, проявившейся в выборе заглавия произведения, где мы встречаемся с символом, рожденным определенной культурой. Мифорефлексия может проявляться как структурный принцип художественного образа во взаимопроникновении типического и архетипического, это особое переживание автора, которое поддерживается ассоциативным полем мифологического сюжета или образа.

Мифопоэтический анализ заглавия рассказа Е. И. Замятина «Сказка об Ивановой ночи и маргаритке» еще не нашел своего отражения в литературоведении, мы хотим представить вашему вниманию нашу попытку такой интерпретации. В рассказе «Сказка об Ивановой ночи и маргаритке» Е. Замятин апеллирует к читательскому сознанию, где закреплены определенные ассоциации с жанром сказки, и таким образом направляет читательское восприятие.

Интересно, что в заглавии автор выделяет время, когда происходят события. И это не случайно: Ночь Ивана купала или Иванова ночь – один из самых таинственных славянских праздников. Его ритуалы наделены особой связью со сферой сакрального и в большинстве своем ориентированы на животворящую стихию, связанную с солнечным циклом. По времени проведения Иванова ночь совпадает с христианским праздником Рождества Иоанна Предтечи. Иванова ночь – это ожидание чуда, которое возможно для всех. Это языческое представление о природе, которая одаривает каждого.

Название цветка маргаритки в заглавии рассказа вызывает ассоциации с именем Маргарита, с которым связан в европейской культурной традиции мотив недолгого счастья и безвинной гибели, (например, в «Фаусте» Гёте). Возлюбленный маргаритки – это некий цветок, который в рассказе не получает имени и не выносится автором в заглавие наравне с героиней. Хотя, казалось бы, является полноправным участником истории, которая разворачивается на наших глазах. В этом «ущемлении» героя кроется свой смысл. Название растения он заменяет его описанием, характеризующее героя и внутренне. Автор наделяет цветок такими чертами, как жёсткое тело, сильные листья и неоднократно акцентирует внимание на тёмной сущности, которая выражена его непонятной тёмной серединкой. Герой представляется эгоистичным, не готовым к ответным шагам в своём чувстве. В этом он противопоставляется героине, которая ради любви готова принести себя в жертву и пойти на верную смерть.

В этом контексте интересна связь, которая прослеживается между сюжетной линией рассказа и сюжетом одного из скандинавских мифов. Из него мы знаем, что «цветы маргариток приносили в жертву богине любви Фрейе» [1, 282]. Это причина, по которой маргаритку в Скандинавии называли цветком любви. Жертвенность главной героини подкрепляется и её нежностью, мечтательностью и достигает своего апогея в кульминации рассказа. Героиня погибает, чтобы хотя бы на миг продлить воссоединение с

любимым. Мы можем говорить о том, что героиня рассказа, ожидающая осуществления своей любви, гораздо интереснее автору, чем ее возлюбленный. Указывая в названии только одно из двух центральных действующих лиц, писатель таким образом акцентирует наше внимание на героине, которой отдано авторское предпочтение и сочувствие. И жертвенное поведение которой указывает на одну из составляющих аксиосферы рассказа.

Хронотоп рассказа с первых же слов (заглавия и основного повествования) создает настроение, в котором царит ожидание чуда, но присутствует опасность. Она грозит, как в дальнейшем окажется, героине: под жарким солнцем и легким ветерком все живут, мечтая о Купальской ночи, но настораживает то, как автор говорит о маргаритке. Героиня не просто растет, а прикована к своему месту, а ее безымянный возлюбленный хоть и имеет приятные голубые лепестки, но при этом середина его темная и непонятная, и даже соловьи задыхаются, хоть и от счастья, а воздух одурманивает всех «горячим ядом» [2, 310]. Добавляет напряженности картина безумия и опаляющего света («в огненном свете обезумевшие мошки» [2, 310]). Внешний покой, время от времени сменяющий динамичную картину, – только видимость. В произведении прослеживается специфическая реализация космогонического мотива сотворения мироздания. В рассказе ярко выражена акциональная динамика, причём все описываемые действия, связанные с природой и её обитателями, создают общую картину неупорядоченного движения, безумия и всеобщего хаоса (типичная порубежная картина мира в космогонии), а гармония, свойственная космосу, пока отсутствует.

Из этого хаоса должен зародиться новый мир, приравненный к воскрешению, к началу новой жизни. Иванова ночь – это точка пересечения двух миров: реального и ирреального, фантастического. И главная героиня оказывается в пограничном состоянии между двух миров. Новым миром в сюжетной перспективе произведения должна стать осуществлённая любовь двух героев. В рассказе мир вокруг и судьба главной героини соотносятся общим настроением: и тревоги, и безумной радости, и неизбежного конца. Мы видим, что в рассказе сосуществуют два мира: макромир – природа, и микромир («вселенная в малом ее преломлении» [4, 218], по словам Новалиса), то есть мир героини, для которой испытание любовью – это своего рода перерождение, но перерождению часто предшествует смерть.

Мотив смерти с самого начала вводится в рассказ: русалки, черти, лешие, мальчишки-утопленники и даже черные раки, которые, как известно, питаются падалью, и другие образы рассказа поддерживают его. Это их праздник, их единственный шанс в году избавиться от своей мертвой природы и соединиться во всеобщей радости. Символика смерти: лошадиный череп, дряхлый, умирающий пенёк присутствуют даже в том месте, где должна осуществиться любовь героев. Жанр, указанный в заглавии, требует присутствия чудесного, поэтому мы видим ожившие растения, а также насекомых, наделенных человеческими качествами и чувствами. Каждый из них несет в себе символическую семантику, свойственную мифу, и не ограничивается только сказочной аллегорической природой.

Отношение к небесным телам как к живым существам – одна из черт архаического, мифического сознания. Мифологема месяца в рассказе проявляется через персонификацию небесного тела. Интересен и тот факт, что в произведении Месяц, как и в некоторых лунарных мифах, выступает героем-помощником, сообщником персонажей, вносящих хаос и противодействующих созданию космоса. Во многих мифологических традициях мира существует образ Творца, создавшего космос из хаоса. В созданной автором картине мира также находит свою реализацию этот образ, но в данном случае Творец не видит происходящего из-за раскинутой над землёй сети из лунных лучей, и пока его внимание отвлечено, хаос царит повсюду. Момент же разрушения сети совпадает с актом свершения любви двух героев, а значит и с созданием новой вселенной. Стихает буйство природы, и из хаоса рождается космическая гармония, пусть и ненадолго. Маргаритка погибает, успев познать любовь, ставшую залогом этой гармонии.

В рассказе прослеживается сознательная игра образами-мифологемами, в том числе и продиктованная заголовком. Мифологемы в системе мифопоэтики выполняют функцию знаков – заместителей целостных ситуаций и сюжетов, и уже по нескольким из них возможно реконструировать авторское видение, поскольку они органически взаимосвязаны и взаимодополняемы. Прогнозирующая роль заглавия реализуется через обозначение ключевого временного образа, рождающего ассоциативный ряд – образов и читательских ожиданий, связанных с соответствующим праздником, которые разворачиваются в повествовании. В названии рассказа акцент сделан на одном из действующих лиц Купальской

ночи – маргаритке, тем самым указано ее особое значение как в идейном содержании рассказа, так и во всей его аксиосфере.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Блейз А. И. Энциклопедия полезных комнатных растений / А. И. Блейз. – М. : Олма-пресс, 2000. – 320 с.
2. Замятин Е. И. Собрание сочинений в 5 т. / Е. И. Замятин // – Т.2. – М. : Русская книга, 2003. – 596 с.
3. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
4. Новалис. Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Новалис, В. Вакенродер, Л. Тик, А. Шлегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг // – Л. : Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 329 с.

В. В. Самойленко

НОВАТОРСЬКІ РИСИ В ЗОБРАЖЕННІ ВІЙНИ АНГЛІЙСЬКОГО ОКОПНОГО ПОЕТА З. САССУНА НА ПРИКЛАДІ ВІРША “ВОНИ”

Стаття присвячена дослідженню творчості британського «окопного» поета З. Сассуна у контексті Першої світової війни, зокрема, питанню новаторства відображення власного воєнного досвіду З. Сассуна в своїх творах. Метою дослідження є визначення новаторських рис в зображенні війни на прикладі вірша “Вони” З. Сассуна.

Перша світова війна стала поштовхом до написання великої кількості літературних творів. Особливо ця історична подія відобразилась в англійській поезії, відкривши світові окопних поетів, які одними з перших поставили питання про відносність традиційного військового пафосу. Вони намагалися подолати помилкові романтичні штампи і уявлення про героїчність війни, спростованих жорсткою реальністю. “... чим довше продовжувалася війна, тим менше залишалося приводів для героїчних поривів у віршах та прозі” [1]. Антивоєнна тема стала ключовою в їх творчості. До відомих окопних поетів належить Зігфрід Сассун, Уїлфред Оуен, Руперт Брук, Едмунд Бланден, Роберт Грейвз, Айзек Розенберг та інші. У своїх творах вони порушили проблеми війни та миру, виступили головним

рупором суспільних думок по відношенню до подій, які відбувалися навколо. Кожен з них, маючи власний воєнний досвід, намагався передати трагізм та жахіття війни, страх перед смертю. Поети намагалися справити шокуєче враження на читача. “Змістом своєї поезії вони зробили реальну дійсність, а головним героєм — учасника війни, фронтове життя у всій її трагічній реальності” [2].

Одним із найяскравіших представників «окопних поетів» став Зігфрід Сассун. Філолог П. М. Топер, учасник Другої світової війни, пише: “Можна вказати на стійкі мотиви, свого роду сюжетні “константи”: солдатська дружба, тяжкість похідного життя... [3]. Такими “константами” в творчості Сассуна стала ненависть до війни, військової влади, нестерпний біль до жертв військових дій. Він не розділяв людей на “свого” та “ворога”, тому що кожен мав право на мирне життя, а, опинившись на війні, кожен ставав її жертвою. Поет добровільно вступив до британської армії в надії боротися за справедливість, але відчувши на собі весь жах та безглуздість фронтового існування, З. Сассун починає активно протистояти військовій владі. На ранньому етапі творчості поет захоплюється пейзажною лірикою, сповненою легкості, невимушеності, але, зіштовхнувшись з неймовірною дійсністю війни, він значно змінив тематику та настрої своїх творів. Наступає прозріння, про яке неможливо мовчати. Завдяки власному досвіду, поет знайомить населення з жахливими буднями фронтового життя офіцерів та солдат.

Зігфрід Сассун у своїх віршах розповів народові всю правду про війну, описуючи натуралістичні деталі, які стали повсякденним випробуванням для солдатів. В окопах були створені вірші, що склали збірники "Старий мисливець" (1917) і "Контратака" (1918), а потім — "Картини війни" (1919) і "Військові вірші" (1919), які сам Сассун називав "трактатами проти війни". Поезія З. Сассуна вирізняється драматизмом та яскравою виразністю образу війни. Поет на власному досвіді зрозумів, що таке смерть побратимів, жах воєнних дій, тому його поезія бурхлива, сповнена нестерпного болю, не залишить читача байдужим. Так сувора воєнна реальність показана у вірші “Вони”. Ця поезія має таку композицію: 2 стопи по 6 рядків. Перша стопа — слова Єпископа, а друга — суперечка між ним та солдатами. Вірш починається з рядків: *The Bishop tells us: “When the boys come back / ‘They will not be the same; for they’ll have fought’*” [4]. З першого рядка увага читача звернена на слово “Bishop”, написане з великої літери. Таким чином, автор

висловлює шанобливе ставлення до священнослужителів, які асоціюються в його уяві з високим духовним життям, в якому немає місця для крові та смерті. Але ознайомившись з рядками: *"'In a just cause: they lead the last attack / 'On Anti-Christ; their comrades' blood has bought / 'New right to breed an honourable race, / 'They have challenged Death and dared him face to face'* стає зрозуміло, що Єпископ схвалює кровопролиття, називаючи його "вірною справою" (*" In a just cause"*) та виправдовуючи можливістю "породити благородне покоління" (*to breed an honourable race*). Ворог порівнюється з Антихристом, якого потрібно побороти. Подібним зіставленням, Єпископ хоче підсилити ненависть солдат до супротивника. Цікавою є авторська пунктуація, яка підкреслює баладну інтонацію священнослужителя. У першій строфі пунктуація майже відсутня. Єпископ не має повної впевненості у власних словах, на відміну від солдат, словами яких розпочинається друга строфа: *" 'We're none of us the same!' the boys reply"*. З. Сассун використовує займенник «we» ("ми"), який міцно пов'язує автора з усіма іншими солдатами і ставить його в рівні умови без привілеїв.

На противагу словам Єпископа *"'When the boys come back 'They will not be the same;"*, які сказані в майбутньому часі, солдати звертають увагу на теперішнє становище. Хлопці чітко констатують, яке лихо в їх житті накоїла війна: *"'For George lost both his legs; / and Bill's stone blind; / 'Poor Jim's shot through the lungs and like to die; / 'And Bert's gone syphilitic: you'll not find / 'A chap who's served that hasn't found some change"*. Автор використовує прості слова та конструкції, які справляють неабияке враження на читача. Життя молодиків скалічене, війна залишила свій страшний слід в долі кожного: *"you'll not find / 'A chap who's served that hasn't found some change."* З. Сассун одним із перших використовує у своєму вірші такий страшний діагноз, як сифіліс. У вірші немає місця для романтизму, автор описує воєнне життя таким яким воно є насправді, без прикрас. Важливо те, що З. Сассун називає товаришів по іменам, його турбує доля кожного, хто став жертвою безглуздої війни. У відповідь солдатам лунає голос Єпископа: *" ' And the Bishop said: 'The ways of God are strange!'"* Цими словами автор остаточно доводить, що релігія це частина державного апарату, яка підтримує війну.

Сассун демократизував мову поезії, використовував в ній жаргонізми, розмовну інтонацію, "гру" з пунктацією. Невелика кількість епітетів зумовлена невиразністю війни, її жахом та болем. Вірш є уїдлигим і цинічним поглядом на війну. Через протистояння героїв З. Сассун хотів

заперечити образ ідеалізованих солдатів, про яких говорить Єпископ. Автор наголошує, що війна не може бути “вірною справою” (*“In a just cause”*), яка коштує мільйони життів.

Отже, своїх творах З. Сассун порушив проблеми війни та миру, виступив головним рупором суспільних думок по відношенню до подій, які відбувалися навколо. Державна пропаганда не мала жодного впливу на тих, хто відчув на собі реалії війни, облудність імперіалістичної пропаганди. З. Сассун чітко розумів, що військова влада тримає людей за маріонеток, заробляючи на цьому гроші. Він прагнув показати всю безглуздість та жорстокість війни, зруйнувати штампи про патріотичність та самопожертву заради держави. Використовуючи просторіччя, жаргонізми, вільну інтонацію, “гру” з пунктуацією, метафори та сатиру, він зміг передати всю атмосферу тих страшних часів. Він не боявся висміяти державну владу, церкву, які підтримували війну заради власної вигоди. Доля З. Сассуна стала символом протистояння особистості та держави в часи Першої світової війни.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Развитие английского модернизма: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.testsoch.info/razvitie-anglijskogo-modernizma/>
2. Свердлов М. Потерянное поколение: "На западном фронте без перемен" Э. М. Ремарка / М. Свердлов // Литература — Первое сентября. — 2004. — Авг. (№32). — С.26-28
3. Топер П. Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции, решения, герои. / П. Топер — М., 1971.
4. 'They' — Poem by Siegfried Sassoon: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.poemhunter.com/poem/they/>

К. В. Сергієнко

ХУДОЖНІЙ ЧАС ТА ПРОСТІР У РОМАНІ ДЖ. ХАРРІС «П'ЯТЬ ЧЕТВЕРТИНОК АПЕЛЬСИНА»

Роман «П'ять четвертинок апельсина» («Five Quarters of the Orange», 2001) є одним із найвідоміших творів британської письменниці Джоанн Харріс. Магія і французька пристрасть до витонченої кулінарії — це ті складові, які обов'язково є присутніми у її книгах, дотепно зазначають дослідники [1]. У книзі «П'ять четвертинок апельсина» немає звичного для

Харріс захоплення чаклунством, любов до приготування особливих за смаком страв замінює ворожбу та чарівництво. Замість магічних заклинань – звабливі назви фруктів із саду матері головної героїні, замість таємничих ліків – загадкові рецепти, які можна знайти на сторінках роману і таємні шифри, відповіді на які персонажам вдасться віднайти лише через більш ніж п'ятдесят років. Роман «П'ять четвертинок апельсина» належить до відомої «food trilogy» Джоанн Харріс, і так само як і в «Шоколаді» («Chocolat», 1999) та «Ожиновому вині» («Blackberry Wine», 2000), письменниця приділяє велику увагу символічному та емоційному значенню їжі, захопливому процесу її приготування. За словами Т. Стрижевської, в текстах Харріс, «їжа та напої виступають як інструмент поетичного і філософського осмислення світу», як «екзистенціальна цінність», яка «може слугувати ... ворітьми в минуле, здатна об'єднувати і примирювати людей, створювати їм свято» [2, 16].

Особливістю композиційної побудови цього роману є форма оповіді від першої особи, яка дає змогу показати минуле з точки зору сьогодення, підкреслити переплетіння минулого і сучасності. У «П'яти четвертинках апельсина» присутні дві часові лінії, які чергуються протягом оповіді. Одна – розповідає про дитинство Фрамбуаз Дартіжан під час німецької окупації. Героїня згадує складні стосунки зі своєю матір'ю Мірабель, братом Касісом та сестрою Рен-Клод, а також її небезпечну дружбу з молодим німецьким офіцером Томасом. Інша сюжетна лінія – це розповідь Фрамбуаз про нещодавні події із її життя в сучасній Франції, тепер це літня жінка, яка повернулася до міста свого дитинства, яке її родині довелося покинути під час Другої світової війни. Успадкувавши кулінарні таланти матері, Фрамбуаз відкриває тут невеличке кафе, але приховує свою особистість, адже не хоче буде впізнаною людьми, які досі пам'ятають, з якою ганьбою її матері довелося покинути селище багато років тому.

Іншою властивістю поезики роману є неодмінна наявність недомовленості, загадки і таємниці, що розкриваються в кінці твору. Читачі звикли, що ця риса притаманна більшості творів письменниці.

Фабульний час в «П'яти четвертинках апельсина» переривчастий, має ретроспективні включення. Авторка майже не називає конкретних дат, коли відбуваються певні події життя персонажів, проте майстерно передає дух часу, про який вона розповідає. Все, що ми знаємо, це те, коли розпочалися події, що змінили життя Фрамбуаз, а саме період Другої світової війни, а

також її вік (їй було 9 років, коли розпочалась історія, і 65, коли вона вирішила поділитися з нами своєю таємницею). Часовий перебіг подій у творі представлений відносним датуванням, тоді як конкретний хронологічний момент подій та їх датування не вказано.

Категорія часу є важливою в «П'яти четвертинках апельсина» саме тому, що автор постійно переносить нас із однієї епохи в іншу, і ми ніби знаходимось між двома паралельними світами. Плин часу в романі представлений змінами в поведінці та діях головних героїв, наприклад, опис поступового погіршення здоров'я матері головної героїні або зміна у поведінці самої Фрамбуаз, коли вона була маленькою дівчинкою, спочатку невпевненою та повною вагень, пізніше – все сміливішою та відчайдушнішою, що можна пояснити її закоханістю та дорослішанням. Все це дає змогу відчувати, як рухається час у романі і як змінюються герої. Також важливо зазначити, що мотив приготування страв відіграє важливу роль в оформленні часового перебігу випадків з життя героїв в романі, адже саме він стає сполучною ланкою між минулим і сьогоденням, примирює протилежні сили, і забезпечує елемент безперервності між поколіннями, отже й зміну часу. Так, за влучним спостереженням Т. Стрижевської, «гастрономічні пристрасті» героїні «П'яти четвертинок апельсина», Мірабель Дартіжан, «дають змогу повністю намалювати її цілісний портрет, відобразити зовнішні зв'язки та внутрішній світ з усіма його проблемами та переживаннями, і навіть дати відповідь на запитання, в чому полягає сенс життя персонажа» [2, 16].

Категорія художнього простору є не менш важливою у «П'яти четвертинках апельсина». Події більшості романів Дж. Харріс відбуваються у Франції. Любов та інтерес до цієї країни, а також її кулінарних шедеврів авторці прищепила її мати. Ось як сама Дж. Харріс пояснює свій вибір: «Я вважаю, що у Франції існує доволі сильний зв'язок між їжею та культурою, а також між культурою і тим, що називається «patrimoine». У це поняття входить земля, їжа, люди, які її готують, а також спадщина, що передається із покоління у покоління» [3].

Дія у романі «П'ять четвертинок апельсина» також відбувається у Франції, а саме у невеликому французькому містечку Ле-Лавез неподалік від Анже на Луарі. Хоча авторка приділяє небагато уваги опису самого містечка, проте вона вказує на важливі прикмети, які йому властиві, такі як оточення головної героїні, її будинок, навколишнє середовище, річку, в якій

купаються діти, коли їм вдається втекти з дому, або сусіднє містечко Анже, куди вони ходять в кіно та підглядають за нічним життям, що кипить в сусідньому кафе. Автор приділяє увагу окремим важливим для героїв складовим простору. Наприклад, вона детально описує річку Луару. Жителі наділяють її особливим міфічним змістом. Для них, як і для багатьох народів світу, вода знаменує початок і кінець вічного життя, служить розділом двох світів – реального та потойбічного. Річка, могутній потік води, який дає початок всьому, що з ними стикається: полям, лугам, рослинам, тваринам і людям, але так само легко вона може і відібрати життя.

Ця річка постає як межа, що відокремлює простір земний та потойбічний. Подібно казковим героям, що потрапляють в загробний світ або проходять випробування, мандруючи заплутаними шляхами лабіринту, сільські діти пірнають в Луару і пропливають між підмитих водою коренів дерев, ризикуючи заплутатись у них і потонути. В свідомості Фрамбуаз річка виступає живим норовливим духом, незалежним від людей: «Beyond the main street runs the Loire, smooth and brown as a sunning snake and broad as a wheat field, its surface broken in irregular patches by islands and sandbanks, which to the tourists driving by on the way to Angers might look as solid as the road beneath them. ... The islands are moving all the time, rootless. Insidiously propelled by the movements of the brown water beneath, they sink and surface like slow yellow whales, leaving small eddies in their wake, harmless enough when seen from a boat, but deadly for a swimmer, the undertow pulling mercilessly beneath the smooth surface, dragging the unwary down to choke undramatically, invisibly ... Most days you'll see boats out there, though half the time the fishermen throw back what they catch» [4].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Стрижевская Т. Тема еды и смерти в романе Дж. Харрис «Пять четвертинок апельсина» / Т. Стрижевская // Современное общество, наука и образование: модернизация и инновации. – М.: АР-Консалт, 2013. – Ч.2. – С. 22–23.
2. Стрижевская Т. Карнавальная поэтика романов Джоанн Харрис: автореф. дис. ... канд. филол.н.: 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья». – Самара, 2015. – 20 с.
3. Харрис Дж. Интервью для телепередачи «Экология литературы» / Джоанн Харрис. – Режим доступа: www.viprutv.com/m/332787/Ekologija-literatury-Anglijskaja-glava-Dzhoann-Harris

4. Harris J. Five Quarters of The Orange / J. Harris. – N. Y.: Random House, 2010. – 432 p.

А. Ю. Статива

ЗНАЧЕННЯ МЕТАФОРИ «СВІТ – ТЕАТР» У LIV СОНЕТИ «AMORETTI» ЕДМУНДА СПЕНСЕРА

Аргентинський прозаїк, поет і публіцист Хорхе Луїс Борхес сказав: «Може, всесвітня історія – всього лише історія кількох метафор [5, 39]. Багато світових змін в людській моралі можна побачити і на прикладі існування метафори «світ – театр», яку використав Е. Спенсер у LIV сонеті «Amoretti». Щоб дослідити її значення у цьому творі, необхідно взяти до уваги принципи світосприйняття людини Відродження, історію виникнення цієї метафори, її взаємозв'язок з іншими елементами сонета та деякі біографічні дані поета.

Сьогодні ми порівнюємо світ з театром, колиговоримо про тотальне лицедійство, нещирість. Але це не первинне сприйняття цієї метафори. Слово *θέατρον* (театр) грецького походження, що означало "місце для видовищ", "театр" пов'язане зі словом *θεά* "вид", "погляд", "видовище". Але *θεά* означає так само "богиня"; *θεός* – "бог". Грецький *θέατρον* пов'язаний, з ритуалом, під час якого актори-боги розігравали сцени творення світу; вони творили світ заново, тобто були і богами, і «маріонетками» бога. Свідченням цього є слова Платона, що бачив в людях "чудові ляльки богів, зроблені ними або для забави, або з якоюсь серйозною метою" [2, 215].

Ідея «весь світ – театр» вперше зустрічається в Греції у Піфагора у приписуваному йому афоризмі: «Видовище світу схоже на видовище Олімпійських ігор: одні приходять туди поторгувати, інші – проявити себе, треті – подивитися на все це» [2, 200]. Схожі ідеї бачимо і у Сенеки: «Ми захоплюємося стінами, облицьованими тонкими плитами мармуру, і, хоча знаємо, що за ними приховано, самі обманюємо свої очі... Але не тільки стіни і стелі прикрашаються тонкою облицюванням; і у всіх тих, хто гордо крокує у тебе на очах, щастя облицьоване ... Придивися – і дізнаєшся, скільки зла приховано під тонким шаром гідності» [6, 294]. Але в його висловах впадає в очі перш за все ідея тетрального декоруму світу: внутрішня сторона світу – зовсім не така, якою ми бачимо її ззовні. У той час, як у мислителів-

язичників домінує ідея невідповідності видимості і суті, ідея гри і навіть фальші і облуди, то з приходом християнства виходить на перший план інша ідея: Бог доручає людині його роль в цьому світі, і людина повинна її добре виконати. Так, філософ Епіктет говорив: «Пам'ятай: ти – актор у виставі і повинен грати роль, призначену тобі розпорядником, будь ця роль велика або мала. Якщо він призначив тобі роль жебрака, постарайся і її зіграти як слід, та й будь-яку іншу роль: каліки, государя або звичайного громадянина. Твоя справа – добре виконати свою роль; вибір ролі – справа іншого [7, 940]. В епоху Відродження людям теж властиве прийняття світу як сцени, театру. Вже ренесансний гуманіст Еразм Роттердамський у своїй роботі «Похвала глупості», вперше надрукованій в 1511 році, говорить: «Що таке життя людини, як не свого роду гра, в якій люди в різних костюмах виконують свою роль допоки Всевишній не скине їх? У театрі все відтінено більш різко, але, по суті, там грають так само, як і в житті» [10, 119]. Таку ідею прослідковуємо і у творчості Шекспіра. Достатньо згадати його «теорію» семи ролей людини, посланих їй долею в комедії «As You Like It». Тобто тоді існували уявлення про умовність всього, що здавалося непорушним і безумовним, про рольовий характер людської поведінки, про динаміку життя. Театральність життя уявлялася як несправжність, облудність того, що лежить на поверхні, як зловіща двоякість всього сущого. Це викликало значну цікавість до людського розуму, його можливості зрозуміти світ у період динамічного культурного та наукового розвитку елизаветинської епохи, що за словами І. Бурової була «динамічним періодом англійської історії, протягом якого гуманістична філософія Ренесансу, перетворення країни в імперію і зростання самосвідомості нації стали найпотужнішими стимулами для розвитку англійської мови та літератури» [1]. Згідно з переказами біля входу в театр «Глобус», де ставилися п'єси Шекспіра, височіла статуя Геркулеса, що підтримувала небесне склепіння, з латинським висловом Петронія «Totus mundus agit histrionem» – «Весь світ лицедіє» [4, 19]. Ця ідея Відродження пронизує філософію, публіцистику, роман і театр цієї епохи.

Дослідник І. Бурова зауважує, що індивідуальна поетична мова Спенсера характеризується «спробами розширити можливості поезії за рахунок інкорпорування в неї елементів мов інших видів мистецтва – архітектури, музики, живопису, театру – які в «малих поемах» виступають в якості наскрізних метафор поезії» [1], в чому можна пересвідчитися на

прикладі LIV сонета «Amoretti». У час відродження у всіх сферах життєдіяльності, розвитку культури, в період важливого значення релігії для людей було характерним сприйняття світу, як збільшеної моделі театру, де кожному відведена богом своя роль. У цьому розумінні ця метафора у Спенсера виконує функцію наголошення на непостійності, змінності цього світу, його підвладності творцеві – «сценаристу», що, ніби ляльками, керує людьми та їх долями. Якщо розвивати цю думку, то можна знайти її нове значення у сонеті Спенсера – вона є показником маленької надії, що жевріє в серці закоханого, адже бог вправі «вписувати» чудеса у свій «сценарій», хоч ніколи не попереджає про це у «ремарках». Тому за допомогою цієї метафори автор виражає сподівання на те, що його кохана зглянеться над ним і відкриє йому серце. Це є підтвердженням оптимістичної манери зображення кохання, властивої Спенсеру, навідміну від трагічного кохання Петрарки. У сонеті таке піднесення підкреслюється асонансом звука [i] та алітерацією [t, w, s], які наводять читача на думку, що з ними говорить пошепки душа поета.

У значенні скороминучості і непостійності світу вжив цю метафору і Шекспір у комедії «As You Like It»: «All the world's a stage, /And all the men and women merely players... /And one man in his time plays many parts,/ His acts being seven ages» [9, 119].

Неможливо не помітити і ноту лицемірності людської натури, що несе у LIV сонеті ця метафора. Це підкріплюється широким використанням театральної лексики: *play, mask, theatre, spectator, pageants, comedy, tragedy, disguising, beholding*, а також метафорами: *mask in myrth lyke to a comedy, make my woes a tragedy*. Автор ніби підводить до думки: люди часто міняють «маски», чи то аби сховати своє справжнє лице від чужих очей, чи то через те, що вбачають в «масках» ключі до порозуміння з суспільством, до сердець важливих людей, засоби досягнення мети.

Варто зазначити, що метафора «світ – театр» у Спенсера несе в собі також значення скороминучості людського життя, прагу жити повноцінно і щасливо у відведений на «сцені» час. Саме для цього люди і лицемірять часом, аби каталізувати виконання бажань. Вони спішають жити. Цьому протиставляється у сонеті образ і роль Елізабет – вона порівнюється з каменем, що асоціюється з вічністю і постійністю: *she is no woman, but a sencelesse stone*. У цьому відношенні Спенсер схожий з Шекспіром, що у XV сонеті теж порівняв світ зі сценою і наголосив на плинності часу: «Мир – это

сцена:судьбы на мгновение / Выходят чередою на помост, / И промелькнет прекрасное виденье.../ Сам времени войну я объявляю...» [10, 119].

Цією метафорою Спенсер наголосив також і на взаємній пов'язаності «ролей» кожного з нас, що взаємодіють як складові великого спільного сценарію. Таке значення цієї метафори розкривається за допомогою ряду антитез: *sit – play, joy – sorrow, mirth – woes, comedy – tragedy, delight – rue, mirth – smart, laugh – mock, cry – laugh, mirth – moan, rue – mock*. Кожна дія має наслідок – вона викликає іншу дію, пов'язану з нею. Але чи йтиме ця дія слідом за «зачинателем», чи вона стане проти нього? У відповіді на це запитання можна знайти ще одне значення метафори «світ – театр»: все, що ми робимо – це гра, єдиних правил якої не існує, кожен грає за своїми правилами в залежності від своєї мети. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що кохана героя теж грає, і грає з ним, суперечить йому, йде проти його логіки. Велика кількість використаних антитез, що виражають крайнощі спектру дій героїв, наштовхує читача на думку, що героїня навмисне йде наперекір ліричному герою. Тоді закрадається думка: а, може, вона не така вже й байдужа до нього? А може, це частина її «сценарію»? Адже «на відміну від інших англійських петраркістів, Спенсер звертається в своїх сонетах не до жорстокої дами серця, а до своєї нареченої», – зауважує М. А. Нерсесова [3, 120]. Автор говорить, що його кохана *lyke the Spectator ydly sits*, але ми не знаємо її думок і намірів, може, вона теж лицемірить? А взявши до уваги той факт, що довготривалі залицяння Спенсера до Елізабет завершилися «капітуляцією» неприступної гордості та стоїчності дівчини, то відповідь на це запитання здається очевидною: кохана поета навмисно не звертала на нього уваги, адже в цьому *worlds theatre* в неї теж є своя роль. І якщо життя – це гра, то в ньому повинен бути переможець і переможений. Варто зазначити, що кінець цієї історії теж вказує на описаний вище взаємозв'язок людських «ролей»: вона думає, що в її грі програв він – бо полонився її красою, а за його сценарієм – лавровий вінок на його голові, бо йому вдалося скорити неприступність коханої.

Крім цього ця метафора вказує на рольовий характер людської поведінки: кожен з нас діє за внутрішнім покликом. Якщо вищими силами відведена жінці роль тендітної, красивої, гордої, неприступної берегині загальнолюдського вогню, а чоловіку – сміливого, наполегливого, вольового лицаря і завойовника, то вони виконують свої ролі з найвищою майстерністю, у чому можна пересвідчитись на прикладі сонетів Спенсера.

Як стає очевидним, метафора «світ – театр» має дуже глибоке значення і є ключем до розуміння авторських слів. Недарма про манеру Спенсера Д. М. Урнов писав: «Це – постійна гра розуму, слів і різних значень одного і того ж слова. Це химерність, що відображає хитрощі думки, яка історично змушена узгоджувати в собі різноманітні духовні начала. Значного розвитку зазнає метафора, яка виростає з алегорії і складає основний принцип поетичного мислення» [8, 297]. Як стає зрозумілим, не даремно для метафори «світ – театр» автор обрав місце на початку першого рядка першого катрену – для того, щоб сприйняття сонету починалося саме з неї, адже вона закладає підвалини розуміння у свідомості читача, ніби налаштовує його свідомість в потрібний напрямок мислення. Вона переносить його у мінливий світ, де кожному відведена богом своя роль і час на «сцені» життя, свій арсенал лицемірних «масок» для задоволення своїх бажань. Метафора також наголошує на тому, що життя – це гра, спектакль, що повторюється тисячі разів, але кожен з нас бачить в ньому свою прем'єру.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: автореф. дис. ...докт. филол. наук [Электронный ресурс] / И. И. Бурова. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/english/burova-malye-poemy-spensera.htm>
2. Лебедев А. В. сост. и пер.. Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Серия "Памятники философской мысли". – А. В. Лебедев. – М.: Наука, 1989. – 576 с.
3. Нерсесова М. А. Спенсер // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. / Гл. ред. А. Сурков. – Т. 7. М. А. Нерестова. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – С. 120-121.
4. Парфенов А. Театральность Гамлета. Шекспировский чтения 1978 под ред. Аникста А. М. – А. М. Аникст. – М., 1981
5. Русская судьба крылатых слов / Отв. ред. В. Е. Багно. – СПб. : Наука, 2010. – 634 с.
6. Сенека. Нравственные письма к Луциллию. Серия «Литературные памятники». – Сенека. – М., Наука, 1977. – 294 с.
7. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. – Ю. С. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – С. 948-960.

8. Урнов Д. М. Поэзия // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 3. – Д. М. Урнов. – М. : Наука, 1985. – С. 297-301
10. Erasmus, The Praise of Folly, in The Essential Erasmus, trans. John P. Dolan., 1664. –Р. 119.

М. В. Сулима, В. П. Біляцька

ОБРАЗ ІВАНА СИМОНОВИЧА В ІСТОРИЧНОМУ ВІРШОВАНОМУ РОМАНІ М. ТЮТЮННИКА «БУНТАРСЬКА ГАЛЕРА»

Історичність як змістова якість твору органічно вклалася у формально жанрову модель віршованого роману й становить одну з граней художнього стилю сучасних письменників. Підтвердженням цього є низка сучасних романів у віршах на історичну тему – Андрія Гудими «Сповідь Мазепи» (2003), Леоніда Горлача «Мазепа» (2004), Катерини Мотрич «Мотрині ночі» (2005), Миколи Тютюнника «Бунтарська галера» (2015) тощо.

Творчість Миколи Григоровича Тютюнника, відомого поета, прозаїка, журналіста з Луганщини, автора понад тридцяти книг оповідань, повістей, романів і поетичних перекладів є втіленням героїчного історичного минулого України. Бранка Маруся Богуславка, кошовий Запорозької Січі Іван Сірко, козак Роман Каторжний, учасник визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького – це герої його історичної ліро-епіки [1, 3]. Однак ліро-епос письменника розглядався досить побіжно.

Щоб дати письменникові «можливість втілити ліричні та філософські роздуми в довершену з погляду художності оболонку» [3, 44], роман у віршах взяв із епосу та лірики все необхідне. Твір «Бунтарська галера» М. Тютюнника за жанровим маркуванням є історичним віршованим романом. Специфіку цього жанрового різновиду Т. Кремінь визначає «належною кількістю як справжніх, історично обумовлених, так і вигаданих персонажів, панорамністю зображення подій у хронологічній послідовності, розмаїттям тісно переплєтених між собою сюжетних ліній, а позасюжетні засоби творення образів надають певного звучання характерам, проявлених як статично (внутрішні монологи, роздуми), так і в безпосередній дії» [4, 52].

В основу сюжету роману у віршах «Бунтарська галера» М. Тютюнника покладено події в Україні та Туреччині XVII століття, а саме: звільнення

козаків-бранців у 1642 році з однієї з константинопольських галер, що знаходилася за дві милі від Стамбула в Мармуровому морі. Автор майстерно передав дух історії й інтерпретував долю подвижника Богдана Хмельницького Романа Каторжного, який очолив бунт на галері, а до того не раз водив «чайки» за лиман і «розбивав ескадри турок двічі» [8, 42].

У центрі сюжету роману – доля Івана Симоновича (Івана Симона, як його ще називали, а після повернення з каторги – Романа Каторжного), що є уособленням типової долі козака того часу. Образ головного героя у романі М. Тютюнника характеризується прагненням до свободи особистості, адже характер його сформовано на козацьких звичаях, лицарських чеснотах. Уже на початку твору автор наділяє його рисами справжнього козака:

*Бо тим гребцем був славний Симонович,
Якого не вборотають ніяк.*

Паша хотів вже замахнутись знову.

Та так в руці з нагаєм і заляк,

Бо наштрикнувся на такі вже очі –

Гостріші за хвалений ятаган! [8, 13].

Іван же вийшов і лицем, і станом,

Й характером – справжнісінький козак [8, 24].

Як зауважує О. Гриценко, «козацький звичай» – своєрідний лицарський кодекс честі, січове bushido, що було потім перейняте (коли не як спосіб життя, то принаймні як ідеал, єдино вартий «справжнього козака» – сиріч справжнього українського чоловіка) – спершу реєстровим козацтвом, а відтак і всім українським суспільством» [2, 290].

Лицарство – це сукупність вироблених народом упродовж віків правил поведінки, національного розуміння честі, гідності, обов'язку. Такі риси національного характеру досить глибоко й повно розкрито в образі Івана Симоновича. Вони становили основну мету козацької педагогіки, завжди утверджували й утверджують вільнолюбність, готовність на самопожертву в ім'я України як основу лицарства та національної ідеї загалом.

Він змалечку був хлопцем не останнім.

Та все ж не знали ні сова ні сич:

Коли вся молодь марила коханням,

Йому щоночі марилося Січ! [8, 21].

Ю. Руденко визначає такі складові кодексу лицарської честі: непохитна вірність принципам народної моралі, духовності; відстоювання свободи й

незалежності народу, держави; уміння скрізь і всюди чинити шляхетно, виявляти лицарські чесноти; готовність боротися до загину за волю, честь і славу України; ненависть до ворогів, прагнення визволити рідний край від чужих заброд-завойовників; здатність відстоювати рідну мову, культуру, право бути господарем на власній землі; героїзм, подвижництво в праці і в бою за свободу України [6, 16]. Всі ці риси притаманні головному герою роману М. Тютюнника, для якого головне, *«щоби була держава, як кулак / Міцна, велика, аж туди – до Дону. / Щоб вороги ті – мати їх розпротак! / Й наблизитись боялись до кордону»* [8, 80].

Образ Івана Симона у віршованому романі М. Тютюнника подано в динамічному розвитку, він еволюціонує від філософського роздуму проплинність часу, глибоко трагічний душевний стан до героїчного уславлення бойового побратимства:

Хоч в той же Крим, а чи на ту ж Варшаву.

Аби ж мав крила – то б і полетів!

Не для багатства й не заради слави,

Але з неволі визволить братів! [8, 27].

Головний герой роману М. Тютюнника оповитий ореолом безсмертя (*«То ж треба битись, як ніколи зроду. / Бо це ж не за грошву, а за свободу! [8, 42]»*), а його сміливість та козацька відвага допомагають порятувати себе й товаришів з неволі (*«Симону вірять. Звісно, отаман. Отаман наказний. Ще, звідти, з Січі. Не раз «чайки» виводив за лиман І розбивав ескадри турок двічі...» [8, 42]»*).

Найвищою ознакою вищості душі Івана Симона є те, що він глибоко усвідомлює: для реального творення добра в конкретних життєвих ситуаціях і для породження високого духу й добротворення потрібна самовідданість і навіть готовність до самопожертви, коли держава в небезпеці:

Й Симон ізнов стає під прапори,

Готовий завше хоч в цю мить до бою.

Хай смерті й не хотілось до пори,

Але щоденно важив головою [8, 75].

Автор відкрито демонструє свою позицію у творі щодо головного героя, не приховує симпатії та співчуття як до козацтва загалом, так і до головного героя твору зокрема. У думках та переживаннях Івана Симоновича письменник розкриває особисте ставлення до зображуваних подій, Саме авторська присутність у тексті розширює його межі, переводить із площини

виключно XVII століття у сучасний стан, дає змогу прочитання подій минувшини як символу боротьби українського народу проти поневолювачів у всі часи (*Невже нам, браття, й справді вийшов строк? – А що ж, понастраждалися доволі! – Ні, ще не воля, тільки перший крок, Найперший крок від «каторги» до волі! [8, 43]*). Т. Сердюк зазначає, що «відродження України як самостійної незалежної держави сьогодні неможливе без відродження української козацької духовності та козацького лицарства як невід’ємних складників української ментальності» [7, 143].

У композиції роману у віршах М. Тютюнника велике значення відіграють пейзажі, які є не тільки тлом зображуваних подій, але й активно функціонують як засоби втілення психологізму, створення відповідного настрою у читачів:

*Над морем розливався цвіт зорі
І вітерець ледь ворухив вітрила.
Галера підіймала якорі
Й вітрила розправляла, ніби крила [8, 46].*

Особливо не давали спокою загарбникам козацькі «чайки», які невідомо звідки виникали, нищили галери й поверталися на Січ:

*А де ж ті «чайки», «чайки» запорозькі,
Свобідні сестри цих величних птиць?
На горизонті не помітно й rischi –
Аж до татарських проклятих границь [8, 10].*

У розкритті козацької історії особливу увагу М. Тютюнник відводить українському фольклору, у якому яскраво відображено цю добу. У народнопісенному дусі з національно-історичним колоритом автор розкриває історичні події, використовує народні думи, історичні пісні з їх емоційно-змістовою виразністю:

*Сидять тихенько, нібито в облозі.
Над головами зіроньки ясні.
А по дорозі, на скрипучім возі,
Хтось їде і наспівує пісні.
«Ой, гай, мати, ой, гай, мати,
Ой, гай зелененький,
Ой, поїхав з України
Козак молоденький ...» [8, 29].*

У передмові до «Бунтарської галери» В. Біляцька зазначає: «це роман-нагадування сучасникам про волелюбний дух наших пращурів, міцні зв'язки, які єднають героїчне минуле та уславлюють родовід, утверджуючи націєтворчу ідею і живлячи незборимий потяг українців до незалежності» [1, 5].

Отже, в образі Івана Симоновича автор зобразив народного лицаря, хороброго воїна, самовідданого захисника рідної землі, який уособив найкращі риси української ментальності. Народний месник прагне свободи як найвищої цінності, бо вона є для нього сенсом життя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Біляцька В. П. «Історію свою не кожен знає» / Валентина Біляцька // Тютюнник М. Бунтарська галера : Історичний віршований роман – Дніпропетровськ : СЕРЕДНЯК Т. К., 2015. – С. 3 – 5.
2. Гриценко О. Козацтво / Олександр Гриценко // Нариси української популярної культури. – К. : УЦКД, 1998. – С. 287–304
3. Дюжева К. Еволюція жанрів у творчості Ліни Костенко на шляху до віршованого роману / К. Дюжева // Літературознавчі студії. – 2011. – Вип. 5. – С. 41– 47.
4. Кремінь Т. Д. Жанрово-стильові ознаки історичного роману у віршах в українській літературі першої третини ХХ століття : до проблеми сприйняття / Т. Д. Кремінь // Наукові праці. – 2010. – Вип. 122. – Т. 135. – С. 51 – 54.
5. Набок М. М., Саєб Амлех. Категорія «героїчне» у міжетнічному вимірі // Мова, історія, культура у лінгвокомунікативному просторі: Збірник наукових праць. – 2016. – Випуск 3. – С. 37 – 44.
6. Руденко Ю. Д. Українська козацька педагогіка: відродження, пошуки, перспективи / Ю. Д. Руденко // Рідна школа. – 1994. – № 5. – С. 13–18.
7. Сердюк Т. І. Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів / Т. І. Сердюк // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2013. – № 10 (269). – Ч. II. – С. 139 – 146.
8. Тютюнник М. Бунтарська галера : Історичний віршований роман / передм., упор. В. П. Біляцької / Микола Тютюнник. – Дніпропетровськ : СЕРЕДНЯК Т. К., 2015. – 138 с.

ПОЕТИКА СУЧАСНОГО СІМЕЙНОГО РОМАНУ МІЖ КУЛЬТУРАМИ

Протягом довгих часів сформувалася чимала кількість видів романів: психологічний, історичний, любовний, пригодницький, філософський, роман виховання і т.д. У міру появи і широкого поширення такого роману, в центрі якого знаходиться образ сім'ї, перед літературознавцями постало питання виділення сімейного роману як окремого піджанру.

Терміном «family novel», тобто сімейний роман, скористалася американський літературознавець Ї-Л. Ру, аналізуючі роман Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів». Той самий роман інший дослідник Л. Ферст характеризує як «multigenerational novel» - роман про багато поколінь. У працях зарубіжних і вітчизняних літературознавців також зустрічаються позначення «сімейний цикл» і «сімейна сага». Саме як сімейну сагу називала К. Делл роман «Сага про Форсайтів». Відсутність єдиного загальноприйнятого визначення для явища сімейного наративу, обумовлює проблематичність розробки типології та поетики жанру сімейного роману.

Є. Нікольський вважає за краще використовувати термін «сімейна хроніка», так як саме вона з'єднує в одне життя людини і суспільства, зумовлюючи їх взаємовплив [4, 55]. У той же час він також говорить про синонімічність понять «сімейна хроніка» і «сімейна сага», визначаючи в якості ключової семантичної ознаки оповідь про занепад старого ладу.

Звертаючись до проблеми ідилічного хронотопу в романі, М. Бахтін наводить категорію «сімейна ідилія», яка, за його твердженням, «у чистому вигляді практично не існує». За словами М. Бахтіна, ідилія сім'ї в сімейному романі завжди буває зруйнована, відкриваючи шлях для духовних пошуків героя, зокрема через «поневіряння» героя в пошуках «ідилії» у вигляді матеріальної стабільності і міцних сімейних зв'язків [1, 256-264].

Як зазначає А. Джиоева, жанр сімейного роману розвивається досить динамічно і вже майже не зустрічається «в чистому» вигляді, але синтезує елементи детективу, любовного, містичного романів». Літературознавець зазначає, що письменники тяжіють до створення серійних трилогій, пенталогій і т.д., перетворюючи свою працю в сімейні хроніки [3, 44].

Одним із найповніших сучасних досліджень сімейного роману можна вважати працю Ї-Л. Ру «Сімейний роман. До жанрового визначення». У своїй роботі дослідниця, по-перше, розділила «family novels» та «novels» (тобто сімейні романи та романи взагалі), по-друге, виділила сімейний роман в окремий різновид (субжанр). Ї-Л. Ру стверджує, що до початку ХХ-го століття сімейний роман як окремий жанр не розвивався і наголошує, що сімейний роман є «енциклопедією, що дозволяє подивитись на людей, життя, атмосферу однієї нації в минулому» [5, с. 169].

У свою чергу К. Делл пояснює, що дослідження сімейного роману як повноцінного жанру почалися не так давно через те, що аналогічні твори сприймалися як домашні мемуарні записи. Щодо об'єкта критики у таких романах, то це наявність героїв, характери та поведінку яких легко передбачити, буття однієї сім'ї в межах одного міста, відсутність гострих соціальних проблем та взагалі невисока художність тексту [6].

Розглянемо, які саме риси вчені визначають як характерні для сімейного роману. З точки зору тематики, як зазначає М. Бахтін, у сімейному романі «не події приватного життя підкоряються і осмислюються подіями суспільно-політичними, а навпаки – події суспільно-політичні набувають в романі значення лише завдяки своєму відношенню до подій приватного життя» [1, 312]. Тобто у творах даного жанру неминуче присутній принцип історизму, що дозволяє співвіднести конкретний історичний час з фабулою художнього твору.

Відносно течії часу вчені сходяться на думці про панування лінійного принципу. Найбільш детально на цю тему розмірковує Є. Нікольський. Він каже, що чітка хронологія в сімейному романі простежується завдяки датуванню подій («Буденброкки» Т. Манна), позначенню дій в розділах («Ті, що співають у терні» К. Маккалоу), прямому співвідношенню подій з історичними реаліями, а також просто з дорослішанням персонажів. При цьому протяжність історії в сімейній хроніці починається як мінімум з 50-ти років і охоплює два-чотири покоління. У той же час дослідник допускає відхилення від лінійного принципу викладу подій у вигляді спогадів героїв, вставних новел і т.д., що надають додаткові відомості про історію або передісторію сім'ї [4, 53-57].

А. Джиоева наявність в тексті передісторії про життя родини до подій, що викладаються, зводить до рівня характерної ознаки сімейного роману. Композиційно ж цей елемент може займати різні позиції і вводитися як на

початку твору, так і за ходом оповідання [3, 45]. Таким чином, поступово зростає і розвивається те генеалогічне древо, на підставі якого тематично будується сам жанр текстів про сім'ю.

У дослідженні Ї-Л. Ру знаходимо класифікацію основних типів стосунків у сім'ї. У якості двох основних типів конфліктів виділено: батько-син (конфлікт поколінь), чоловік-дружина (конфлікт сімейних відносин) [5, 154]. Фігура батька в романі є уособленням влади, яка об'єднує членів сім'ї і одночасно роз'єднує їх. К. Делл в своїх працях наводить можливі варіанти конфліктів «мати-син», «мати- дочка», «батько-дочка» [6].

А. Джиоева і О. Осьмухіна розглядають жанрову трансформацію сімейного роману. Повторюючи найпоширеніші характеристики сімейного роману, А. Джиоева і О. Осьмухіна називають дві основні властивості, які засвідчують його перетворення на сімейну сагу – це збільшення масштабності оповіді, яка розповідає про декілька поколінь (мінімальна кількість не вказується), і пафос історизму, коли в творі поряд із вигаданими персонажами діють історичні постаті. Друга з властивостей навряд чи може доводити еволюцію роману в сагу, тому що поетика сімейного роману як такого має на увазі зображення епохальних подій через призму сім'ї, відповідно неминучим є введення історичних постатей [2, 9-11].

Отже, характерними ознаками сімейного роману є історизм, сфокусований на подіях, які впливають на героїв твору, зображення кількох поколінь без виокремлення певних героїв, лінійний принцип викладення подій, наявність передісторії центрального образу – сім'ї – у вигляді прологу або ж своєчасних ретроспекцій персонажів, обов'язкового відображення взаємостосунків героїв один з одним та з суспільством, через яке виражений головний конфлікт твору.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Джиоева А.Т. Жанровая трансформация семейного романа в современной отечественной прозе / А.Т. Джиоева, О.Ю. Осьмухина // Жанр. Стилль. Образ: Актуальные вопросы теории и истории литературы: межвузовский сборник статей / науч. ред. Д. Н. Черниговский. – К. : Изд-во ВятГГУ, 2013. – С. 9-11.

3. Джигоева А.Т. Традиции семейного романа в дискурсе отечественного масскульта / А.Т. Джигоева. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – №6. – С. 43–50.
4. Никольский Е.В. Семейная хроника: проблемы истории и теории / Е.В. Никольский. // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки. – 2013. – №2. – С. 52–65.
5. Ru Yi-Ling. The family Novel. Toward a generic definition / Ru Yi-Ling. – New York: Peter Lang Publishing Inc., 1992. – 215 p.
6. Dell K. The Family Novel in North America from Post – war to Post Millennium: A study in Genre [Електронний ресурс] / K. Dell. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330/pdf/diss_dell.

І. Федоренко

ТЕОРІЯ ГУМОРУ В КИТАЇ: НОВІ ПІДХОДИ ДО КЛАСИЧНИХ ПОНЯТЬ

Гумор – - и це дуже складний та неоднозначний концепт. Лінь Юйтан, першовідкривач китайського гумору як такого, в розділі «Гумор» в романі «Моя країна та мої люди» (“My Country and My People”, 1935) називає гумор станом душі, філософією, здатністю справлятися із проблемами. У відповідь на тогочасні теорії про відсутність китайського гумору як такого, він заявляє, що гумор «істотною частиною китайського характеру: глибокий, м’який, добрий гумор вкорінений на трагічних знаннях та прийнятті життя» [2,5].

В передмові до книги «Вибрані білінгвістичні есе Лінь Ютана» (“Selected Bilingual Essays of Lin Yutang”, 2010) сучасний китайський дослідник професор Чьень Суочьяо ставить акцент саме на соціальному значенні робіт Лінь Ютана – першовідкривача китайського гумору у 20-му столітті. Дослідник робить висновок, що гумор Лінь Ютана складається із двох понять «гумор дозвілля» (“leisurely humour”) та «гуморизація дозвілля» (“humorization of leisure”). Якщо перше поняття робить наголос на іронії, то друге базується на толерантності, своєрідному переосмисленні конфуціанського гуманізму. Базуючись на роботі Лінь Ютана, вчений робить висновок, що друге поняття включає в себе розуміння, засноване на логіці та прощенні, те що сам дослідник називає «гуманістичне мислення» (“humanized thinking”) – розуміння проблем життя. Таким чином Чьень Суочьяо підсумовує, що на базі філософської основи для нового типу гумору

з'являється новий тип конфуціанства, котрий найкраще вимальовується в доброзичливому гуморі в характері самого Конфуція, за словами автора це так званий конфуціанський «дух здорового глузду» (“spirit of reasonableness”) [4,158].

Чьєнь Суочьяо, відштовхуючись від ідей Лінь Ютана, пише про цінність Конфуція як справжньої особи, а не як символу: він завжди робить те, що неможливо зробити, постійно терпить поразку і сміється над власними зусиллями. Тому дослідник доповнює твердження Лінь Ютана і говорить, що найкращим визначенням гумору «幽默» *yōumò* означає стати людиною з широким кругозором та спокійним прийняттям життя.

Спираючись на статтю Сяо Дун Є «Дослідження китайського гумору: історична перспектива, емпіричні знахідки та критичні роздуми» (“Exploration of Chinese Humor: Historical Review, Empirical Findings, and Critical Reflections”, 2010), можна стверджувати, що на цей термін більше впливала релігія чим самі люди. Вчений, базуючись на роботах середньовічного дослідника гумору Цюй Юаня та письменника Лінь Ютана робить власні висновки про взаємозв'язок гумору та релігії. Сяо Дун Є стверджує, що перша згадка про гумор у книзі Цюй Юаня «Дев'ять наспівів» (“九章”) у фразі «Тихий гумор Конфуція» (“孔静幽默”) несе в собі відтінок мовчазності, глибини та потаємності. Дослідник доповнює думку Чьєня Суочьяо про те, що китайський гумор невід'ємний від культури конфуціанства, яку не слід ототожнювати з релігією, оскільки це було вчення, культ поклоніння, авторитету, поваги до старших, відданості. Тож ця культура, додає вчений, не могла дозволити гумор у вигляді кепкування та насмішки, гумор мав бути вправою у кмітливості, свідченням високого інтелекту та культури. Вивчаючи історію китайського гумору, Сяо Дун Є пояснює, що за останнє тисячоліття китайський гумор трансформувався у три основні види: комічна драма (“喜劇”), розмовний виступ із дотепами (“诙谐表演”) та перехресна розмова (“相声”).

Джоселін Чо у вступі до книги «Гумор в китайському житті та листах» (“Humour in Chinese Life and Letters”, 2011) також підкреслює загальновизнане твердження, що в Китаї конфуціанська доктрина створювала досить зневажливе відношення до гумору, як показнику незрілості та неформальності для освічених людей. Гумор вважався «знаряддям

пригноблених та знедолених, не дидактичною та ближче до категорії протесту проти гумору» [1,6]. За її словами, гумор мав бути тонким, з подвійним значенням, демонструвати розум та кмітливість його власника, гумор був можливістю пробитися у вищі чини.

Хоча в Китаї поняття «гумор» з'явилося лише в 20-тому столітті, проте роботи присвячені його загальним аспектам іноді з'являлися ще в Середньовіччі. Розвитку концепцій гумору в Середньовіччі присвятив свою роботу «Сміятись по-китайськи» (“Laughing in Chinese”, 2012) Паоло Сантанджело. Паоло Сантанджелло досліджує теоретичні роботи та збірки жартів, «Огляд старих та нових жартів» (“古今笑”, 1620), «Історія старих та нових жартів» (“古今談概”, 1620) та «Енциклопедія гумору та дотепів» (“古今笑史”, 1620) середньовічного автора Фен Менлуна, вони за словами автора в дусі конфуціанства призначені показати наївність, божевілля, нерозумність суспільства повчаючи його таким чином. Автор стверджує, що в цьому випадку основна увага приділяється одній із сторін гумору – кмітливості, проникливості, вміння показати себе та здатність знайти рішення із скрутних проблем. На основі робіт попередніх авторів можна зробити висновок, що конфуціанський гумор – це гумор доброзичливий, дидактичний та пуританський.

Двадцятье сторіччя принесло нові віяння як в суспільство, так і в літературу Китаю. Сальваторе Аттардо в розділі «Історія гумору: Модерністський та сучасний Китай» (“History of humour: Modern and Contemporary China”) книги «Енциклопедія студій гумору» (“Encyclopedia of Humor Studies”, 2014) докладніше розмірковує про відношення самого Лінь Ютана до створеного ним терміну і відокремлення його від сталого на той період поняття *huaqi*. На думку вченого, Лінь Ютан був більше прихильним до китайського типу гумору, що в західній літературі відповідало поняттю іронії та дотепу (“wit”). Базуючись на поглядах Лінь Ютана, Сальваторе Аттардо стверджує, що «китайський концепт гумору «幽默» *yōumò* це природний сміх, викликаний вербально, який одночасно змушує людей задуматись, в той час як *huaqi* – це навмисна абсурдна поведінка, створена щоб викликати сміх у людей» [5,302]. Вчений на основі робіт Лінь Ютана, говорить про два види сміху «замислена посмішка» та «галасливий сміх», останній термін означає сміятись від всього серця. Конфуціанський гумор, а отже китайський, як стверджує автор належав саме до першого типу.

Звертаючись до робіт попередніх дослідників, можна зробити висновок, що гумор як концепт збагатився в двадцятому столітті і сприяв окремому розгляду сатири, іронії, і, власне, гумору. Починаючи з 20-го століття гумор відійшов від конфуціанського дидактичного канону, проте він не віддалився від релігії, він збагатився новою філософією. Тобто в минулому столітті відбувався гармонійний розвиток терміну, перехід від конфуціанства до неоконфуціанства, від традиції *huaji* до загальнокультурного поняття *yumo*.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Jocelyn Chey. *Youmo and the Chinese Sense of Humour*/ Jessica Milner Davis, Jocelyn Chey// *Humour in Chinese Life and Letters: Classical and Traditional Approaches*. – Hong Kong University Press, 2011– 1-32
2. Lin Yutang. *My country and my people*. – Read Books Limited, Apr 16, 2013 – 400.
3. Paolo Santangelo. *Laughing in Chinese*/[електронний ресурс]// <http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854846203.pdf>
4. Qian Suoqiao. *Preface*/ Lin Yutang. Qian Suoqiao// *Selected Bilingual Essays of Lin Yutang* – The Chinese University Press, 2010 – 1-40
5. Salvatore Attardo. *History of humour: Modern and Contemporary China*/ Salvatore Attardo // *Encyclopedia of Humor Studies*. – Language Arts & Disciplines, Mar 25, 2014 –302-310
6. Xiao Dong Yue. *Exploration of Chinese humor: Historical review, empirical findings, and critical reflections*/ *Humor – International Journal of Humor Research*, 2010 – 403- 420

Н. В.Філатова

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРША А. ШЕНЬЄ «LA JEUNE CAPTIVE»

Андре Марі Шеньє (André Marie de Chénier, 1762 – 1794), чиє життя закінчилося гільйотиною, – одна з найяскравіших постатей у французькій літературі свого часу і передвісник романтизму. У в'язниці поет написав свої останні вірші: оду «Юна полонянка» («*La jeune captive*») та «Ямби» («*Iambes*»)[2]. В них Шеньє, відтворюючи перебіг сучасних подій і свої роздуми над ними, вдається до нових жанрових рішень.

Серед творів, написаних у в'язниці, найвідомішою та найяскравішою є ода «Юна полонянка» («*La jeune captive*»). Біографи і дослідники здебільшого вважають, що прототипом ліричної героїні цієї поезії була відома авантюристка Еме де Куан'ї. Це припущення базується на свідченнях Марі-Жозефа Шеньє, який вперше згадує її ім'я поряд з братовим, та Міллена, який приховує постать героїні за ініціалом, що збігається з першою літерою прізвища Еме у шлюбі, який та узяла згодом. Долі Еме та Андре Шеньє, що тимчасово збіглися під час ув'язнення у тюрмі Сен-Лазар, зрештою, і відбилися у поезії, яку, як заведено вважати, поет присвятив де Куан'ї (Інша версія, яка походить від Альфреда де Віньї, стверджує, що ув'язнений літератор був захоплений іншою співполонянкою – герцогинею де Сен-Ен'ян. Не на користь більш популярного варіанту свідчить, зокрема, той факт, що у мемуарах самої де Куан'ї, виданих у 1817 році, Шеньє не згадується взагалі)[5, 523]. Однак жінці, яку літературознавці називають «останньою музою поета», вдалося уникнути гільйотини: вона втекла, підкупивши охорону [9], [10].

Вона була фатальною жінкою, мала багато коханців і любила пригоди, але ніколи не втрачала своєї витонченості та розуму, чим, окрім своєї принадності, і захопила молодого поета: «*La grâce décorait son front et ses discours*». Втім, останні рядки, ніби базатозначуще застереження, що близькість до неї – небезпечна, а ті, хто траплятимуться на її шляху, гнатимуть з думок відчуття неминучості і наближення смерті, достоту так, як це переживає лірична героїня у в'язниці:

Et, comme elle, craindront de voir finir leurs jours

Ceux qui les passeront près d'elle.

Любов до життя, у молодого поета перед неминучою смертю, знайшла своє відображення саме в оді «Юна полонянка», яка написана від жіночої особи, дуже зворушлива, наївна, просякнута страхом та жагою до життя.

В цьому ліричному творі Шеньє об'єднує два жанри – оду та елегію. Жалісні акценти елегії дуже гармонійно доповнюють лірику оди, яка прославляє життя перед смертю.

Центральною темою оди «*La jeune captive*» («Юна полонянка») є роздуми над страшною реальністю, в яку потрапила лірична героїня. В країні революція, кожного дня до в'язниці потрапляють тисячі людей, які вже не повертаються додому до своїх рідних. Думки молодої дівчини, яка відчуває наближення своєї смерті, не дають їй спокою ні вдень, ні вночі.

Французькі поети XVIII століття вносили в жанр елегії нові мотиви. Андре Шеньє з дитинства поважав та захоплювався давньогрецькою та давньоримською літературою, тому навіть його сучасна поезія сповнена міфологічних персонажів та мотивів. Він порівнює свободу, про яку так мріє «la jeune captive» («юна полонянка») зі свободою птаха та «les ailes des l'espérance» («крилами надії»), на якого перетворюється Філомела з міфу про Філомелу і Прокну.

Далі поет вдається до образу сну, через який передає внутрішнє становище героїні. Сон – це «beau voyage» («прекрасна подорож») в підсвідомості дівчини. В цій подорожі героїня бачить короткі моменти її життя, які траплялися з нею і які вона не хоче забувати. В рядку «La coupe en mes mains encor pleine» («Келих в моїх руках ще повний»), «келих» – символізує життя дівчини, яка зовсім юна і, начебто, нічого не встигла. Воно ще буде сповнене різних несподіванок, але вона вже у в'язниці та не може нічого зробити, бо тепер це не залежить від неї.

В рядках «Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson; / Et comme le soleil, de saison en saison...» («Я тільки навесні, хочу бачити врожай; / І як сонце з сезону в сезон...»), слово «le printemps» означає період життя, тобто юність (до 25 років). Відомо, що, потрапивши до в'язниці, Еме де Куан'ї мала 25 років, які згодом легенда про неї перетворила на 18. Зовсім ще юна дівчина змушена перейматися невластивими для її віку думками про сенс життя і небажання смерті. Поет повторює рядок: «Je ne veux point mourir encore!». Він виступає як підсилюючий повтор, щоб показати всю тяжкість цього періоду життя ліричної героїні та те, як вона його цінує.

Отже, елегія містить в собі емоціональний результат довгих філософських роздумів над складними проблемами життя. Головним роздумом ліричної героїні є те, що, хоча вона і живе в тяжкий час, вона ще молода і не хоче помирати, бо вона, зовсім не бачила нормального життя, а лише – скалічені долі людей, революції і в'язниці: «Et moi, comme lui belle, et jeune comme lui, / Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui, / Je ne veux pas mourir encore.». Ці думки подаються з першої строфи ліричного твору і пронизують його до останніх слів.

Щодо оди, вона виражає піднесенні почуття до ситуації, в якій опинилася лірична героїня та прославляє життя перед смертю. В цьому ліричному творі, ода не є канонічною і суперечить багатьом правилам жанру, які встановив Н. Буало в «Поетичному мистецтві». Але найважливіше, на

чому наполягав Буало це те, що ода повинна бути наповнена міфологічними образами, Шеньє не міг проігнорувати.

Таким чином, в проаналізованому творі бачимо, що Андре Шеньє поєднує два жанри, створюючи новий вид поезії, незвичний для його попередників. Його твори були початком нової епохи в літературі – романтизму. Жанрова своєрідність твору «*La jeune captive*» втілюється у поєднанні ліричних мотивів елегії, яка описує роздуми над значимістю життя ліричної героїні, та урочистої оди, яка увібрала в себе жалісні нотки описаного періоду та оспівала життя. Кожний рядок наповнений прихованим сенсом, таким чином за невинними образами утворюється повна картина реалій ліричної героїні. Важливою особливістю поезії Шеньє є і те, що своє захоплення давньогрецькою та давньоримською міфологією автор поєднує, навіть, з сучасною темою вірша, роблячи його, завдяки цьому, яскравішим. Поєднання жалісної елегії та ліричної оди гармонійно доповнюють одна одну, створюючи розлогий гімн життю і оспівуючи юність, красу та мудрість роздумів молододі Еме де Куан'ї, якій присвячена ода. Справедливим було б сказати, що в цій гармонії і поєднанні, з першого погляду, не поєднуваних жанрів і відображаються особливості ліричного твору «*La jeune captive*».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Андреев Л. Г. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. – М. : Высшая школа, 1987. – 540 с.
2. Великовский С. И. Поэты французских революций 1789-1848 годов / С. И. Великовский. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1963. – 126 с.
3. Винштейн И. История зарубежной литературы XVIII века // Литература великой французской революции / И. Винштейн. – [электронный ресурс – <http://www.winstein.org>].
4. Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века: монография / Ю. Б. Виппер; Москва. – М: Издательство Московского университета, 1967. – 543 с.
5. Гречаная Е. П. Примечания // Андре Шеньє. Сочинения. 1819 / Е. П. Гречаная. – М. : Наука, 1995. – 523 с.
6. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Ю. І. Ковалів [Т. 2]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 326 с.

7.Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX в.в. / Составление, вступительная статья и комментарии Е. Эткинда. – М: Прогресс, 1969. – С.187-189.

8.Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв. // И. И. Козлов – М.: Прогресс, 1973. – С. 187-189.

9.Arrigon Louis-Jules La jeune captive; Aimée de Coigny, duchesse de Fleury, et la société de son temps (1769-1820) d'après des documents nouveaux et inédits / Louis-Jules Arrigon. – Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1921. – 342 p.

10.de Huertas Monique Aimée de Coigny(collection «Les grandes dames de l'histoire») / Monique de Huertas. – Paris, Pygmalion, 2001. – 251 p.

Р. В. Храмцева

РОМАН Ф. ЧІНА «ДОНАЛЬД ДАК» В ОЦІНЦІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

Постмодернізм, як відомо, це світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття XX ст. прийшов на зміну модернізму. Його характеризують як продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ. Поняття постмодерну ввів німецький письменник Рудольф Панвиць в роботі «Криза європейської культури» в 1914 році у дещо його іншому на сьогоднішній день мало згадуваному контексті. Знаменно, що він описував людину постмодерна як проміжну особистість між декадентом і варваром, мутантом кризової епохи, тому саме це визначення постмодернізму швидко забувають [6] .

Філософ-постмодерніст та теоретик літератури Жан-Франсуа Ліотар у монографії 1979 року “La Condition postmoderne : rapport sur le”, яку російською мовою була перекладена «Состояние постмодерна» порівнює художника та письменника з філософом. Він формулює один з ключових постулатів літератури постмодернізму – робота, яка виконується або текст, котрий пишеться не підпорядковуються ніяким правилам та не можуть бути визначними існуючими категоріями. Адже, саме ці правила та категорії майстер шукає в своїй роботі. Художник або письменник працюють без правил для того, що б в майбутньому сформулювати їх [7] .

Літературно-теоретичне наповнення цього терміну узагальнив Іхаб Хассан у відомій монографії «Стосовно концепту постмодернізму» (“Toward a Concept of Postmodernism”, 1987). Він засвідчив появу нового феномену –

течії «постмодернізму», який має бути відокремленим від модернізму. Саме Іхаб Хассан у монографії «На шляху до концепту постмодернізму» виділив риси постмодернізму як самостійного напрямку: деформалізація, анархічність, гра з читачем, змішування жанрів, децентрованість, інтертекстуальність, хаотичність, де-маскування ідеологій та інші [3, 4]. Автор виділив два основних аспекти існування постмодернізму: невизначеність та постійність. Фрагментарність тексту характеризується невизначеністю, а глобалізація – постійністю. Невизначеність також призводить до появи різних жанрів [3, 4].

Підсумовуючи велику кількість статей та монографій, ми дійшли до висновку, що жанр роману завдячує епосі постмодернізму появленню нових різновидів: літературно-біографічного та історіографічного мета роману. При цьому, як пише А. С. Стовба, перетворенню також піддаються й інші види роману через те, що письменники-постмодерністи надають індивідуалізму творам та по-іншому трактують жанрові різновиди, відступаючи від створених канонів [8,10].

Окремо автор зазначає, що на сьогоднішній час, глобалізація світу та міграція населення призвела до змішання культур, націй та релігій, представники яких живуть на одній території. Мультикультурність підштовхує авторів до пізнання своєї власної культури, її місці в країні та світі [8]. Дійсно, в США термін «мультикультуралізм» припадає на добу 80-90-х років XX століття. Єва Мекі (Eva Mackey) – авторка статті «Мультикультуралізм у «Довіднику літературної теорії та критики Дж. Хопкінса» («The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism», 2005) зазначає, що прихильники мультикультуралізму намагалися включити в образотворчий та літературний канон думки інтернаціональних авторів або меншин. Концепт мультикультуралізму порушує питання національної ідентичності, раси, етнічної приналежності, національної культури, пост колоніалізму, постмодернізму та потребує передбачення майбутнього різних національних верств в межах держав. Ідеологія мультикультуралізму розглядає національний розвиток протягом ходу історії [5, 667].

Зазначені риси можна прослідкувати в романі «Дональд Дак» («Donald Duk», 1991) сучасного сіно-американського письменника Френка Чіна, де порушується проблема національної самоідентифікації протагоніста, котрий не хоче визнавати себе представником китайської нації та носієм своєї культури [2].

Дослідниця Белла Адамс в своїй роботі «Единбурзький літературно-критичний посібник до азіатсько-американської літератури» (“Edinburgh Critical Guides to Asian American Literature”, 2008) свідчить, що в азіатсько-американській літературі підкреслюються внутрішньо расові та міжрасові відносини, що дає змогу зрозуміти життя американського азіата та привернути увагу білих до спільної історії. Основу азіатсько-американської літератури становить критика відносин національної більшості й меншин та формами азіатсько-американською літератури й американською панівною ідеологією [1, 667].

Френк Чін у своєму романі висвітлює труднощі, з якими стикаються друге й третє покоління іммігрантів в США. Вони знаходяться на стику – китайської спадщини та панівної американської культури, в котрій існують [2].

Автор дає своєму протагоністу комічне ім'я – Дональд Дак, котре хлопчик ненавидить та саме за це з нього й знущаються. Також, єдине, що хвилює Дональда Дака – це танці, він хоче стати таким, як Фред Астер. Дональд навчається у школі з китайцями та американцями. Сам хлопчик заперечує те, що він китаєць та не втомлюється повторювати, що він – справжній американець.

Френк Чін називає американського друга Дональда – Арнольдом Азалеа з англійської Arnold Azalea. В китайській культурі квітка азалія позначає тугу за рідним домом та слугує символом поезії Ду Фу. Тому, Арнольд, навпаки, захоплений надзвичайною культурою Китаю, с задоволенням куштує національні страви, які готує батько Дональда у своєму кафе та чекає на виставу щодо святкування Китайського Нового року [2].

В романі ми бачимо становлення Дональда та його трансформацію від народженого в Сполучених Штатах китайського хлопчика, котрий відмовляється від будь-чого китайського, до юнака, котрий пишається своєю китайсько-американською етнічною приналежністю. Як тільки у його мовленні з'являється об'єднувальне «ми» стосовно американців китайського походження, це стає ознакою того, що хлопчик вже розглядає себе як одного з них. На процес виховання головного героя впливають не тільки його батько та дядько, але й власні мрії хлопчика. Мрії Дональда дають йому сили і мудрість визнати себе і своє власне походження, а також через пізнання здобутків своїх предків, незважаючи на стереотипи та упередження щодо американців китайського походження.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ :

1. Bella Adams. Asian American Literature Edinburgh University Press, 2008 — 220 p.
2. Frank Chin Donald Duk— Coffee House Press – 176 p.
3. Ihab Hassan The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. —Columbus, OH: Ohio State University Press.1987. — 267 p.
4. Ihab Hassan Toward a Concept of Postmodernism (From The Postmodern Turn, 1987)[Електронний ресурс]. — URL: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>(дата звернення: 02.02.2017).
5. Michael Groden The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism. — Baltimore ; London — The Johns Hopkins University Press, 2005.— 985 p.
6. Голованова И. С.: История мировой литературы. Постмодернизм.[Електронний ресурс]. — URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm> (дата звернення: 05.03.2017).
7. Жан-Франсуа Лиотар. Состояние постмодерна. — Перевод с французского: Н. А. Шматко. — М., Институт экспериментальной социологии, 1998. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. [Електронний ресурс]. — URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097>(дата звернення: 01.03.2017).
8. Стовба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. XX–н. XXI в. / А. С. Стовба // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – 2013. – № 1048. Сер.: Філологія. – Вип. 67. – С. 191–196.

Науковий керівник Мащенко О.А.
В. В. Чорнобровкіна, В. П. Гайдар

ПРОВІДНІ ТЕМИ ТА СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ ПОЛИ МІЕН (ВІРШІ “CHILD BURIAL” ТА “SEED”)

Мета статті полягає в аналізі поезії Поли Мієн, знаходженні в ній унікальних деталей, які передають величні символи та теми віршів. Також автором здійснюється аналіз стилістичних засобів, які використовує письменниця для розкриття теми саморозвитку, що сприймається у кожній особистості по-різному, а також знаходження внутрішнього стимулу Поли Мієн, який змусив та посприяв написанню «Child Burial» та «Seed» [1].

Назва вірша «Child Burial» пронизана болем, в ідчаєм, впливом жорстоких обставин, які так часто зненацька застають нас. Назва змушує читача уявити все найгірше, адже авторка піднімає тему дитячої смерті. Саме таким чином письменниця задає потрібний настрій і реалістично передає справжню трагічність подій.

Перші рядки вірша справляють доволі дивне враження, але у підсвідомості дають змогу уявити нещасну матір, її страждання, відчуття її провини, яка намагається виправити щось, присвятивши увагу вигляду дитинки, її смакам:

*Your coffin looked unreal,
fancy as a wedding cake.*

У цьому випадку прихований оксюморон "Труна як весільний торт" – іронічне порівняння похоронної процесії із весіллям, тобто зі святом, коли люди мають радіти та веселитись, але святкувати нічого. Можна припуститися думки, що мати не встигла створити справжнє дитяче свято для своєї дитини та намагається хоча би зараз, створити казку, щоб довести свою любов.

Шалена ніжність притаманна кожній матері. Так, читаючи наступні рядки, можна простежити, як проявляється жіноче вміння турбуватись та любити, що проявляється в доволі відповідальному та обережному виборі одягу для церемоніальної процесії поховання. Мабуть, лише матусі знають, помічають всі деталі, в яких ховається прив'язаність та любов:

*I chose your grave clothes with care,
your favourite stripey shirt,
your blue cotton trousers.*

Спогади, моменти щастя, пережиті емоції – це все переживає будь-яка людина, коли втрачає близьку серцю людину. Завжди існують дрібниці, котрі постійно нагадують про людину, наприклад, пісня, вірш, погляд або навіть запах. Дитячий запах – особливий. Малюки пахнуть молоком, мамою, яка постійно лащить свою крихітку.

*They smelt of woodsmoke, of October,
your own smell there too.*

Величезний прояв турботи помітно також, коли лірична героїня описує як старанно вона обирала речі, аби рідна дитина не замерзла, не злякалась у

труні. Досі матері нестерпно боляче та важко думати, що смерть настала так раптово.

*I chose a gansy of handspun wool,
warm and fleecy for you. It is
so cold down in the dark.*

Простежується розчарованість від того, що дитина ніколи не дізнається нічого про природу та не побачить світу. Як же гірко розуміти, що буває так, що шанс на життя випадає не кожному. Присутня також і метафора в образі світла, якого не можливо досягти.

*No light can reach you and teach you
the paths of wild birds,*

Вона би все змінила. Але часом керувати неможливо. І тут Пола Мієн твердо та жорстко розправляється із сентиментальностями. Лірична героїня вмить змінює настрій на гнів на себе, на світ, на все, що призвело до народження дитини. Безвихідь змушує матір думати грубо. Постійні та нескінченні епітети виконують експресивну функцію. Це означає, що письменниця наголошує значення слів, використовуючи асоціації та описуючи події, які б їй кортіло змінити.

*I would spin
time back, take you again
within my womb, your amniotic lair,*

Говорячи прямим текстом, письменниця готова пожертвувати тим, що їй подобалось, аби не допустити смерті. Внутрішні суб'єктивні обвинувачення – завжди прояв невинуватості.

*I'd cancel the love feast
the hot night of your making.*

Варто звернути увагу на прихований опис місцевості. Клімат та умови, які Пола Мієн застосовує у творі зображують ту саму картину Ірландії, похмурої, загадкової, покритої густою рослинністю, яка допомагає читачеві зрозуміти настрій твору, його атмосферу, яка одночасно є теплою та трагічною.

*I would travel alone
to a quiet mossy place,*

Пола Мієн знову увиразнює та підкреслює сум, відчайдушність на яку вона здатна власне сама. Епітет «*drop by bright red drop*» зображує емоції,

тобто не просто крапля за краплею, а саме за краплею крові. В цьому можна віднайти таку ж метафоричність.

*you would spill from me into the earth
drop by bright red drop.*

Своїм віршем Пола Мієн показує, що кожна людина має залежати саме від власних рішень, тобто не треба робити так, як хтось цього бажає. Людина має дорожити власним життям, насолоджуватись, кохати та цінувати те, що є. Можна зазначити, що внутрішня депресія Пола – це якраз її настрій. Напевно в її житті трапилась людина, яка не змогла оцінити її творчість, а лише критикувала, тим самим, знижуючи самооцінку авторки. І саме через цей біль, цю образу та несправедливість Пола порівнює свої вірші із дітьми. Це характерна риса письменників – вважати свої твори своїми нащадками, які можуть змінити світ та світобачення людей. Сприймавши такі новини, письменниця поринула в депресію і вона вирішила показати, що вона все ж таки сильна і хотіла би змінитись. Якщо це справді так, це можна вважати великим кроком до саморозвитку. Без сумнівів, не слід тримати образи, печалі та туги в собі, не треба жалкувати, аби незабаром досягти того, чого заслуговуєш. Треба вміти відпускати, як би боляче не було.

Звертаючись до поетичного доробку «Seed», уже в перших рядках спостерігається досить дивний перепад настрою.

*The first warm day of spring
and I step out into the garden from the gloom
of a house where hope had died*

На цьому етапі вірша спостерігається похмурий та негативний настрій, Автор начебто робить припущення, що не всі пережили шторм. Проте, відкриття деяких «*some forgotten lupins*» / «*деякі забуті люпини*» хвилює і надихає поетесу і її тон змінюється на більш обнадійливий і вдячний, тим самому змінюючи настрій вірша.

*I am suddenly grateful and would
offer a prayer if I believed in God.
But not believing, I bless the power of seed,*

Пола Мієн засвідчує свою нерелігійність тим, що вона б могла помолитись за надію, якби вірила у Бога, та, на щастя, чи, на жаль, вона не вірить і лише благословляє та признає «потужність насіння».

*its casual, useful persistence,
and bless the power of sun,*

Наявний символ «насіння» навіює і образ зростання, і родючості, і нових починань, і сподівань. Незважаючи на те, що поетеса не знаходить розраду в релігії, вона все ж визнає і цінує силу природи. Поява насіння означає, що «зима закінчилася», і це надзвичайно важливе повідомлення. Таким чином, те саме насіння, про яке говорить Пола, виступає засобом нових починань, а також підкреслює надії, позитивний і оптимістичний настрій вірша.

«Насіння» Поли Мієн – це прекрасний вірш, котрий містить безліч зображень, які видають інформацію щодо возвеличення та похвали дивовижного насіння. Все починається зі шторму – шаленої бурі, хаосу, а потім з'являються квіти, з яких вирости нові паростки. Квіти у вірші Поли Мієн – певна обіцянка того, що щось точно зміниться, це гарантія, героїня впевнена, що обов'язково піде дощ. Так, цей образ надзвичайно потужний та надихаючий [2]].

Сильна та незалежна позиція Поли Мієн полягає в тому, щоб витримати виклики та перешкоди шторму, аби нарешті отримати надію. Обіцянка в цьому випадку – елемент надії.

Краплі дощу, що з'являються з шторму, є своєрідною метафорою щодо зародку нового життя і нових починань. Мієн також втілює в собі квітку, яка усвідомлює її важливість.

Настрій вірша досить піднесений та переконує читача в силі насіння. Така метафора ховає у собі образ творчості Поли Мієн, яка так само, як і насіння проростає та впливає на людство, показуючи свою силу та значимість.

Саме зображення, здавалось би, непримітного люпину задає той добрий настрій. Авторка вдається до прихованого порівняння між піднесеним настроєм вірша, який примушує не здаватись та боротись до останнього, та квіткою, що буквально проростає з землі з насіння. Впевненість у собі, енергія духу Поли Мієн вражають, адже жінка вміло використовує найтонші засоби для передачі ідеї та суті поетичного творіння.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Ireland—Poetry Web—Paula Meehan. [Electronic resource] – Access mode: http://ireland.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms_module/index.phpobj_id=3052

2. Irish Writers Online—Paula Meehan. [Electronic resource] – Access mode:
<http://www.irishwritersonline.com/paulameehan.html>

Є. А. Чимшит, Н. П. Олійник

ОСОБЛИВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ПОКОЛІННЯ ЗАГУБЛЕНИХ ЛЮДЕЙ У ПОВІСТІ «ІЗГОЇ» ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

У сучасному літературному контексті помітною є постать Олеся Ульяненка, який писав лише про те, що бачив на власні очі. Його перший твір «Загін» (1984) так і не був надрукований, проте вже наступний роман «Сталінка» (1994) отримав Малу Шевченківську премію. Критики часто звинувачували письменника в надмірній демонстрації насильства, естетизації зла і натуралістичних описах усіляких збочень, тим самим навішуючи на нього ярлик «чорнушника» і «порнографа». «Читати прозу Олеся Ульяненка, стверджує Яна Дубинянська, здатен не кожен. Принаймні, людям з вразливою психікою, неповнолітнім та вагітним жінкам я б категорично не радила» [1]. Олесь Ульяненко – автор низки романів, повістей та оповідань, однак найбільший інтерес у дослідників викликає саме велика проза письменника, тоді як останні жанри на сьогодні залишаються малодослідженими.

Одна з найперших повістей прозаїка – «Ізгої» (2003) – це твір про ціле покоління загублених людей, які втратили здатність до людських почуттів. Повість складається з шести розділів: «Родовід», «Мілка», «Труба», «Ангел», «Прихід» та «Чорні ангели», назва кожного з яких має свій символічний зміст. Головний герой твору – музикант-невдаха Кеша, котрий живе з братом-бандюком і хворою матір'ю, спить за гроші і наркоту з підтоптаними жінками та понад усе прагне дізнатися, хто його батько: «А баті я не мав. Мати там нас на Бессарабському ринку вилуплювала, як щенят» [3, 52]. Пошуки його розпочалися з вибору «своєї» релігії. Кеша подався спочатку до іудеїв, потім до кришнаїтів, проте його постійно супроводжувала невдача: «Кажу: приймайте, я ваш, пархаті, вашої віри і вашої крові. Звідти мене вигнали утришия. Я повернувся. Вони повторили процес» [3, 53] . Палке бажання головного героя визначитися з віросповіданням пояснюється лише одним: дізнатися відповідь на питання «хто я в цьому світі».

Олесь Ульяненко зображує жахливі умови, у яких перебуває Кеша: брат знущається і б'є його: «Дійсно, таки повибиває мені зуби, як тоді у дитинстві, коли прибився до нас із села, а то й гірше – поставить раком в душовій...» [3, 60], він ночує, де прийдеться, продається старим хвойдам за наркотики. Проте Кеша – не один такий: автор змальовує ціле покоління «ізгоїв» - наркомани, рецидивісти, сутенери, проститутки, зламані війною «афганці»: «А тут і братуха підвалює, повернувся з якоїсь там війни. Ветеран гробаний. Розвелось їх, що глистів на Бессарабському ринку. І кожен герої. І кожному нагороду подавай. Так нарозбудовували пам'ятників, що посрати немає де на Хрещатику» [3, 52-53].

У персонажеві Олесь Ульяненко тут говорить зовсім не зневага до демобілізованих військових, а зневіра. Політична верхівка, яка й розпочинає всі ці війни заради власних інтересів, такими діями лише примножує цих самих «ізгоїв» - покалічених душевно людей, які хоч і герої, проте нікому не потрібні.

Персонажі і події повісті жорстко визначені соціальним: причини і наслідки жахливого, що тут з ними відбувається, мають соціальну природу. Світ такий – ми в цьому світі такі. Жодної альтернативи немає. Єдина доступна героям Ульяненка правда – правда живого тіла, що страждає [4].

Усі персонажі повісті об'єднані одним хронотом міста Києва : «Йдемо спочатку Хрещатиком. <...> я пам'ятав тут кожную вулицю, кожен водостік, куди зливалася сеча, вивергалось сім'я з цих напарафінених покидьків, щоб – благо і слава – не виродити подібних. Вона бачила, що я пам'ятав, як ночами слухав у далекому дитинстві дзюріння, музику їхньої сечі, а сприймав це за дощ» [3, 59]. Автор змальовує його як певну велику «помийницю», у якій загрузли всі мешканці цього міста.

Ще один простір, з яким тісно пов'язаний головний герой, це «труба», або ж підземний перехід, де концентрація «ізгоїв» зашкалює: «Підземний перехід викручений прямою кишкою, де покидьки усіх інтернаціоналістів – рвані гіпі, пінки, бляді – товчуть вічність смерті. Еволюція... Еволюція: трипер, сифіліс, СНІД, чума, холера – ці троянди твого світу засклили, яскраво освітили...» [3, 56]. Письменник зображує втрачене покоління часів перебудови, які живуть немов у «тюрмі» бруду, епідемій, жорстокості та брехні. Країна їхня – це «продірявлений корабель», у якій кожен сам за себе.

Розвиток сюжету повісті пов'язаний з пошуками героєм «барбітури» – будь-якого снодійного. Хоча сам зауважує, що наркотики йому нецікаві. Він

просто прагне забутись, а відтак остаточно забути про жорстокий світ, що намагається зжерти його своїми метастазами всемогутнього й аж надто переконливого зла. Здається, що метою Кеші є тепер лише забуття, але фабула твору від самого початку сигналізує про пошуки героєм любові: «На фіга мені його шириво. Мені потрібна любов, незалежно, хто її створив» [3, 56]. У страшному й безперспективному світі герой шукає не наркотики, не гроші – шукає насправді любові. І, нарешті, він її зустрічає: «І я побачив її жіночу руку, плавний вигин плеча, голу спину, гнучку, всіяну золотими розсипами тоненьких кісок. <...> Пізніше я дізнався, що вона Мілка. Велетенські світлі очі. І більше нічого» [3, 57]. Після зустрічі з Міленою він уже не шукає снодійне, він прагне жити й бути щасливим. Прагне зробити щасливою свою жінку й не свою дитину, яку вона має народити: «... Вперше, засинаючи, я плакав і молив Бога, щоб те, що прийде вночі, не збулося. <...> Нехай Господь віднесе лихо, від неї хоча б, від Мілени, яку я так люблю, як ніколи не любив батька, якого ніколи не знав» [3, 64-65]. Він навіть на мить не замислився з приводу родоводу майбутньої дитини, яку ця жінка ще носить під серцем. Можливо, це є певною біблійною алюзією на Йосипа та Марію, яка стала матір'ю Ісуса Христа.

Тема Бога по-особливому розкривається в аналізованій повісті. Головному героєві вперто і повсякдень пояснювали, що таке жорстокість, ненависть, пекло. Він бачив це навколо, бо Київ в Олеся Ульяненка – немов уособлення всіх смертних гріхів – переповнений різнокаліберною наволоччю аж такою мірою, що герой починає співчувати самому Господу: «Але ж як їх багато, і що ж Бог, окрім вічності, бідний Бог, з тією потолоччю робитиме? Куди він подіне всю цю безтурботну ледачу наволоч?» [3, 55]. Багато людей в таких умовах втрачають віру. Проте Кеша вірить у Бога, хоч йому ніхто не пояснював, хто це такий і як до нього звертатись. Пошуки своєї релігії не дали результатів, його не приймали навіть до Божих храмів (хоч туди мають приймати усіх). Кеша зрозумів, що Бог не обов'язково має бути формалізований, адже він – скрізь. А істина – у любові.

Героя рятує його кохання, воно змушує думати й повертає людині людські почуття й відчуття причетності до чогось більшого, аніж є сама людина. І саме в цьому – високий гуманізм письменника. Координати, у яких перебувають його герої, – це помийниця, ототожнена із життям, у якій головний персонаж уперто шукає своє місце під сонцем. Як влучно зазначив Олег Соловей, «Дисонанс, що викрешує іскру, іскра породить вогнище – ось

те мінімальне знання про життя, яким володіє письменник; це та невідпорна істина, яку він невтомно пакує в художні твори, видаючи їх за всього-навсього літературу, тоді як насправді маємо справу з майже суцільним сакральним текстом» [2].

У фіналі повісті головний герой таки дізнається від конаючої матері правду про свого батька: «Підійди, – спокійно попросила вона. – Це я отруїла твого батька, бо він хотів тебе витруїти. – І стара зайшлася гноєм з кров'ю» [3, 65]. Але, судячи з усього, героя вже не цікавить його родовід, бо він вирішив почати все спочатку. Найістотнішим поштовхом до цього виступає кохана Мілка, адже разом із нею герой спроможний започаткувати новий родовід, розпочавши відлік від себе. Зізнання матері й загибель брата-кримінальника – символічний кінець старого життя, бо Кеша – не покидьок, а людина, яка заслуговує свого щастя.

Центральною проблемою творчості О. Ульяненка є метафізична природа зла. У повісті «Ізгої» героями є маргінали, огидні й жорстокі люди, в образах яких письменник відтворив сучасне безумство світу – ціле покоління загублених людей, які немовби асимілювалися до навколишнього світу – помийниця панувала не лише навколо них, а й у їхніх душах. Щасливий фінал загалом не властивий творам автора, але повість «Ізгої» стала винятком. Таким чином Олесь Ульяненко стверджує думку, що існує вихід з будь-якої безнадійної ситуації, що завжди можна знайти порятунок і вирватися з клоаки світу соціальних ізгоїв.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Дубинянська Я. Олесь Ульяненко: «Мені анафему виголосив Московський патріархат» / Я. Дубинянська // [Режим доступу]: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/oles_ulyanenko_meni_anafemu_vigolosiv_moskovskiy_patriarhat.html
2. Соловей О. На боці світла і добра (декілька слів про Олеся Ульяненка) / О. Соловей // [Режим доступу]: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1820/1/Solovey.pdf>
3. Ульяненко О. Ізгої: Маленька повість // Березіль. – 2003. – Число 1-2. – С. 52 – 65
4. Улюра Г. За мить до вибуху / Г. Улюра // [Режим доступу]: <http://zbruc.eu/node/53248>

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОЕЗІЇ ТОМАСА ХАРДІ «ON THE DEPARTURE PLATFORM»

Стилістику можна вважати, водночас, наукою стародавньою (оскільки вона сягає античної риторики) і досить новою (оскільки вона більш-менш сформувалася як особлива галузь філологічних наук і навчальна дисципліна лише в першій половині XX століття) [1, 3].

Л. Л. Нелюбін відзначає, що лінгвостилістика – це «розділ мовознавства, який займається вивченням функціональних стилів та їхніх мовних особливостей, семантико-експресивних та стилістичних виражальних засобів мови». Слід зазначити, що залежно від того, які мовні засоби обираються в якості об'єкту дослідження, лінгвостилістика ділиться на такі самі аспекти/рівні, що й сама лінгвістика [2, 13].

Лексична стилістика займається вивченням стилістичних функцій лексики, розглядає взаємодію прямих та переносних значень. Діалектні слова, терміни, слова сленгу, розмовні слова і вирази, неологізми, архаїзми, іноземні слова і т. д. вивчаються з погляду їх взаємодії з різними умовами контексту. Тобто об'єктом лексичної стилістики є слова в усіх виявах властивості їм семантики.

Фоностилістика, або стилістична фонетика, розглядає особливості звукової організації мовлення в плані її експресивного впливу, тобто такі аспекти, як ритм, алітерацію, звуконаслідування, риму, асонанси і т. д.

Граматична стилістика, або стилістична граматика, досліджує використання різних морфологічних та синтаксичних явищ (граматичних категорій, порядку слів та ін.) в якості виражальних мовних засобів.

Тому *метою* цієї роботи є часткове визначення особливостей поезії Т. Харді «On The Departure Platform» за допомогою комплексного аналізу, що включає в себе дослідження мовних засобів на всіх рівнях.

Поезія, що розглядається, була присвячена Флоренс Емілі Дагдейл, жінці, яка незабаром у 1914 році стала другою дружиною Томаса Харді [3, 676]. Харді не був емоційно стримуваною людиною, його поезії, присвячені Флоренс, були пронизані смутком щодо тимчасовості їхніх зустрічей у незручних людських місцях, тугою швидкої розлуки, що ледь вистачало часу, аби усвідомити та насолодитись моментом щастя [4, 426].

Назва вірша пояснює його ключову тему: розставання закоханої пари на вокзалі, зустріч якої, можливо, більше не відбудеться. Автор не даремно використав словосполучення «On The Departure Platform», адже дефініція його така: «departure» – «the act of going away, of leaving a place», тобто Харді хотів зробити акцент саме на моменті прощання.

Ліричний герой не розповідає історію їхнього кохання, навіть не каже, що стало причиною її від'їзду та їхнього розставання. Він зосереджений тільки на самому прощанні, адже це є унікальним та особливим моментом, коли людина відчуває нестерпний біль від того, що не матиме можливість побачити рідну душу. Закоханий чоловік ні на секунду не зводить очей із своєї дами, спостерігає, як поступово вона зникає із поля зору, становиться ледь помітною («*and moment by moment got / Smaller and smaller, until to my view / She was but a spot*»). Ліричний герой ласкавий і ніжний до неї, він описує її з усією делікатністю: вона з гнучкою фігурою («*that flexible form*»), у білій сукні з коштовної тканини («*of muslin fluff*») йде крізь натовп людей різного прошарку населення («*through hustling crowds of gentle and rough*»). Чоловік проводить жінку поглядом аж до дверей вагону («*To the carriage door*») і хоче бачити її до останньої можливої миті.

Вірш Т. Харді відзначається емоційністю, яку перш за все допомагають розкрити фонетичні аспекти мови. Автор розповідає історію прощання з коханою людиною і при цьому наближається до розмовної мови. Тож ми маємо всі підстави віднести цей вірш до Narrative poetry.

З точки зору подібності звучання Харді застосовує точну (повну) риму, а за розташуванням у строфі, ми можемо виділити перехресну риму (ab, ab):

$$\left(\begin{array}{l} a \text{ We kissed at the barrier ; and } \textbf{passing through} \\ \left(\begin{array}{l} a \text{ } \textbf{She left me, and moment by moment got} \\ b \text{ Smaller and smaller, until to my view} \end{array} \right. \\ b \qquad \qquad \textbf{She was but a spot ;} \end{array} \right.$$

На фонетичному рівні ми знаходимо звуковий акцент на розкриття головної ідеї туги та смутку. В цілому хочеться відзначити часте використання [p], [t], [f], [s], [ʃ], [θ], [h]. Глухі звуки створюють настрій приглушеності фарб, похмурості, тиші, туги.

Також у творі присутній такий прийом, як звуконаслідування: в рядку «*A wee white spot of muslin fluff*» слово «*fluff*» створює враження, нібито хтось дмухнув «пуп», тобто жінка постає перед нами легкою, невагомою, ефірною, і хоча вона вдягнена у вбрання, вона поступово розчиняється перед читачем;

звук [w] нагадує легкий подув вітру, який підкреслює її легкість та ніжність і створює загадковість її натури.

На морфологічному рівні автор використовує різноманітні частини мови, аби текст набув відповідних експресивних та смислових відтінків. Так, наприклад, в поезії присутні іменники з абстрактним значенням («*moment*», «*view*», «*interests*»); іменники з конкретним значенням («*spot*», «*glowers*», «*array*»); назви основних почуттів людини, її психічного стану («*joy*», «*love*»); назви груп людей, або їх характеристики («*crowds*», «*gentle*», «*rough*»), назви приміщень та їх частини («*barrier*», «*platform bore*», «*carriage door*»).

Більш виразними є прикметники та дієслова. Прикметники сприяють формуванню в уяві художніх образів, роблять їх доступними для конкретно-чуттєвого сприймання: «*diminishing*», «*hustling*», «*fitful*», «*dark*», «*flexible*», «*nebulous*», «*soft*».

Стан ліричного героя змальовується через минулий час («*kissed*», «*left*», «*ceased*», «*vanished*»), теперішній («*have penned*», «*love*», «*happens*»), майбутній («*will appear*», «*you'll repeat*»), інфінітив («*ceased to see*», «*must fly*», «*cannot tell*»), participle 1 («*passing through*»). Також слід звернути увагу на значення виразу «*would disappear*» – в англійській мові конструкція *would + infinitive* використовується, аби вказати на дії, які повторювались в минулому. Тобто, можливо, автор хотів акцентувати увагу читача на тому факті, що його кохана постійно віддаляється від нього, постійно зникає з його поля зору.

Аналізуючи поезію «*On The Departure Platform*», спостерігаємо багатство й різноманіття лексичних одиниць. Аби піднести стиль та продемонструвати максимум цінності образу коханої, всю глибину його почуттів до неї, Харді вживає книжкові слова: «*fair*», що означає «*beautiful*», «*lovely*»; архаїзм «*nought*» у значенні «*nothing*»; поетичне слово «*array*» у значенні «*dress*». Також автор замість звичних слів «*little*» або «*small*» вживає поетичний аналог із шотландської мови «*wee*».

З лексем, які також належать до книжних, ми можемо виділити використання автором термінів, що вжиті у двох планах: 1) прямому, без спеціальної стилістичної настанови, для того, аби підкреслити реальність події («*glower*» відноситься до сфери електротехніки та позначає «нитка накаливання»); 2) переносному, який виступає як художньо-зображальний засіб в ролі тропа («*nebulous*» – це астрологічний термін, який означає

«туманний»; автор використовує його для яскравої передачі думки, щоб створити оригінальний художній образ – дівчина знаходиться вже так далеко, що ліричний герой ледь бачить її, вже ледь помітні обриси фігури, яскравість її вбрання, ще трохи і вона зовсім зникне, тому, аби підкреслити цей факт, автор використовує вираз «*nebulous white*»).

Окрім книжних слів, поет використовує нелітературні, або розмовні: «*down*» у значенні «to descend»; «*quite*», що означає «indeed»; та «*muslin*», яке у Великій Британії означає «sheer cotton fabrics».

В поезії «On the Departure Platform» присутні численні епітети («*hustling*», «*fitful*», «*flexible*», «*nebulous*», «*fond*», «*soft*» тощо), порівняння («*But never as then*»), метафори («*She was but a spot*», «*spot of muslin fluff*») – вона знаходиться від нього вже так далеко, що здається йому лише білою цяткою, помітна тільки її сукня з дорогої тканини. На початку поезії ми можемо виділити численні повтори: «*moment by moment*», «*got smaller and smaller*», які підкреслюють поступовість зникнення людини з поля зору та зростаючу дистанцію між закоханими – як фізично, так і емоційно.

Ми розуміємо, що для ліричного героя це величезна втрата, адже він сам наголошує: «*she was more than my life to me*», тобто він цінував її більше за своє життя, або навіть не міг уявити свого життя без неї. Саме використаний прийом гіперболізації свідчить про всю глибину його почуттів до неї.

Синтаксис поезії «On the Departure Platform» є безумовно різностороннім: присутні як прості, так і складні речення. Також знаходимо в тексті питальні, окличні та заперечні речення, які відтворюють подив, сум, відчай («*And why, young man, must eternally fly / A joy you'll repeat, if you love her well?*», «*But never as then!*», «*Nought happens twice thus*», «*Why, I cannot tell!*»).

Виділяється така стилістична фігура, як анжамбеман, або перенесення, за допомогою якого посилюється експресивність поетичного мовлення. Помітні 2 його різновиди: 1) *double-rejet* – фраза, яка починається в кінці першого рядка і завершується на початку наступного («*We kissed at the barrier; and passing through / She left me, and moment by moment got / Smaller and smaller...*»); 2) *coutre-rejet* – фраза, яка розпочата в кінці першого рядка і повністю заповнює наступний рядок («*Then show again, till I ceased to see / That flexible form, that nebulous white*»).

Слід відмітити, що останній рядок кожної з 6 строф є помітно коротшим за інші. Харді вдається до такого прийому, аби привернути увагу до них та до теми, яка є спільною майже для кожного рядку. В перших чотирьох строфах вони здається, символізують, зменшення жінки у розмірі; тобто чим далі вона йде у натовп, тим менше вона становиться («*She was but a spot*», «*To the carriage door*», «*She would disappear*», «*Had vanished quite*»). В останніх двох строфах акцент робиться на тому, що ніщо не трапляється двічі, а чому саме так – ліричний герой не в змозі відповісти («*But never as then!*», «*I cannot tell!*»).

Тож, можна зробити висновок, що Т. Харді вдалося створити неповторну поезію, де він відкриває свій власний світ, сповнений болю та смутку. І саме завдяки комплексному аналізу ми маємо можливість глибше проникнути та наблизитись до розуміння душі автора.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Безпечний І. П. Теорія літератури: [посібник з історії та теорії літератури й літературознавства для студентів філологічних факультетів і всіх, хто цікавиться теорією літератури та літературознавством] / І. П. Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.
2. Нелюбин Л. Л. Лингвостилистика современного английского языка: учеб. пособие / Л. Л. Нелюбин. – 5 изд. – М. : Флинта: Наука, 2008. – 128 с.
3. Английская поэзия в русских переводах. XX век. Сборник / [сост. Л. М. Аринштейн, Н. К. Сидорина, В. А. Скороденко]. – М. : Радуга, 1984. – 848 с.
4. Michael Millgate. Hardy Thomas: A Biography Revisited. – Oxford University Press. – 2006. – 625 p.

Д. Б. Шенгелая, В. В. Яшкіна

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОМІЧНОГО НА РІЗНИХ ЕТАПАХ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ

Феномен комічного постає предметом вивчення численних наук, починаючи з античних часів. Результатом такої зацікавленості стали

фундаментальні наукові дослідження, які вивчають механізми створення картини комічного в людській культурі. Їхня масштабність, навіть, дозволила об'єднати існуючий матеріал в окремий розділ гуманітарних знань, який отримав назву *гелотологія* (від грец. *гелос* 'сміх'), або «наука про сміх», яка обіймає дослідження, що пов'язані з комізмом. Оскільки комічне торкається різних сфер людського буття, його дослідження здійснюється з різних наукових позицій: біо-соціо-психологічних, естетико-філософських, соціокультурних, літературознавчих і лінгвістичних.

Одним із найбільш відомих висновків класичного напрямку у дослідженні комічного є визначення, надане Аристотелем, який уважав його «помилкою і потворністю, але безболісною і нешкідливою» [4, 650]. З цією думкою майже співпадає доволі влучне, спрямоване у руслі античної традиції, сприйняття комічного та сміху давньоримським філософом Марком Туллієм Цицероном (*Marcus Tullius Cicerō*, 106–43 до н. е), який, приділяючи певну увагу питанням про сутність смішного і жартівливого, зазначав у своїх афоризмах: «Сміх виключно, або майже виключно, викликається тим, що позначає або вказує на будь-що непристойне без непристойності» [4, 650].

На думку А. Д. Кошелева, більшість із трактувань комічного, незважаючи на їх надзвичайне розмаїття, по суті лише конкретизують сказане Аристотелем, називаючи в якості основної характеристики комічного ту чи іншу форму протиріччя: «розумовий контраст», «відчутний абсурд», «відхилення від норми» [3, 277-326]. Власну думку вчений ґрунтує на наступних спостереженнях Анрі Бергсона: «Теофіль Готьє називав комізм логікою безглуздості. Багато теорій сміху сходяться на подібному погляді. Будь-який комічний ефект повинен містити в собі протиріччя в якомусь відношенні. Нас змушує сміятися безглуздість, утілена в конкретну форму, або така, що здається безглуздістю, спочатку допущена, а потім виправлена» [5, 101].

Однак не всі протиріччя, навіть, такі, що увібрані в конкретну форму, створюють комічний ефект. Тому виявлення необхідних і достатніх ознак комічного протиріччя мало стати головним завданням дослідження природи сміхопородження. Концепція І. Канта, викладена у праці «Критика спроможності судження» (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), у якій описується «гра естетичних ідей», що надає «привід до сміху», слугує прикладом значного наближення до вказаної мети: «У всьому, що викликає веселий нестримний

сміх, має бути щось безглузде. Сміх – це афект, що виникає з перетворення напруженого очікування в ніщо» [4, 107–108].

У ХХ столітті комічне отримує нові риси трактування завдяки концепції Зігмунда Фрейда (*Sigismund Schlomo Freud*, 1856–1939). На думку засновника школи сучасного психоаналізу комічне, яке проявляється зі сміхом, – це ніщо інше як прояв нашої підсвідомості. В роботі «Дотепність та її відношення до неосмисленого» (1905), у якій Фрейд розділяє такі поняття, як «дотепність», «комізм» і «гумор», і ставить акцент на важливості підсвідомих психічних процесів, які призводять до сміху, відомий австрійський психолог обґрунтував думку, зазначену вище: сучасна людина не може дати визволення агресії за допомогою фізичної дії, тому вона створює нову форму дотепності, яка має намір завоювати третю особу проти ворога. Роблячи ворога смішним, людина створює собі непрямий шлях насолоди. Задоволення від дотепу йде з економії зусиль на роботу уяви, задоволення від гумору зумовлюється економією афективних затрат енергії. Під комізмом учений розумів ситуації, коли людина має смішний вигляд, але для цього не докладає якихось помітних зусиль.

Зазначена праця Фрейда представляє науковий інтерес також і тим, що в ній показано погляд дослідника на розподіл форм комічного та прийомів дотепності. Серед перших він виділяє наївні форми – спонтанний дитячий гумор, практичні жарти й більш складні форми – карикатура, пародія, переодягання («костюмування»), викриття (коли хтось, шляхом обману, досягнув поваги й авторитету, яких у дійсності не заслуговує).

Виникнення сміху – це процес, у якому повинні бути досліджені всі умови та причини, які його викликають. Як наголошує А. Бергсон, сміх виникає тільки тоді, коли для цього є причина. Це твердження не має зворотної дії, оскільки причина для виникнення сміху може існувати, але при цьому можуть існувати такі люди, які сміятися не будуть, і яких розсмішити буде доволі важко. Проблема полягає в тому, що зв'язок між комічним об'єктом і суб'єктом, який сміється, є необов'язковим і незакономірним. Причина цього може полягати в умовах історичного, соціального, національного й особистого характеру. Кожна епоха та кожний народ володіють особливим і специфічним для них почуттям гумору та комічного, які іноді не є зрозумілими та доступними для інших епох і народів. Враховуючи це, багатьма вченими доцільним вбачається застосування соціокультурного підходу при висвітленні категорії комічного. Підхід

характеризується тим, що розглядає гумор з точки зору інтернаціонального змісту та національної форми вираження, при цьому національно специфічні характеристики комічного пов'язані з культурними домінантами народу.

Слово *humour*, окрім свого основного значення – «гумор», в сучасній англійській мові може означати ще й «характер» і «настрій», входячи в такі словосполучення, як *to be in good humour / out of humour* ('бути у хорошому / поганому настрої'); *good / ill-humoured* ('добродушний / сварливий') [2, 18].

Примітно, що *humour* поєднується в англійській зі словом *sense*, яке виражає ідею чуттєвого сприйняття. Отже, почуття гумору для того, в кого рідною мовою є англійська – такий саме природний і невід'ємний спосіб освоєння навколишнього світу, як зір, слух, нюх, смак і дотик. У той же час інший спектр значень слова *sense* – 'сенс, розум, свідомість' – підкреслює, що в англійській концептосфері почуття гумору сприймається не просто як природна особливість, притаманна людському організму, а й як цілком осмислена, свідомо культивована риса. У цьому випадку проявляється застаріле тлумачення слова *humour*: спочатку ним позначалися чотири рідини, що становлять людське тіло. Вважалося, що їх пропорція в організмі обумовлює характер людини. Саме в цьому сенсі використовував слово *humour* англійський драматург XVII ст. Бен Джонсон, який уважав, що будь-який персонаж у п'єсі має бути «в своєму гуморі» (в даному випадку гумор – аналог «панівної пристрасті» в класицизмі). Інший бік англійського почуття гумору – *affection*, що передбачає терпимість до людських вад, «забарвлює посмішкою, яка сповнена розумінням, практично всякий прояв гумору в Англії» [1, 75].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Івакін Ю. О. Гумор і сатира: пародії, оповідання, памфлети, фейлетони / Юрій Олексійович Івакін. – К. : Дніпро, 1986. – 421 с.
2. Капацкая В. М. Обучение студентов педагогического вуза речевым средствам создания юмора и иронии : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. пед. наук : 13.00.02 / Варвара Михайловна Капацкая. – Нижний Новгород, 1996. – 238 с.
3. Кошелев А. Д. О природе комического и функции смеха / Алексей Дмитриевич Кошелев // Язык в движении: к 70 летию Л. П. Крысина. – М. : Языки славянской культуры, 2007. – с. 277–326.

4. Мала літературна енциклопедія / Під. Ред. П. Богацького. – Сідней, 2002. – 244с.
5. Apte M. L. Ethnic humor versus “sense of humor”: An American Sociocultural Dilemma / Mahadev L. Apte // American Behavioral Scientist. Vol. 30, 1987. – P. 24 –41.

О. І. Шеремет

СЕМАНТИКА ЗАГОЛОВКУ РОМАНУ ДЖОАН ХАРРІС «BLACKBERRY WINE»

Роман «Ожинове вино» (“Blackberry Wine”, 2000) став другим у «трилогії про їжу» британської письменниці Джоан Харріс, в якому вона продовжила експерименти з поетикою магічного реалізму. В основі сюжету лежить історія 37-річного письменника Джея Макінтоша, який зважується покинути богемний Лондон заради затишної французької провінції, де «прощається» з примарами свого минулого та отримує новий поштовх для творчості вже в абсолютно в іншому руслі.

Інтерес до символіки їжі у другому романі “food trilogy” Харріс реалізується через образ-метафору вина, що має під собою багате культурне підґрунтя і співвідноситься з мотивами задоволення життям та очищення, жертви і благословення, є еліксиром вічного життя, ритуальним напоєм, який імітує кров бога [2, 360]. В літературній традиції, починаючи з античних часів, воно також мало безліч трактувань. Тема вина входить в античну літературу із зародженням драми, яка віншувала свято врожаю та бога родючості і виноробства Діоніса. Надалі переважно діонісійство супроводжує втілення мотиву вина у літературі, який поруч з радістю та святом життя передбачає певне порочне начало. Нерідко цей напій у творах приносить загибель героям, посилює згубні пристрасті чи є спробою зцілитися від душевного болю [3, 237-238]. Проте Джоан Харріс відмовляється від тривожної, негативної конотації, що супроводжує мотивіку вина, уводячи його в романну дію повноцінним героєм і наділяючи вітальною силою. Вино виконує важливу сюжетотворчу функцію своєрідного медіума, який відкриває для персонажів паралельну магічну реальність. Його смак та запах пробуджують найпотаємніші та найпрекрасніші спогади – ті спогади, в яких герої відчували щастя та гармонію.

Найцікавішим прийомом у романі є своєрідний вибір оповідача. Розповідь ведеться від першої особи – пляшки вина Флері, «*A pert, gargulous wine, cheery and a little brash, with a pungent taste of blackcurrant*» [4, 9]. Оповідач неодноразово проводить аналогії між собою та Джейм, говорить, що їхні долі пов'язані. В першу чергу це спільний рік народження – 1962, але можна помітити і інші риси. Наприклад, Флері говорить про свій «плебейський смак чорної смородини» («*...plebeian taste of blackcurrant*») [4, 9], вважаючи себе свого роду «маргіналом», що живе на перетині двох світів. Так само можна охарактеризувати і Джей Макінтоша, який «розривається» між Англією і Францією, столицею і провінцією, творчістю та реальним життям, минулим і теперішнім. З додаткових джерел дізнаємося, що вино Флері не потребує тривалої витримки і стає витонченим напоєм вже в молодому віці – майже як і Джей, котрий досягає гучного успіху ще на самому початку своєї літературної діяльності. Проте за словами оповідача, «на все свій час», і «*витримане Флері розкривається для тих, хто вміє чекати*» («*...aged Fleurie is an acquired taste, not to be rushed...*») [4, 14].

На думку Дон Тіндл, така несподівана оповідна точка зору співвідноситься з естетикою магічного реалізму [7]. Сприймання навколишньої дійсності проходить через свідомість персоніфікованого персонажу, і авторка запевняє, що пляшка вина може бути розсудливим, інформативним і надійним оповідачем. В той же час останні слова Флері: «*I see ... the blissful present barely glimpsed – through a glass, darkly*» [4, 427], – скоріше нагадують про суб'єктивність будь-якого сприймання оточуючого світу. Незважаючи на оригінальність нарративної оптики, обраної Харріс, деякі дослідники вважають її недопрацьованою [1; 5; 6]. Дійсно, вступ та розв'язка насичені яскравими синестезійними метафорами і видаються ефектними, але протягом розгортання глав голос оповідача майже зникає, нагадуючи про себе лише декілька разів. Особливо це стосується другої, ретроспективної сюжетної лінії. З іншого боку, це можна розглядати як небажання авторки експериментальною формою відволікати увагу читача від змісту роману і зосередитись на центральних характерах.

Поруч з класичним виноградарним вином, яке чудовим образом наділене голосом, у романі діють так звані «Особливі»: «*...The strangers. The Specials. The interlopers, who began it all...*» [4, 9], – шість пляшок саморобного фруктового та ягідного вина. Саме їх поява дає поштовх для розгортання подій у творі: атмосфера магічного виникає вже з того моменту, як на

розвалинах будинку свого старого друга Джо Кокса головний герой знаходить дивом вцілілі пляшки, і з тих пір кожне з вин своєчасно вступає у дію. Спочатку це відбувається неочікувано для Джея. Сорт вина «П'яблуко 1975» пробуджує в нього спогади про дитинство та підштовхує до придбання шато Фудуїн у далекій Франції. «Бузина 1975» знаменує появу старого Джо через багато років таємничої відсутності. «Шипшина 1974» допомогла Джеєві змусити Мірей підняти завісу над складною та заплутаною ситуацією її взаємин з невісткою Марізою. «Малина 1975» сприяє тому, що Джей зважується на безглуздий і небезпечний вчинок, який допоміг йому зблизитися з Розою та Марізою. «Ожина 1976» розчулила старого Нарсиса та витягнула з нього прекрасні спогади минулого. І нарешті «Тернослив 1976» розкрив усі таємниці Марізи д'Апі та остаточно переконав Джея надати перевагу реальному життю, а не вигаданому світові свого незакінченого роману. Кожне з «Особливих вин» відіграє свою важливу роль, але роман все-таки названо іменем лише одного з них. Можна припустити, що в заголовку "Blackberry Wine" мається на увазі «Ожинове вино 1973», бо саме його Джей спробував вперше, коли випадково завернув до провулку Пог-Хілл, тікаючи від неприємностей та бійки, і познайомився із Джо Коксом. Втім, було б цікаво розглянути історико-культурну символіку ожини, яка виявляється неоднозначною. За однією версією, палаючий кущ, в якому ангел Господній явився Мойсеєві, був саме ожиновим. Тому у цьому випадку його можна трактувати як символ просвітлення та натхнення. За іншою версією, в християнській культурі ожина вважається символом духовної занедбаності та неуцтва. У фольклорі Середземномор'я темний колір ожини символізує кров Христа, і вінець на його голові був зроблений саме з ожини. Інші європейські традиції розцінюють ожину як зловісний образ та вважають символом скорботи. Таке трактування базується на легенді про чоловіка, який, пішовши за ягодами, скочив в ожиновий кущ і втратив зір. Проте коли він вистрибує, зір повертається. У цьому випадку мотив сліпоти символізує помилковість в оцінці того, що відбувається, або зверхність. Отже, символіка ожини у фольклорі поєднує дві протилежності, і тому у тексті "Blackberry Wine" Харріс істину слід шукати між ними: трактуючи ожину як символ натхнення, що є актуальним в романі про митця, можна поєднати цю символіку з мотивом сліпоти, яка затьмарює погляд головного героя на реальне життя.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Стрижевская Т. Карнавальная поэтика романов Джоанн Харрис: автореф. дис. ... канд. филол.н.: 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья». – Самара, 2015. – 20 с.
2. Cirlot J.E. Dictionary of Symbols/J.E. Cirlot. – London: Routledge, 1971. – 419 p.
3. Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols / M. Ferber. – New York: Cambridge University Press, 1999. – 263 p.
4. Harris J. Blackberry Wine / J. Harris. – Режим доступу: <http://royallib.com>
5. 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
6. Sawka K. Review on “Blackberry Wine” by J. Harris / K. Sawka. – Access Mode: <http://www.mostlyfiction.com>
7. Tindle D. The Magic of Everyday Things: Magic Realism in the Works of Joanne Harris / D. Tindle. – New Castle-upon-Tyne: Northumbrian University, 2007. – 57 p.

ЗМІСТ

А. Г. Базалук, О. В. Гонюк ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В РОМАНІ ГАЛИНИ ВДОВИЧЕНКО «ПІВ'ЯБЛУКА»	3
А. А. Балгабаєва СВОЄРІДНІСТЬ КІНОВЕРСІЇ КЛАСИЧНОГО РОМАНУ («ФРАНКЕНШТЕЙН» МЕРІ ШЕЛЛІ – «ФРАНКЕНШТЕЙН МЕРІ ШЕЛЛІ» (1994) КЕННЕТА БРАНИ)	7
Є. В. Бедь, Л. П. Привалова ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ Е. СПЕНСЕРА У СОНЕТНОМУ ЦИКЛІ «AMORETTI AND ERITHALAMION»	10
В. О. Беспалова ВИРАЖЕННЯ САТИРИ ТА ІРОНІЇ У ТВОРЧОСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ОКОПНОГО ПОЕТА З. САССУНА (НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ГЕНЕРАЛ»)	15
Д. С. Ганжа, О. В. Гонюк ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	18
Н. В. Головаха, В. П. Гайдар ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ АНТИЧНОГО ЕПОСУ В ТВОРЧОСТІ ІВОН БОЛАНД (ВІРШ «THE JOURNEY»)	22
А. В. Горішня, С. О. Ватченко «ПІСНЯ ЛЬОДУ Й ПОЛУМ'Я» ДЖ. Р. Р. МАРТІНА: ПОЕТОЛОГІЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ ІСТОРІЇ	26
М.С. Грабовська, Т.С. Біляніна ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯПОНСЬКИХ ГУМОРИСТИЧНИХ ОПОВІДЕЙ РАКУГО	30
М. Є. Гражданін, В. В. Селігей ПОШУК ЕКЗИСТАНСУ У РОМАНІ ЮЙ ХУА «ЖИТИ»	33
А. М. Демченко, Л. П. Привалова ФУНКЦІЇ ПОВТОРІВ В СОНЕТАХ № XV, XVI ЦИКЛУ «AMORETTI» ЕДМУНДА СПЕНСЕРА	38
К. В. Джумар, І. В. Кропивко СПЕЦИФІКА ПРИЙОМІВ КОНТРАСТУ В ОПОВІДАННІ А. ДІМАРОВА «САГА ПРО ДЖОЯ»	42
А. В. Дорожкіна, В. І. Ліпіна ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА НОВЕЛИ ПРО МИСТЕЦТВО «ОДЕРЖИМИЙ ТВОРЧІСТЮ» АКУТАГАВА РЮНОСКЕ	45
К. М. Дураченко, Л. В. Мірошніченко СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ ЖІНОК У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ М. ДОЧИНЦЯ «РУКИ І ДУША»	51
А. А. Журко, Е. Г. Иванцов ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ РОМАНА «МИФОГЕННАЯ ЛЮБОВЬ КАСТ» П. ПЕППЕРШТЕЙНА И С. АНУФРИЕВА	56
В. И. Забашта, Л. П. Привалова ЛЮБОВНЫЙ БЕСТИАРИЙ Э. СПЕНСЕРА В ЦИКЛЕ «AMORETTI И ЭПИТАЛАМА». СОНЕТЫ XX, XXXI, LIII	59
К.М.Задорожна ТРАГІЧНИЙ ПАФОС ОДИ АНДРЕ ШЕНЬС «A CHARLOTTE CORDAY»	64
Ю. О. Івлєва ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ЖИВО-ПОЕЗІЇ» ПОЛЯ ЕЛЮАРА	68
Н. Я. Ігумнова, М. В. Аулова КУЛЬТУРНІ СТЕРЕОТИПИ У ЯПОНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ АНІМАЛІСТИЧНИХ КАЗКАХ	73
В. В. Каплунова, В. В. Селігей ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ У РОМАНІ ВАН АНЬ-І «ПІСНЯ ТРИВАЛОГО СУМУ»	76
Я. А. Коваль, І. В. Кропивко СПЕЦИФІКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ У ЗБІРЦІ С. УШКАЛОВА «ЖЕСТЬ»	80
А. Козак, Е. Г. Иванцов АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ А. АВЕРЧЕНКО В АТИРИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ «ЛУНА-ПАРКА» В ФЕЛЬЕТОНЕ	84

ЧЕРТОВО КОЛЕСО»

Ю. В. Комлик, В. В. Селігей БІЛІНГВІЗМ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ «АМЕРИКАНСЬКОЇ МОВНОЇ СВІДОМОСТІ» У НОВЕЛАХ ШАО ЦЗЮНЯ	87
О. В. Коробова ТЕМА «ПОЧУТТЯ Й ЧУТЛИВОСТІ» У РОМАНІ Е. ГАСКЕЛЛІ «ДРУЖИНИ І ДОНЬКИ»	90
К. М. Корсун, Н. О. Черниш «СУЙБІ» – ЖАНР КИТАЙСЬКОГО ЕСЕ	94
А. Б. Кутовой ПОВЕСТЬ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА «ХОББИТ, ИЛИ ТУДА И ОБРАТНО» КАК АВТОРСКАЯ СКАЗКА	97
Є. Є. Ланьо, О. А. Мащенко ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В РОМАНІ Г. ДЖЕН"ТИПОВИЙ АМЕРИКАНЕЦЬ"	102
Д. Д. Лапушанська ОБРАЗ ЖІНКИ У КИТАЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЮН ЧЖАН «ДИКІ ЛЕБЕДІ»	105
Ю. О. Маркоза, В. І. Ліпіна THE IMAGE OF KYOTO IN A NOVEL BY YASUNARI KAWABATA "THE OLD CAPITAL"	109
К. О. Марченко ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ РОМАНУ «РІЧКОВІ ЗАПЛАВИ» У СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	113
В. А. Маслова ОСОБЕННОСТИ ПОЭМЫ ШЕКСПИРА «ВЕНЕРА И АДОНИС»	116
Д. С. Матвеева, Л. М. Ромас АЛЬТЕРНАТИВНА ВЕРСІЯ ПОСТАТІ ОЛЕКСІЯ РОЗУМОВСЬКОГО В РОМАНІ Ю. МУШКЕТИКА «ОСТАННІЙ ГЕТЬМАН»	120
Л. В. Медведева ОПИСАНИЕ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В «ЭПИТАЛАМЕ»	125
А. О. Мирошниченко, І. В. Пасько ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ В РОМАНІ «МАША, АБО ПОСТФАШИЗМ» Я. МЕЛЬНИКА	130
О. В. Могилівська «ЛЬОДЯНИКОВІ ТУФЕЛЬКИ» ДЖ. ХАРРІС: ПОЕТИКА СЮЖЕТУ	135
О. О. Мозуль, О. В. Гонюк ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ НЕТРАДИЦІЙНОГО КОХАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Ю. ЯРЕМИ «ТЕПЛО ЙОГО ДОЛОНЬ»)	140
С. О. Панарін, Г. В. Дашенко СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ У ЖАНРІ ЦИ	144
А. А. Панькова СЛОВЕСНЫЙ ПОРТРЕТ ГЕРО В ПОЭМЕ КРИСТОФЕРА МАРЛО «ГЕРО И ЛЕАНДР»	149
Н. Ю. Попова, О. А. Мащенко ПРОБЛЕМАТИКА ОПОВІДАННЯ ГІШ ДЖЕН «ХТО ТУТ ІРЛАНДКА?»	154
Н. В. Пузирей ЕПІГРАМА А. ШЕНЬС «TIRÉ DE MOSCHUS»: ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ МОТИВІВ АНТИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ	158
Ю. О. Резніченко, Н. П. Олійник «МІСЬКИЙ ТЕКСТ» ПОВІСТІ Т. МАЛЯРЧУК «МИ. КОЛЕКТИВНИЙ АРХЕТИП»	163
Н. С. Рогачёва, О. А. Воеводина ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА Е. И. ЗАМЯТИНА «СКАЗКА ОБ ИВАНОВОЙ НОЧИ И МАРГАРИТКЕ»	168
В. В. Самойленко НОВАТОРСЬКІ РИСИ В ЗОБРАЖЕННІ ВІЙНИ АНГЛІЙСЬКОГО ОКОПНОГО ПОЕТА З. САССУНА НА ПРИКЛАДІ ВІРША «ВОНИ»	172
К. В. Сергієнко ХУДОЖНІЙ ЧАС ТА ПРОСТІР У РОМАНІ ДЖ. ХАРРІС «П'ЯТЬ ЧЕТВЕРТИНОК АПЕЛЬСИНА»	175
А. Ю. Статива ЗНАЧЕННЯ МЕТАФОРИ «СВІТ – ТЕАТР» У LIV СОНЕТИ «АМОРЕТТИ» ЕДМУНДА СПЕНСЕРА	179
М. В. Сулима, В. П. Біляцька ОБРАЗ ІВАНА СИМОНОВИЧА В	184

ІСТОРИЧНОМУ ВІРШОВАНОМУ РОМАНИ М. ТЮТЮННИКА «БУНТАРСЬКА ГАЛЕРА»	
А.О. Тимофєєва, В.В. Селігей ПОЕТИКА СУЧАСНОГО СІМЕЙНОГО РОМАНУ МІЖ КУЛЬТУРАМИ	189
І. Федоренко ТЕОРІЯ ГУМОРУ В КИТАЇ: НОВІ ПІДХОДИ ДО КЛАСИЧНИХ ПОНЯТЬ	192
Н. В.Філатова ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРША А. ШЕНЬС «LA JEUNE CAPTIVE»	195
Р.В. Храмцева РОМАН Ф. ЧІНА «ДОНАЛЬД ДАК» В ОЦІНЦІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ	199
В. В. Чорнобровкіна, В. П. Гайдар ПРОВІДНІ ТЕМИ ТА СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ ПОЛИ МІЕН (ВІРШІ “CHILD BURIAL” ТА “SEED”)	202
Є. А. Чимшит, Н. П. Олійник ОСОБЛИВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ПОКОЛІННЯ ЗАГУБЛЕНИХ ЛЮДЕЙ У ПОВІСТІ «ІЗГОЇ» ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА	207
В. В. Шарайчук, В. В. Яшкіна ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОЕЗІЇ ТОМАСА ХАРДІ «ON THE DEPARTURE PLATFORM»	211
Шенгелая Д. Б., Яшкіна В. В. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОМІЧНОГО НА РІЗНИХ ЕТАПАХ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ	215
О. І. Шеремет СЕМАНТИКА ЗАГОЛОВКУ РОМАНУ ДЖОАН ХАРРІС «BLACKBERRY WINE»	219

