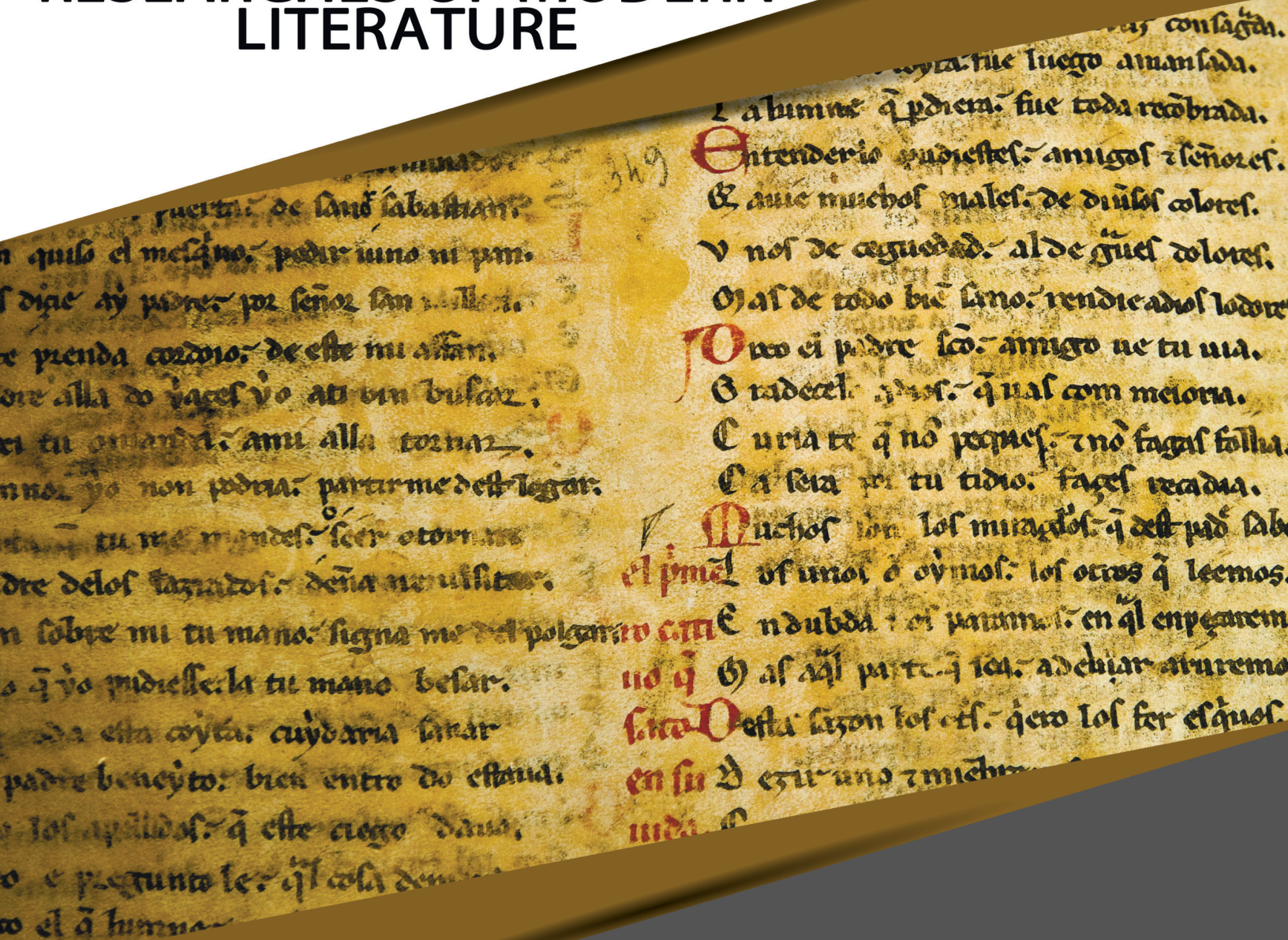


MONOGRAPH

THEORETICAL BASES OF PHILOLOGICAL RESEARCHES OF MODERN LITERATURE



DOI 10.46299/ISG.2020.MONO.PHILOL.III

ISBN 978-1-63649-924-6

BOSTON (USA) – 2020

ISG-KONF.COM

ISBN - 978-1-63649-924-6

DOI - 10.46299/ISG.2020.MONO.PHILOL.III

*Theoretical bases of philological
researches of modern literature*

Collective monograph

Boston 2020

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

ISBN - 978-1-63649-924-6

DOI - 10.46299/ISG.2020.MONO.PHILOL.III

Authors - Davydova N., Oleynik O., Іовхімчук Н., Скляр І., Eskaliev S., Алексенко В., Охріменко В., Охріменко М., Алексахіна Т.О., Плохута Т.М., Усенко Н.М., Нефедченко О.І., Крижановська О., Rusudan K., Svetlana I., Bakhtina A., Муратова О., Радіонова Т., Накашидзе І.

Published by Primedia eLaunch

<https://primediaelaunch.com/>

Text Copyright © 2020 by the International Science Group(ism-konf.com) and authors.

Illustrations © 2020 by the International Science Group and authors.

Cover design: International Science Group(ism-konf.com). ©

Cover art: International Science Group(ism-konf.com). ©

All rights reserved. Printed in the United States of America. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted, in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. The content and reliability of the articles are the responsibility of the authors. When using and borrowing materials reference to the publication is required.

Collection of scientific articles published is the scientific and practical publication, which contains scientific articles of students, graduate students, Candidates and Doctors of Sciences, research workers and practitioners from Europe and Ukraine. The articles contain the study, reflecting the processes and changes in the structure of modern science.

The recommended citation for this publication is:

Theoretical bases of philological researches of modern literature: collective monograph / Davydova N., Oleynik O. – etc. – International Science Group. – Boston: Primedia eLaunch, 2020. 112 p. Available at: DOI - 10.46299/ISG.2020.MONO.PHILOL.III

TABLE OF CONTENTS

1.	LITERARY STUDIES	5
1.1	Davydova N., Oleynik O. LINGUISTIC STYLISTICS SCIENCE GENESIS AND NEWSTEPS IN LINGVOSTYLYSTIC ANALYSIS	5
1.2.	Іовхімчук Н. РОЗУМІННЯ КАТЕГОРІЇ ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ	11
1.3.	Скляр І. ПРОБЛЕМАТИКА Й КОНФЛІКТ ЯК ЖАНРОУТВОРЮЮЧІ КОМПОНЕНТИ ПСИХОЛОГІЧНИХ РОМАНІВ Д. Г. ЛОУРЕНСА	17
2.	LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES	25
2.1	Eskaliev S. CREATIVE WRITINGS OF ABAY KUNANBAYEV AND THE FORMATION OF THE INTELLIGENTSIA OF KAZAKHSTAN (EARLY TWENTIETH CENTURY)	25
2.2	Алексенко В. ІРОНІЯ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ПРИНЦИП ТЕКСТОУТВОРЕННЯ У «ЧАРІВЛИВИХ ЛЮДОЖЕРАХ» Р. РІГГЗА	33
2.3	Охріменко В., Охріменко М. ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ОНОМАТОПЕЇЧНОЇ ЛЕКСИКИ У СУЧАСНІЙ КОРЕЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ	38
3.	RIVNYAL'NE LITERARY KNOWLEDGE	45
3.1	Алексахіна Т.О., Плохута Т.М., Усенко Н.М., Нефедченко О.І. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ ІЗ КОМПОНЕНТОМ «НАЗВА КВІТКИ» В АНГЛІЙСЬКІЙ, ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ	45
3.2	Крижановська О. РАДЯНСЬКА ІДЕОЛОГІЯ В РЕЦЕПЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБ'ЄДНАНЬ «ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПІОНОВІ БРАТИ»	60

4.	UKRAINIAN LITERATURE	68
4.1	Rusudan K., Svetlana I., Bakhtina A. MOTIVE SUBSTRAT PECULIARITIES IN THE NOVEL “FELIX AUSTRIA” BY S. ANDRUKHOVICH: DIALECTICAL MATERIALISM OF A CHARACTER PSYCHOPHYSIOLOGICAL STATE	68
4.2	Ільїна О.В. ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВУ АРХЕТИПУ ТІНІ В КАЗЦІ «ХО» М. КОЦЮБИНСЬКОГО В ПРОЕКЦІЇ НА ФОЛЬКЛОРИСТИЧНУ ОСНОВУ ТВОРУ	86
4.3	Муратова О., Радіонова Т. БІОГРАФІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ СПОГАДІВ РОДИЧІВ І ДРУЗІВ ПИСЬМЕННИЦІ (ДО 150-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)	93
4.4	Накашидзе І. ДО ПИТАННЯ ПРО ПЕРІОДИЗАЦІЮ УКРАЇНОМОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КАНАДІ	100
	References	104

SECTION 1. LITERARY STUDIES

1.1 Linguistic stylistics science genesis and new steps in lingvostylistic analysis

As it is known, the most common division of linguistics into structural units (sections) is carried out by the type of linguistic units. In view of this, the main ones are traditionally distinguished as phonetics, phonology, accentology, intonology, morphology, grammar with its sections - morphemes, morphology and syntax, lexicology, phraseology, onomastics, lexicography, word formation, etymology, semasiology and semasiology. [7]. However, in addition to these main sections, often called others, in particular those that arose as an expansion result of other fields of knowledge, resulting in the formation of so-called "border. " Border" sections such as sociolinguistics, psycholinguistics, linguistic geography. In part, the formation of new linguistic areas is due to the interaction of several linguistic sections. Thus arose, in particular, morphology,"a branch of linguistics formed at the intersection of morphology and phonology and studying the patterns of functioning of morphologically determined phonological means" [7], whose main focus is on: elucidating phonemic structure of morphemes; combinatorial sound changes of morphemes in separate morpheme compounds; sound alternations that perform a morphological function [7]. Each of the sections of linguistics has a special object and subject of study, which require for their study not only general and general linguistic, but also special methods of analysis and description of specific linguistic phenomena. Linguistic style is no exception.

Ukrainian linguistic stylistics is a relatively young branch of linguistics. It is traditionally believed that its formation dates back to the 1920s and 1930s, and its formation as a separate linguistic science is correlated with the 1950s and 1960s. The origins of linguistic-stylistic studies are generally associated with the work of Charles Baley's "Treatise on French Stylistics" (1818). As a special scientific discipline, it is already presented in the works of the Prague Linguistic Circle. In contrast to literary stylistics, linguistic stylistics focuses on all the functional and stylistic diversity of

stylistic phenomena as a manifestation of the specifics of the reflection of the conceptual picture of the world in the national language.

Linguistics is a “branch of linguistics that studies:

a) patterns of existence and structural organization of socially conditioned varieties of language - functional styles;

b) language units in terms of additional expressive and stylistic color;

c) purposeful choice of language means that meets stylistic and stylistic norms”[1]. Linguistic stylistics performs a number of important tasks: substantiates the history of the system of functional styles, development of its state on a certain historical section; establishes the ratio of functional and expressive styles; identifies stylistic factors (linguistic and extralinguistic); explores the functioning of language units in oral and written texts [1].

Therefore, research in linguistic stylistics is carried out in several main areas:

1) the actual functional and stylistic studies: study of functional and stylistic differentiation of the English language in synchrony / diachrony; differential features of different functional styles elucidation (artistic, scientific, journalistic, official business, confessional, conversational, epistolary), sub-styles and genres; functional styles description of linguistic and stylistic features, their stylistic and stylistic dominants definition, stylistically marked establishment and neutral stylistic means language in each of the language types; analysis of the interaction of functional styles at language organization different levels;

2) linguistic stylistic resources research of language (focused on the study of all language levels for additional stylistic meanings of language system elements): phonostylistic " sound structure study of language" in creating additional stylistic effects terms, including alliterations, assonances, sound imitation, rhythmic melodies and so on. in the artistic style, as well as compliance with the laws of melodiousness of the languages in different functional styles ”[2]); lexical-stylistic (concerning “vocabulary functional-stylistic differentiation, stylistic use of vocabulary different semantic groups, identification of stylistic” each word depending on its place” potential in synonymous-antonymous relations, from textual use, relations with expressive styles

(book, colloquial, neutral vocabulary) ”[2]; phraseo-stylistic (involves the stylistic semantics analysis in the semantics phraseological units stylistic, meanings of marked by a peculiar internal form, expressive national-cultural color); grammatical and stylistic (focusing “on the expressive possibilities of grammar in the XXI century. ”).. Concept (from the Latin *conceptio* - understanding, system) - is "a certain way of understanding, interpretation of any phenomena, a guiding idea for their coverage, the leading idea, the constructive various activities principle» [6].

Methodology (*métodos* - the way of research, theory) - is "the doctrine of techniques and means of scientific knowledge, it is a set of methods used" [6] in a particular field of science. The most generalized of these is rightly considered the concept of methodology, which often forms the various concepts basis. The method as an important component is included in the structure of both methodology and concept, although "the development of its guiding principles and techniques, the sequence of their use are dictated primarily by conceptual principles" [6].

The method is mostly a set of techniques that are most often used in a certain sequence. The methodological basis of stylistic analysis is "fundamental provisions about the relationship of language and thinking, language and society, the social essence of language and its functions" [6]. Systematization problems, in particular, to clarify the linguistic means specifics of expression use in various functional areas. The methodological principles of linguistic stylistics are commonly called by Ukrainian linguists “general philosophical positions in language as the man essence, as a type and socially conscious activity result. These provisions are focused on the fact that since each language is a product of the spiritual and productive activities of the people, it therefore preserves the historical memory of the nation, carries and develops its mentality, forms national consciousness, identity and worldview "[3].

As the main methodological principle in modern linguistic stylistics, the philosophy of "knowledge of the people through its language. Knowledge and the language understanding through the its creator knowledge” [4]. In other words, the methodological basis of linguistic stylistics has a clear two-vector manifestation: language as a reflection of the mentality and, conversely, mentality as a manifestation

of specific features of the national language. According to modern Ukrainian linguists, interpretive methodology has prevailed in “linguistic and stylistic research of recent decades. This is due to the growing scientific interest in functional stylistics, in particular to the speech system of functional style as a system that forms the text stylistic specificity from different language unit levels” [4].

Linguistic and stylistic research methods and methodology, as S. Y. Ermolenko notes, “are based on the deep stylistics connections with poetics, the history of literary language, the history of culture” [6]. The application of a particular method in a particular studying a certain stylistic phenomenon study depends primarily on its purpose. The purpose diversity is based on the fact that the linguistic-stylistic study object means linguistic expression and regularity in accordance with the “content of expression, purpose, situation, language sphere functioning, extralingual factors” [6]. Consequently, the choice of a method is largely predicted by the study purpose, which forms a certain methodological and stylistic direction and study aspect.

Directions of modern linguistic and stylistic studies and basic research methods in functional stylistics are quite different. In modern linguistic stylistics, there are several main areas:

- 1) resources stylistics
- 2) functional style
- 3) text stylistics
- 4) art test stylistics
- 5) diachronic and comparative stylistics as branches, resource stylistics varieties and functional stylistics [6].

However, the principles of functional stylistics give the methodologically broader direction, permeate all other areas. In other words, within the framework of functional and stylistic research, all other stylistic directions (one or more at the same time) can be realized. According to N.V Danilevskaya, “in some cases correlates with other stylistic trends as a methodology with specific methods included in it” [6]. Functional stylistics, according to MM Kozhina, focuses on “the study of language patterns, functioning in different areas of speech communication correspond to certain types of

activity and which are primarily functional partial varieties, specifics, speech system, stylistic norms of these types of speech taking into account their extralingual stylistic factors ”[6]. The theoretical basis of functional stylistics is the unity of language position of with the whole set of extralingual factors, accompanying the intellectual and spiritual activity of man in various functional and stylistic spheres and influence the processes of language creation. The main subject of functional and stylistic research is language system, "not the structure of language, not in themselves language tools, and the principles of their selection and combination in different fields, depending on specific communicative conditions of communication and extralingual style factors" [6]. The general approach and methods of functional stylistics can be generally represented as a movement from functions to means. The purpose of such research is to clarify the linguistic means by which the main functional style functions, backgrounds and genres are realized in speech system of styles ”[6]. This takes into account the interaction of different language levels. In contrast to functional stylistics, language resource stylistics (or level stylistics) involves the opposite study direction of stylistic phenomena - from means to functions. The main goal determines are: the study of how certain stylistic language phenomena are used in individual authors different genres texts. the establishment of specific stylistic functions. Functional approach is the main and most important in such research, which: provides an analysis of different level units of language, especially their communicative-systemic (taking into account the purpose and objectives of communication). The structural-systemic research establishes the significance of certain different level functioning language tools patterns for the specifics of the speech style system and its varieties (texts); related to the idea of the linguistic and extralingual aspects of speech unity. This determines the special linguistic and extralingual aspects of speech principle importance, which makes it possible to consider each language unit in the context of similar and in relation to extralingual factors. The functional stylistics linguistic phenomena are considered in terms of their textual role. They are based on the activity essence of language (language as an intellectual and emotional activity), which attaches special importance to the anthropocentric approach to the linguistic phenomena study. At the same time, an

interdisciplinary method involves taking into account the knowledge of related disciplines (epistemology, psychology, psycholinguistics, science, etc.), that are necessary and complex. We have to take into account the basic extralingual factors (forms of consciousness, type of thinking, type of social activity, purpose and tasks of communication) that affect the patterns of functioning of language, forming the specifics of style and its speech organization at the level of both microtext and macrotext [5]. It is thanks to the functional approach that it is possible to identify constructive forming functional styles methods and text creation patterns in each of them. Therefore, it is decisive in the study of various functional and stylistic differentiation aspects of different genre texts. In addition, it is also important to take into account the following principles in such studies:

- unity of form and content (for example, comparative constructions of scientific and artistic styles are stylistically differentiated);

- functional and stylistic coordination of the functional and stylistic differentiation (contains elements of the whole, the individual each author style of the sonnet contains typological this genre elements features as a whole).

Therefore, given the conceptual principles of functional stylistics are reasonable to consider the main methods. Thus, the possible modern spectrum methods of linguistic stylistics analysis combine not only special, but also general linguistic and general scientific study methods. The synthesis methods applying predicts the scientific research effectiveness and enables its completeness.

1.2 Розуміння категорії простору в літературознавстві та мистецтвознавстві

Проблема простору постала під час вивчення творчого процесу в літературі та мистецтві у зв'язку зі специфікою художнього відбиття за допомогою образотворчих засобів концептуальної картини світу певного народу й індивідуально-авторського світобачення. Ці ідеї важливі для пізнання категорії простору в фольклорному художньому тексті, складеному так званім колективним автором.

Процес розуміння реального історичного простору й часу через призму осмислення людиною в літературі відбувався складно й перервно. У різні епохи були засвоєні окремі аспекти простору та часу, доступні на певній історичній стадії розвитку людства, вироблено відповідні жанрові методи відображення й художнього опрацювання певних сторін реальності. Зазвичай простір пересічна людина (на відміну від науковців) сприймає як кінечний, що має визначені межі. Л. Б. Лебедєва писала: „Сприймати, усвідомлювати й уявити собі безкінечну, нічим не обмежену величину, ми взагалі не можемо. Поняття безкінечності – це лише абстрактний конструкт” [8]. Крім того, осягнутий людиною простір розтяжний. На думку О. С. Кубрякової, „погляд людини може зупинитися і на тому, що її безпосередньо оточує, так і не обмежуватися цим, тобто спрямовуватися в далечінь, до природного „краю землі” – горизонту, а це пояснює можливість надати просторові різні розміри й масштаби, ототожнюючи його зі всесвітом, усім світом, або, навпаки, обмежуючи його безпосередньо видимим полем зору, надаючи йому смисл будь-якого невеликого вмістилища” [9].

Просторові уявлення в мистецтвознавстві та літературознавстві особливо активно формувалися у ХУІІІ ст. 1766 року в Берліні з'явилася книга Г. Е. Лессінга „Лаокоон, або про межі живопису й поезії” і цю дату вважають часом народження в науці проблеми художнього часу й простору. Видатний німецький драматург і літературний критик не тільки першим в історії естетики поставив цю проблему, а й спробував її вирішити. Г. Е. Лессінг дотримувався

ньютонівської концепції простору й часу. Перенісши основні положення концепції І. Ньютона на галузь мистецтва, Г. Е. Лессінг прийшов до висновку про існування „просторових” і „часових” мистецтв. Мистецтво, на його думку, – це відображення дійсності; в довіллі існують тіла й дії: тіла – в просторі, а дії – в часі. Різні види мистецтва використовують свої засоби відображення дійсності: для живописця – це тіла й фарби, взяті в просторі, для поета – членороздільні звуки, які вимовляють у часі. Звідси, тіла з їхніми видимими властивостями – це предмет живопису, а дії – предмет поезії. Зауважимо, що Г.Е. Лессінг інтуїтивно відчував штучність відриву простору від часу. Митець писав: „Живопис може зображувати також і дії, але тільки опосередковано, за допомогою тіл. З другого боку, поезія повинна зображувати також і тіла, але лише опосередковано, за допомогою дій” [10]. Ця думка підводила до вирішення проблеми художнього простору й часу, однак Г. Е. Лессінг не зробив дальшого кроку у вирішенні цієї проблеми, а тому ідеї викликали заперечення сучасників. Друг та учень дослідника І. Г. Гердер першим піддав критиці погляди свого вчителя.

І. Г. Гердер розрізняв два види мистецтва: одні, подібно до живопису, створюють предмети, інші, як поезія, діють за допомогою „енергії”. Поезія, за І. Г. Гердером, функціонує у просторі та в часі. „Вона діє в просторі – тому, що вся мова має чуттєвий характер. Вона діє у часі, оскільки вона – це мова” [11]. Однак ні одна зі сторін поезії, як стверджував І. Г. Гердер, узята окремо, не виявляє єдиної сутності. „Сутність поезії – це сила, яка, виходячи з простору (із предметів, які вона чуттєвим способом відтворює), діє в часі (послідовністю багатьох окремих частин, що створюють єдине поетичне ціле)” [11].

Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко слушно зауважували, що варто розмежувати реальний і художній простір. Твір мистецтва – особливий тип реальності, яка існує, відрізняючись від інших типів реальності, у вигляді трьох шарів або сфер, локалізованих у просторі. У реальному (фізичному) просторі твір – звичайний матеріальний об’єкт, річ поряд з іншими речами; у концептуальному – він виступає у вигляді певної моделі певного класу реальних або придуманих ситуацій, у перцептивному – у формі художнього образу [12].

Художній твір за своєю суттю – це художнє відображення й духовно-практичне, естетичне перетворення дійсності. Якщо твори мистецтва існують у реальному просторі та часі, то художні образи як ідеальні об'єкти існують в ідеальному просторі й часі. Відображаючи дійсність, мистецтво не може не відбивати й просторово-часові форми її існування. Отже, художній простір і час – це відображення ідеального простору й часу дійсності. Простір і час в мистецтві – універсальне визначення художнього образу, характеристики його буття.

Специфіка художнього простору й часу полягає в тому, що він художньо осмислений і трансформований, а тому набуває естетичного змісту. Автор у творі, зображуючи реальний простір і час, водночас вибудовує певний художній простір і час, у якому відбуваються дії. На думку академіка Д. С. Лихачова, цей простір може бути великим, охоплювати ряд країн (наприклад, у романі пригод), або навіть виходити за межі земної планети (у фантастичних романах), але він може також звужуватися до тісних меж однієї кімнати [13]. Модельне відображення навколишньої реальності, здійсненої на рівні концептуального простору, в творі мистецтва виступає як об'єктивний фон художніх подій. Наприклад, фабула роману розгортається в концептуальному просторі та часі, створеному автором.

Трансформація реального простору в творах мистецтва й формування художнього простору зумовлені низкою об'єктивних факторів: особливостями суспільних відносин епохи, характером зображуваних подій, світоглядом письменника і його ставленням до подій, специфікою матеріалу, що використано в різних видах мистецтв тощо.

Художній образ існує в особливому ідеальному просторі-часі, властивості якого істотно відрізняються від реального простору-часу. Ідеальний час, на відміну від реального, суб'єктивний, ілюзорний, умовний, дискретний. Ідеальний простір і час у мистецтві – це не тільки художнє відображення реального простору й часу, а й засіб художнього відтворення різних соціальних явищ. Ідеальний простір і час художнього образу нерозривно пов'язані з

реальним простором і часом твору. По-перше, це зв'язок ідеального з його матеріальним носієм. По-друге, з огляду на специфіку матеріалу, використаного різними видами мистецтва, вони „перекодовуються” один в інший. У живописі та скульптурі часова характеристика зміщується в просторову, а в літературі й музиці просторова характеристика – в часову.

У формуванні художнього простору й часу важливу роль відіграє процес сприйняття твору читачем і слухачем. Слід виділити дві взаємопов'язані, але якісно різні сторони художнього сприйняття. Глядач одночасно сприймає твір мистецтва як матеріальний об'єкт, що існує в реальному фізичному часі й тривимірному просторі, та як носій ідеального художнього образу, що існує в ідеальному художньому просторі й часі. На думку В. В. Селіванова, „простір і час в образній системі художнього твору – така ж умовність, як і вся образна тканина твору, а смисл і джерело цієї умовності – в досягненні людиною її внутрішнього світу, що перебуває в діалектичній взаємодії зі зовнішнім, об'єктивним світом” [14].

Зауважимо: досліджуючи художній простір і час, В. А. Марков зазначав, що простір у широкому розумінні – це певна дистрибуція об'єктів, взаємне розміщення частин у межах цілого. Об'єктивний простір художнього твору – „це його космос, упорядкована простороподібна структура, що зберігає інваріантні риси у межах усього твору...” [15]. У літературному творі легше розрізнити естетичний предмет і фізичну річ, оскільки ця річ (книга) – знакова система, що не має відповідної реалізації. Концептуальний простір і час літературного твору відображають той історичний простір і час, у якому відбуваються події у книзі, а не той простір і час, у якому локалізована ця книга як фізичний об'єкт. Загалом ці концептуальні простори можуть мати різні властивості, значно відрізняючись від звичайних. Художній простір–час, подібно до концептуального, наділений розширеним полем елементно-структурних відношень. Це означає, що в цій галузі може бути реалізовано набагато більше структур, ніж їх існує в реальній дійсності. Те ж стосується і компонентів, оскільки в художньому просторі-часі існують і фантастичні явища, яких у реальній дійсності взагалі не може бути. У

межах художнього простору–часу допустимі такі ефекти, як розтягування або стягування часових інтервалів, деформації просторових відношень, які недопустимі на рівні фізичного (реального) простору-часу [12].

Як зазначають Р. А. Зобов та А. М. Мостепаненко, „літературний художній твір відрізняється, наприклад, від історичної хроніки тим, що його сутність становлять не фабула, не факти й події, що моделюють реальну ситуацію, а той особливий художній образ, закладений в контексті й локалізований виключно у перцептивному часі та просторі” [12]. Час і простір у художньому творі зливаються воєдино. Вихідною точкою творчого уявлення здебільшого стає конкретна місцевість. Однак це не пейзаж, проникнутий настроєм споглядача – це шматок людської історії, згущеної в просторі історичного часу. Тому сюжет і діючі особи не приходять іззовні, а розкриваються в ньому з початку й присутні як творчі сили, що оформили, олюднили цей пейзаж, зробили його омовленим слідом руху історії, або ж як творчі сили, яких потребує ця територія. Місцевість перестала бути частиною абстрактної природи та частиною невизначеного, перервного й тільки символічно забарвленого світу, а подія – відрізком такого ж невизначеного, символічного часу. Місцевість стала непомітною частиною географічного й історично визначеного світу, реального й принципово ілюзорного, світу людської історії, а подія стала істотною і непереміщеною в часі, географічно визначеному людському світі [16].

Відомо, що єдиною категорією „простір-час” користувався в науці В. І. Вернадський. Уперше термін „хронотоп” був використаний у психології О. О. Ухтомським, який розумів його як поєднання сучасного, майбутнього та минулого, тобто як синкретичну категорію психологічного часопростору людини. М. М. Бахтін застосував цей термін до художнього тексту. Художній простір і художній час нероздільно пов’язані один з одним і створюють, за висловлюванням М. М. Бахтіна, „хронотоп” (що означає в дослівному перекладі – „простір-час”). Зауважимо, що цей термін з’явився спочатку в математичному природознавстві, що спиралося на теорію відносності А. Ейнштейна. Для філологів не важливий той спеціальний смисл, який він мав у теорії відносності,

оскільки його було перенесено в літературознавство майже як метафору. Важливе вираження в ньому нерозривності простору й часу (час як четвертий вимір простору). *Хронотоп* стали розуміти як формально-змістову категорію літератури [17]. М. М. Бахтін доводить, що в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому, при цьому вагомою постає символіка хронотопних образів. Учений, характеризуючи типологію простору в прозових творах, виділяв кілька типів *хронотопу*, серед них – *фольклорний*, ідилічний. Ознакою народнопоетичного простору дослідник уважав органічну закріпленість, зрощеність життя і його подій із місцем – із рідною країною, з усіма її куточками, з рідними горами, полями, річкою, лісом, з рідним домом [17]. Друга його ознака – обмеженість небагатьма реаліями життя. Третя особливість, за М. М. Бахтіним, – „єднання людського життя з життям природи, єдність їхнього ритму, спільна мова для явищ природи і подій людського життя. В ідилії ця спільна мова переважно стала чисто метафоричною...” [17].

Слід зазначити, що в „літературно-художньому хронотопі присутнє злиття просторових і часових прикмет в усвідомленому й конкретному цілому. Час тут згущується, стискається, стає художньо-видимим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, й простір осмислюється та вимірюється часом. Цим перехрещенням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп” [17]. Крім того, хронотоп у літературі має істотне жанрове значення. Жанр і жанрові різновиди визначені саме хронотопом, причому в літературі провідним у хронотопі стає час. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає й образ людини в літературі: цей образ завжди хронотопічний.

1.3 Проблематика й конфлікт як жанроутворюючі компоненти психологічних романів д. Г. Лоуренса

Девід Герберт Лоуренс (David Herbert Lawrence, 1885–1930) є класиком англійської модерністської літератури ХХ ст. Його перу належить десять романів, стільки ж збірок поезій, драматичних творів, есеї, літературно-критичні статті. Всесвітнє визнання він отримав завдяки романам «Білий павич» (*The White Peacock*, 1911), «Порушник кордонів» (*The Trespasser*, 1912), «Сини й коханці» (*Sons and Lovers*, 1913), «Райдуга» (*Rainbow*, 1915), «Закохані жінки» (*Women in Love*, 1920), «Коханець леді Чаттерлі» (*Lady Chatterley's Lover*, 1928).

Творчість Д. Г. Лоуренса доволі широко досліджена як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. Погляди науковців переважно формувались під впливом аналізу його великої та малої прози. Сучасні дослідження переважно скеровані на вивчення філософських поглядів Лоуренса на природу і характер взаємовідносин людини, зокрема на визначення гендерних ролей у його романах (О. Бандровська, С. Мамедова), міфологізації романного героя (В. Кравченко), інтермедіальних аспектів прози 1910 -х рр. (К. Антонова); аналіз творчості у зв'язку із концепцією З. Фрейда про незадоволеність культурою (С. Кондраков), вплив психоаналізу безпосередньо на літературно-критичну творчість письменника-дослідника (Т. Мельниченко), самотність англійської нації (О. Філіпова), компаративні дослідження есеїстики (О. Нагачевська) тощо.

Вивченням біографії письменника займалися авторитетні в західному літературознавстві біографи: Г. Мур, Дж. Ворт, Дж. Мейерс і А. Кнопф. Так, наводячи приклад листування Лоуренса з Е. Гарнеттом, в якому йшлося про існування іншого «я», під дією якого індивідуум стає невпізнаним, Гарі Мур висновує про протиставлення Д. Г. Лоуренсом надіндивідуального виміру людської природи старомодному людському елементу [18].

Найбільш ґрунтовними серед зарубіжних досліджень, присвячених творчості Лоуренса, є праці Ед. Гарнета, Р. Дрейпера, Д. Лоджа, М. Белла, К. Кларка, П. Фолкнера, предметом дослідження яких постали: проблема

художнього методу, стильових принципів в романах як новаторських підходів в англійській літературі, специфіки побудови характерів персонажів.

Розвиток мистецтва наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. позначився інтенсивністю і різноманіттям літературного оновлення. На думку Д. Наливайка, одним із найважливіших його аспектів була загальна психологізація літератури, звернення до внутрішнього світу людини, її духовного й душевного життя в нових історичних умовах.

Процес становлення психологічного роману в Англії був досить довгим і складним. Власне, авторитетні літературознавці С. Бочаров, Л. Гінзбург, Д. Затонський вважали межу століть відправною точкою інтенсивного розвитку психологічного роману, у тому числі й в Англії. На перший план висувається особистість як конкретна людина в її реальних відносинах зі світом, людина з її суттєвими і відносно стійкими індивідуальними рисами. Людина межі століть сприймала себе і свій час у кількох планах – як *певний підсумок* і *певний початок*. На початку століття таке відчуття виявилось чи не головним у внутрішній організації її особистості.

Загальною тенденцією у розвитку англійського психологічного роману ХХ ст. відводиться філософсько-психологічній компоненті духовних процесів. Літературне покоління Д. Г. Лоуренса у своїх пошуках відображало кризові риси часу. Розчаровані в буржуазно-ліберальних способах політичної боротьби, відчуваючи вичерпність соціального буття та його духовну безперспективність, митці не приймали її революційних шляхів.

Аналіз внутрішнього світу персонажа, безумовно, не зводиться тільки до вивчення підсвідомого, способів і прийомів зображення тощо. Проте аналіз проблематики і конфлікту є першочерговими у визначенні жанрових ознак психологічного роману.

У романі Д. Г. Лоуренса «Сини й коханці» («*Sons and Lovers*», 1913) зображується життя двох поколінь Морелів, старше й молодше, їхній побут, життєві обставини і труднощі, важка праця.

На перший план роману «*Сини й коханці*» висувається проблема можливості досягнення гармонії у людських взаєминах, гармонійних стосунків між чоловіком і жінкою, рівноваги фізичних і духовних сил в житті людини. Лоуренс розцінює духовний і фізичний союз чоловіка та жінки як єдиний шлях для реалізації щастя. Цей шлях не обумовлюється тільки любовною згодою, але без неї він є недосяжним.

Літературознавці в цьому романі вбачають фрейдистський підхід автора до проблеми статі, який яскраво виражений крізь історію стосунків Пола Морела та його матері Гертруди Морел [19]. Пол є молодшим сином в родині Морел. Автор відтворює палітру переживань і почуттів героя через його вроджену неприязнь до батька та пристрасну прихильність до матері. З роками теплі і ніжні почуття до матері тільки зростають, перетворюючись з дитячої ніжності в міцне і стійке почуття, яке виявляється нездоланною перешкодою для нормальних відносин Пола Морела з іншими жінками. Коли мова заходить про особисте життя молодого чоловіка, виявляється, що ані він не може собі її уявити за життя матері, ані матір не бажає його відпустити від себе. Така «любов сина до матері» і «матері до сина» стає на заваді розвитку стосунків з Міріам, Кларою Доусон. Єдиною жінкою, яка цілком поневолила Пола, виявилась його матір Гертруда Морел.

Відтворюючи складну гамму почуттів матері до сина, Д. Г. Лоуренс детально простежує її витоки: від ніжної любові до маленького Пола, бажання захистити його від будь-яких проявів грубощів батька, від важкої праці в шахті, Гертруда Морел пишається успіхами сина на службі, розділяє з ним радощі, пов'язані з успіхами на творчій ниві, мріє його побачити видатним і успішним художником, до сцен ревнощів по відношенню до дівчат, з якими знайомив син матір. Вона вимагає від сина настільки ж прихильності, яку віддає йому сама. Пол і сам повсякчас відчуває той нерозривний зв'язок, що існує між ним і матір'ю. І коли місіс Морел вмирає, Пол усвідомлює всю глибину своєї самотності і свою приреченість: «*Everything seemed to have gone smash for the young man. The picture he finished on the day of his mother's death – one that satisfied*

him was the last thing he did. He could not paint. Often he lost himself for an hour at a time, could not remember what he had done» [20]. Своєрідність поведінки та особливості світосприйняття Пола Морела обумовлені спадковими факторами, що, цілком вірогідно, залежать від темпераменту його батьків. У такий спосіб Лоуренс пориває з одним із основних принципів реалістичного роману, – по суті він відмовляється від обґрунтування характеру свого героя умовами його життя.

Славу Д. Г. Лоуренсу також принесла романна диалогія з початковою назвою «Сестри», зокрема йдеться про романи «Райдуга» («*Rainbow*», 1915), «Закохані жінки» («*Women in Love*», 1920).

«**Райдуга**» – «сімейна сага», що змальовує колоритне життя кількох поколінь фермерської родини Бренгуен у графстві Дербішир з 1840-х рр. до початку ХХ ст. Автор підкреслює зв'язок цієї родини з землею, їхню близькість до природи, простого природнього життя, сповненого радощами фізичної праці й повсякденними клопотами: «*Their life and interrelations were such; feeling the pulse and body of the soil...the body of the men were impregnated with the day, cattle and earth and vegetation and the sky, the men sat by the fire and their brains were inert, as their blood flowed heavy with the accumulation from the living day*» [21]. Сила чуттєвої пристрасті, притаманна Бренгуенам, передавалась із покоління в покоління.

Д. Г. Лоуренс розповідає історію життя кількох подружніх пар, оперуючи особистісними категоріями «він»/«вона» більше, аніж розкриває своєрідність індивідуальності героїв роману. Михальська Н. П. говорить, що персонажів чоловічої статі з родини Бренгуенів мало що різнило між собою, особливо яскраво вираженою була чутливість і сила пристрасті [19]. Натомість жінки цієї родини були іншими: «*The women were different... But the women looked out from the heated, blind intercourse of farm-life, to the spoken world beyond. They were aware of the lips and the mind of the world speaking and giving utterance, they heard the sound in the distance, and they strained to listen. She stood to see the far-off world of cities and governments and the active scope of man, the magic land to her, where secrets were made known and desires fulfilled*» [22].

Урсула Бренгуен є тією героїнею, яка постає проти атмосфери бездумного існування. Для неї не існували ані правила, ані закони. Вона рахувалася тільки з собою. Проте будь-які випробування, що траплялися на її шляху, вона визнавала за досвід, яким би він не був. Самостійне життя розпочинається у неї після закінчення коледжу та отримання нею місця в школі.

Для Урсули головною стає ідея індивідуальності. Тому так яскраво автором підкреслюється мотив самовизначення особистості в романі. Все її життя – це свідомо боротьба за нове начало життя, її не влаштовує «стадне» сімейне життя матері і пасивний містицизм батька: *«Her God was not mild and gentle, neither Lamb nor Dove. He was the lion and the eagle. She loved the dignity and self-possession of lions»* [23].

Ставлення Урсули до капіталістичної цивілізації, що спотворює життя людей – це ставлення самого Д. Г. Лоуренса до «механічної цивілізації». Воно простежується у міркуваннях героїні про бездушність цивілізації; героїня ладна знищити машини, що, на її думку, пригнічують людину: *«If she could she would smash the machine. Her soul's action should be the smashing of the great machine. If she could destroy the colliery, and make all the men of Wiggiston out of work, she would do it. Let them starve and grub in the earth for roots, rather than serve such a Moloch as this»* [24].

Протиставляючи особистість суспільству, Д. Г. Лоуренс все ж зображує Урсулу у її прагненнях пізнати світ чоловіка, світ праці й обов'язків, у випробуваннях існування повноцінного трудящого члена суспільства, хоч все це і завершується повним розчаруванням. Врешті-решт, Урсула, як і інші Бренгуени, виявляється однією з жертв темної стихії інстинктів.

Фінал роману є символічним. Урсула бачить райдугу та розмірковує про майбутнє людства: *«She knew that the sordid people who crept hard-scaled and separate on the face of the world's corruption were living still, that the rainbow was arched in their blood and would quiver to life in their spirit, that they would cast off their horny covering of disintegration, that new, clean, naked bodies would issue to a*

new germination, to a new growth, rising to the light and the wind and the clean rain of heaven» [25].

Роман «**Закохані жінки**» є продовженням «Райдуги» і водночас новим етапом художнього осмислення дійсності Лоуренсом. Твір є новим і за своєю сутністю, і за формою у творчості англійського митця. Цілком вірогідно, що доволі спрощена побудова сюжетної лінії і системи образів як одних із головних категорій в організації психонаративної оповіді, була задумана автором з метою акцентуації уваги читача на природі конфлікту. Такий підхід ґрунтується на контрастному зображенні двох героїв як виразників авторського ставлення до однієї проблеми і побудови всього роману на основі їхньої полеміки, прийом на кшталт «спір письменника з самим собою».

Конфлікт «механічного» й «природного» є одним із найважливіших у концепції авторського світосприйняття в романі в цілому та важливою характерною ознакою пізньої творчості Д. Г. Лоуренса зокрема. «Де починається індивід, – зауважує Лоуренс в есе «Психоаналіз і підсвідоме» («*Psychoanalysis and the Unconscious*», 1921), – там починається життя. Одне невіддільне від іншого. Життя є невіддільним від індивідуальності. Але там, де починається індивід, там починається і підсвідоме, що представляє собою не що інше, як спонтанну волю до життя» [26].

Проблема чуттєвих взаємовідносин між чоловіком і жінкою, їхній розвиток у складних умовах ХХ ст. художньо розкривається на прикладі головних героїв роману Урсули та Біркіна, Гудрун і Джеральда. Так, Урсула надає Біркіну можливість виразити себе в житті. Незважаючи на те, що у їхніх взаємовідносинах відбуваються певні коливання, попри все вони все ж знаходять один одного. Гудрун же не може виявити свою владну сутність у стосунках із Джеральдом, тому й почувається неначе в полоні. Їхня пристрасть обертається для кожного з них внутрішньою спустошеністю, а згодом переходить у ненависть; боротьба «чоловічого» і «жіночого» начала немає кінця, проте Джеральд знаходить його в самогубстві. Як неминучість долі, що тяжіє над ним, приймає він свою смерть. Спустошеною і морально зломленою почувається

Гудрун. Вона із жахом усвідомлює, що вона ніколи по-справжньому не жила, тільки працювала наче часовий механізм: «*The is in fact a kind of clock, her face is like a clock's face, a twelve – hour clock dial – an image that fills her with terror, get pleases her strangely*» [27].

У фіналі роману ідеальна рівновага між Рупертом і Урсулою виглядає неповною. Вони одружені, але для Біркіна цей шлюб є неповноцінним: «*Having you, I can live all my life without anybody else, any other sheer intimacy. But to make it complete, really happy, I wanted eternal union with a man too: another kind of love...*» [28]. Така безнадійність прочитується в умонастрої Лоуренса післявоєнного періоду, що яскраво відрізняє цей роман від усіх попередніх.

У полеміці героїв роману Руперта Біркіна і Джеральда Кріча висловлюються міркування автора щодо спотворення механізмом суспільного життя особистого людини. Руйнівному впливу цього механізму протиставляється вільне існування людини, що ґрунтується на природних проявах її внутрішнього «Я».

Отже, психологізм як іманентна ознака в романах Д. Г. Лоуренса виникає не спонтанно й довільно, а як засіб втілення певного змісту і спосіб реалізації конфлікту. Така своєрідна властивість продукується специфікою проблематики художнього твору, зображуваними характерами.

Визначаючи особливості відтворення світогляду письменника на рівні проблематики романів, можна сказати, що у творах відображено всі основні аспекти філософсько-світоглядної концепції Лоуренса: конфлікт природи і цивілізації, чуттєвість взаємовідносин між чоловіком і жінкою, їхній розвиток, незалежність особистості у шлюбних (і не тільки) відносинах, проблема стандарту поведінки людини («механізованої») і її природності, ролі рацію в житті людини (яка, на думку героїв, руйнує безпосередність людини), чуттєвості існування та порочної розпусти розуму тощо. Наприклад, митець розцінює духовний і фізичний союз чоловіка та жінки як єдиний шлях для реалізації щастя. Цей шлях не обумовлюється тільки любовною згодою, але без неї він є недосяжним. Отже, ці концепти висвітлюються на фоні характеристики поведінки та світогляду головних героїв, а також аналізу символіки роману.

Художнє вираження конфлікту передбачає пріоритет внутрішнього, психологічного дослідження особистості людини, динаміку її характеру. Основними і визначальним у конфлікті романів Лоуренса є зіткнення героя з життям, в основі якого випробування його крайніми обставинами, а також його діалогічна структура, зіткнення різних точок зору.

SECTION 2. LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES**2.1 Creative writings of Abay Kunanbayev and the formation of the intelligentsia of Kazakhstan (early twentieth century)**

Fundamental changes in the political and socio-economic life of Kazakhstan in the late XIX and early XX centuries led to significant changes in the public consciousness of the Kazakh society. These changes caused the awakening of the national self-awareness and determined the formation of new ideas and views in the Kazakh society. In cultural terms, the novelty of the era was expressed primarily in the fact that a narrow layer of people assimilated European culture and new values.

In the period of the Kazakh Renaissance (the second half of the XIX century), national figures who received a secular education and set a goal to serve their native people began to enter the historical arena. They believed that there was only one way for the Kazakh people to follow: the development of art, culture, science and knowledge of a new era. One of the features of the spiritual life of the Kazakh land before the Renaissance was its insularity and separateness. Kazakh poetry and art mainly developed through self-enrichment built on the examples of ancient traditions. The Kazakh thinkers and enlighteners, based on the requirements of the time, began to focus on the art, science, culture and literature of the West - on European civilization, without rejecting national roots [35]. As a result, in a short period of time, Kazakh literature and culture took a huge leap forward and acquired a completely new quality and content.

It can be said that the spiritual revival began from Abai Kunanbayev (1845-1904). Abai is a great poet, philosopher and translator. Abai was the first who philosophically saturated Kazakh poetry. He discovered new poetry by combining philosophical and artistic principles. With the name of Abai, a new Kazakh poetry with a conscious philosophical and stylistic orientation was born in Kazakhstan. Abai sought the ideological direction of the Kazakh society, this could only be achieved by awakening extinct national feelings, restoring truly folk traditions. By the end of the 19th century, Abai's work had risen to the heights of poetic realism of the 20th century. Abai

Kunanbayev is a true classic of the literature of his era. The essence of his poetry is that the seeds of a new future were laid in it, the very future that was already beginning to break through the layers of imperial oppression.

Abai managed to organically merge the spiritual values of the East and West. The steppe poet Abai managed to fuse the formal artistic features of the poetics of the East and West, to create a deeply humanistic East-West synthesis. In his work "The Book of Words" the poet expressed a deeply meaningful path to truth. The poet reminds that the greatest value of the world is a man and he must be beautiful and harmoniously perfect [36].

Abai raised the question of the fate of Kazakhstan to his nation. Abai calls his nation to wisdom, without humiliating them. This is the only reason why Abai's creative works stimulates and supports a person's faith in his own strength, in the triumph of good. All his efforts were devoted to enlightening his people. Abai brought the Kazakh people new systems of thinking and cognition, became a bridge between the cultures of the East and West, enriched the Kazakh culture with the spiritual achievements of Arabs, Germans, Russians, etc. Abai's creative heritage had a huge impact on the formation of the views of a new generation of intelligentsia.

The path of formation of the national intelligentsia was not unambiguous, it was a complex and lengthy process. However, the end of the nineteenth - early. XX centuries characterized by a new stage in the development of the intellectual forces of the people. Before the revolution in Kazakhstan, primary education could be obtained by studying either in Muslim maktab and madrasah, or in "Russian-Kyrgyz", "native", village schools. Muslim maktab and madrasahs were the main, and until the beginning of the annexation to Russia, the only links in the education and upbringing of children of indigenous nationality. It is worth noting that although the main purpose of these maktab and madrasahs was religious education, secular subjects also took a significant place in their curricula. These maktab and madrasahs, with all the imperfection of the methods of teaching and upbringing, served the interests of not only the church, but also society and the state. The curriculum of the madrasah included the following cycles of subjects: 1. Arabic language, grammar, morphology, syntax, etymology,

Arabic rhetoric, Arabic history, the science of reading the Koran and the culture of scientific discussions. 2. Theology and jurisprudence - the content and knowledge of the Koran, law, religious institutions, the doctrine of the order of division of inheritance, the basics of jurisprudence 3. Philosophy, logic, mathematics, geography, astronomy, chemistry and natural sciences [37].

After graduating from traditional maktabas, Kazakhs sent their children to continue their studies in such large madrasahs as Galia in Ufa, Khusainiya in Orenburg, Rasulia and Uazifa in Troitsk, where shakirds were taught according to the new method.

In the madrasah "Galia", in comparison with others, they were taught the following subjects: oriental languages, logic, philosophy, history, mathematics, geography, Russian, human physiology. Ziya Kamali Kalamatdinov was the organizer of the "Gallia" madrasah, its mudaris. Thanks to the large financial allocations of Salimgerey Zhanturin, Sadretdin Khazirov, Sabyrzhan Shamgulov, it became possible to open the Galia madrasah. More than 300 Kazakh children studied within the walls of this madrasah [38]. Among them were subsequently well-known Kazakh writers Beimbet Mailin, Magzhan Zhumabaev, teacher-akyn Tayyr Zhomartbaev, Mukhambetgali Orazbaev, Nygman Manaev, Jiengali Tlepbergenov, Manan Turganbaev, Gabulhamit Kairov, Abdrakhman Sultanov, etc.

Researchers note that the professional Kazakh intelligentsia of the early XX century was not the only bearer of the region's intellectual potential. By the nature, content and results of social practice and intellectual influence, they divide the national intelligentsia of the early twentieth century into two large groups. In the first group, they included representatives of the so-called traditional intelligentsia, to which they include representatives of literary and musical creativity, poets in whose work practically all the problems of life and being of the steppe were reflected, from the birth of a child to criticism of the tsar's decree. They explained the world of Kazakhs, this was their merit and purpose. They were not prepared for a mission to change the world of Kazakhs. The subtleties of the politics and ideology of the state were not included in the orbit of their interests. The representatives of the traditional intelligentsia were servants of the Islamic religion - mullahs, khoja, ishans, leaders of mosques. Since the

religiosity of the Kazakhs had an uneven, sometimes contradictory character before, the significance and role of this group of intelligentsia manifested themselves ambiguously. In general, its influence did not extend beyond a specific settlement, at best, a single region. In addition, the colonial authorities adhered to an anti-Islamic position [39].

The number and proportion of the traditional intelligentsia in the composition of the Kazakh population cannot be counted. In the public consciousness of the nomads, the registration and census of the population was perceived as the beginning of trouble. One thing is clear - the Kazakh society has always nominated from its midst as many akyns (poets), kyuishi (musicians), zhyrshy, baksy-bulggers, zergers (jewelers), emshi (doctors), folk veterinarians, agronomists, architects, as many were needed to ensure the natural-historical development of the system that has developed over many centuries.

We refer to the professionally trained intelligentsia to the second group of the national intelligentsia in the period under consideration. Despite the fact that scientific publications of different years cite numerous facts, digital materials regarding the number of Kazakh students and graduates of a particular university or secondary school in pre-revolutionary Russia and a number of foreign countries, all scientists are united in one thing: the Kazakh intelligentsia with a professional training was small: for 70 years of the pre-October period, no more than 1000 Kazakh youth received secondary specialized and higher education [40]. The colossal gap between the size of the indigenous population and the insignificant scale of training of specialists testifies to gross miscalculations and the anti-popular nature of the national, cultural and educational policy of the tsarist government.

The Orenburg Neplyuevsky military school (1825), later renamed the Orenburg cadet corps, was the first secondary educational institution in which access was opened for children of "foreigners".³⁵ Kazakhs graduated from the Orenburg cadet corps from 1828 to 1866 [41]. Sultan M. Taukin, an active member of the Russian Geographical Society and the Kazan Museum of Antiquities and Ethnography, S. Zhantorin, a member of the commission to develop rules on the organization of teacher schools for

the Orenburg' s region "foreigners", were the first pupils of the cadet corps. S. Babazhanov, the first Kazakh scientist awarded with a silver medal of the Russian Geographical Society, was a graduate of the cadet corps.

The Orenburg gymnasium, in which 52 Kazakh scholars studied from 1868 to 1892, 10 people received a certificate of maturity [42], was one of the educational institutions. Of these, Seitmukhamet Suyunshaliev, who graduated from high school in 1877, Akhmet Beremzhanov - in 1891 were awarded a silver medal for academic excellence. The cultural life of Kazakhstan was greatly influenced by the Kazan University, which was a hotbed of democratic culture, a center for the development of education. Many pupils of the Orenburg gymnasium continued their education at Kazan University. There were only a few Kazakhs who studied at Kazan University until the 70s. Only with the adoption of the University Charter in 1863, the Mohammedans who graduated from the gymnasiums received the right to enter Kazan University. At Kazan University since the 70s. XIX century. Until 1917, 25 Kazakhs studied, of which 16 people studied at the Faculty of Law, the rest - at the Medical Faculty. Studies had a positive impact on the formation of scientific views in society, on the national language and literature, educated young people in the spirit of friendship between peoples. The process of creating a public education system was complex and was important for the formation of the first national intelligentsia cadres.

The crystallization of the Kazakh intelligentsia social and political views took place under the influence of various factors. First of all, this is the traditional culture of Kazakh society and socio-economic changes in it, which led to the gradual emergence of elements of the bourgeois way of life, the acceleration of the ethnic consolidation process and the growth of national self-awareness. The increasing deterioration of the workers situation, especially in the field of land use, their lack of rights, oppression and poverty, an extremely low level of education, the anti-popular nature of the management organisation, conservatism of the court, etc. caused growing discontent of the masses and found expression in the social and political activity of the most prepared social layer of the intelligentsia for it.

At the same time, studying in universities in Russia, Poland, Turkey, acquaintance with European culture in the broadest sense were played the most important role in the ideological and political formation of the Kazakh intelligentsia. At the beginning of the twentieth century, the advanced Kazakh intelligentsia entered the historical arena, which considered the protection of both national and universal values to be the main thing in its political activities. Alikhan Bukeikhanov, scientist-economist, member of the Central Committee of the Constitutional Democratic Party of Russia, deputy of the I and II State Duma, Akhmet Baitursynov, poet, translator, linguist, editor of the Kazakh newspaper, Myrzhakyp Dulatov, Zhakyp Akpaev, Mustafa Shokai, Mukhamedzhan Tynyshpaev, Bakhytzhan Karataev, Khalel and Dzhansha Dosmukhamedovs and others - most of them are graduates of St.Petersburg, Moscow higher educational institutions and schools of St. Petersburg, Moscow, Warsaw, Kazan, Omsk and Orenburg [43].

The desire to combine traditionalism with the beginnings of Western democracy, the achievements of human civilization in the life of Kazakh society was perhaps their most characteristic feature. It is also impossible not to take into account the importance of traditional culture, which is decisive for the Kazakh society, within the framework of which even its most pro-Western-minded part had to build its actions. The socio-psychological atmosphere and structure of society developed under the strong influence of regional (zhuz) and generic principles of identification. The feudal-clan community with its characteristic relations of strict hierarchy, economic dependence between the wealthy strata and the poor, intertwined with a complex system of kinship ties and preferences, the stable authority of the aristocracy representatives and those who had a Muslim or secular education - all this permeated everyday life and people's world perception [44].

The social and political position of the new Kazakh intelligentsia was multi-vector. In the main, she saw her mission in serving the people, alleviating their colonial fate. She took upon herself the responsibility to return the political and sociocultural debt of many decades. A real demonstration of the new intelligentsia potential and its ideological and political maturity was the adoption of the Karkaraly petition of 1905,

drawn up by A. Baitursynov and signed by 14.5 thousand Kazakhs, to the government of Russia. Subsequently, A. Bukeikhanov, evaluating the petition and noting some of its shortcomings, pointed out that it had become the political program of the emerging liberation movement Alash [45]. The petition singled out the pressing problems of the Kazakh society, marked the birth of a new national idea, and its authors, over time, deepening their program guidelines, replenishing with new supporters and like-minded people, organizing themselves into a political party, headed the Alash liberation movement.

The revolution of 1905-1907, which caused resistance to the imperial regime, responded in the steppe region and brought Kazakh leaders to the forefront of the political struggle. Representatives of the Kazakh intelligentsia openly exposed the inequality of the people in the socio-political and cultural-spiritual life, the lack of democratic rights and freedoms, distributed propaganda and agitation leaflets among the population, sent petitions to the higher authorities. The national representatives delegation to the deputies of the highest legislative body - the State Duma, where they could defend the interests and aspirations of the people, and the appearance of the first periodicals in their native language, was a particularly important achievement.

Politics and ideology were the main, but not the only area of the new Kazakh intelligentsia activity. She expressed her life credo in science, education, literature, art. The participation of Kazakh deputies A.N.Bukeikhanov, A.K.Beremzhanov, B. B. Karataev, M. Tynyshpayev in the State Duma, their experience of parliamentary work played an important role in their social and political activities and work in scientific societies [46]. In the domestic history of the 20th century beginning. A. Bukeikhanov is known as a scientist-economist, historian and publicist, A. Baitursynov - as a teacher, linguist-reformer, S. Seifullin and M. Zhumabaev - as poets and composers, M. Dulatov and M. Seralin - as journalists and organizers of the press, S. Asfendiarov - as a professional doctor, M. Tynyshpaev - as a scientist and railway engineer.

The creative heritage of Abai Kunanbayev became the Alash movement's ideological basis. It was from this generation that at the beginning of the twentieth century a brilliant galaxy of Kazakh intelligentsia was formed, which played a huge

role in awakening its people. They dreamed and strived to see their people civilized and independent. But unfortunately, after the approval of the Bolsheviks' power, the national intelligentsia is removed from social and political activities and subsequently subjected to political repression.

2.2 Іронія як домінантний принцип текстоутворення у «Чарівливіх людоджерах» Р. Ріггза

Ренсом Ріггз є одним з доволі відомих сучасних американських письменників, автором декількох бестселерів, найзнаменитішим з яких є «Дім дивних дітей» (англ. «Miss Peregrine's Home for Peculiar Children»). Його творча спадщина свідчить про приналежність до постмодернізму, який понині залишається однією з найбільш дискусійних течій у сучасній культурі. В етичному аспекті постмодернізм ґрунтується на ідеях різноманітності та релятивності, що передбачає не просто відсутність «центру», але й принципову рівноцінність різних, навіть суперечних між собою, ідейно-духовних підвалин. Якщо ж немає чіткої аксіології, то все може підлягати сумнівам, пародіюванню та висміюванню.

Іронія одразу ж виступає перед читачем центральним прийомом, на якому будуються «Чарівливі людоджери» – твір, який входить до збірки «Казки про дивних». Р. Ріггз пародіює тут традиційні стереотипи нашого мислення й літературні штампи з особливим блиском.

Незважаючи на популярність у читачів, творчість Р. Ріггза не привертала особливої уваги літературознавців, і критична думка обмежується тут лише низкою рецензій. Щодо обраної нами казки «Чарівливі людоджери», то розвідок, присвячених цьому конкретному твору, взагалі немає. При цьому, однак, іронія як конструктивний прийом у постмодернізмі якраз неодноразово розглядалася цілою низкою дослідників. Так, М. Орлов у своїй дисертації пише про текстоутворюючу роль іронії, окреслюючи її основні функції у культурі постмодерну: конструююча, комунікативна, деструктивна, індикативна, гуманістична, критична, терапевтична, розважальна тощо [47]. О. Коновалова називає іронію світоглядною основою постмодерністської культури, підкреслюючи, що «у постмодернізмі іронія пронизує і визначає ставлення і до світу, і до цінностей, стає не лише оцінкою, але й одним з центральних прийомів, і самим смислом опису. Являючи собою соціально-філософську категорію, іронія вже не обмежується формуванням ставлення до дійсності, а виступає як

один з чинників формування самої соціокультурної дійсності» [48]. Ч. Гліксберг йде ще далі, констатує, що іронічне бачення світу притаманне сучасній літературі у цілому [49]. Очевидно, що залишається поширити ці вірні спостереження на твори Р. Ріггза.

Розглянемо функцію іронії як основного принципа текстоутворення у «Чарівливих людодержках» Р. Ріггза і коротко окреслимо роль іронії у збірці «Казки про дивних» в цілому.

Іронія пронизує цей текст від початку і до кінця. Вже з самих посвят, вміщених перед текстом, починає формуватися та іронічно-пародійна реальність, яка супроводжуватиме реципієнта до останньої сторінки. Так, автор від початку іронічно переосмислює правила поведінки з книгами – не загинати сторінки, не копіювати, не красти, не підпирати книгою двері, а також не читати третє оповідання збірки навпаки, оскільки видавець не несе відповідальності за можливі наслідки [50]. Тут-таки автор наводить знаменитий латинський вислів «Caesar non supra grammaticos» («Цезар не вище граматиків»), але знову ж таки його переосмислено в іронічному ключі, оскільки він слідує за реченням про двоголового коректора з п'ятьма очима Патрісію Паноптикот, що виступає гротесковим унаочненням таких важливих для коректора рис, як пильність і зіркість [50].

Іронічно звучать також відомі слова Теренція «Homo sum: humani nil a me alienum puto» («Я людина, і ніщо людське мені не чуже»), що передують збірці. Справа в тому, що героями виступають насамперед не люди, а різного роду магічні (фантастичні, казкові) істоти. У. Еко, один з фундаторів постмодернізму, висловлює слушну думку про те, що постмодернізм, звісно, черпає з минулих епох – минуле неможливо знищити, але воно іронічно переосмислюється [51]. Отже, із врахуванням контексту, цитата з античного класика звучить підкреслено іронічно.

Індикатором іронії може виступати не лише прийом інтертектуальності, який у Ріггза застосовується дуже часто. Іронія перетворюється на основу побудови твору. М. Орлов називає такий вид іронії текстоутворюючим і

характеризує її як концептуальну категорію, за допомогою якої автор передає своє ставлення до зображуваного; при цьому інтерпретатор декодує герменевтичні вказівки, приховані від персонажа [48]. Це можна спостерігати на прикладі казки «Чарівливі людожери».

Фабула твору полягає в тому, що моторошні, при всій своїй людській привабливості, мандрівні людожери заключили угоду з людьми про те, що останні продаватимуть їм свої кінцівки для харчування. Відбувається пародійна інверсія – образ канібала, який традиційно має однозначно негативні конотації, переосмислюється в іншому ключі – не те щоби позитивному, але принаймні цілком прийнятному у цьому консьюмеристському суспільстві, основною цінністю в якому є новий будинок, новий одяг, гарна їжа тощо. Замість каторжної роботи на болотах мешканцям Болотяної Твані пропонується байдкування, і все це – лише за відрубану руку чи ногу (останні відростають у них знову, як хвіст у ящірки). Канібали, що зазвичай виступають макабристичними істотами, тут подаються як законслухняні громадяни, що пропонують взаємовигідний контракт. Більше того – вони ледь не благодійники, що сприяють економічному зростанню поселення й відкривають нові можливості для його мешканців.

Оповідь дає численні іронічні маркери, але ця іронія стає зрозумілою лише наприкінці оповідання. Так, досягнувши певного рівня добробуту, вчорашні селяни перестають називати одне одного фермерами, але звертаються «містер» і «місіс» [50]. Здавалося би, все логічно й раціонально, але комічність ситуації, як демонструє подальший наратив, полягає у тому, що насправді селяни стають дедалі менш схожими на людей, поступово перетворюючись на обрубки без рук і ніг, які котяться на візках, якими керують інші люди. Отже, слова «місіс» і «містер», що мали би свідчити про повагу, у контексті твору отримують іншу семантику, будучи скоріше виразом зневаги й кепкування, що цілковито вкладається у концепцію іронії, сформульовану І. Арнольд: «іронія – це вираз глузування шляхом використання слова у значенні, прямо протилежному його основному значенню, і з прямо протилежними конотаціями, удаване вихваляння, за яким в дійсності ховається осуд» [52]. А. Розсоха класифікує подібний прийом

як антифразис, називаючи його одним з найбільш відомих засобів створення іронії у художньому тексті: «антифразис – використання слова чи словосполучення у протилежному смислі», «часто будується на контрасті значення певного слова чи виразу зі смислом усього висловлювання» [53].

Поступово селяни доходять до ідеї, що можна продавати навіть ті частини тіла, які не відростають (вуха, ніс і навіть язик), тому що можна замаскувати їхню відсутність, наприклад, навушниками чи шарфом. Врешті-решт їм спадає на думку, що можна навіть продавати дітей «на харч» – і один з них приводить для цієї цілі свого племінника [50]. Утім, людожери відмовляються купувати дитину й відпускають її, пригостивши льодяником. Імпліцитно ця ситуація також ґрунтується на іронії – адже канібали виступають більш людськими істотами, ніж самі люди, готові за золотий купол над палацом заплатити життям власного племінника.

Канібали виглядають не лише більш гуманними, але й значно більш розвиненими. Так, коли містер Беттельгайм починає погрожувати канібалам, що донесе на них владі, буцімто вони крадуть дітей й готують з них пироги (що було відвертою брехнею), канібал, «освічений іспанець на ім'я Гектор», поправляє його, що пироги не готують, а печуть [50]. Парадоксально, але саме людожери в цілому наділяються більш людськими якостями, ніж звичайні люди.

Завершення історії про «чарівливих людожерів» теж містить виразну іронічну складову – ми би навіть могли визначити її як трагікомічну. Справа в тому, що з усього селища, по суті, людиною залишається лише Гейворт – єдиний поселянин, що відмовився продавати свої кінцівки канібалам. Утім, у порівнянні з самими людожерами він також виглядає не дуже по-людськи: живе на болоті у маленькому непривабливому будинку, харчується бозна-чим. У цей час найбільш хтивий та заздрісний поселянин Беттельгайм, що продав усі свої частини тіла, які зміг, жевріє, прив'язаний до дерева у саду пари людожерів, яким він поступився своїм будинком. Вони дбають про нього, як про худобу, а за це відрізають частини тіла, які відростають у нього, й харчуються ними. Такий собі моторошний ланцюг харчування. Подібна доля спіткала всіх мешканців

Болотяної Твані, окрім вже згаданого Гейворта, котрий єдиний не піддався консьюмеристській істеричі. Тим не менш, незважаючи на те, що, по суті, селище населили канібали, а люди почали виконувати при них роль свійської худоби, що вирощують собі «на харч», оповідь завершується словами «І жили вони довго й щасливо». Мова йде саме про Гейворта та канібалів, які не заважали одне одному, але жили кожний у свій спосіб. Це типове казкове завершення, але зрозуміло, що воно виглядає відвертим кепкуванням щодо ситуації в цілому. Подібне іронічне переосмислення руйнує усталену казкову аксіологічну систему з чітким поділом на позитивних і негативних персонажів і неухильною перемогою добра. Утім, це, як ми вже писали, типово для постмодернізму – адже «іронічна позиція письменника-постмодерніста виявляє відмову від утвердження будь-якої схеми як єдино правильної, істинної, й уникає будь-якого ієрархічного порядку. Об'єктом іронії стають не лише конкретні явища або категорії, але й вся система ціннісних орієнтирів, під сумнів ставиться будь-яка упорядкованість» [54].

Це висміювання «всього і вся» може сприйматися як ознака вільної індивідуальності, не зв'язаної будь-якими нормами та правилами, але насправді усе не настільки однозначно. Адже іронія, яку ми в епоху радянського тоталітаризму звикли сприймати як вираз духовної незалежності особистості та її інтелектуальної переваги (це активно запроваджувалося у нашу свідомість різними КВН'ами, санкціонованими владними структурами), насправді, як переконливо свідчить історія культури, є властивістю психології раба, який не розуміє прихованих силових ліній реальності й не прагне на них впливати. Самоцільне блазнювання без усвідомлення основоположних засад буття здатне завести в глухий кут і витонченого інтелектуала, і посполиту масу, про що виразно свідчать реалії сучасного світу.

2.3 Особливості вживання оноματοпείчної лексики у сучасній корейській поезії

Корейська поезія, як і будь-яке мистецтво Сходу, співставна з айсбергом, що виступає назовні лише на одну сьому [55, с. 3]. Завдяки величезній глибині та незрівняній метафоричності змісту не так просто відкрити і зрозуміти душу сучасного корейського поета.

Образні засоби мови в корейській поезії можна шукати вже на фонетичному, тобто звуковому рівні. Окрім відомих асонансів і алітерацій на фонетичному рівні є й багато інших стилістичних засобів, які допомагають створити у читача ефект «звукової присутності». Специфіка фонетичного складу корейської мови та її граматичної будови визначають високий ступінь прозорості оноματοпів. Така лексика передає позамовну реальність за допомогою звуків у такий спосіб, що стає помітною фонетична подібність зображуваної позамовної реальності.

Оноματοпείчна лексика відрізняється від звичайної не лише своїми формально-граматичними особливостями, але й за семантикою. Звичайна лексика за виключенням власних імен і власних займенників означає поняття, натомість звуконаслідувальні та образонаслідувальні слова позначають образ предмету.

У своєму дослідженні звуконаслідувальної лексики бурятської мови Л.Д. Шагдаров звертає увагу на те, що узагальнююча сила такої лексики надзвичайна маленька, оскільки вони вирізняються конкретністю свого значення. Такі слова використовуються для представлення ознак нечисленних, одиничних предметів, і їх зовнішніх якостей, що доступні в основному для зору та дотику. Якщо звичайне слово “кривий, зогнутий” може використовуватися для характеристики усіх “кривих” предметів, то образонаслідувальне слово не володіє такою широкою використанняю [56, с. 124].

У звуконаслідувальній та образонаслідувальній лексиці сучасної корейської мови узагальнення засновано на виокремленні й об'єднанні найбільш яскравих, зовнішніх, але не суттєвих для цього предмета ознак, унаслідок чого оноματοпείчна лексика не може проникнути до сутності речей, предметів [57, с.

31]. Наприклад, існує загальне поняття *가다* – *ходити*, а є лише його зовнішні прояви: *비슬비슬* – *йти похитуючись, без сил, поволі*. (*나는 어째 부끄러워서 비슬비슬해 갔다* – *Я роззубився і пішов похитуючись.*); *성큼성큼* – *ходити підстрибуючи, йти жваво підстрибуючи, енергійно* (*그녀는 아이를 번쩍 안아 들고 성큼성큼 계단을 올라갔다* – *Вона підняла дитину й жваво піднялася сходами.*). Якщо у дієслові *가다* – *йти, ходити, їздити, їхати* немає жодних указівок на те, що ця дія стосується певного предмету, наприклад, людини, коня, автомобіля, потяга, то в образонаслідувальній лексиці дія стосується певного предмета або звуку.

У словах, що позначають поняття, образ, який надається для сприйняття у його цілісності завдяки абстрагуючій роботі мислення, розкладений на окремі моменти: на річ, її якість, діяльність тощо. Натомість в ономатопеїчній лексиці образи виражаються так, як вони представлені у чуттєвій уяві.

Таким чином, говорячи про ономатопеїчну лексику сучасної корейської мови, можна сказати, що вона слугує для назви різноманітних зорових та образних уявлень (якостей), отриманих у результаті слухових, зорових та чуттєвих сприйняття.

Доведено, що ономатопеїчна лексика означає поняття і уявлення, найбільш тісно пов'язані з безпосередніми зоровими, слуховими, дотиковими враженнями й душевними переживаннями. У порівнянні з іншими розрядами слів така лексика має найменшу узагальненість й абстрактність. Вона віддзеркалює у мовленні конкретно-образні характеристики предметів і дій, що надаються безпосередньо нашими органами чуттів. Така лексика має властивість змальовувати дії предметів або предмет у дії [58, с. 156].

Фінський мовознавець Л. Хакулінен, який називає звуконаслідувальну лексику описовими або дискриптивними словами, також відзначає її чуттєвий початок. На його думку такі слова наближені до музики у тому смислі, що при

утворенні значення велику роль у них відіграє почуття, тонкі художні відмінності відтінків чуттєвого сприйняття, а не логічне вираження сутності поняття [59, с. 54].

Загальним для усіх висловлювань щодо природи ономапопеїчної лексики постає факт того, що протягом багатьох років у філології склалося твердження, відповідно до якого звуконаслідувальні і образонаслідувальні слова пов'язані з чуттєвою сходинкою пізнання. Такі слова відображують образ предмета, дають його картинку, уявлення про нього. Саме із цим пов'язане їх переважне використання у художній літературі й живому повсякденному мовленні.

Оскільки завдання мовця донести зміст висловлювання, створюючи конкретну картину, намагаючись доборкнутися до почуттів, то найбільше для цього підходить ономапопеїчна лексика і образонаслідувальні слова зокрема, які допомагають уявити детальну й реалістичну картину.

Наочно можна представити це у вигляді вірша Квон У Суна [60, с. 12]:

송알송알 쌀 잎에 은구슬
조롱조롱 거미 줄에 옥구슬
대롱대롱 풀잎마다 총총
방긋 웃는 꽃잎마다 송송송
고이고이 오색실에 꿰어서
달빛 새는 창문가에 두라고
포스포슬 구슬비는 종일
에쁜 구슬 맺히면서 술술술

*Гладенькі краплі срібної роси на
пелюстках рису,
І на павутинні, ніби дорогоцінне
каміння, виблискують.
На кожній травинці сяють зірки,
А на бутонах, що розпустилися, –
ніжні краплі.
На підвіконні – золотинки
місячного світла на різнокольорових
нитках:
Увесь день йде бісерний дощ.*

Розглянемо детально ономапопеїчну лексику, що використав автор у цьому вірші. Так, *송알송알* – велика кількість маленьких крапель, *조롱조롱* – на листочку висять краплі, *대롱대롱* – краплі злегка похитуються, *총총* – чітко

видно сяння зірок, 방긋 – мило посміхатися (без сміху), 송송송 – розрізаний на мілкі шматочки м'який предмет, 고이고이 – красиво, спокійно, благородно, 포슬포슬 – дощ йде рідко і маленькими краплями.

Отже перед нами постає картинка цілого дня, протягом якого йде мілкий дощик. Зранку при світлі дня ми можемо побачити краплини срібної роси, далі – усюди сяючі краплі дощу. А коли настає ніч під місячним сяйвом краплі перетворилися на крупинки золота.

Звернімо увагу на вірш Юн Сок Джунга [61, с. 29]:

낮에 나온 반달은 하얀 반달은	<i>Напівмісяць, білий напівмісяць</i>
햇님이 신다버린 신짝인가요	<i>з'явився вдень.</i>
우리 아기 아장아장 걸음 배울 때	<i>Невже це старий черевичок, що</i>
한짝 발에 딸각딸각 신켜줬으면	<i>викинуло сонце?</i>
	<i>Коли наша дитинка починала</i>
	<i>ходити – топ-топ,</i>
	<i>Хотілося надягти на її ніжку цей</i>
	<i>черевичок.</i>

아장아장 – образ, коли маленька людина або тварина йде повільно й перевалюючись, 딸각딸각 – 1) звук, що видається, коли предмети стукаються одне об одне; 2) звук, що можна почути, коли людина ходить у дерев'яних черевичках.

Цей вірш дає нам змогу уявити малюка, який тільки-но навчився ходити. Він кумедно перевалюється з ноги на ногу так, що хочеться вдягти йому дерев'яні черевички, що цокають.

Розглянемо ще один дитячий вірш [62, с. 48]:

둥실둥실	<i>По небу неквапливо пливуть хмарки,</i>
	<i>Й величезні шари пливуть.</i>

하늘에 뭉게구름이
 둥실둥실
 커다란 풍선도 둥실둥실
 바다에 돛단배가 둥실둥실
 끼룩 물새들도 둥실둥실
 하늘이랑 바다랑 참 닮았네

*А на морі повільно пливуть кораблі,
 Й гуси з качками плавають також.
 Небо і море дуже схожі.*

Так, у цьому вірші образонаслідувальне слово **둥실둥실** означає *повільно, легко, неквапливо, спокійно вільно* (коли мова йде про маленькі речі та предмети).

Така лексика має багато подібного до метафори. І метафора, і оноματοпеїчна лексика викликають образ, картину предмета і в їх сприйнятті велику роль відіграє уява. Проте метафори суттєво відрізняються від звуконаслідувальних та образонаслідувальних слів тим, що метафори використовуються для того, щоб зробити загальне більш конкретним, вони виступають як засоби подолання узагальненості і абстрактності [57, с. 36]. Метафора, як і інші тропи, – це слово, якому притаманне нестійке, тимчасове значення. Достатньо це слово ізолювати, відірвати від інших, й воно втрачає своє образне значення, припиняє бути тропом і позначає визначене поняття. Оноματοпеїчна лексика ж навпаки, сама по собі є конкретною, образною. Тим не менш між нею, метафорою і внутрішньою формою слова існує тісний зв'язок [56, с. 139].

Таким чином оноματοпеїчна лексика дає можливість читачеві уявити й живо представити картину того, що відбувається. Саме тому звуконаслідувальні та образонаслідувальні слова найчастіше використовуються у віршах, коміксах, а також у творах, що призначені для дітей. Це пояснюється тим, що у дитячому віці Перевагу має образне мислення.

Розглянемо ще декілька прикладів дитячих віршів для найменших [62, с. 25], у яких репрезентована оноματοпеїчна лексика сучасної корейської мови:

짹짹
 아기참새는 수다쟁이
 배고프다고 짹짹

“Чик-чирик, чик чирик”
 Горобчик каже: “Чик-чирик”.
 “Чик-чирик” – хочу їсти.

같이 놀자고 짹짹
 화났다고 짹짹
 안아달라고 짹짹
 온 종일 재잘대는
 내 동생 같아. ()

성큼성큼
 두루미야
 길쭉길쭉 날씬한 다리로
 자그마한 참새들이
 종종종 따라가보지만
 성큼성큼, 성큼성큼
 두루미는 벌써 저만치가버렸네.
 싱글벙글
 엄마는 싱글싱글
 아빠는 벙글벙글

“Чик-чирик” – хочу грати,
 “Чик-чирик” – я незадоволеный,
 “Чик-чирик” – обійми мене.
 Чирикає цілий день –
 Зовсім як мій братик!

Гей, довгоногий журавель,
 Куди ти йдеш?
 Крихітні горобці за тобою
 Стриб-стриб, стриб-стриб.
 Але довгоногого журавля вже й слід
 простиг,
 Не догнати його їм.

Як стає зрозуміло з прикладів, оноματοпеїчна лексика широко використовується у художніх творах. Основна, загальна, специфічна риса художнього мовлення – це художня образна конкретизація. Не дивлячись на величезну кількість способів її досягнення, варто підкреслити особливе місце звуконаслідувальних та образонаслідувальних слів серед низки засобів мовної виразності. Вони створюють можливість активізації читацької уяви. Особливо часто такі слова використовують поети, оскільки вони дозволяють уявити і представити цілісну картинку.

Оноματοпеїчна лексика загалом і сучасної корейської мови зокрема пов’язана з чуттєвою сходинкою пізнання. Такого роду лексика представляє образ предмета, а також допомагає уявити чітку картину про його дії. Ці семантичні особливості ономотопів широко використовують письменники і поети, створюючи об’ємні картини-описи предметів, людей, тварин, птахів

тощо. Тим самим автори досягають створення цілком чітких, конкретних образів у адресата.

Ономатопеїчна лексика, що міститься в літературно-художніх текстах, зокрема в поезії, покликана посилити образність, експресивність та емоційність поетичних творів. При цьому ми схильні розглядати використання ономатопеїчних слів у сучасній корейській поезії також як один із видів звукопису.

SECTION 3. RIVNYAL'NE LITERARY KNOWLEDGE

3.1 Порівняльний аналіз фразеологічних одиниць із компонентом «назва квітки» в англійській, французькій та українській мовах

Багатозначні фразеологічні одиниці із компонентом «назва квітки»

В англійській мові усього 4,1% від загальної кількості обстежених фразеологізмів із компонентом «назва квітки» («НК») є багатозначними. Англійські полісемічні поділяємо на дві групи. До першої ми відносимо фразеологічні одиниці (ФО), первинне метафоричне значення яких пов'язане із властивостями квітки, а друге виникло вже в результаті подальшої метафоризації. Так, фразеологізми *bud or blossom* та *buds and blooms* мають два значення: «розквітнути» та «удача». Аналогічно, *in bloom, in blossom, in (full) flower* – «у розквіті» та «у молодості»; *better late ripe and bear, than early blossom and blast* «передчасне цвітіння» «втрата». До другої групи належать ФО, значення яких є результатом третинної (і т.д.) метафоризації: *full flower* «молодий» і «багатство»; *no shrinking violet* «несором'язлива людина» та «ексгібіціоніст»; *gather ye rose buds while ye may* «своєчасність» і «жити без турбот, доки є можливість»; *to take to the heather* (букв. використати вереск) «переховуватися» і «стати розбійником»; *to lay in lavender* «дбати про білизну», «віддавати під заставу», «посадити до в'язниці»; *to lay up lavender; as gentle as zephyrs blowing before the violet* «ніжний на дотик» і «ніжний» (ставлення до інших).

У французькій мові полісемічні фраземи із компонентом «НК» становлять 2,8 %. За аналогічним принципом до першої групи відносимо усього одну ФО: *effeuiller la marguerite* «знімати одяг», «бути в інтимних стосунках». До фразеологізмів, багатозначність яких утворилась в результаті подальших перенесень, належать наступні: *(à) fleur de coin (coins)* «монета, що збереглася в ідеальному стані» і «медаль, що збереглася в ідеальному стані»; *à fleur de peau* «на поверхні шкіри» та «надмірна чутливість»; *au ras de pâquerettes* «дуже близько», «низько», «примітивно»; *avoir les pinceaux en fleurs* «бути

розслабленим», «відчувати задоволення (у т.ч. й сексуальне)»; *avoir les pinceaux en bouquets de violettes* *тс. і додається ще значення* «бути втомленим»; *cueillir les pâquerettes* «їхати повільно велосипедом» і «впасти»; *envoyer dans les roses* «послати до біса», «збити з ніг»; *s'enfarger dans les fleurs du tapis* «мати неприємності» та «мати дефекти мовлення»; *une fleur ne fait pas le printemps* «рання весна» та «індивідуалізм»; *cueillir la rose* «насолоджуватись життям» і «позбавити дівчину невинності».

Найменшою є кількість полісемічних ФО в **українській** мові, частка яких становить усього 0,8%. На відміну від англійської та французької мов в українській переважають фразеологізми, первинне значення яких пов'язане із біологічними властивостями квітки: *квітом розцвітати* «розквітнути», «мати удачу»; *не з кожного цвіточка ягідочка (Не з кожного цвіточка ягідочка!)* «відсутність плоду», «не завжди щастить». Інший фразеологізм *на макову росину* має значення «мало» і «голод».

Як видно із представлених багатозначних фразеологічних виразів (ФВ), усі вони об'єднані спільним смисловим стрижнем, але пов'язані із різними предметами думки, мають несхожі граматичні умови реалізації. Крім того, їхня полісемія є незалежною від контексту, що підтверджує вищезгадану думку М.Ф. Алефіренка .

Омонімія у стійких виразах

Л.Г. Скрипник стверджує, що «омонімічними найчастіше бувають фразеологізми типу словосполучень (переважно дієслівні) та конструкції з прийменниками». Це твердження вчена робить на підставі аналізу українських фразем. Однак, що стосується нашого дослідження, то на прикладі ФО із компонентом «НК» омонімів в **українській** мові нами не виявлено. Що стосується англійської та французької мови, то такі фразеологізми є одиничними: відповідно 0,9% та 0,6% від загальної кількості проаналізованих. Так, **англійськими** омонімічними ФО є наступні: *lily-white* «правдивість», «тільки для білих»; *red rose redolent* «щось дуже приємне», «прихильники ланкастерської династії»; *under the rose* «таємно», «народжений поза шлюбом».

У **французькій** мові нами виявлено наступні фразеологізми-омоніми: *cueillir la rose* «позбавити дівчину цноти», «вести безтурботне життя»; *fleur de lis* «Франція», «повія». Нами вже називався стійкий вираз *effeuiller la marguerite* як багатозначний із значеннями «знімати одяг», «бути в інтимних стосунках» (див. вище). Однак, ця ФО має і омонім із значенням «ворожити на квітці». Отже, як бачимо описані вище фразеологізми-омоніми не мають нічого спільного у семантиці (на відміну від полісемічних) за повним збігом у формі.

Фразеологізми- антоніми із компонентом «назва квітки»

Що стосується **англійських** фразеологізмів із протилежними значеннями, то лише 4,1 % є антонімічними. Як вже ми зазначали, фраземи-антоніми ми поділяємо на дві групи: одно- та неоднотипні. Такі типи ФО є рівними за своєю кількістю. У першій із названих структура є майже ідентичною, відмінність полягає у наявності заперечної частки: *a bed of roses* «безтурботне життя» – **not** *a bed of roses* «важке життя»; *bed of roses* тс.; – **no** *bed of roses* тс.; *to be a bed of roses* «вести безтурботне життя» – **not** *to be a bed of roses* «мати важке життя»; *shrinking violet* «сором'язлива людина» – **no** *shrinking violet* «несором'язлива людина».

У різноструктурних ФО антонімічність їхнього значення, як вже згадувалося, є ідентичною антонімічності їхніх лексичних синонімів. Пор.: *a rose without a thorn* «удача» – *better late ripe and bear, than early blossom and blast* «втрата»;: *be coming up roses* «мати удачу» – *he who plants thorns should not expect to gather roses* «зазнати втрати»; *lotus-eating existence* «безтурботне життя» – *life is not a bed of roses* «важке життя».

У **французькій** мові нами виявлено 1,8 % антонімічних фразеологізмів із компонентом «НК». Особливістю їх є те, що усі вони є однотипними. Серед цих ФО переважають такі, що за наявності майже однакової структури вони мають у своєму складі компоненти із протилежними значеннями. Пор.: *donner une giroflée* «дати ляпаса» – *recevoir une giroflée* «отримати ляпаса»; *être sur des roses* «вести безтурботне життя» – *être sur des chardons* «мати важке життя»; *ôter la*

plus belle rose du chapeau «отримати перемогу» – *perdre la plus belle rose de son chapeau* «азнати втрати».

Крім того, сюди відносимо фраземи, протилежність значення яких виражається наявністю заперечних часток: *être sur un lit de roses* «вести безтурботне життя» – *n'être pas sur un lit de roses* «мати важке життя».

В українській мові таких ФВ нами виявлено найбільше – 8,1%. Серед них одна пара фразем, що мають у своєму складі компоненти із протилежним значенням: *голова як маківка, а розуму як накладено* «багато розуму» – *голова, як маківка, а розуму, як напанано* «мало розуму».

Щодо неоднотипних фразеологізмів-антонімів, то в українській мові зафіксовано тенденцію до антонімічності цілих ВСП (варіантно-синонімічний ряд). Пор.: ВСП «багато»: *багато, як за гріш маку; єсть того цвіту по всьому світу; мов (ніби) за (на) гріш маку; сього (цього) цвіту (багато) по всьому світу; як за (на) гріш маку; як майського цвіту; як маку; як цвіту по всьому світу* – ВСП «мало» *на макову росину, на макове зерно (зерня, зернятко); (і, ні) на макову зернину, ні на макове зерно (зерня), і на макову росину; макова росина; макове зерно*. Аналогічно ВСП «багатство» *дурниця (-) з маком паляниця* «багатство» протистоїть ВСП із значенням «бідність»: *згадай мак, та їж так; навчить горе з маком калачі їсти; надав чорт маком заговіть; поминаючи мак, їжте й так; що пиріг із маком, що дуля з маком – смак один та ін.*

Фразеологізми-синоніми із компонентом «назва квітки»

Аналізуємо синоніми у фразеологічному корпусі за визначеними нами критеріями та прийнятою дефініцією. Нами виявлено, що найбільшою є кількість синонімічних фразем в англійській мові – 16,9 % від загальної кількості обстежених. У французькій мові відповідно 16,2% фразеологізмів із компонентом НК мають синоніми. Звернемо увагу на те, що А.Г. Назарян, наполягає, що для фразеологізмів сучасної французької мови синонімія не є характерним явищем: за проведеними дослідженнями усього 12,5% фразеологізмів мають синоніми. Таким чином, показники ФВ із досліджуваним компонентом є вищими за кількість фразем-синонімів, що існують у всьому

фразеологічному корпусі французької мови. Трохи нижчим є цей показник в українській мові – 12,2%.

Як вже було вказано, основним критерієм розрізнення синонімів у межах одного ВСР є їхня семантична сполучуваність. Наприклад, в **англійській** мові ВСР «бути мертвим і похованим» має у своєму складі варіанти та близькі за значенням фраземи, що не є синонімами, оскільки вони у мовленні матимуть різне контекстуальне оточення: *under the daisies; (be) pushing (push)up (the) daisies (kicking up daisies); violets ... the «flower of death»*. Аналогічно у **французькій** мові ВСР «кохання» складається лише із ФВ, близьких за значенням: *à la franche marguerite; la vie est une fleur, dont l'amour est le miel; sur la couleur rose, l'amour se pose*. В **українській** мові до ВСР «молодий» входять варіанти та близькі за значенням фразеологізми: *хлопець молодий, як барвінок; лице свіже, як квітка, зірвана після дощу; ще мак (росте, сходить, цвіте) у голові*. Ці та інші приклади у досліджуваних мовах пояснюють непоширеність синонімії у фразеології.

Однак, з іншого боку нами виявлені поодинокі випадки, коли в одному ВСР можуть бути по два синонімічних ряди (СР). При кожен із цих окремих рядів складається із синонімів, але між собою ці ряди є близькими за значенням.

Так, зокрема, в **англійській** мові виокремлюємо у ВСР «своєчасність» два СР: 1) *timely blossom, timely ripe; every month has its flower, every flower has its hour* та 2) *benefits please, like flowers, while they are fresh; gather ye rose buds while ye may*. Аналогічно, у **французькій** мові ВСР «у житті не завжди все радісно» має СР: 1) *aujourd'hui en fleur, demain en pleur (après bon temps on se répand), aujourd'hui en fleur(-s), demain (fors) en pleur(-s)); d'abord tout est rose et fleurs ensuite peines et douleurs; il y a plus d'épines que de roses; tout n'est pas rose (roses) (dans la vie, pour lui);* та 2) *changer les lauriers en cyprès; il a flairé (veut clairer, flairer) rose et bouton, et il est tombé (puis tomber) sur un (dans son) étron*. Так само в **українській** мові ВСР «дурний» має два СР: 1) *дурному Гаврильці усе чорнобривці; нема з його цвіту;* 2) *в голові мак росте (мак росте в голові); голівочка – як маківочка, хоч витруси та викинь*.

Нами встановлено, що більшість фразеологізмів в усіх досліджуваних мовах є різноструктурними, тобто утвореними за різними синтаксичними моделями. Так, зокрема, в **англійській** мові ФВ із семантикою «молодий» можуть мати наступні схеми: (прикметник + іменник) *full flower* або *fresh as a flower* (прикметник + *as* + артикль + іменник). Інші фразеологізми-синоніми, що мають значення «краса минає швидко», будуються за наступними схемами: (іменник + дієслово + *like* + артикль + іменник) *beauty fades like a flower* та (артикль + прикметник + іменник + прислівник + дієслово) *the fairest flowers soonest fade*. Особливо яскраво такі розбіжності виявляються у фразеологізмах-реченнях. Наприклад, стійкий вираз «краще мати домівку, ніж бути безхатченком» побудовано таким чином: (прислівник + дієслово + прийменник + артикль + прикметник + іменник, сполучник + дієслово + прийменник + артикль + прикметник + іменник-іменник) *better keep under an old hedge, than creep under a new furze-bush*. Його синонім *under the furze is hunger and cold: under the broom is silver and gold* має структуру (прийменник + артикль + іменник + дієслово + іменник + сполучник + іменник: прийменник + артикль + іменник + дієслово + іменник + сполучник + іменник) та ін.

Аналогічна картина спостерігається і у **французькій** мові. Так, зокрема фразеологізми-синоніми із значенням «краса минає швидко» утворюються за такими синтаксичними схемами (артикль + іменник + прийменник + іменник + частка + дієслово + частка + прислівник + прикметник + іменник) та (сполучник + артикль + іменник + дієслово + дієприкметник, артикль + іменник + дієслово). Пор.: *les fleurs du printemps ne gardent pas toujours leur beauté* та *quand les roses seront flétries, les pétales tomberont*. Як і в англійській мові досить часто в одному СР поєднуються різноструктурні французькі фраземи, одна із яких є порівняльною конструкцією, пор.: *femme dans sa fleur* (іменник + прийменник + прикметник + іменник) та *fraîche comme une rose* (прикметник + *comme* + артикль + іменник) «молода».

В **українській** мові також спостерігаються схожі тенденції. Так, фразеологізми-синоніми із семантикою «постаріти» побудовано за наступними

схемами: (прийменник + прикметник + іменник + іменник + дієслово + сполучник + прикметник + дієслово) та (дієслово + іменник + сполучник + дієслово + іменник) *на свіжий цвіт бджола сідає, а зів'ялий обминає та минають годки, що нюхали цвітки*. Також різними за своєю структурою є й інші ФВ, зокрема : *голова, як маківка, а розуму, як накапано* (іменник + як + іменник + сполучник + іменник + як + пасивний дієприкметник) та *розуму (ума) ні на макове зерня* (іменник + частка + прийменник + прикметник + іменник) «мало розуму» та ін.

Що стосується одноструктурних синонімів, то у досліджуваних нами мовах спостерігається спорадичність. Так, в **англійській** мові нами виявлено усього дві пари синонімічних фразеологізмів, утворених за однією синтаксичною схемою: 1) *as white as a lily; as pale as a primrose* «білий», «блідий» (as + прикм. + as + арт.+ іменник); 2) *as pleasant as flowers in May; as sweet as lilies in May* «привабливий» (as + прикм. + as + іменник + in + іменник). У **французькій** мові зафіксовано також дві таких пари: 1) *fumer les mauves par la racine; bouffer (manger) les pissenlits par la racine* «бути мертвим і похованим» (дієслово (інфінітив) + артикль + іменник (пр.д.)+ par + арт. + іменник (непр. д.); 2) *chemin de fleurs; lit de roses* «безтурботне життя» (іменник + de + іменник (непр.д.). В **українській** мові нами виявлено усього 1 ряд одноструктурних фразеологізмів: *зелена, як барвінок (рута) - повна, як маківка - свіжа, мов квітка* «молода» (прикм. + як (мов) + іменник).

Гендерний аспект семантики

фразеологізмів із компонентом «назва квітки»

Не дивлячись на те, що фразеологізми є предметом постійного вивчення у найрізноманітніших аспектах, залишаються невирішеними питання, пов'язані із гендерним аспектом їхньої семантики. Одним із перших, хто став досліджувати стійкі словосполучення з точки зору «родо-статевої основи» був Л. І. Ройзензон . Вивчаючи це питання на матеріалі російської мови, вчений помітив тенденцію фразеологізмів до маскулінізації та фемінізації, тобто до «закріплення за тією чи

іншою фразеологічною одиницею певного об'єкта, на який розповсюджується дія особи тієї чи іншої статі» .

Результати нашого дослідження показують, що частка гендерно-маркованих фразеологізмів із досліджуваним компонентом становить в англійській мові 21,8 %, у французькій – 28,8 %, в українській – 32,7 %.

Проведений нами аналіз цих фразем дозволив виокремити чотири групи: 1) маскулінні фразеологізми; 2) фемінінні стійкі вирази; 3) фразеологізми, у семантиці яких виражено одночасно риси і чоловіка, і жінки; 4) фразеологізми, що за своїм значенням можуть відноситися «до усіх осіб, тобто як до чоловічого, так і до жіночого референту» . Слідом за І. Зиковою такі стійкі словосполучення називаємо інтергендерними .

Стійкі словосполучення на позначення маскулінності

Даний тип являє собою фразеологізми, що мають у своїй семантиці традиційні властивості маскулінності. Нами виявлено, що частка цих фразем від усіх гендерно-маркованих становить в англійській мові 4,0%, у французькій – 18,2 % та в українській – 6,6 %. До ознак, що стосуються особи чоловічої статі відносимо, насамперед, такий вид діяльності, якою у давні часи могли займатися лише чоловіки. Так, у королівстві Франції титул монарха передавався лише по чоловічій лінії: фр. *les lis ne filent point* (букв. *лілії не прядуть*). У цій же країні тільки чоловіки могли обіймати посаду судді: фр. *être assis sur les fleurs de lis* (букв. *сидіти на квітах лілії*), тобто на покривалі, вишитому квітами лілії, символом королівської влади.

Також у давнину в армії служили лише чоловіки, що знайшло своє відображення у наступних фразеологізмах: англ. *it is not all lavender being a soldier* (букв. *не все лаванда – бути солдатом*); фр. *fleur au fusil* (букв. *квітка у рушниці*) «патріотизм солдата»; фр. *Fanfan la Tulipe* (букв. *Фанфан Тюльпан*) «солдат-авантюрист». Крім вищезгаданих стійких словосполучень, наведемо й інші, у яких також відображені такі риси чоловіка, як здатність володіти зброєю, забіякуватість: англ. *to take to the heather* (букв. *обрати вереск*) «стати

розбійником»; фр. *envoyer dans les roses* (букв. *послати у троянду*) «збити з ніг»; укр. *втерти маку* «побити».

До ознак маскулінності також відносимо ознаки, зумовлені фізіологічною природою чоловіка, а саме: вторинні статеві ознаки (фр. *avoir la barbe de fleur de pêchier* (букв. *мати бороду із квітки персика*); батьківство (укр. *яке дерево, такі й його квіти, який батько, такі й його діти*); здатність чоловіка вступати в інтимні стосунки із жінкою, іноді й проти її волі (фр. *effeuiller la marguerite* (букв. *обривати пелюстки із маргаритки*)) «роздягати жінку»; фр. *cueillir la rose d'une jeune fille* (букв. *зірвати троянду дівчини*) «позбавити дівчину невинності»).

Сімейний статус чоловіка представлено у французьких та українських фраземах. У французькому фразеокорпусі шлюб є нещасливим для чоловіка: фр. *le jeune homme qui aime et manie le genêt est sûr d'être cocu quand il sera marié* (букв. *молодий чоловік, який любить і торкається до дроку, точно буде рогоносцем, коли одружиться*); *donnez un bouquet de sauge* (букв. *дайте букет шавлії*) «втіште нещасного нареченого». У давні часи букет шавлії давали тим, хто втрачав нагоду одружитися на своїй коханій.

Щодо українського фразеологізму, то у його семантиці відображено досить цинічне ставлення чоловіка до шлюбу: укр. *як жінка умре, то жінку до гробу, як глину, а другу беру, як калину, бо єсть того цвіту по всьому світу*.

Характерною для французької мови є наявність у її фразеологічному корпусі сталого словосполучення, у якому відображено водночас фізичну силу чоловіка та його душевну вразливість: фр. *l'homme est plus dur qu'une pierre et plus doux qu'une rose* (букв. *чоловік міцніший за камінь і ніжніший за троянду*).

Таким чином, отримані нами дані показують, що маскулінність є важливою властивістю для французької мови. В українській мові дана риса є менш вираженою, а в англійському фразеологічному корпусі такі фраземи є спорадичними.

Зазначимо, що маскулінність може виявлятися як у плані змісту, так і у плані вираження. В англійській мові у плані змісту функції чоловіка втілено

лише в одному сталому словосполученні *to take to the heather*. Що стосується французької мови, то у її фразеологічному корпусі спостерігається яскраво виражена тенденція до пріоритету втілення маскулінності саме у цьому плані: 81,5 % від усіх андрометричних фразем мають чоловічу маркованість у змісті (*être assis sur les fleurs de lis; la fleur des pois; les lis ne filent point* та ін.). Як бачимо, ця маркованість в англійській та французькій мовах являє собою результат перенесення значення. Щодо української мови, то таких фразеологізмів нами виявлено 54,5% від маскулінних, і вони виражаються як у стійких виразах у прямому значенні (*збудуй хату з маковини та для любої дівчини; як жінка умре, то жінку до гробу, як глину, а другу беру, як калину, бо єсть того цвіту по всьому світу*), так і у стійких фразеологічних порівняннях або метафоричних фраземах (*в'ється, як барвінок; натерти маку*).

Що стосується роду назви квітки як компонента досліджених фразеологізмів, то у французьких нами зафіксовано 3 назви у чоловічому роді (*gênet, lis, lys*) та 5 – у жіночому (*fleur, marguerite, rose, sauge, tulipe*); в українській мові відповідні показники становлять: 4 (*барвінок, квіт, мак, цвіт*) та 1 (*маковина*). Як видно, пріоритет у виборі назви квітки чоловічого роду належить українській мові, а вибір у якості референта назви особи чоловічої статі та її характеристик – французькій.

Як показують отримані дані, фразеологізмів із компонентом «НК» на позначення спільних для усіх досліджуваних мов рис чоловіка нами не виявлено.

Часткові збіги спостерігаються у вираженні таких видів діяльності, як служба в армії (англійська та французька мови). В англійській та українській мовах спільними є фраземи із семантикою «фізична праця». Найбільша кількість збігів виявлена нами на матеріалі французької та української мови: сімейний статус чоловіка, забіякуватість, зовнішній вигляд, вік. Щодо специфіки андрогенних стійких словосполучень у кожній окремій мові, то найяскравіше вона виражена у французькому фразеологічному корпусі, де фраземи позначають досить широкий спектр рис характеру чоловіка (авантюризм,

твердість, вразливість); функції чоловіка у суспільстві (королівська влада, служба у Верховному суді); здатність вступати в інтимний зв'язок із жінкою.

В англійській та українській мовах специфічні тенденції виражені досить слабо: для англійських маскулінних фразеологізмів є специфічним значення «розбійництво», а для українських – «бідність».

Фразеологічні одиниці на позначення рис жінок

Нами встановлено, що найбільшу частку гінометричних фразеологізмів із досліджуваним компонентом має українська мова: 54,8 % від усіх гендерно-маркованих стійких словосполучень характеризують осіб жіночої статі. Щодо англійської та французької мов, то такі показники становлять відповідно 14,7 % та 42,6 %.

Кількісну перевагу у фемінінних фраземах займають сталі словосполучення на позначення зовнішнього вигляду, адже врода для жінки або дівчини має велике значення.

У даній групі нами виявлені часткові збіги. Так, французькому *belle comme une fleur* (букв. гарна як квітка) є ряд українських відповідників: укр. хороша, як квітка; укр. гарна, як квітка гайова; укр. гарна, як квітка в полі; та ін. Крім того, в українській мові нами зафіксовано ряд аналогічних фразем із іншими компонентами, як-от: *Paraver, Rosa*. Пор.: укр. гарна дівка, як маківка; укр. гарна, наче рожка та ін. Це значення реалізується і в еліптичних порівняннях. У їхній структурі відсутні оцінні епітети, однак зміст є цілком прозорим через те, що у свідомості українців назви цих квіток є загальноприйнятими символами краси: укр. як квітка (мов квіточка; мов та квітка та ін.); укр. як маківка; мов маків цвіт; укр. як рожка (як панська рожка). Аналогічним чином виражено дівочу вроду через символіку квіток у наступних фразеологізмах: укр. дівки в хороводі – наче маків цвіт на городі; дівчина-рута; дівчина, як квітка; дівчина, як маківка; дівчина, як рожка та ін.

У наступних сталих словосполученнях також відсутні оцінні прикметники, однак краса дівчини тут виражається імпліцитно. Якщо вона є вродливою, то закономірно, що має багато прихильників: фр. *des fleurs de romarin et des filles à*

marier il y en a toute l'année (букв. *цілий рік є квіти розмарину та дівчата на виданні*); укр. *мала женихів, як маку*.

У свідомості європейських народів, зокрема, носіїв досліджуваних нами мов, існує переконання про те, що справжню красу ніщо не може затьмарити чи зіпсувати. Фразеологізми із цим значенням зафіксовані нами в англійській та українській мові, пор.: англ. *the most beautiful flowers flourish in the shade* (букв. *найкрасивіші квіти квітнуть у тіні*); англ. *the lotus flower blooms in the mud* (букв. *квіти лотоса квітнуть у грязюці*); укр. *рожа і в терні гожа*; укр. *троянда і між кропивою троянда*.

Крім того, лише в українській мові нами виявлені фразеологізми із фемінінним референтом на позначення дівочого рум'янцю: укр. *червона, як рожа (червона мов рожа)*; *червона, як півонія*; *почервоніла, мов півонія*.

Крім позитивного аспекту у догляді за зовнішністю, у французькій мові нами зафіксовано й негативний, а саме, швидкоплинність вроди: англ. *rose the fairest at last is withered* (букв. *найгарніша троянда блідне*); фр. *la plus belle rose finit par être gratte-cul* (букв. *найгарніша троянда закінчує тим, що стає шипшиною*); фр. *passer fleur* (букв. *перейти цвіт*) «постаріти» (про дівчину); фр. *de belle femme et de fleur de mai en un jour la beauté s'en va* (букв. *від гарної жінки та від травневої квітки за один день йде краса*); укр. *рожа червона, та й тая блідне*; укр. *дівка – квітка, поки не змарніла*; *дівочий вік, як маків цвіт: сьогодні цвів, а завтра опав*.

Негативне значення виявлено нами і у фраземах, що виражають догляд за зовнішністю: фр. *les filles qui prennent constamment du jus de pissenlit pour s'éclaircir le teint, auront plus tard des enfants malingres* (букв. *дівчата, які постійно приймають сік кульбаби, щоб відбілити обличчя, пізніше матимуть кволих дітей*); фр. *grande et grosse me fasse Dieu, blanche et rose je me ferai* (букв. *високою та великою мене робить Бог, я себе зроблю білою та трояндою*); фр. *si une femme suce les fleurs du trèfle, toutes ses vaches crèveront* (букв. *якщо жінка смочче сік конюшини, усі корови здохнуть*).

За нормами християнської моралі дівчина мала залишатися невинною аж до свого весілля. Звідси наступні словосполучення: *à fleur de femme fleur de vin* (букв. *цвіту жінки цвіт вина* (пліснява)) «втрата цноти (після заміжжя)»; фр. *perdre sa fleur* (букв. *втратити свою квітку*) «втратити свою цноту»; фр. *perdre sa rose* (букв. *втратити свою троянду*).

Специфічною для французької мови є наявність у її корпусі фразем на позначення негарної репутації (фр. *des fleurs de mars, ne tiens pas compte non plus que des filles sans honte* (букв. *не звертай уваги на березневі квіти, а також на безсоромних дівчат*)) і навіть із значенням «повія». Цікавим є словосполучення *fleur de lis*, семантика якого зумовлена звичаєм ставити розпеченим залізом на плечі у повії тавро у формі лілії. Звернемо увагу на те, що у французькій мові існує й фразеологізм-омонім *fleur de lis*¹ із значенням «королівство Франція», але він вмотивований тим, що лілія була символом французьких монархів.

Словосполучення *dame aux camélias (la dame aux camélias)* утворились завдяки роману А. Дюма-сина «Дама з камеліями». Інші є більш сучасними утвореннями, на що вказують структурні компоненти, які позначають місце діяльності жінок цієї професії і тому являють собою лексеми на позначення доріг або матеріалу, з якого будують дороги. Пор.: *fleur de pavé* (букв. *квітка тротуару, (бруківки)*); *fleur de bitume* (букв. *квітка бітуму (асфальту)*); *fleur de macadame* (букв. *квітка макадаму (дорожнього покриття)*).

Значення «господиня» реалізовано у наступних англійських та українських фраземах, де виражено види діяльності, традиційні саме для жінки, як-от: прибирання, готування їжі. Пор.: англ. *to lay in lavender* (букв. *закласти у лаванду*) «перекладати білизну (лавандою)»; укр. *у хаті в її, як у віночку, хліб випечений, як сонце, сама сидить, як квіточка*.

За прикметами західноєвропейської культури дрік приносив щастя подружжю, звідси – наступні фразеологізми в англійській та французькій мовах: англ. *the bride should wear: something old, something new, something borrowed, something blue, and a sprig of furze* (букв. *наречена повинна вдягти: щось золоте, щось нове, щось позичене, щось синє, та гілочку дроку*); фр. *senteur de thym et de*

lavande accompagne les jeunes filles, senteur de genêt enfumé accompagne les femmes mariées (букв. аромат тим'яну та лаванди супроводжує дівчат, аромат задимленого дрoку супроводжує заміжніх жінок).

Стійкі словосполучення із значенням «нещасливий шлюб» зафіксовані нами у французькій та українській мовах. Невдале подружнє життя могло скластися через бідність нареченої: фр. *chapeau de roses* (букв. капелюх троянд) «надто малий посаг». Існує повір'я про те, що у травні не можна виходити заміж (фр. *mariage au mois des fleurs mariage de pleurs* (букв. заміжжя у місяць квітів – заміжжя у сльозах)). Також нещасливий шлюб міг скластися через забобони, пов'язані із аномальними явищами: фр. *lorsque la bruycère sera sans fleur les jeunes filles seront sans amour* (букв. якщо вереск буде без цвіту, дівчата будуть без кохання).

Крім того, є спорадичними фразеологізми на позначення інших рис жінки: потреба у дбайливому ставленні до себе (фр. *il ne faut pas battre une femme, même avec une fleur* (букв. не треба бити жінку навіть квіткою); фр. *il faut pas pousser grand-mère dans les bégonias* (букв. не треба штовхати бабусю у бегонії) «не треба зловживати терпінням»; фр. *jongs marins en fleur, filles en chaleur* (букв. морські очерети у цвіту, дівчата у теплі)); лицемірство, яке приховується за зовнішньою вродою (англ. *to take her for a rose, I but she proved a nettle* (букв. приймати її за троянду, але вона довела, що вона кропива)); сваволя (укр. *горіла, маку не їла, – наїлася, то й розсілася*); надмірна балакучість (укр. *засипала, як маком дрібненько*).

У плані вираження відзначимо наступні способи. Для усіх трьох досліджуваних нами мов є спільним вживання у складі фразем займенників жіночого роду: англ. *her, she*; фр. *elle*; укр. *її, моя, неї, сама, та, тая, твоя*.

Для французької та української мови характерною є наявність у структурі фразем іменників на позначення осіб жіночої статі (фр. *belle dame, femme, fille, grand-mère, jeune fille, mété, métère*; укр. *баба, дівка, дівчина, жінка, мати, матінка, матіночка, молодиця*); прикметників у формі жіночого роду (фр. *belle,*

blanche, fraîche, grande, grosse, petite, toute; укр. *байдужа, гарна, гожа, зелена, свіжа, стара, хороша, червона, чужа*).

Для французької мови специфічним способом вираження фемінінності є вживання у структурі фразем форм дієслів у жіночому роді, а саме: дієприкметників *participle passé (écloose, fermée, mariée)*; дієслова у способі *Subjonctif (qui ne devienne)*; антропоніма *Marie*.

Ізоморфною рисою української мови є наявність у фразеологізмах дієслів у минулому часі, жіночому роді (*горіла, засипала, змарніла, їла, мала, наїлася, почервоніла, розсілася, розцвіла*).

З точки зору граматичного роду назви квітки як компонента даних фразем у французькій мові нами виявлено 5 флоролексем жіночого роду (*bruyère, fleur, lavande, rose, violette*) та 8 – чоловічого (*bégonia, camélia, églantier, genêt, lis, lys, pissenlit, trèfle*). В українській мові корелятивні показники становлять відповідно 10 (*квітка, квіточка, маківка, панська рожса, півонія, рожса, ружса, рута, троянда, фіалка*) і 4 (*барвінок, крин, мак, цвіт*).

Поділ фемінінних стійких словосполучень за фразеосемантичними групами показує, що універсальними для усіх трьох досліджуваних мов є фраземи на позначення вроди, невинності дівчини (жінки), шлюбу. Для англійської та української мов спільним є значення «господиня». Спільною для французької та української мов є фразеосемантична група «молодість дівчини (жінки)», «материнство». Специфічними групами у різних мовах є наступні: лицемірство жінки (англійська мова); скромність, безсоромність, вразливість марнотратство, проституція, малий посаг (французька мова); сваволя, материнство, похилий вік (українська мова).

Отже, тенденція до гендерної маркованості у фразеологізмах із компонентом «НК» найяскравіше виражена в українській мові, найслабше в англійській. Аналіз стійких словосполучень з точки зору родо-статевої основи показує найбільшу схильність до андрометричності у французькому фразеокорпусі, а до гінометричності – в українському. Щодо англійського фразеологічного корпусу, то йому притаманна інтергендерність.

3.2 Радянська ідеологія в рецепції літературних об'єднань «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»

Початок творчого життя «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» припав на добу, коли регуляторна складова впливу радянської держави на мистецтво тільки набирала обертів, намагаючись підпорядкувати офіційній політичній ідеології культуру. Письменники, відчуваючи небезпеку створення тоталітарної державної машини, опиралися спробам перетворити художню творчість на джерело радянської пропаганди. М. Шипович окреслила характер відносин партійно-радянського керівництва з літературно-мистецькою інтелігенцією в 1920-ті роки. Дослідниця зазначає, що після встановлення радянської влади, саме у той час, коли з'явилися «Ланка» (1924) та «Серапіонові брати» (1921), «в літературно-художній творчості зберігався певний простір, якщо не для вільної думки, то принаймні для енергійних формальних пошуків і стильового самовизначення <...> Але все це не заважало наполегливому проведенню генеральної лінії більшовицького керівництва щодо українських – зробити їх слухняним знаряддям в справах розбудови «соціалістичної» культури, жорстко централізованої та регламентованої» [69]. В кінці 1920-х років було встановлено державний політичний диктат, який визначав обов'язкові ідеологічні орієнтири, обумовлював характер суспільної розвитку, підпорядкував собі всі галузі духовного життя людини в тому числі, й мистецтво. «Від незалежно мислячих митців добивалися визнання абсолютної правоти пролетарської ідеології і, головне, засудження помилковості інших, бодай дещо відмінних поглядів. Вимагали визнання своїх помилок, самокаяття, повної відмови від себе як вільно мислячої індивідуальності в ім'я розчинення в масі покірних, бездумних талмудистів від марксизму» [69]. Серед тих митців, хто підкорилися «генеральній партійній лінії», не тільки підтримували засудження інакомислення, але й самі ставали ініціаторами публічних політичних розправ, були письменники-«серапіони». В «Літературознавчий енциклопедії» 1935 року подано інформацію про те, що «I Всесоюзний з'їзд радянських письменників (липень – серпень 1934) з'явився реальним підтвердженням факту створення

єдиного виробничо-творчого колективу, що складається з письменників-комуністів і величезної більшості безпартійних радянських письменників. Виступи безпартійних письменників, що в минулому називалися попутниками (В. Іванова, І. Еренбурга, Л. Леонова, К. Федіна, М. Тихонова, Ю. Олеші та ін.), із заявами про партійність творчості, про найважливіші завдання письменника створити образ більшовика, будівельника соціалізму – такі виступи були не тільки могутньою демонстрацією довіри до партії, визнання плідності її керівництва і розуміння завдань соціалістичної літератури, а й прямим висновком з творчої практики радянської літератури за останні роки. Старе поняття «попутництво» ізжило себе як в літературно-політичному, так і в творчому мистецькому сенсі» [70]. Можемо констатувати, що до цього моменту активної політичної діяльності згаданих в енциклопедії письменників літературна група вже розпалася. К. Федін, М. Тихонов, М. Микитін перестали бути «Серапіоновими братами», вони обрали шлях літературного кар'єризму, який не тільки давав творчі та фінансові привілеї, але й гарантував певний захист від сталінського терору. Все це, зрозуміло, ціною зради і власних принципів, і близьких друзів по письменницькому цеху. Але в досліджуваний період всі письменники-«серапіони», так само, як і «ланчани-марсівці», чинили спротив пануванню офіційної ідеології в мистецтві, сміливо заявляли про свої переконання на сторінках періодичних видань та у публічних диспутах.

Промови В. Підмогильного та Б. Антоненко-Давидовича в диспуті «Шляхи розвитку української літератури», що відбувся 24 травня 1925 року у Всенородній бібліотеці України, дозволяють зрозуміти позицію «ланчан» щодо панування ідеології в літературі. «Ланка», – на думку Ю. Коваліва, – протистояла вульгарним тенденціям офіційно заохочуваної «пролетлітератури», київським філіям «Гарту» та «Плугу», деструктивній практиці панфутуристів, обстоювала високі критерії достеменного мистецтва слова, тому підтримала позиці. М.Хвильового у Літературній дискусії 1925–1928 років, проте виявляла обережне ставлення до «політики партії в галузі художньої літератури», вдаючись до пасивного опору» [71].

В. Підмогильний, спираючись на статтю М. Хвильового «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» (1925), підкреслив, що література, в якій є «за матеріал слово», із всіх видів мистецтва має найбільш сприятливі умови для появи графоманів з відповідною до офіційних вказівок радянською ідеологією. На думку письменника, інші види мистецтва своєю специфікою не дозволяють так активно втручатися в художній процес: «Коли б який товариш «спробував» написати сонату і сказав би, що це гарна соната, бо в неї гарна ідеологія, то ніхто не завагався б йому відповісти, що це музична нісенітниця, і ніхто б тієї сонати не слухав. Коли б цей товариш узявся б малювати, маючи такі здібності до малярства, як багато-хто з наших поетів до поезії, то ніхто не ходив би дивитись на його картини за те, що вони ідеологічно витримані. А в літературі це просто – пиши, коли вмієш писати взагалі» [72].

В. Підмогильний відверто указав на державну підтримку графоманських, але ідеологічно витриманих творів, через засилля яких гальмується літературний процес, підкреслив перевагу кон'юнктури над творами талановитих авторів: «Людині, коли вона засвоїть певні принципи, що є офіційні, багато й багато прощається за бездарність і надто багато дається їй прав» [72]. Сучасна кон'юнктура вимагає суворого дотримання партійних ідеологічних догм, бо це – головний чинник, за яким визначається якість твору, його перевага над іншими: «Матеріал у нас цінують, коли він відповідає чомусь іншому, тільки не літературним вимогам. А саме – у нас всякий твір, коли він абсолютно й категорично не відповідає вимогам офіційної ідеології, засуджують незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний» [72]. Саме завдяки офіційній підтримки радянської влади, бездарні письменники, графомани, «засвоївши на примітивах ідеологію», засипали «наше письменство макулатурою», почали «захоплювати командні в літературі висоти». Ми бачимо, що В. Підмогильний відкрито застерігав про наслідки існування ідеологічно витриманого письменництва, яке згодом все захопило та стало керувати офіційними літературними спілками, визначати партійні вектори розвитку художньої

творчості. Закінчив промову письменник закликом «підвищити рівень художніх вимог у нашій літературі», тому що – «це є перший крок на шляху її розвитку» [72].

Цей короткий (за станом здоров'я) виступ В. Підмогильного дозволяє розглядати його, як демонстрацію програмних творчих принципів «Ланки»–МАРСу. Письменник, якого «однозначно вважають організатором і «душею» «Ланки» [73], сміливо висловив переконання в необхідності зупинити руйнівний процес популяризації ідеологічної кон'юнктури в літературі та вказав на необхідність слідувати критеріям художності в оцінці літературних творів. Тобто вказав на все те, що й визначало програмні завдання його літературної групи. Нижче ми побачимо, що цей виступ В. Підмогильного виявляється близьким до позиції «Серапіонових братів», яку проілюстровано в листах та статтях письменників.

Промова Б. Антоненко-Давидовича більш детально репрезентує творчі переконання «ланчан». На початку свого виступу письменник зауважив, що головна причина диспуту полягає у відсутності «нової української літератури», при тому, що сучасна ситуація демонструвала величезний ріст кількості нових письменників та літературних організацій, які «збільшуються не одиницями, а десятками, сотнями». Одним із критеріїв наявності талановитих українських творів Б. Антоненко-Давидович називає можливість донести їх закордонним читачам, визвати їхній інтерес та перекласти на інші («хоч би на російську») мови. «Тут ми побачимо невелике число оповідань та віршів», – констатує письменник [72]. Відсутність дійсно якісних художніх творів обумовлена вимогою відповідності принципам офіційної радянської ідеології. Б. Антоненко-Давидович окреслює головні проблеми, з яким стикаються молоді письменники, приходячи до літературних організацій: «Коли являється письменник в ту чи іншу організацію, то його перш за все питають: в яких організаціях ти був, який у тебе стаж, цікавляться ідеологією, але зовсім не питають і не цікавляться самою суттю того, що утворює письменника, його здібністю, його творами. І коли по часті ідеології все благополучно, то таку людину приймають в організацію

письменників» [72]. Замість того, щоб вимагати від письменника оригінальності, своєрідності, нового погляду, «організації намагаються мобілізувати ідеологію пролетаріату, ідеологію компартії» [72]. Б. Антоненко-Давидович констатує відсутність умов для розвитку талановитих авторів, прагнення літературних організацій підпорядковувати собі художній світ письменника, позбавити його індивідуальності, власного голосу, зробити черговим гвинтиком ідеологічної системи. Далі Б. Антоненко-Давидович говорить про те, що «кожний новий письменник незалежно від того, в яку організацію він входить, той письменник, що дає справжній художній твір <...> той письменник вносить новий скарб в літературну скарбницю УСРР, і його треба вітати» [72]. Зауваження письменника, що під художнім твором він розуміє «як-найменше тенденційності» [72], демонструє не тільки його особисте переконання, але й принципову позицію всієї груп «ланчан», яка виявляється провідною в їхніх творах. В кінці промови Б. Антоненко-Давидович від імені «Ланки»–МАРС висловив гасло («Отже наше гасло не – «Європа чи Просвіта», а – література УСРР, позбавлена халтури, просвітянщини і хахлацької макулатури!» [72]), яке, на нашу думку, виявляє заперечення ідеологічної тенденційності та кон'юнктури, прагнення письменників-«ланчан» до свободи творчої самореалізації. Ця промова Б. Антоненко-Давидовича є ілюстрацією того, що і для нього, і для письменників його літературної групи головними критеріями визначення якості літературного твору виступають його художні достоїнства, талант, затребуваність за межами України, можливість зайняти власне місце у світовій літературі.

Вперше до проблеми партійної ідеології та художньої творчості Л. Лунц звернувся в статті «Чому ми Серапіонові брати», яка стала декларацією групи. Тут, відповідаючи на можливі запитання літературного оточення «З ким же ви, Серапіонові брати? З комуністами чи проти комуністів? За революцію або проти революції?» [74], молодий письменник заявляє: «Ми з пустельником Серапіоном». І відразу ж іронічно наводить контраргументи своїх опонентів, що демонструють стилістичну шаблонність, яка існувала в той час: «Значить, ні з

ким? Значить – болото? Значить – естетствующа інтелігенція? Без ідеології, без переконань, наша хата скраю?» [74]. У відповіді Л. Лунца звучать головні творчі установки «братів», які співзвучні і «Ланки»–МАРСу: «Ми ж разом, ми братство, вимагаємо одного: щоб голос не був фальшивий. Щоб ми вірили в реальність твору, якого б кольору вона не була» [74]. Це співзвучно до закликів українських письменників позбавитися від творчої макулатури «підвищити рівень художніх вимог» в літературі. Так само, як В. Підмогильний і Б. Антоненко-Давидович, Л. Лунц заперечує можливість оцінювати твори художньої літератури з урахуванням політичної приналежності авторів: «Занадто довго і болісно панувала в російській літературі громадськість. Пора сказати, що некомуністичне оповідання може бути бездарним, але може бути і геніальним <...> Це азбучні істини, але кожен день переконує нас в тому, що треба говорити знову і знову» [74]. У фіналі програмного виступу автор підкреслює, що політична різноманітність «серапіонів» не завадить їм бути разом, тому що всупереч «фанатикам-політиканам і підсліпуватим критикам», вони залишаться братами, кровно пов'язаними любов'ю до справжньої літератури, яку «серапіони» розуміли так само, як і «ланчани», «позбавлену халтури, просвітянщини» [72]. Розмежування з офіційними партійними установками підкреслюється останньою фразою декларації: «Ми не товариші, а – Брати» [74]. Це смілива заява Л. Лунца, його зневажливе ставлення до слова «товариш» згодом призвело до того, що в 1950-60-і роки письменники, що тоді вже сповідували «соціалістичний реалізм», М. Тихонов, К. Федін та Вс. Іванов виступали з заявами, в яких наполегливо заперечували своє відношення до цього маніфесту і вказували, що ця стаття – особиста думка її автора. Однак на момент публікації (серпень 1922 року) всі без винятку «серапіони» вважали її декларацією братства. «Відгуки, точніше – жорсткі відповіді на цей виступ Серапіонів пішли практично миттєво. 12 серпня з'явилася відповідь лідера пітерських пролетарських поетів Іллі Садоф'єва (стаття «Мученики ідеї» в «Красной газете»). 28 серпня на сторінках газети «Московський понеділок» друкується об'ємна стаття впливового пролетарського критика Павла Лебедева-

Полянського («Серапіонові брати»). 25 вересня в полеміку з Лунцем вступає П. Коган (стаття «про маніфести« Серапіонових братів» – «Красная газета».) 5 жовтня питання про місце ідеології в літературі на новий рівень виводить Троцький (стаття «Поза-жовтнева література: Літературні попутники революції. Серапіонові брати. Всеволод Іванов» – «Правда»») [75].

Наступна стаття Л. Лунца «Ідеологія і публіцистика» (1922) стала і відповіддю критикам, і одночасно докладним поясненням творчої позиції «Серапіонових братів». Тут автор, іронізуючи над офіційною критикою, яка «сама не знає, чого вона хоче», констатує, що для неї важливо наявність не ідеології в широкому сенсі цього слова, а «ідеології строго визначеної, партійної» [74]. Спростовуючи установку офіційної критики на те, що «ідеологія в мистецтві все» [74], Л. Лунц підтримує роман, в якому «органічно розвинені цільні й оригінальні переконання, політичні, філософські або <...> релігійні», також «роман без точного і ясного «світогляду» може бути прекрасним», проте твір «на одній тільки голої ідеології» – нестерпний. При цьому офіційна критика вимагає від письменника прямолінійності в формулюванні ідеї, висловленні ідеології, «щоб світогляд лежав на долоні» [74]. Далі автор емоційно говорить про неприпустимість класового підходу до оцінки літературних творів, де «мистецтво потрібно лише як знаряддя впливу на суспільство» [74]. З точки зору вульгарно-соціологічної офіційної критики, твори Р. Кіплінга «пронизані проповіддю імперіалізму», В. Шекспір – «представник «панської поезії», співак «королів і панів», він до плебсу відноситься зневажливо», Гомер оспівував «аристократів-вождів», Данте – «містик і прихильник імператорської влади», тому їхня творчість «шкідлива і небезпечна», тому «мистецтво для політиків немає сенсу й безцільно» [74]. Все це іронічне пародіювання радянських критиків перегукується зі словами Б. Антоненко-Давидовича про класовий підхід в оцінці творчості, про прагнення привести всіх авторів до єдиного партійного ідеологічного шаблону. «Ми бачимо, як <...> намагаються стригти кожного письменника під одну мірку, і я уявляю, що може вийти з цієї циркульні? Коли туди попаде випадково

письменник талановитий, що починає тільки виступати на цю дорогу, то є велика небезпека, що цей письменник врешті одшліфується», – підкреслив український письменник [72].

Таким чином, головна думка статей Л. Лунца полягає в прагненні в черговий раз повторити для офіційної радянської критики не тільки свою позицію, а й позицію всіх «серапіонів»: «Наше братство, наша «єдність крові» не в політичній одностайності. Нам байдуже, яких політичних переконань тримається кожен з нас. Але ми віримо, що мистецтво реально живе своїм особливим життям, незалежно від того, звідки бере воно свій матеріал. Тому ми – брати» [74]. В цих словах автор, так само, як і В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, відстоює право митця на свободу слова і, в кінцевому підсумку, право створювати талановиті, не кон'юнктурні твори.

SECTION 4. UKRAINIAN LITERATURE**4.1 Emotive substrat peculiarities in the novel “Felix Austria” by S. Andrukhovich: dialectical materialism of a character psychophysiological state**

Abstract. The study deals with the interdisciplinary approach of research conducting, in particular the combination of literary studies, linguistics, psychology and philosophy. This paper investigates the cognitive paradigm of the empirical and essential and intelligible ousia of the emotive substrate of the person's psychophysiological state. Text signals in the above mentioned work make it possible to understand the emotional states of characters. They are the portrait characteristics, the ways of communication with other characters, the indications of certain physiological conditions (a headache, nausea, dizziness, fever, insomnia, nightmares), the uncontrolled body movements or its individual parts, certain activities and behavioral states. The paper analyzes the corresponding states of the characters, which make it possible to draw attention to the character awareness of his / her emotional state. Using the experience of emotionology, psychology, and philology observations, new approaches are applied in considering emotions and emotional states of characters by means of lexical-semantic and stylistic means, which contribute to determining the level of emotionality of the fiction literature text. It is stated that the emotional component of the character directly affects the consciousness of a person, who appeals to the "motion of matter" reconstruction in his / her memory, language, and the way of thinking. As a result, the philosophy of dialectical materialism is chosen as the basis, which manifests that there is only the matter in the world that involves motion. The work shows the duality of the world traced in the empirical and intelligible struggle of a person with himself, the contradiction and the interaction between the matter motion and the process of consciousness. It is stated that DM in the novel is represented by three primary laws: 1). The law of the unity and conflict of opposites; 2). The law of the passage of quantitative changes into qualitative changes; 3). The law of the negation of the negation.

Key words: emotional substrate, dialectical materialism (DM), psychophysiological state, emotions, matter, illusion, consciousness.

Human emotions have recently become the research subject in various branches of science. They are studied, in particular, in psycholinguistics, stylistics, cognitive linguistics, phraseology, and others. Emotion investigation have become of of considerable interest among literary scholars as well. They actively study emotions, psychic states and experiences of fictional characters in terms of psychopoetics. Using the experience from emotionological observations, literary studies and literature, in particular, can implement new approaches to exploring emotions and emotional states of the characters with lexical-semantic and stylistic means. Such a way allows determining the level of emotionality in the fiction works.

It is well known that the emotional component of the person's character a priori depends on the central nervous system (CNS). Along with the motor, musculoskeletal, auditory and olfactory functions of the brain in the occipital lobe of the cortex, the visual function, which plays a key role in the emotional and psychophysiological system of human consciousness, is activated. Synthesis and the simultaneous operation of these functions involves the following factors: memory, language, thinking, consciousness. All of these factors are the higher mental functions of a person whose logical evolution ranges from reflex reactions, mental activity to abstract thinking and intelligence. Consciousness as the basis of this process is synonymous with invention and freedom (Bergson, 2010, p. 205).

The above mentioned anatomical features of the human brain on the emotional-psychological level correlate with the notion of illusion as one of the forms of internal ontogenesis, supplied by the processes of the human brain. In turn, philosophy defines three approaches to the theory of illusion: agnosticism, dialectical materialism, fictionalism. According to the structural and content guideline of the novel, "Felix Austria" by S. Andrukhovich, the second approach – dialectical materialism – will be logical, since it determines illusion as a reflection of reality the falsity of which has its epistemological, psychological or social causes.

Linguists are more frequently implementing the cognitive paradigm to linguopoetics. It significantly contributes to the formation of new approaches to disclosing the essence of such human emotional states as love (G. A. Oharkova), surprise (N. Dorofieieva), happiness (S. Vorkachov), anger (Y. Pokrovska), fear (O. Borysov, S. Zaikina). Beside these states, in recent years psychologists and psycholinguists are actively studying mechanisms of occurrence and the course of the anxiety state, which is always present in human life. All of the aforementioned emotional states are considered and reconsidered through the prism of fiction in the works of modern Ukrainian literature.

Thus, G. Kharkevych, researching the state of anxiety among characters in English-language fiction, noted: *"Anxiety in a work of fiction acts as a versatile and multifunctional phenomenon. On the one hand, as an emotional state, anxiety is associated with the image of the character in its statics and dynamics, on the other hand, it can be the driving force of the plot, defining content of the whole work as a mental state, for example, in the novels Sophie's Choice by W. Styron, August by J. Rossner and others"* (Sepetyi, 2014, p. 12). So, the researcher emphasizes the functional features of characters' emotional states, which play an important part in shaping their personalities.

In a work of fiction any emotional state of a character can be indicated and shown through facial expressions, gestures, movements, and reproduced by means of fiction text. Modern emotionologists distinguish text markers in a work of fiction, which make it possible to understand the essence of characters' emotional states; they are appearance descriptions, the ways of communicating with other characters, indications of certain physiological states (headache, nausea, dizziness, fever, insomnia, nightmares); uncontrolled movements of the body or its parts, certain activities, modes of behavior. Analyzing the respective states of the characters in works of fiction, it is important to pay attention to whether the characters themselves understand their emotional states. The following self-assessment can be expressed in behavioral reactions, in reflections of person's own condition.

So, through component analysis, we will try to explore the ways of presenting psychological models of characters in the novel *Felix Austria* by S. Andrukhovich. Cultural scientist O. Schur believes that *"the system of characters and plot conflicts of Felix Austria can be used to illustrate psychoanalytic theories"* (Schur, 2019, p. 6).

Emotionality is an integral part of any fictional text. Totality of emotions in the text is a kind of dynamic array that changes in the course of plot development. Emotions reflect the inner world of a character under various circumstances, and in relations with other characters. Removing emotional vocabulary from the text and studying it separately can give only a superficial idea of the set of emotive senses, implemented in the text in their uniformity or variety, monotonicity or polytonality. The most common way of describing emotions in a fictional text is the lexical representation of a certain state.

The author conveys disappointment and annoyance of the majority of spectators in the novel through the tool of gradation in the following way: *"Krisla ryplyat' dedali enerhiynishe, shepotinnya narostaye, zlyvayet'sya v odnomanitnu tovshchu zvukiv, z yakoyi dedali chastishe vybyvayut'sya okremi, mayzhe holosni, vyhuky"* (Andrukhovich, 2016, p. 17). And then the tension eases and *"prokochuyet'sya khvylyya pozikhannya..."* (Andrukhovich, 2016, p. 17). Thus, in this description the expression of emotions (boredom) on the faces changes unconsciously through purely automatic movements. Described condition is best conveyed by verbal forms.

In addition to general emotional state of the spectators, S. Andrukhovich skillfully conveys the state of rage in some of them: *"...zmiryuye lykhym okom... vytonchuyut'sya na nytku yiyi nervovi huby"* (Andrukhovich, 2016, p. 19). The protagonist's, Adele's, state of admiration for performance of the world-renowned illusionist Ernest Thorne is presented by an array of adverbs visualizing woman's facial expression: *"...yiyi ochi shyroko rozplyushcheni, vusta napivrozkhyleni..."* (Andrukhovich, 2016, p. 22). Consequently, general euphoria engulfs the entire audience. Euphoria is a positive and bright emotion, a special state of bliss, when deep and powerful experiences occur, and leads to a decrease in self-control. In the described scene causes of this state are artificial.

In similar dynamics S. Andrukhovich shows the state of anger of another main character, Adele, who was not so easy to calm down, because the nature of her emotions relied on a solid foundation of infantilism: *"Vona todi yak dytyna: sprobuyesh rozvazhyty – krychyt', lahidno zaspokoyuyesh – plache, hrymnesch – hordo vidvertayet'sya, a todi zhburlayeye u vikno portselyanovoyu zhyrafoyu"* (Andrukhovich, 2016, p. 41). In such moments, Adele clenched her fists in anger. State of Adele's constant "childish anger" the author showed through physiology of the woman's face: *"ochi vuzki, mov shchilyny, hotovi mene prodiryavyty, usta stysnuti v nytku, mizhbrivia zmorshchene, yak u khyzhoi kytsky"* (Andrukhovich, 2016, p. 72). Here the writer adds the glabellum to the traditional Ukrainian culture of perceiving facial expression at the eyebrows, eyes, and mouth level.

In addition to the state of anger, the author describes the state of annoyance experienced by another main character of this novel - maid Stephtsya, who narrates the story. She was annoyed because of making fun of Adele, Stephtsya was reducing her to tears. Adele's tears were stopping Stephtsya, and then the girl was leaving the room: *"...zasliplena, zla, samotnia, rozirvana na chastyny svoimy zhaliamy, liuboviu, obrazoiu"* (Andrukhovich, 2016, p. 47). State of Steftsya's exasperation indicates acute agitation and annoyance.

Relations between Adele and Stephtsya included moments when Stephtsya incredibly hates her friend. Reasons for this hatred originated from their childhood. Steftsya was very jealous of Adele for Dr. Anher. She longed to have a father, too, one like Anher, as he was to his own daughter. When she felt hatred, Stephtsya's gaze was so dreadful that on Adele's face *"raptom bezturbotna posmishka zatremtila i z-za nei vystupyla tin dytiachoho pereliaku. V ochakh zablyshchaly slozy"* (Andrukhovich, 2016, p. 75). Adele's quivering smile indicated her helplessness and fear of Steftsya, who at any moment could leave her alone. It was Adele's tears that did the job: *"vazhke bezsyllia nakrylo mene temnoiu riadnyoiu, nudotno loskotalo v yamtsi vid durnoi nizhnosti"* (Andrukhovich, 2016, p. 75). Adele played Stephtsya's feelings well, so she kept using trusted from childhood the tool of touching her friend's heart.

Human face is known to reflect entire emotional range of the addresser. In our opinion, addresser's emotions become valuable information for the addressee, necessity to decode the further actions: *"Petro tak hlianuv na mene, shcho ya azh spitnila. Ale posmishka ne znykla z moho oblychchia. Ne tak lehko mene naliakaty, Petryku, ni"* (Andrukhovich, 2016, p. 36).

In the novel *Felix Austria* the writer describes certain emotional states of the characters with their own words: *"Mene zavzhdy okhopliuie rozdratuvannia, koly v nashomu domi zivliaiutsia chuzhi liudy. Krim toho, terpity ne mozhu vyiviv takoi krychushchoi nevvichlyvosti"* (Andrukhovich, 2016, p. 78). This Steftsya's state is derived from the fact that she can't control the situation because the guests are invited by Petro, the master of the house. Unlike Stephtsya, Adele was ecstatic when guests appeared in the house. This state of exaltation is shown by the verbs (rushed, grabbed), which provide some dynamics.

It is interesting how the writer describes Stephtsya's state of extreme anxiety as "growing pallid": *"U roti vmyt peresokhlo tak, niby ya shchoino prozhuvala pryhorshchu paperu. Zabihala ochyma po kimnati, todi blahalno pohlianula na Adeliu..."* (Andrukhovich, 2016, p. 82). The state of growing pallid is very visible on a person's face, because it pales from emotional excitement. Stephtsya's state of rage is expressed by "casting glances", by sharp movements and a hard look directed to the one who caused this state. Unlike anger, the state of rage is one of its forms, to which a short flash is inherent. S. Andrukhovich depicts combinations of various emotional states in her characters: perplexed and joyful, annoyed and nervous, etc.

Beside adults' fear, the writer describes children's fears, expressed by the movements and gestures of a child's body: *"...khlopchyk u moikh obiimakh napruzhenyi, yoho tiltse stalo tverde, yak kamin, rucheniatamy vin tsupko vchepyvsia u mii zhaket, a nihti azh vpyvaiutsia u plechi. Vin ves tremtyt..."* (Andrukhovich, 2016, p. 146). The author describes Steftsya's anxiety with a colloquial verb meaning "bugging" ("it's bugging me"), which is characterized by the following physiological processes: *"...tryvoha ta strakh pidnimaietsia do horla..."* (Andrukhovich, 2016, p. 148). And the colloquial adverb «mulko» meaning anxious uncertainty, used by S.

Andrukhovich to clarify this state, reveals its reasons for it more specifically: "*Tak mulko zavzhdy buvaie pered nevidomistiu. Koly musysh zrobyty shchos, choho ne robyv dosi. Zustritysia z chymos neznanyim, iz chymos chuzhym*" (Andrukhovich, 2016, p. 148). In addition to the described state of this character, the author reveals another one – her burning shame. Psychologists claim that the state of shame includes a beneficial point. The state of shame gives people clues on further course of action. And this state is the most natural for a person. Burning shame in Stepha induces a boy called Felix, a child who always has the same facial expression, and also a child who was deprived from childhood and ruthlessly exploited by adults. That's why the young woman feels burning shame, which always maddens her, when she sees Felix. Interacting with this unusual boy, Steftsya reveals an array of emotions: indignation, anger, aggression. These emotions indicate that the process of being in contact with a child is not so easy. It is difficult for a young childless woman to establish a relationship system with a weird unrelated child, who does not speak, but perceives and comprehends everything well.

Human face is the place of symptomatic expression of a wide range of feelings, one's state of mind and interpersonal relations. That's why emotionologists claim that the emotional function is one of the main functions of the face. Other functions of the face include communication, which involves conveying certain information to the addressee and reflecting interpersonal relationships; regulation, in particular establishing contact, which is used in facial reactions to other people's messages. In a dialogue even the smallest changes in interlocutor's face can be extremely informative. Taking them into account people often make all kinds of judgments regarding their communication partner. In the text of *Felix Austria* there are many examples when the certain facial expressions of the characters become almost only nonverbal reaction to words, events, actions: "*Adelia movchky povernula pakunok iz podarunkom parubkovi, pohliadom vykazavshy yomu vse prezyrstvo, na yake tilky bula zdatna*" (Andrukhovich, 2016, p. 168); "*O, sviatishoho vyrazu oblychchia, nizh u Torna tsiiei myti, nikhto y nikoly na sviti ne bachyv – vyrazu sviatoho oburennia ta vtilennia naivyshchyykh chesnot*" (Andrukhovich, 2016, p. 177). It should be emphasized that when the fiction

work conveys the communicative content or depicts a characters' emotions, it is the certain area of face that becomes a meaningful detail. These emotions can not only be as informative as the whole face, but even become a more important tool of plot development, character revealing, etc. That is why, describing the predatory behavior of the illusionist Thorne, the writer draws attention to the look in his eyes. Hiding from Thorne the presence of Felix in the house, the entire family behaved discreetly, but their facial expressions easily revealed the general tension. For example, Petro *"zberihav ironichnyi vyraz oblychchia"* (Andrukhovich, 2016, p. 178), Adele had *"...mitsno stysnuti usta, ochi bez naimenshoho slidu koketstva, lyshe serioznist ta zoseredzhenist"* (Andrukhovich, 2016, p. 178), Stephftsya was mostly silent, but the crafty charlatan Thorne read her face easily. It all incredibly annoyed her, since the girl could not manage to conceal anxiety.

Stephtsya's hysterics is depicted with the verbs *vereshchaty*», «*tilo kydaie*», «*ochi vylaziat z orbit*», «*rozduvaie nizdri*», «*usta perekryvliaiutsia v sudomnomu napruzhenni*» (Andrukhovich, 2016, p. 189). All these verbs show the state of hysteria. Stephtsya behaves like she's possessed by a demon. This behavior of Stephtsya not only frightened Adele, but also caused "zohydzhenia". The writer uses facial expressions of the characters as a kind of an artistic means to convey the intensity of emotion or the degree of information explicitness. Psychologists argue that to show the character's emotion, author should focus on the expressions of individual area of the face. It gives the general idea of the facial expression.

One of the characters' confusion is indicated by his furrowed eyebrows. The state of anger the writer describes in the following way: *"Malenkyi sukhyi heneral strashenno rozliutyvsia. Vin poblyskuvav ochyma i sychav pidlehlým prokliattia nimetskoiu movoiu"* (Andrukhovich, 2016, p. 216). This state is quickly and successfully subsided under the influence of Adele's violet perfume and an offer to have some cold Lithuanian kvass. It is worth noting that Adele understood the situation very well and felt the general's dismay; that's why she effortlessly cut short any aspirations to carry out his malicious plans.

The state of "dangerous exasperation" Stephtsya suppresses in the following way: "...*zakhodylas shche enerhiinische draity dereviani doshky, a yimost tym chasom zamriiano hovoryla pro znanu na sviti opernu spivachku...*" (Andrukhovich, 2016, p. 229). It was the physical activity that took away the girl's state of dangerous exasperation, because she was terribly indignant at helplessness and ineptitude of Father Joseph's young wife. Stephtsya was well in control of her condition, and therefore immediately found ways to curb it. All this shows Stephtsya's ability to control her emotions. However, the state of exasperation was sometimes breaking out again, since Father Joseph's wife was following Stephtsya on the heels: "...*ne pryyniaiuchy somnambulichnoi movy*" (Andrukhovich, 2016, p. 238). Using the means of gradation, S. Andrukhovich describes Stephtsya's state of rage: "*Mene trusylo vid liuti, vyvertalo vid ohydy, kintsivky nimily vid rozpachu*" (Andrukhovich, 2016, p. 251). This state affected physiological functions of the woman's body because a strong blast of unpleasant emotions made her disgusted by Adele's and Father Joseph's conduct. All this caused nausea, disgust, and sleep disorders. With metaphorical phrase "*mozok kypiv vid zlyvy dumok*" (Andrukhovich, 2016, p. 251), the writer conveys woman's state of stress, comparing her to "...*spopelilym derevom, u yake vluchyla blyskavka*" (Andrukhovich, 2016, p. 252).

In other words, dialectical materialism, in contrast to agnosticism, which treats illusions as an argument for the inadequacy of the human perception of the real world, and fictionalism, which considers the idea of a person about the world in general illusions, DM makes it possible to understand illusion as a separate world with its own moral and ethical vision, principles. This world takes place and worth no less attention than the real world. The latter is confirmed by S. Andrukhovich in her novel: «*Shchob rozviiaty iliuziiu, dostatno prosto buty uvazhnym. I vyznavaty chesno: ty bachysh same te, shcho bachysh*» (Andrukhovich, 2016, p. 20).

"Felix Austria" by S. Andrukhovich presents the peculiarity of the illusory image through the image of the world-famous illusionist, chevalier Ernest Thorn. The magical, illusory nature of his role is evidenced by a detailed description of the whimsical (and, consequently, attracting the attention of the crowd and enticing trust)

appearance of the magician: *«Na holovi u shevalie – shovkovyi tsylindr, a odiahnutyi vin u frak z lastiviachymy faldamy, shcho pidkresliuie yoho velychnu postavu. Pid frakom – bilosnizhna sorochka z nakrokhmalenym stoiachym komirom, kutyky yakoho zahnuti. Svitlo vykhopliuie smaragdovi iskry na yoho vochevyd koshtovnykh zaponkakh. Poverkh sorochky – bila kamizelka z pike, zastibnuta na try gudzyky. Shovkova kravatka-metelyk. U nahrudnii kysheii – bila khustynka, na rukakh – bili rukavychky. Vse, yak i nalezhyt iliuzionistovi. Na shtanakh – atlasni lampasy. Poblyskuiut lakovani cherevyky. Cherez zihnutu v likti pravu ruku perekynuto tkanynu chornoho koloru. U rutsi Torn trymaie nevelyku podorozhniu skrynku zi shkirianymy remintsiamy»* (Andrukhovich, 2016, p.19).

The prerequisite for the collision of the two worlds in the novel, real and illusory, is the monologue of Stephania, delivered prior to the show of an illusionist: *«A nyini – fotohrafichni aparaty za licheni khvylyny zberezhut na vichni viki tvii tochnyi obraz, mov vidobrazhennia v liustri, tilky shche doskonalishe. A telefonnyi aparat dozvolyt tsiiei zh myti kriz triskuchi tovshchi povitria i zavyvannia vitriv, kriz stiny, stovbury derev i skladky pahorbiv pochuty holos kohos, do koho Margoshesovi na svoiemu shvydkisnomu avtomobili shche mchaty i mchaty. Prominnia Rentgena naskriz bachyt liudske tilo z usima fliakamy...Iakshcho tak pide i dali, to i Boha poiasnyt fizyka»* (Andrukhovich, 2016, p. 13). The above quotation shows the appeal of the main character to a rational, materialistic beginning of being, but it is in this monologue that dialectic is traced. On the one hand, Stephania proves the primacy of rational logical reasoning and argumentation. On the other hand, the girl whose psychotype (K. Jung), in our opinion, is between the sensory and ethical introvert (SEI), since the main feature of this type is to feel oneself needed, which shows the characterization of the protagonist, and the intuitive-ethical extrovert (IEE), who can delicately feel people, Stephanie has a developed fantasy (for IEE). Obviously, this contributed to the synthesis of introverted-extravert character traits. Thus, due to the ability to feel the people who are watching on the example of Steffa's attitude to Adele, there is self-assertion of the their live necessity is to other people. So the psychological wall between the real and illusory world collapses. Stephania projects her attitude to others,

also to feel self-necessity: «*Sered moikh dytiachykh fantazii naiuliublenishoiu bula melodrama pro te, yak ya vypadkovo doviduius, shcho doktor Anger naspravdi mii ridnyi batko, shcho vin mav korotkyi zviazok iz moieiu matiriu, koly ta hotuvala dlia pani doktorovoi snizhnu babku zi zbytykh vershkiv. Dovhi hodyny ya provodyla pered liustrom, doshukuiuchys u sebe z Adeleiu spilnykh rys, yaki b odiahnuly v plot moiu mriiu*» (Andrukhovich, 2016, c. 28).

Such thoughts and dreams accompany Stephania throughout the whole piece. Such a tendency in the language of philosophy is characterized by a split of consciousness, where the real and illusory perception in its synthesis is a correlation of imagination. A. Bergson, in his work "Creative Evolution", explains the mind division: "Difficulties and illusions, as a rule, are connected with the fact that the predominantly temporary way of expression is perceived as the final, and the method intended for practice is transferred to the sphere of reasoning" (Bergson, 2010, p. 175). It is a deliberate re-matching of an event, subject or phenomenon, the nomination of things not by their names. The substrate of this process represents the already mentioned features of the protagonist's. Its fundamental (given the content line of the novel) is a trait of the constant necessity to other people. Thus, during the development of events in the work, by actions and acts, as a sign of confirmation of her love and allegiance to Adele, Stephanie is guided by the phrase that Dr. Anher told her before his death: «*Vy z Adeleiu – yak dva dereva, shcho splelysia stovburamy. Podumai pro nei, podumai pro svoie zhyttia. Steftsiu, tobi bude vazhko, ale doslukhaisia do mene: ty musysh Adeli sluzhyty*» (Andrukhovich, 2016, p. 57). Furthermore, Stephania says: "The end of the phrase I already guessed than I heard ..." (Andrukhovich, 2016, p. 57), but it is here and we are dealing with the substitution of concepts, which also relays the split of consciousness. The girl wants to hear Anher's phrase exactly like that. However, in the the novel denouement, illusion is eliminated by reality: «*Vy z Adeleiu – yak dva dereva, shcho splelysia stovburamy. Podumai pro nei, podumai pro svoie zhyttia. Steftsiu, tobi bude vazhko, ale doslukhaisia do mene: ty musysh Adeliu lyshyty*» (Andrukhovich, 2016, p. 260). Thus, in the finale of the novel Stephania comes from the shadow of the cave (Plato) into the rational ontology, which once again proves the girl's tendency to

rational thinking. The characterization of the fantasy and illusions can be explained by the lack of parental care and love in her life. Hence – a sense of necessity of other people. Applying to A. Bergson's thought about the split of consciousness, we can assume that Stephania in her internal monologues-considerations refers to the lack of visualizing in her life, rather than the testing of the existing one. Illusion, keeping in mind and memory a vivid image through the visual function of the brain, positively affects the emotional state of the character. Feeling fit, Stephania is in constant motion, is merry, zealous, attentive to Adele, her dishes - works of art: «*Meni ne shkoda moho zhyttia. Ale poky vono ye, ya mushu buty pry Adeli*» (Andrukhovich, 2016, p. 92).

Dialectical materialism states that there is only matter in the world that involves motion. However, the concept of consciousness is diametrically opposed to matter. By F. Engels, consciousness (psyche) is a "form of matter", its special foundation, the state of material processes (Engels, 1965, p. 322). Therefore, consciousness belongs to the higher function of the ontogenetic development of a person, who does not obey the matter, especially the central nervous system. Hence there is a conflict between the real and the illusory, since everything that exists outside the consciousness is explicated and manifested; everything that is out of matter can not be explicated, because consciousness belongs to the internal processes of the central nervous system. So, here the dialectics is implemented, which is based on three basic laws:

- 1). The law of the unity and conflict of opposites;
- 2). The law of the passage of quantitative changes into qualitative changes;
- 3). The law of the negation of the negation (Kharkevych, 2007, p. 356).

Dialectical materialism most fully visualizes both the psychology of Stephania in general, and her emotional structure in particular. Stephtsya, guided by the last words of Dr. Anher in relation to her and Adele, created a psychological mask not only of Adele's need, but also the impossibility of her existence without Stefa. In psychology, such technique reveals a protective function: thus, following the comments of Father Josef and Velvele on her slave status in Dr. Anher's house, Stephtsya defends her greatest illusion - the need of this family. The emphasis of this idea is seen in the conversation between Stepha and her father Joseph in terms of Dr. Anger's last words

on the deathbed: « – *Ty pevna, shcho vin tak skazav? – Nu zvisno. Ya chula tse tak samo, yak teper chuiu vashi slova, otche. Chomu vy dyvuietes? – Stefo, koly dereva splitaiutsia stovburamy, vony ne daiut odne odnomu rosty. Dumaiu, doktor Anger tse mav na uvazi. Ya ne rozumila. – Ya chula, shcho vin skazav. U mene dobryi zir i dobryi slukh, otche. Ya sebe ne obmaniuiu. Chy vy dumaiete, sluzhinnia Adeli – med? – Azh niiak. – Ya davno by vzhe pishla sobi, yakby ne obitsianka, yaku dala doktorovi» (Andrukhovich, 2016, c. 137).*

Actually, Father Joseph, as well as Chevalier Ernest Thorn, appears in the novel as a symbol of illusion. First of all, he is well aware of Dr. Anher's letter to him about the role of Stephania in the house. However at the same time as well as Stepha herself, he is subjected to illusions, trying to assure Stephania that she should leave Adele. Perhaps, from the moral and ethical point of view, Father Joseph is afraid of the reaction of the young orphan girl. He did not dare to destroy that myth that she created for herself, and in which she feels happy. However, from the letter of Dr. Anger, he knew well the key function of Stephania in the house of Adel and Peter and the causal actions of this function: "... *true, Stefania, like a dog, watches near my deathbed – but not because she is merciful, but because, she has not been taught anything else*" (Andrukhovich, 2016, p. 258). The aforementioned quotation, in addition to the denial of mercy of Stepha, appeals to another universal question: does ignorance of something else overwhelm the dialectic knowledge of anything else? How then, to deal with a "form of matter", with processes that continuously occur in the human mind and in their essence do not provide a monolithic result? The plot line of the novel reveals that Dr. Anger was right: "*In any case, I'm not sure that I have the right to go somewhere from here. Because, perhaps, I myself am Adel*" (Andrukhovich, 2016, p. 269). However, it is logical that the development of the plot line simply would not have happened, so that the existential truth of Stepha was monolithic.

Stephania herself in her monologue talks repeatedly about "*two axes of my world*" (Andrukhovich, 2016, p. 158). The latter indicates what has already been highlighted before: the girl has a rational mindset, capable to logical and consistent thinking and deducing conclusions: "*Two axes of my world around which life suddenly bloomed :*

Felix, a small nut that hides from all, climbing into the dungeons, is it not the same as I've always climbed into the dungeons, avoiding having anything of my own, escaping from myself? .. " (Andrukhovich, 2016, p. 158). The quotation shows that the girl is at the crossroads of matter and her own consciousness. This is, in a way, an empirical and intelligible struggle of a person with oneself, the contradiction and the interaction between the motion of matter and the process of consciousness. Based on the foregoing, we observe the duality of the world (the very "two axes") of Stepania, which change each other, depending on the events that takes place at Dr. Anher's house, the mood of the owners and Stepania herself. The symbol of illusion is the tricks of Thorne, and the symbol of its dispersal – the smoke left after the magical holidays: «*Neosiahnenno Bezmeznyi zaraz zasope, solodko vytyahne kintsivky – i prokynetsia. Tiiei zh myti nas, iz nashymy vrokamy y protiahamy, strakhamy, zoikanniamy, prystrastiamy i slozamy, ne stane. My rozchynymos u nebi, yak chornyi zadushlyvyi dym pozhezhi*» (Andrukhovich, 2016, c. 11).

The empirical and intelligible struggle of a person with oneself is unlikely to have a kalokagatia in the finale. Rather, on the contrary – such collisions can lead to a psychophysiological disorder. This occurs precisely under the condition of a dialectic, which in its essence is multivariable. Objective reality is capable of reproduction, it is copied, repeated in the art form and content, it is altered in science and combined with other objects. Consciousness, in turn, is not capable of external visualization. Consequently, its product is a speech act, a mental state, because of its external non-reproducibility – an illusion. Despite the rational beginning of Stephanie's consciousness, there is still the desire of the girl to plunge into the illusory world as much as possible - in a place where she feels comfortable and safe. That is why she tries to justify the so-called primacy of "form of matter" over the objective reality: "*What we live in – buildings, clothes, furniture, utensils, can not only serve our needs But the best is their non-necessity. After all, the excitement is still reduced to a single point, which you are. Points that tend to emptiness*" (Andrukhovich, 2016, p. 52). Following this thought, Stefa doubts the existence of the real world, even their house "*... somewhere it moves, does not stand still, does not grow into the earth. It seems to*

be dissolving now in the air. Now here again, and in a moment - will disappear without a trace" (Andrukhovich, 2016, p. 52-53).

Given the emotional substrate of the novel by S. Andrukhovich "Felix Austria" and its dialectical materialism, we must note that in the broadest sense, the concept of emotivity as a result of processes of consciousness is explicated by the head of Cartesian philosophy – R. Descartes. The physical philosopher nominates the "attribute of length", which by itself correlates with the motion of matter, and thinking, in his opinion, having a phenomenal essence, is a subjective factor in the ontogenesis of man, and therefore - an "attribute of thinking" that embraces emotions, sensations and feelings. The characters of the novel "Felix Austria" undoubtedly are subject to the doctrine of R. Descartes, because their attribute of thinking appeals to a sense of love. Dr. Anher, saving Stephania from a fire, takes her to her house, brings up the girl as his own daughter. The rational grain, in fact, the very objective (physical) reality, indicates the destruction of the father's code with his daughter Adele and the birth of another, illusory world, negative for Stephania. Adele supposedly loves Stephtsya as her sister, but in fact Adele's dependence on Stefa lies in the inability of the first to organize her life, as this inability to the greatest extent owes to the devotion and help to the second. Stephtsya is also the most striking example of this illusion and its greatest victim: *“Liubov – tse yedynyi vyiv mahii v nashomu sviti, skhozhomu na kholodnyi hodynnikovyi mekhanizm. Bez liubovi vsi tsi metalevi kolishchatka shvydko zarzhavily b i pokryshylys»* (Andrukhovich, 2016, p. 181).

According to F. Engels, consciousness, "the form of motion," corresponds to the following types of matter: mechanical, physical, chemical, biological, social. Therefore, the following principles of the vital characteristics of "forms of movement" are singled out: 1) the forms of motion should be considered taking into account the level of organization of matter – each level correspond to its forms; 2) there is a genetic relationship between forms of movement of different levels: the higher ones occur on the basis of the lower ones; 3). higher forms of motion are specific and invulnerable to the lower (Andrukhovich, 2016, p. 127). Between these principles and the plot line of the novel, S. Andrukhovich, "Felix Austria" is a logical connection. If to turn to the

first principle, we will see that Adele's inability to organize her life is the same "form of movement" of Stephtsya, who assured herself that Adel would not live without her. However, this assurance is expressed primarily in the love of Stephi to Adel: "*What am I if not a Little Danube. I am flowing and loving Adel*" (Andrukhovich, 2016, p. 41). According to the second principle, the illusion of necessity created by Stephania leads to a constant, continuous overlapping of the meanings and contexts that the girl invented, and finally concludes that Adele equally relates to Stephania, with sisterly love,: "*We are with Adel – not a girlfriend, not a sister. There is no such word that could describe the connection we are sewn with*" (Andrukhovich, 2016, p. 48). The third principle finally manifests the emotional substrate of Stephania in view of the dialectical materialism of F. Engels. As already mentioned, the red thread, the premise of the main character's existence, is the notion of love. As we see from the development of the plot line of the work, Stephania, having succumbed first with the illusory axis of his world, holds the idea that her "*love is indivisible, immutable. It will not suffice for anyone anymore*" (Andrukhovich, 2016, p. 49). Already in the final work, when all illusory masks were removed, and the real axis outstripped, Stephania would say: "*My love is reliable, unchangeable, eternal. Eternal and immutable, as the Austro-Hungarian Empire*" (Andrukhovich, 2016, p. 278). The Austro-Hungarian Empire here functions as a bilateral sign (F. de Saussure). The logic of this sign reproduces lethargy, shakiness, temporality of everything that is on earth. Given the specifics of the work, such temporality is subject not only to matter, objective reality, but also to the "form of motion", consciousness, since the latter has no copies, that is, a specific visualization. All this is confirmed by the vision of objective reality as an illusion. To Stephtsya all seemed illusory, but real at the same time. The symbol of this synthesis is the house of Dr. Anher, who in the mind of the girl turned into a metaphorical legisign (C. Pearce): «*Budynok vyrostaie z zemli, mov velychezna slymakova mushlia, yaku vidkopuiesh na horodi. Budivlia niby y priamokutnoi formy, ale zavdiaky nechitkym khvyliastym formam ta opuklostiam spravliaie vrazhennia vidobrazhenoi v kryvomu dzerkali ...nash budynok skhozhyi na marevo, yake ot-ot rozviietsia. Na khytryi mahichnyi triuk, yakyi nesyla rozghadaty* (Andrukhovich, 2016, p. 50-51).

The matter takes the primary place in the novel, which confirms the logic of dialectical materialism. Consciousness is a flexible substance and consequently, it changes in the way of thinking. The visual function of the cerebral cortex forms only an internal vision of objects, phenomena and events, but does not produce a concrete result. Hence, illusions appear, because such factors of visual function as language, thinking, memory have the property of endless motion – in the sense of stratification of contexts. The absence of the material result leads to the destruction of not only the illusion itself, but also the mental state of man in general, from where fear and resentment, anger, aggression arise. The collision is due to the lack of illusory fictional objects in reality. However, the illusion is a kind of sublimation of the reality that I would really like to have. Ernest Thorn, who was arguably anti-utopic: «*Budynok vyrostaie z zemli, mov velychezna slymakova mushlia, yaku vidkopuiesh na horodi. Budivlia niby y priamokutnoi formy, ale zavdiaky nechitkym khvyliastym formam ta opuklostiam spravliaie vrazhennia vidobrazhenoi v kryvomu dzerkali ...nash budynok skhozhyi na marevo, yake ot-ot rozviietsia. Na khytryi mahichnyi triuk, yakyi nesyla rozghadaty*» (Andrukhovich, 2016, p. 175).

S. Andrukhovich depicts a number of universal human emotions, but the nature of their verbalization in the artistic text of the novel is specific. The text of the work is dominated by descriptions of the negative states of the characters over the positive ones. They are mainly anger, rage, irritation and its modifications, hysterics, etc. In addition, the author reveals the essence of such a state as "refresh". All manifestations of emotions, studies in the text under study, can be divided into the following groups:

- prosodic (sound perceived by the organs of hearing, speech, cry, whisper, silence, laughter, moan, crying);
- mimic (changes in the expression of the face and its parts);- manual (hands movements);
- vegetative (changes in the activity of internal organs, secretion of the gland, work of the heart, which are not subject to consciousness and will of man);
- kinetic (movement of the body and its parts, the nature of the movement, posture).

The emotional component of character directly affects the consciousness of a person, who, in turn, appeals to the reconstruction of the "motion of matter" in memory, language, and thought. The psychotype of the main character of the novel, Stephania, between the sensory and ethical introvert (CEI) (involves self-assertion in the need of other people), and the intuitive-ethical extrovert (IEE) (the ability to feel people), appeals to the thirst for the creation of another (one's own, internal) of the world inspired by imagination. Therefore, the emotional substrate is opposed to matter itself and ideal in its ousia. All this implies dialectical materialism, developed by the German philosopher F. Engels. DM in the novel has the expression of the three most important laws of the doctrine: 1). The law of the unity and conflict of opposites completely reproduces the bivalent essence of two main images (Stephania and Adele). To a greater extent, this is due to the illusory self-assertion and self-affirmation of Stephania. 2). The law of the passage of quantitative changes into qualitative changes is revealed in the function of Stephania in the house of Dr. Anher, where she is herself in charge of all domestic affairs herself. In spite of the self-assurance in everyday affairs, Stephania performs her work well. However, on the other hand, the labor of the girl cannot be called "work", because she does not receive any reward in return. 3). The law of the negation of the negation – lies in the close interweaving of both worlds the real and the illusory one. The contradiction between them confirms their interconnection and in the same time exclusiveness. The controversial combination of worlds involves a psychophysiological disorder, pertaining to the protagonist.

4.2 Особливості вияву архетипу тіні в казці «Хо» М. Коцюбинського в проекції на фольклористичну основу твору

Кінець XIX – початок XX століття у світі – це нова епоха, доба відходу від традиціоналізму, реалізму й поширення «мистецтва сучасності» – модернізму. Модернізм варто розглядати не як окремий напрям, а як сукупність літературно-мистецьких тенденцій, що охопили різні сфери людського життя. До основних течій модернізму належать імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм, футуризм, сюрреалізм тощо. В Україні модерністські відгалуження знайшли своє вираження у творах багатьох майстрів слова: М. Вороного, М. Куліша, В. Стефаника, А. Тесленка, М. Хвильового тощо. До письменників-модерністів належить і М. Коцюбинський, чий метод хоча й ґрунтувався на засадах етнографічного реалізму, однак увібрав у себе найбільш значущі досягнення таких напрямів, як імпресіонізм та експресіонізм.

Споконвічні мрії та сподівання етносу, його оптимістична віра в перемогу добра, переконаність у торжестві справедливості, морально-етичні принципи, що притаманні народному світогляду, знайшли своє відображення в найрізноманітніших фольклорних жанрах, проте найбільш яскраво вони відображені в казках. Казка відіграє значну роль у творенні художньої літератури, адже, як стверджує Н. Кухта, цей жанр «становить собою як би канон поезії» [82]. Незважаючи на той факт, що казку побудовано на фантазії, цей жанр проектує фантастичну реальність на повсякденне життя. До головних рис традиційної поетики казки належать такі: перемога добра, легкий шлях героя до мети, відверто позитивні та негативні персонажі тощо. Будь-яка казка ґрунтується на вигадці, і чим ця вигадка досконаліша, тим сильніше зачаровує.

Спостереженнями над взаємодією фольклору з художньою літературою займалися такі дослідники, як Н. Бучко, М. Грицюта, Н. Калиниченко, Д. Медриш та інші. У Н. Кухти є твердження про те, що «фантазія майстра художнього слова народжує надзвичайно складні комплексні образи, фольклорна основа яких є лише поштовхом до <...> витворів уяви» [82].

М. Коцюбинський сам визначив жанр «Хо» як казку, адже з дитинства митець був глибоко залюблений в усну народну творчість і проніс цю любов через усе життя. Цікавився фольклором автор і коли працював у філоксерній комісії на бессарабських і кримських виноградниках. Над казкою «Хо» майстер слова працював доволі довго, бо незабаром після початку роботи вирішив значно розширити свій задум. Перші три розділи були написані 1891-1892 рр., коли М. Коцюбинський жив у с. Лопатинцях. Тут він записував народні пісні від селян, цікавився полтавськими звичаями. Мабуть, тут і почув про істоту Хо – породження нечистої сили, яким лякають дітей, коли ті бешкетують. Тобто Хо – це не просто випадкове звукосполучення, це ім'я, яким страхали на Полтавщині малих дітей. Але в художньому творі не все так однозначно, оскільки митець не дає своєму персонажу відверто негативної оцінки. Будучи імпресіоністом, він лише фіксує почуття, думки та дії інших персонажів, коли Страх торкається їх.

1893 р. письменник надіслав В. Лукичу – редактору однієї з газет – листа, де написав, що «Зоря» скоро поповниться казкою «Хо», де головною фігурою виступає страх людський. Письменник створив казку з глибокою символічною основою. На прикладі «Хо» М. Коцюбинського простежуємо перенесення фольклорних витоків на художній текст. Автор подає нам переосмислений образ Оха – відомого персонажа з однойменної народної казки. Цим митець засвідчує глибоку любов до фольклору та його жанрів. Тим не менш, не можна сказати, що образ головного персонажа є просто скопійованим чи списаним – автор вносить багато нового, формуючи нові, а подекуди, і зовсім протилежні риси героя. І все ж, подібність Хо та Оха очевидна. Узяти хоча б імена: якщо читати їх у зворотному порядку, то вони утворюють паліндром. Хо є віддзеркаленням Оха.

Хо живе в лісі, а Ох – у підземному царстві, проте обидва вони вважаються володарями лісу. Топос лісу є одним з основних атрибутів фантастичної казки, де він виступає своєрідною межею між двома світами: реальним і містичним. Цю ж традицію зберіг і М. Коцюбинський, оселивши Хо саме в лісі. Але, якщо літературний Хо з'являється сам, то зустріч із Охом – явище цілком випадкове, його викликає чоловік, сам того не бажаючи: *«Ох! Як же я втопився!» – каже.*

Тільки це сказав, аж з того пенька – де не взявся – вилазить такий маленький дідок, сам зморщений, а борода зелена аж по коліна» [83]. Ліс постає ніби «іншим» світом, де головний герой мусить здобути нове знання, що зробить персонажа сильнішим. Інший світ можна інтерпретувати як світ колективного несвідомого – тієї частини психіки, що є спільною для всіх людей, де містяться основні архетипи – цеглинки людського «я». І саме в «іншому» світі казки персонажі потрапляють у ситуації, що загрожують життю, однак саме в цих ситуаціях герої розкриваються, стають більш зрілими. Казкові персонажі виступають здебільшого як своєрідна ланка, що пов'язує світ несвідомого та свідомості.

Певні схожі риси можна побачити й у портретних характеристиках Хо та Оха: обидва персонажі є дідками, мають довгу бороду. Проте в народній казці портрет Оха є доволі лаконічним, а М. Коцюбинський подає розлогий опис: *«У сю величну хвилину тихо розгортаються кущі – і на галяву виходить Хо. Мов туман той, сива борода його м'якими хвилями спада аж до ніг, черкається росяної трави. З-під білих кострубатих брів, з глибоких западин визирають добрі і лукаві очі... Бородатий дідуган Хо, старечо хихикаючи в бороду, стоїть на галяві...» [84].*

Трохи відмінними постають прагнення героїв, їхня внутрішня характеристика. Однак, варто відзначити, що вони обидва є втіленнями архетипу ТІНІ – своєрідного alter ego людини. ТІНЬ – це те, що людина не визнає або не бажає визнавати в собі. І лише примирення, сміливе прийняття себе таким, яким ти є, може допомогти подолати ТІНЬ. У казках і міфах архетип ТІНІ зазвичай уособлюють різні чудовиська, демони, дракони. Саме їх має подолати головний герой. Таким чином він здобуває цілісність та щасливе майбутнє. Подолання Оха означає зустріч із потаємним бажанням до самозбагачення, задоволення власних потреб за рахунок страждань інших. Це боротьба з егоїзмом, адже Ох сконцентрований лише на собі, йому ні до кого нема діла. Якщо Ох постає цілком негативно забарвленим персонажем, то Хо не є злодієм у повному сенсі цього слова й подекуди навіть викликає симпатію. І все ж, при цьому він не перестає

бути виразником архетипу ТІНІ. За своєю суттю Хо є персоніфікованим образом страху. У кризові періоди людського життя він приходиться до наляканої особи й нав'язує їй боязнь. При цьому необхідно зважати на те, що в казках доволі часто можна натрапити на персоніфіковані образи: Правда, Щастя, Доля, Брехня, Лихо тощо. Будучи уособленням страху, Хо має здатність залякувати людей, карати їх, бачити їх наскрізь. Відповідно, він і є їхньою совістю, виявом alter ego – тієї частини психіки, яку всі намагаються ігнорувати або приховати.

Митець-імпресіоніст убагалює своє завдання в точній передачі плинності людських емоцій і почуттів, описі того, що персонаж відчуває; автор переконаний, що зафіксовані ним явища дають змогу наблизитись до основ світобудови, краще зрозуміти місце людини в цьому світі. Імпресіоністичну прозу цікавить передусім людина, різні прояви свідомості, думки персонажа, прагнення визначити, чому він думає саме так, а не інакше. Намагаючись розкрити перебіг почуттів, М. Коцюбинський застосовує прийом внутрішнього монологу, подаючи думки героїв як голоси двох чужих, незнайомих людей, які сперечаються між собою. Так письменник відтворює боротьбу двох «Я» за допомогою потоку свідомості. Цей прийом загалом притаманний творчій манері М. Коцюбинського, автор використав його в низці творів, серед яких «Дебют», «Цвіт яблуні», «Ціпов'яз», «В дорозі» тощо. У казці «Хо» внутрішній голос дещо виокремлений із душі людини – це голос страху. Хо – це уособлення психіки маленького хлопчика, якого залякують рідні, панночки Ярини Дольської, українофіла Літка, який боїться відверто заявити про свій патріотизм і змушений боротися зі своїм alter ego. Репліки Хо подано паралельно з думками персонажа. Такий прийом має назву діалогізованого монологу. М. Коцюбинський поділяє цей монолог на окремі репліки, що виражають протилежні міркування, таким чином, як указує В. Агеєва, виявляється, що персонаж ніби суперечить сам собі [85]. Продовжує ці міркування В. Фащенко, доводячи абстрактність Хо. Науковець зазначає, що умовність діда є очевидною, бо він не поруч, а в голові, у душі. Це страх, що говорить із людиною, а людина лише повторює ці слова, бо вважає, що він усесильний [86]. Репліки Хо звучать, а репліки Ярини Дольської

– німі: « – Чекай же, – каже він далі. — Хоч поміщусь на тобі, полохлива істото, хоч полякаю тебе... Ти хочеш стати до боротьби з потужним ворогом – з убожеством та темнотою? Добре. А чи маєш ти сили до тої боротьби – ти, слабосила жінко? А глянь-но, панно, у своє життя минуле, що ти звідти винесла? Ану, подивись!..

Ах, те життя... Безжурне, у достатках, у розкошах – воно тільки розпестило її, ослабило волю... Звідтіть винесла вона саму незаразність, непрактичність... Ні, те життя нічого більше не дало, не в ньому шукати джерела сили...

– І з такими засобами ти гадаєш боротися? – шепотить Хо. – А чи відаєш ти, нерозумна дівчина, що від тебе відкаснеться родина, скоро ти підеш наперекір їй, що всі, з ким ти жила досі, закаляють тебе болотом яко зрадницю їх кастових традицій? І до кого ти звернешся, коли, зламана боротьбою, запрагнеш потіхи, спокою? Хто підтримає тебе, розбиту, зневірену?

Боже! Усе проти неї: і люди, і становище, і жінки, і убожество... Усе наче змовилося, щоб кинути її в огонь, обсмалити її крила, коли вона рветься лиш до світла б <...>.Боже, яка мука стояти отак на роздоріжжі й не знати, кудю йти!.. Що робити, що чинити?.. Боже!... – Ярина з розпукою заламує руки і впадає в тяжку задуму» [87]. Так реалізовано одну з характерних рис імпресіонізму – існування кількох полярних оцінок, що допомагає більш повно розкрити всю складність людської психології. За таких умов автор не може бути всезнаючим та мати монополію на абсолютну істину – М. Коцюбинський використовує об'єктивну манеру оповіді, уникаючи емоційно забарвлених слів автора, натомість створюючи внутрішній монолог персонажів. Сам Хо також страждає своєрідною роздвоєністю, адже з одного боку, має лякати людей, а з іншого – прагне того, щоб хоча б хтось зазирнув йому в очі без страху й подолав своє alter ego.

Хо не є задоволеним своєю роботою. Він із презирством і насмішкуватістю ставиться до боязливості людською, до тих, хто перед іншими виставляє себе за великих людей, а насправді не має сили довести справу до завершення, хто

деградує як особистість, змінює свою точку зору залежно від обставин, а від страху забуває не тільки про свої ідеали, а й про самого себе справжнього. Якщо ж людині вдається протистояти страху, то Хо радіє, незважаючи на свою поразку: *«І Хо стрівається очима з худою, мізерною людиною і не витримує того погляду, повного віри, повного кохання до своєї країни... І ще раз склоняється Хо перед силою, вищою й сильнішою від сили страху»* [84].

Хо навіть ніби співчуває тим, хто потрапив під його вплив. Попри те, що час від часу він сміється із заляканих особистостей, цей сміх не є жорстоким; у ньому поєднано насмішку й відчай, адже насправді головне прагнення героя – відпочити: *«Ось, волочучи кайдани, покволом, віками цілими проходять люди, забиті, залякані люди, і не наслідують звести очі на Хо, глянути страхом в вічі... Хо знає, що тільки одиниці зважуються на се, а зважившись, знаходять силу розбити кайдани... Ой, коли б хоч одиниць тих було більше, може не довелось б старому мордуватись отак, блукаючи по світах, може б, зложив він свої кістки в домовину, бо вже ті кістки давно просяться на спочинок... Ех, коли б...»* [87].

Таким чином, головний герой не бажає бути злим генієм роду людського, він закликає нічого не боятися, подолати свою слабкість, оскільки страх робить особу нерішучою, тримає в рабстві.

Хо також є мінливим образом, адже у свідомості різних персонажів він постає інакшим – кожен наділяє його новими рисами, уявляє по-різному. Так, з одного боку, виявляється імпресіонізм, для якого мінливість і плинність є важливими ознаками; а з іншого боку, дуже яскраво продемонстровано вияв архетипу ТІНІ, адже кожна людина має своє alter ego, «своїх демонів», свої унікальні слабкості та страхи. Тож, будучи абстрактним персонажем, який існує в думках інших, навіюючи їм свої переконання та прищеплюючи сумніви, Хо виступає «другим Я» людини, яке прагне бути подоланим.

Таким чином, створивши образ Хо, М. Коцюбинський вдався до використання глибинних шарів народної творчості й дуже яскраво передав

архетип ТІНІ. У казці «Хо» майстер слова зберігає фольклористичну основу, але надає їй нового оформлення, вияву, у якому вона набуває нових особливостей.

4.3 Біографія Лесі Українки в контексті спогадів родичів і друзів письменниці (до 150-річчя з дня народження Лесі Українки)

Біографія в сучасній науці є поняттям міждисциплінарним, оскільки ця проблема активно розробляється в різних галузях – літературознавстві, соціології, історії психології тощо. Біографіка як історико-літературний жанр розподіляється на художню та науково-популярну.

На сьогодні не існує загальновизнаного розуміння поняття «біографія», а тому існують розбіжності у трактуванні цього терміну.

Біографія Лесі Українки неодноразово ставала предметом дослідження багатьох науковців, письменників, критиків. Позаяк не менш важливими й водночас правдивими, на нашу думку, є спогади про Ларису Петрівну Косач її сучасників: однолітків, родичів, колег по перу.

У цьому розумінні варто поринути у світ спогадів, щоб увібрати в себе всю велич краси літературної спадщини мисткині. Зокрема, варто зупинитися на таких засадах життя Лесі Українки, як: хвороба, кохання, світ поезії.

Маємо акцентувати увагу, що ще будучи зовсім юною дівчиною Леся Українка, як ніхто інший, відчула біль. Страждання, спричинені болем фізичним, призводили до моральної невдоволеності собою, зародження відчуття непотрібності світу та відстороненості. Це були роки великих тортур та боротьби з недугом. Хвороба з кожним роком прогресувала й ускладнювалася. Безсумнівно, підтримка батьків, можливість отримувати консультації й лікування в найкращих лікарів світу, – безцінні, проте до останнього дня свого життя письменниця змушена була вести боротьбу з невиліковною на той час хворобою, демонструючи приклад незламності духу, безупинної роботи над собою й прагнення до повноцінної життєдіяльності.

Одними з перших, хто звернув увагу на сучасницю, яка, подорожуючи Україною, опублікувала на сторінках львівської періодики (журнал «Зоря») свої перші вірші, підписані – Леся Українка, були М. Павлик та І. Франко, який пізніше зазначав: «Леся просто приголомшила мене своєю освіченістю і тонким розумом: Я думав, що вона живе лише поезією, але це далеко не так. Для свого

віку це – геніальна жінка. Ми говорили з нею дуже довго, і в кожному її слові я бачив розум і глибоке розуміння поезії, науки і життя!» [95].

Дізнавшись про талановиту сучасницю, І. Франко спостерігав за її зростанням, цікавився творчістю, давав настанови, сприяв поширенню і навіть критикував, адже вже був метром українського письменства на початку літерного шляху Лариси Петрівни: «Роздивляючись літературну фізіономію Лесі Українки, ми бачимо, що вона тільки що закінчила першу добу свого розвою, її талант тільки що отрясся з повивачів тої несамотійності, що путає кожного поета при перших його кроках. Він тільки що уперше широко і сміло розмахнув крилами до власного лету, тільки що показав себе в повній силі і показав нам, чого ми можемо ждати в будущині від сеї писательки...» [96]. Як нами вже було зазначено, І. Франко сприяв і удосконаленню літературного хисту письменниці: «Як бачимо, розвій нашої авторки йшов дуже швидко. Ми не знаємо часу, з якого походять її перші віршовані проби, але в 1888 році вона вже в деяких п'єсах доходить до повного майстерства. Нема сумніву, що се було здобутком дуже інтенсивної духовної праці над власною освітою, над опануванням мови і віршової техніки, та певна річ, що й само життя і посторонні впливи сильно гнали її наперед» [96]. Водночас І. Я. Франко зауважує, що неабиякий вплив на формування естетичних смаків і поглядів письменниці мало й її регулярне спілкування з М. Драгомановим: «Не знаю напевно, але здається, що не помилюся, коли між тими впливами на першому місці поставлю вплив її дядька, незабутнього сівача живих і широких ідей серед нашої суспільності, Михайла Драгоманова. Леся вела з ним оживлену переписку, і покійник уже тоді з великою надією дивився на її талант і, певно, не залишив ніякої нагоди прояснювати і наводити його на кращу дорогу, до щораз вищих мет» [96]. Писав Франко і про стан здоров'я письменниці: «Життя Лесі Українки складалося так, що про безперервний, так сказати, простолінійний розвій не можна у неї говорити. По хвилях міцного розмаху, гармонійного настрою, самотійного лету наступає ослаблення, занепад, перемагає знов шаблон і манера. На се були, здається мені, дві причини: дух авторки не був ще вповні вироблений і

загартований, а в стані здоров'я набігали важкі кризи» [96]. Але найвагомішими, на нашу думку, словами І.Я. Франка щодо Лариси Петрівни є такі: «Від часу Шевченкового “Поховайте та вставляйте, кайдани порвіте” Україна не чула такого сильного, гарячого та поетичного слова, як із уст сеї слабосилої, хворої дівчини. Правда, українські епігони Шевченка не раз “рвали кайдани”, віщували “волю”, але се звичайно були фрази, було переживання не так думок, як поетичних зворотів і образів великого кобзаря. Леся Українка не силкується на Шевченків пафос, не переживує його термінології; у неї є свій пафос, своє власне слово» [96].

Маємо також зауважити, що рецензування першої львівської поетичної Лесиної збірки зробив О. Маковей, який виокремив три головні теми в її ліриці: «Перша – то сумовитий погляд авторки на своє життя і долю, друга – то культ природи, а третя – то культ України і світове горе» [95]. Гортаючи сторінки цієї збірки навіть побіжно, стає зрозумілим, що вже з перших поезій відчувається сумна, хоча і непримиренна, боротьба Лесиної душі з непереможним недугом.

Чимало писали і про коханих Лесиному серцю чоловіків. Деякими літературознавцями, на нашу суб'єктивну точку зору, необґрунтовано стверджується, що впродовж усього життя Лариса Косач була духовно пов'язана з Сергієм Мержинським. Є серйозні заперечення щодо цього твердження. Насправді, першим дівочим коханням Лесі був Максим Славинський: «Патріотизм і політичні переконання Славинського-студента формувалися на тлі загального підйому українського національно-культурного руху – т.зв. громадського руху 80-х років XIX століття. Значний вплив справили на нього й романтична дружба з Лесею Українкою. Перше почуття кохання поетеса пізнала у чарівному куточку Полісся. Саме тут, у Колодяжному, серед замріяних верб на березі спокійного озерця, влітку 1886 року вона зустрілася з хлопцем на ім'я Максим. Хлопцеві вже виповнилося вісімнадцять, а Лесі – лише п'ятнадцять. Але це перше почуття закоханості спалахнуло з небаченою силою, коли вони знову зустрілися знову, вже влітку 1892 року. Тому не дивно, що саме з іменем Максим пов'язано чимало перлин її інтимної лірики: «Стояла я і слухала весну»,

«Хотіла б я піснею стати», «Сон літньої ночі», «Горить моє серце» тощо. Вона зверталася до «пана Максима»: «Милий мій! Ти для мене зруйнований храм...» [97]. Відомо також, що саме Славинський допомагав письменниці перекладати «Книгу пісень» Генріха Гейне [98]. На нашу думку, стосунки Лесі та Максима перервала російсько-японська війна, на яку мобілізували і прапорщика М. Славинського. Втім, їх теплі стосунки збереглися, але тепер тільки відносно письменницької та культурної діяльності.

Друге, вже більш доросле, кохання Лариси Косач – Нестор Гамбарашвілі. Біографи Лесі Українки зазначають, що існує багато таємниць у їхніх стосунках, проте нам відомо, що після чергового спалаху хвороби, який намагалися притамувати в Ялті, Леся отримала лист від матері про одруження Нестора. З огляду на те, що чимала частина листів письменниці була загублена і не дійшла до нашого часу, стверджувати це напевно ми не маємо права.

Третє кохання Лариси – найпалкіше та найтрагічніше в її житті – кохання до Сергія Мержинського. Намагаючись втамувати недуг, Леся Українка перебувала в Криму, де й познайомилася з Сергієм Костянтиновичем, бо саме він приїхав до неї задля того, щоб передати кошти та книги, які зібрали активісти для письменниці. Окрім того, Мержинський також був хворий, а Крим впливав на нього позитивно. За свідченнями його товаришів, Мержинський був людиною виняткових душевних якостей: «Він подобався рішуче всім, хто тільки знав його. Делікатний, рівний у спілкуванні з людьми, щирий, правдивий, він надзвичайно привертав до себе. У ньому були гармонійно злиті тілесна і духовна краса, і в цій гармонії лежала розгадка його привабливості. У нього ніжний матово-блідий колір обличчя, чорне волосся і великі, блискучі сині очі під красиво окресленими густими бровами». З боку товаришів він користувався самої глибокою симпатією, а деякі з товаришів-жінок відчували до нього і більш ніжні почуття...» [98].

Деякий час потому Леся Українка хотіла поспілкуватися з С. Мержинським. На нашу думку, вони обидва мали одне до одного якісь непоборні лагідні, але різні почуття. Багато пліток та здогадок існує навколо стосунків Л. Косач та

С. Мержинського, але з багатьох досліджень ми дізнаємося, що Леся Українка дійсно була з Сергієм останні його місяці життя: лікувала, доглядала, та працювала: «Майже два з половиною місяці Леся віддано і самовіддано боролася за життя свого друга. Навіть тітоньки були вражені, як доглядала за ним Лариса Петрівна і як мужньо себе тримала. У пориві високих почуттів поетеса присвятила своєму другові драматичну поему “Одержима”. Вона була створена всього за одну ніч, коли дні Мержинського вже були полічені. Він помер у неї на руках. Змучена і знесилена, розбита поверталася Леся додому. Ще довго не зарубцьовувалася, кровоточила глибока рана в її серці. Сумні мотиви у віршах говорять про втрату дорогої й близької людини: “Ти чуєш, як струна дзвенить і плаче!”, “Я тут, я тут завжди, завжди з тобою!”. Втрата коханої нестерпним тягарем лягла на серце поетеси. Важко і довго вона переживала цю втрату, але не зігнулася, не впала у відчай...» [98]. Як згодом напише Климентій Квітка про таємну фінансову допомогу Лесі Сергію: «Ця робота дуже її обтяжувала і була невтішною. Вважаю вкрай нетактовним піднімати завісу над тими обставинами, які змусили її тоді прийняти пропозицію цього журналу вести постійний відділ, але думаю, що кожен, кому відоме її моральне обличчя і непохитна твердість принципів... зрозуміють, що обставини ці були винятковими, і що тут не мав місця кар’єризм...» [98].

Душевна трагедія Лесі Українки була ускладнена й поганим ставленням матері до її дружби з Мержинським. Олену Пчілку засмучувала поведінка Лариси, нібито її донька нехтує «думкою світу», більше того, поїздки до Сергія вважалися матері «непристойними» з точки зору моралі. Хоча, можемо зауважити, що боязнь та переживання матері за долю хворої доньки, якій тільки трохи полегшало після чергового нападу хвороби, були виправданими. Горе, яке спіткало Лесю, спричинило й погіршення стану здоров’я. Додому, в Київ, Леся Українка їхати не наважувалася, тому, отримавши запрошення від подруги, Ольги Кобилянської, поїхала на Буковину, – в Чернівці. По приїзді до подруги вона написала цикл поезій 1898–1900 рр., присвячений С. Мержинському.

Продовжуючи лінію кохання Лесі Українки, не можна не згадати й про останнє кохання в житті поетеси – Климентій Квітка. На тридцять шостому році свого нелегкого життя Леся Українка знову відважилася на теплі почуття до чоловіків. Климентій Квітка – вчений, музикант, фольклорист, збирач народних переказів та пісень. Позналилися вони на Буковині: «Своїм здоров'ям він похвалитися не міг, тому майже завжди цурався гучних молодіжних компаній, що викликало співчуття у Лесі. Крім щедрої музичної обдарованості, Климент відрізнявся м'якістю характеру, скромністю, здатністю відчувати і розуміти прекрасне, і це їх з Лесею дуже зближувало. Поступово дружба міцніла, ставала необхідністю. Він схилився перед її талантом. У важкі для Лесі хвилини намагався бути поруч, підтримати, супроводжував її в складних поїздках. Він прекрасно грав на фортепіано, те, про що в дитинстві мріяла Леся. Змучене серце молодої жінки воскресло для нового життя і, очевидно, для нової любові. Час – великий лікар, який повільно, але вірно заліковує рани серця. І, відповідаючи на невдоволення матері з приводу Квітки, Леся з почуттям впевненості у своїй правоті відкидала будь-які спроби кинути тінь на її відносини – адже він її найближчий друг! Вона не назве гіркою долею того, хто ділить з нею її негаразди і щиро намагається допомогти, забуваючи про себе» [98]. А Квітка настільки прив'язався до хворої тендітної жінки, яка розуміла його з півслова, що вже не міг залишити її. Тому, незважаючи на своє невдоволення й виключно похмурі прогнози щодо майбутнього молодих, Ольга Петрівна змушена була дати дозвіл на шлюб доньки, що був укладений 25 липня 1907 року [95]: «У Криму Леся Українка та Климент Квітка остаточно домовилися про шлюб. І в другій половині травня повернулися до Києва. 25 липня вони обвінчалися в одній із церков міста Києва, а через місяць Леся разом із чоловіком поїхали в Крим. «На виноградний сезон» в знайомі краю...» [98]. Саме Олена Пчілка вважала, що Квітка є меркантильною та хитрою особою, бо спокусився на гроші Лесіної родини. Їхнє подружнє життя не можна назвати легким та «солодким»: вони мали часто переїжджати, то через роботу К. Квітки, то через хворобу Лесі Українки.

Про почуття до Климентія Квітки Леся Українка писала: «У світі стільки несправедливо-прикрого, що якби не було несправедливо-лагідного, то не варто було б жити».

Говорячи про літературну спадщину Лесі Українки, варто згадати слова І. Франка, який, підсумовуючи поетичну діяльність Лариси Косач, писав: «Тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто, малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі, що озиваються тільки в хвилі нашого власного, безпосереднього щастя або горя. Він має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього, може, й довіку дрімали би на дні або піднялись би тільки в якихсь надзвичайних хвилях. Він збагачує нашу душу зворушеннями могутніми, а притім чистими від примітки буденщини, випадковості і егоїзму, робить нас горожанами вищого, ідейного світу» [96].

Франко доводив, що «Леся Українка належала до тих талантів, що виробляються звільна, що важкою інтенсивною працею доходять до панування над формою і змістом, мовою та ідеями. Читаючи бадьорі, сильні та сміливі, а також прості та щирі поезії Лесі Українки, мимоволі думаємо, що ця хвора, слабосильна дівчина – чи не самотній мужчина на всю сучасну Україну» [96].

Саме Іван Якович розгледів у Ларисі дві суперечливі риси характеру, злиті в одне ціле: особлива мужність звучання її творчості у поєднанні з ніжною жіночністю та мрією про щастя свого народу.

Узагальнюючи викладене вище, можемо дійти висновку, що, не дивлячись на те, що біографія й багатогранна діяльність Лесі Українки завжди перебували у колі наукових інтересів дослідників із різних галузей, і на сьогодні існує чимало білих плям, що потребують подальшого ґрунтовного вивчення.

4.4 До питання про періодизацію україномовної літератури в Канаді

Події ХХ ст. породили феномен української еміграції та української еміграційної літератури. Через тоталітарний режим та ідеологію, що панувала в Радянському Союзі, більшість письменників, які опинились за кордоном, були проголошені ворогами народу, тому не мали змоги повернутися на батьківщину й влитися в її культурний процес. Літературну діяльність вони продовжували в еміграції, або й народжувались саме там як митці слова. Позиції української літератури ХХ ст. у світі зміцнювались поповненням письменницьких лав новими емігрантами з України та митцями наступних поколінь, вихованих в іншому світі, але в україномовному середовищі та його культурних традиціях.

Г. Костюк, літературознавець, який теж пройшов шлях еміграції, зазначає, що "від 1921 року єдиний у межах державних, хоч і багатомовний у формах, український літературний процес пішов двома шляхами: 1) літературний процес в УРСР і 2) літературний процес поза її межами (Галичина, Закарпаття, еміграція)" [100]. Особливо відстань між ними стала помітною з другої половини 40-х років ХХ ст., коли з політичних причин в еміграції опинилась велика кількість письменників. Незважаючи на певну ізоляваність від материкової України, література діаспори означеного періоду є невід'ємною частиною історії української літератури. На сьогодні в умовах незалежної України маємо злиття двох гілок української літератури.

Увага до вивчення творчості українських емігрантів (у тому числі й у Канаді) активізувалася в роки перебудови, не згасає й до сьогодні. Одним із актуальних питань на сьогодні є періодизація розвитку літератури діаспори. Якщо заглибитись у це питання, виявиться, що у кожній країні, де оселялись українці, ці періоди відрізняються. Метою даної розвідки є періодизація української літератури в Канаді.

В еміграції українські письменники старшого покоління в основному писали рідною мовою. Так, можна говорити про україномовну літературу, що розвивалась на теренах Німеччини, США, Канади, Австралії та інших держав.

Опинившись під впливом соціальних та культурних умов інших країн, українська література в діаспорі хоч і "творилась в інонаціональному середовищі <...> зберігала свою автономність і в формі, і в змісті" [101]. Згодом, зберігаючи свій український колорит, вона поступово набувала нових рис, стаючи більш західною: з'являються нові теми, а традиційні набувають нової значимості та нового трактування. Позиції української літератури ХХ ст. у світі зміцнювалися поповненням письменницьких лав новими емігрантами з України та митцями наступних поколінь, вихованих в іншому світі, але в україномовному середовищі та його культурних традиціях.

Г. Костюк виділяє чотири періоди розвитку еміграційної літератури, беручи до уваги територіальний чинник. На його думку, у перший період (1921–1940) літературне життя еміграції відчутно проявляється в таких містах, як Львів, що був тоді у складі Польщі, Прага, Париж, Варшава. Основними друкованими органами, що "урухомлювали літературне життя еміграції" [100] у цей час були: "Нова Доба" – Відень (1920–1921), "Воля" – Відень (1920–1923), "Веселка" – Каліш (1922–1923), "Нова Україна" – Прага (1922–1928), "Літературно-Науковий Вісник" – Львів (1922–1932), згодом "Вісник" – Львів (1933–1939), "Тризуб" – Париж (1926–1939), "Ми" – Варшава (1933–1939). Під час другого періоду (1941–1945) літературне життя еміграції, що до цього часу було більш-менш зосереджене в названих вище центрах, припиняється. Виникають тимчасові і навіть рухомі літературні органи в різних місцях окупованої німцями України: тижневик "Літаври", редактором якого була Олена Теліга і який проіснував кілька місяців у Києві (1941); "Український засів" (Харків, Київ, Єлисаветград, 1942–1943), "Наші дні" – Львів (1941–1944). "Деяке літературне життя жевріло і в еміграційних недавніх ще центрах: "Пробоем" у Празі, "Український вісник" і "Голос" у Берліні" [100]. Третій період (1945–1954) – це доба МУРу (Мистецького українського руху). "Це європейська переходова доба еміграції, доба діпі таборів і неозначених перспектив" [103]. Літературними центрами цього періоду були Мюнхен, Авгсбург, Штутгарт, Новий Ульм, Париж, Зальцбург, Інсбрук. Четвертий період (від 1954 р. до кінця століття) – період, у який було

організовано Об'єднання українських письменників "Слово". "Така в основному схема літературного процесу в еміграції" [100], – підсумовує Г. Костюк.

Український літературознавець з Канади М. Сорока поділяє українських письменників зарубіжжя на три групи: 1) покоління емігрантів, які виростили на рідній землі й плекають національні традиції; 2) емігранти, які народились в Україні, у юному віці виїхали за кордон і вважають себе письменниками діаспори, шукаючи власні мистецькі шляхи в західному суспільстві; 3) покоління письменників, які народились на іншій землі й до певної міри асимілювались у новій культурі [102].

Історія української діаспори в Канаді за період з 1891 р. свідчить про активний розвиток україномовної літератури у ХХ ст., у тому числі й поезії. Д. Струк зазначає, що українська література в Канаді досить молода і поступається материковій літературі [103]. Україномовна поезія у Канаді – явище досить цікаве і органічне за своїм походженням. Серед емігрантів, які прибули до Канади з України на початку ХХ ст. було чимало талановитих і обдарованих людей. "Багатьом з них хотілося розповісти і повідати про свої власні переживання (витоки письменницької діяльності – це завжди щось суб'єктивне і глибоко психологічне), про долю і досвід національного співтовариства" [104]. Більшість із них свої перші літературні спроби здійснили на батьківщині ще в юному віці. І українська література в Канаді виникла як продовження материкової української літератури, як акт національного збереження. Поступово вона стала складовою частиною канадського літературного процесу Канади. Українська література в Канаді виникла як засіб пошуку та утвердження своєї ідентичності, як свідчення того, що "українська еміграція в Канаді творча" [105].

У 60-х рр. ХХ ст. український письменник та літературознавець з Канади М. Мандрика виділив чотири періоди розвитку української літератури в Канаді залежно від подій в історії української еміграції: 1) перший піонерський період (кінець ХІХ ст.); 2) пізній піонерський період (початок ХХ ст.); 3) період між двома світовими війнами; 4) період після другої світової війни [106]. Трохи згодом Яр Славутич у розвитку української поезії в Канаді виділив три періоди,

що відповідають трьом поколінням еміграції: перший період – з 1898 р. до Української революції 1917–1920 рр.; другий – з 1920-х рр. до другої світової війни; третій – "від Великого Виходу з рідної землі" [107] 1948–1950 рр. до кінця ХХ ст.

Періодизація Яра Славутича є, на наш погляд, найбільш прийнятною. Але пропонуємо її доповнити четвертим періодом (що відповідає четвертій хвилі еміграції) – з 1990 р. і по нині. Хоча соціологи і політологи почали виокремлювати п'яту масову хвилю еміграції з України, починаючи з 2014 р., але, по-перше, вона стосується переважно країн Європи, по-друге, немає виїзду саме письменників. Тому говорити про п'ятий період розвитку еміграційної літератури наразі підстав немає.

Отже, україномовна література в Канаді є невід'ємною складовою як еміграційної, так і материкової української літератури. У її розвитку досить чітко виділяються чотири періоди, що співвідносяться із хвилями масової еміграції до цієї країни. Україномовна література в Канаді має значний потенціал як об'єкт подальших досліджень, зокрема у контексті розвитку еміграційної літератури ХХ ст.

REFERENCES

1. Bally Charles. French stylistics / Charles Balli. - M.: Inostrannaya literatura, 2016. - 395 s.
2. Bolotnova N.S. Philological analysis of the text: textbook. manual / N.S. Bolotnova. - Nauka, 2007. - 520 c.
3. Bolotnova N.S. Communicative stylistics of the text: dictionary thesaurus / NS Bolotnova. - M.: Flinta: Nauka, 2009. - 384 p . Zagnitko A. Methods of modern syntax research / Anatoliy Zagnitko // Scientific herald of the Chernivtsi National University: collection. Science. works / sciences. ed. BI Bunchuk. - Chernivtsy: Chernivtsy National University, 2009. - Issue. 475–477: Slavic philology. - P. 207–213
4. Selivanova OO Modern linguistics: terminological encyclopedia / OO Selivanova. - Poltava: Environment. - K., 2006. - 716 c.
5. Selivanova O. Linguomethodology - scientific paradigm - epistema / Elena Selivanova // Scientific Bulletin of Chernivtsi National University: collection. Science. works / sciences. ed. BI Bunchuk. - Chernivtsi: Chernivtsi National University, 2012. - Issue. 475–477: . - P. 200–206. 14. Stepanov Yu. S. Methods and principles of modern linguistics / Yu. S. Stepanov. - M.: Nauka, 1975. - 308 c.
6. Stepanov Yu. S. Language and method: to modern philosophy of language. - M.: School "Languages of Russian culture", 1998. - 397 p. 16. Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language / under. ed. MN Kozhina; members of the editorial board: E.A. Bazhenova, M.P. Kotyurova, A.P. Skovorodnikov. - 2nd ed., Corrected. and ext. - M.: Flinta: Nau, 2006. - 696 c.
7. Ukrainian language: Encyclopedia. - Kyiv: Publishing House "Ukrainian Encyclopedia. MP Bazhana ", 2000. - 752 p. 19. Stern IB Selected topics and lexicon of modern linguistics: Encyclopedic Dictionary / IB Stern. - K.: ArTek, 1998. - 336 c.
8. Лебедева Л. Б. Семантика „ограничивающих” слов / Л. Б. Лебедева // Логический анализ языка. Языки пространств. – М. : Иностранное языкознание РАН, 1997. – С. 93–98.

9. Кубрякова Е. С. Язык пространства и пространство языка / Е. С. Кубрякова // СЛЯ. – 1997. – № 3. – С. 22–31.
10. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – М. : ГИХЛ, 1957. – 520 с.
11. Гердер И. Избранные сочинения / И. Гердер. – М., Л. : Гослитиздат, 1959. – 392 с.
12. Зобов Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград : Наука, 1974. – С. 11–25.
13. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–75.
14. Селиванов В. В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве / В. В. Селиванов // Пространство и время в искусстве : Межвуз. Сб. науч. тр. – Л. : ЛГИТМИК. – 1988. – С. 46–55.
15. Марков В. А. Художественный мир. Пространственно-временные структуры / В. А. Марков, З. Н. Осипова // Известия АН Латвийской ССР. – Рига, 1984. – № 11. – С. 132–135.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
17. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
18. Moore H. T. The Priest of Love: Life of D. H. Lawrence. Harmondsworth, 1976. 378 p.
19. Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920 – 1930-х гг. Утрата и поиски героя М.: Высшая школа, 1966. 268 с. URL: <https://lit.wikireading.ru/21012>.
20. Лоуренс Д. Г Сыновья и любовники. URL: <https://cutt.ly/mhYL9Vv>.
21. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/ehYCE75>.

22. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/ohYNsIB>.

23. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/dhpWNgK>

24. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/9hUue3Q>.

25. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/7hYBRzv>.

26. Лоуренс Д. Г. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность / пер. В. Звизняцкого, В. Чухно. М.: Эксмо, 2003. 480 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=570936&p=1> (дата звернення: 10.07.2020).

27. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/whUiPFO>.

28. Лоуренс Д. Г. Радуга в небе / пер. Е. Осеневой; комментарии Н. Пальцева // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Вагриус, 2006. URL: <https://cutt.ly/BhUu84c>.

29. Антонова К. Н. Проблемы искусства в творчестве Д. Г. Лоренса 1910-х годов // *Культурология, искусствоведение*. С. 121-124. URL: <https://cutt.ly/AhnFBCv> (дата звернення: 19.04.2019).

30. Бандровська О. Гендерні конфігурації в романній творчості Д. Г. Лоуренса // *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 11–19.

31. Кондраков С. А. Утрата человеческого образа в романе Д. Г. Лоренса «Любовник леди Чаттерлей» // *Вестник Московского университета*. Серия 9: Филология. 2011. №4. С. 90–101.

32. Мамедова С. Новаторство Д. Х. Лоуренса в женском вопросе // *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2016. № 1 (11). С. 106–114.

33. Мельниченко Т. В. Влияние психоанализа на литературную критику

Д. Г. Лоуренса // *Культура народов Причерноморья*. 2008. № 138. С. 83–86.

URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/24751> (дата звернення: 19.04.2019).

34. Нагачевська О. О. Спільні риси в творчості Д. К. Оутс і Д. Г. Лоуренса

URL: <http://eprints.zu.edu.ua/2090/1/5.pdf> (дата звернення: 30.10.2020).

35. Abdakimov A. History of Kazakhstan. Tutorial. Ed. third, - Almaty: Kazakhstan, 2002.193 p.

36. Kunanbaev A. Book of words. London .: EL, 1995, 148s.

37. Ostrumov N.P. Islamic studies. Introduction to the course of Islamic studies. Tashkent, 1914. 127s.

38. Kazak әdebieti. 1996. # 22, 28 mothers.

39. Abzhanov H. Kazakh national intelligentsia of the early twentieth century: Formation, position, mission. // Kazakhstan: tarikh, til, ult. - Astana, 2007.234-236s.

40. Prmanov A., Караева А. Kazakh intelligentsia. Almaty, 1997.p.97.

41. TsGA RK, form 26, OP 1. d.1602, l.6.

42. CSA RK, form 25, OP.1. d.970, l.39.

43. Nazarbayev N. In the stream of history. Almaty: "Atamura", 1999.- 296s.

44. Amanzholova D.A. Essays on the history of Alash. Aktobe, 2009.36-37p.

45. Asylbekov M.Kh., Seitov E.T. Alikhan Bukeikhan is a public and political figure and scientist. Almaty, 2003.-148s.

46. Ozganbai O. State Duma of Russia and Kazakhstan (1905-1917) .- Almaty: Arys, 2000.-284p.

47. Орлов М. Ю. Текстобразующая ирония в русской и англоязычной прозе: Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка: Саратов, 2005 170 с.

48. Коновалова О. А. Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна (философский анализ): Автореф. на соиск. уч. степ. канд. филос. н. Кемерово, 2005. 18 с.

49. Glicksberg Ch. The Ironic Vision in Modern Literature. Springer, 2012. 268 p.

50. Ransom Riggs. Tales of the Peculiar, London: Penguin Books, 2017.– 191 p.

51. Eco U. Postmodernism, Irony, the Enjoyable // Eco U. Modernism, Postmodernism. London, New York: Longman, 1992. P. 225–228.
52. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Москва: Просвещение, 1990. 300 с.
53. Розсоха А. В. Ирония: история изучения и способы текстовой реализации // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2010. № 2 (189). С. 125- 132.
54. Андрейко Л. Іронія постмодерністського тексту: обрії сприйняття // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: Тези доп. XIII наук. конф. з міжнарод. участю (7 лютого 2014). С. 12–13.
55. Квіти мугунхва: Корейська поезія / Пер. з кор. – К., 2013. – 112 с.
56. Шагдаров Л.Д. Изобразительные слова в современном бурятском языке / Лубсан Доржиевич Шагдаров. — Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1962. — 149 с.
57. Цыдыпов Б.С. Особенности звуко-символической лексики корейского языка / Б.С. Цыдыпов, Д.Б. Жанчипова. — Гамбург: LAP LUMBERT Academic Publishing, 2015. — 76 с.
58. Аврорин В.А. Проблемы изучения функциональной стороны языка. (К вопросу о предмете социолингвистики) / Валентин Александрович Аврорин. — Л.: Наука, 1975. — 276 с.
59. Хакуллинен Л. Развитие и структура финского языка / Лаури Хакуллинен. — М.: Иностранная литература, 1955. — Ч.2. — 292 с.
60. 권우순, 동요선집 «구슬비 (1983)», 동시선집 «새벽숲 멧새 소리 – 1984. – 129 p.
61. 말문이 탁 트이는 의성어동시- 동실동실 – 2017. – 256 p.
62. 말문이 탁 트이는 의성어동시-성큼성큼 – 2017 – 328 p.
63. Алефиренко Н. Ф. Проблемы фразеологического значения и смысла: (в аспекте межуровневого взаимодействия языковых единиц) / Н. Ф. Алефиренко, Л. Г. Золотых ; Академия соц. наук, Астраханский

гос. педагог. ун-т. – Астрахань : Изд-во Астраханского гос. педагог. ун-та, 2009. – 220 с.

64. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. – К. : Наук. думка, 1973. – 280 с.

65. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.

66. Назарян А. Г. Почему так говорят по-французски: Происхождение и толкование французских выражений / А. Г. Назарян. – М. : Наука, 1968. – 349 с.

67. Ройзензон Л. И. Лекции по общей и русской фразеологии / Л. И. Ройзензон. – Самарканд : Изд-во СамГУ, 1973. – 223 с.

68. Зыкова И. В. Гендерный компонент в структуре и семантике фразеологических единиц современного английского языка : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Зыкова Ирина Владимировна. – М., 2002. – 219 с.

69. Шипович М. Партійно-радянське керівництво та літературно-мистецька інтелігенція України: 20-ті роки ХХ ст. Київ : Інститут історії України НАН України, 1999. 60 с. URL: <http://ea.donntu.org:8080/jspui/bitstream.pdf>. (дата звернення: 21.10.2019)

70. Селивановский А. Попутчики. *Литературная энциклопедия*: В 11 т. Т. 9. Москва : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Советская Энциклопедия», 1935. Стб. 142–152. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le9/le9-1421.htm> (дата звернення: 21.10.2019)

71. Ковалів Ю. Письменство «розстріляного відродження»: від літературних угруповань до Літературної дискусії: наукова розвідка. Київ : Бібліотека українця, 2004. 136 с.

72. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут. URL: <https://vpered.wordpress.com/2014/05/26/shliakhi-rozvitku-suchasnoi-literaturi/> (дата звернення: 21.10.2019)

73. Дмитренко В. Європейська зорієнтованість письменників «Ланки»-МАРСУ у контексті літературної дискусії 1925–1928 рр. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2017. №. 9. С. 96–106.

74. Лунц Л. «Обезьяны идут!»: Собрание призраков. Санкт-Петербург : ООО ИНАПРЕСС, 2003. 752 с.
75. История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпохи. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 792 с. URL: <http://www.nemaloknig.net/read-280315/?page=20> (дата звернення: 16.07.2020).
76. Andrukhovich S. (2016). Felix Austria [text]: novel. Publishment of Starogo Leva. Lviv. 288 p.
77. Bergson Henry. (2010). Creative Evolution; Trans. fr R. Osadchuk. Publishment of Zhupansky. Kyiv. 318 p.
78. Engels F. Dialectics of Nature (1965). Marx K., Engels F. Works. Volume 20. State Politpublishment of the USSR. Kyiv. P. 319 – 577.
79. Kharkevych G. (2007) Depicting Character's State of Anxiety in English-Language Fiction: Semantic-Cognitive and Narrative Aspects: abstract of thesis for candidate degree in philology: 10.02.04 – Germanic languages. – Kyiv: Kyiv National Linguistic University. 24 p.
80. Sepetyi P. (2014). Dialectical materialism as the unresolved psychophysical problem: http://nbuv.gov.ua/ULRN/molv_2014_11%2814%29_34.
81. Shchur O. (2019) Sofiya Andruhovych. Feliks Avstriya: novel: <https://krytyka.com/ua/reviews/feliks-avstriya-roman>.
82. Кухта Н. Фольклорна основа казки «Хо» Михайла Коцюбинського. Дивослово.1996. №4. С. 28-33.
83. Ох // Калинова сопілка. Антологія української народної творчості під ред. Г. Ткаченко. К., 1989. 615 с.
84. Коцюбинський М. Твори в семи томах. К. : Наукова думка. 1973. Т. 1. 408 с.
85. Агеева В. Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського // Слово і час. 1994. №9. С. 11-17.
86. Фащенко В. Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського // Українська мова і література в школі. 1963. № 4. С. 8-16.

87. Коцюбинський М. Хо // Михайло Коцюбинський. Що записано в книгу життя: Повісті та оповідання. Харків. 1994. 35-60.
88. Бучко Н. З інтересів М. М. Коцюбинського до фольклору та етнографії // Народна творчість та етнографія. 1959. Т. 3. С. 74-77.
89. Грицюта М. С. Фольклористичні інтереси М. М. Коцюбинського // Народна творчість та етнографія. 196. № 5. С. 46-52.
90. Калениченко Н. Л. М. М. Коцюбинський як етнограф//Народна творчість та етнографія. 1964. № 5. С. 91-93.
91. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кін. XIX – поч. XX ст.: Проблеми естетики і поезики. К., 1995. 304 с.
92. Логвин Г. М. Коцюбинський і імпресіонізм // Дивослово. 1996. № 10. С. 17-19.
93. Медриш Д. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980. С. 25.
94. Мірошніченко Л. Внутрішній монолог в імпресіоністичних творах М. Коцюбинського // Вісник Запорізького державного університету філологічної науки. 1998. №1. С. 103-105.
95. Біографія – Форум. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://detisite.ucoz.ru/forum/15-21-1>
96. Франко І. Леся Українка / Іван Якович Франко. – Україна модерна. Війна переможців і переможених. – К., 2008. – С. 15. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ukrlit.org/franko_ivan_yakovych/lesia_ukrainka; <https://docplayer.net/48171332-Lesya-ukrayinka-franko-ivan-yakovich.html>
97. Веднев Д., Шевченко С. Перше кохання Лесі Українки... Політичного діяча УНР та чехословацької еміграції замучили у енкаведистських катівнях / Дмитро Веднев, Сергій Шевченко // Пороги (Інформаційний культурно-політичний часопис для українців у Чеській Республіці). – 2008. – № 5–6. – С. 8–9.
98. Шапкина В. Леся Українка / Вера Шапкина. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lytera.ru/vera-shapkina-lesya-ukrainka.html>

99. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
100. Костюк Г. З літопису літературного життя в діаспорі. Костюк Г. *У світі ідей і образів. Вибране: Критичні та історико-літературні роздуми. 1930–1980.* б.м.: "Сучасність", 1983. С. 440–490.
101. Ільницький М. Від "Молодої музи" до "Празької школи". Львів, 1995. 320 с.
102. Сорока М. Чи є панацея від міфу Антея в українській літературі діаспори. *Слово і час.* 2000. № 12. С. 11–18.
103. Struk D. Ukrainian Emigré Literature in Canada. *Identifications: Ethnicity and the Writer in Canada.* Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1982. P. 88–103.
104. Кирчанів М. В. Америка & Україна: література і ідентичність. Вороніж, 2010. 162 с.
105. Фігус-Ралько А. А. Українська Канада. Київ-Вінніпег: Наша культура і наука, 2003. 184 с.
106. Mandryka M. History of Ukrainian literature in Canada. Winnipeg-Ottawa: Ukrainian Free Academy of Science, 1968. 248 p.
107. Козій Д. Яр Славутич: "Українська поезія в Канаді" (Едмонтон, в-во "Славута", 1976, 103 стор.). *Херсонський збірник: До 80-річчя Яра Славутича / упор. А. Крат.* Київ.-Херсон: Дніпро, 1998. С. 109–110.