

35. King James The Holy Bible / King James. – Massachusetts : Hendrickson Publishers, 2006. – 721 p.
36. Leerssen Joep, Beller, Manfred Imagology: a Handbook of the Literary Representation of National Characters / Joep Leerssen, Manfred Beller. – Rodop, 2007. – 496 p.
37. Lortholary A. Les “Philosophes” du XVIII siècle et la Russie”. Le Mirage russe en France aux XVIII siècle / Albert Lortholary. – Paris: Boivin, Editions Contemporaines, 1951. – 411 p.
38. Nawrocki Witold Patrioci i wrogowie: stereotypy Polaków i Niemców w literaturze polskiej XIX i początków XX wieku» / Witold Nawrocki. – Piotrkowskie przy Filii Akad. Świętokrzyskiej, 2002. – 335 s.
39. Rémond René Les Etats Unis devant l’opinion française (1815-1852) / René Rémond. – Paris, 1963. – 962 p.
40. Scott W. Ivanhoe / Walter Scott – Penguin Books: Harmondsworth, 1986. – 511 p.
41. Staël Anne-Louise Germaine Bruxelles / Anne-Louise Germaine de Staël. – Paris : Firmin-Didot, 1821. – 567 p.
42. Staël Anne-Louise Germaine De l’Allemagne / Anne-Louise Germaine de Staël. – Paris : Firmin-Didot, 1829. – 400 p.
43. Vaz de Camoes Luis. The Lusids / Luis Vaz de Camoes. – New York : Oxford University Press, 1997. – 506 p.
44. Vernant Jean-Pierre L’individu, la mort, l’amour. Soi-même et l’autre en Grèce ancienne / Jean-Pierre Vernant – Paris, Gallimard, 1989. – 223 p.
45. Wrzesiński Wojciech Wokół stereotypów Niemców i Polaków / Wojciech Wrzesiński. – Wrocław : Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993. – 294 s.

Summary. The author of the article examines the representation of the image of «another» in the world literary process, beginning from the Bible to W. Scott’s novels. Analyzing the image of «another» in the works of different epochs, the author outlines the methodological principles and imagological methods. Investigators of the article gives periodization of the representation of the image of «another» in historical perspective.

Key words: imagology, «similar», «another», national image, religious image. comparative methodology, W. Scott.

УДК 821.111'06.09

Т.А. Левчук

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У РОМАННІЙ ПОЕТИЦІ Д.Г. ЛОУРЕНСА

У статті дається характеристика особливостей романної поетики Д. Г. Лоуренса, що ґрунтується на принципах візуалізації, використанні елементів вербального живописання. Виявляються роль та функції візуальних елементів у творах письменника.

Ключові слова: поетика, візуальність, візуальні елементи, візуальне мистецтво, живопис словом, картина у літературі, рецепція.

Останнім часом інтерес до вивчення візуальності в історико-літературному та теоретико-літературному розрізі значно активізувався. Для сьогоденної науки очевидно, що перцептивне сприйняття за допомогою візуальних образів заслуговує на різносторонній аналіз. Йосиф Бакштейн в доповіді “Історичність візуальності” висловив думку про те, що на зміну епосі модернізму приходить епоха візуальності. Як відзначає дослідник Б. М. Сапунов, «наша культура починається з «гутенбергівської» цивілізації, заснованої на книзі, і до «цивілізації картинки», де провідну роль починає грати візуальне сприйняття [4, 54]. Усвідомлення ролі візуального в побуті, культурі, психології актуалізувало вивчення цього аспекту з теоретичної, методологічної точки зору в різних областях науки. У новітніх дослідженнях візуальність вивчається з погляду гендерної теорії (А. Усманова), в аспекті гносеології (П. Родькіна) та ін.

В. М. Розін відзначає, що «загальноприйнятої дефініції або теорії «візуальності» сьогодні не існує» [3, 126]. На думку дослідника, вивчаючи проблеми візуальності, учені говорять про такі

різномірні явища, як «зорове (оптичне) і інтелектуальне бачення, зорове сприйняття і мислення, зовнішня (видима) і внутрішня (обрізна) форма» [3, 127].

У більшості досліджень, що стосуються проблеми візуальності, йдеться не лише і не стільки про зір, скільки про бачення і його особливості стосовно поетики того чи іншого автора. До таких робіт можна віднести монографії В. Колотаєва, Д. Замятіна, окремі розділи з монографій В.М. Топорова, Т.І. Печерського.

У сучасному словнику поняття “візуальний” вживається в прямому значенні, закріпленому в декількох словниках. “Словник російської мови” лінгвіста С.І. Ожегова, пропонує таке визначення поняття “візуальний” як «відтворений простим або озброєним оком» [2, 77]; «Тлумачний словник іншомовних слів» дає таке визначення: «те, що сприймається зором» [2, 148].

У системі художнього твору візуальність присутня на всіх його рівнях. Найбільш очевидно візуальність проявляється у портреті, пейзажі, інтер'єрі. Специфіку візуальності в кожного автора можна охарактеризувати через особливості його колористичної палітри. Поетика візуальності має також і екфрастичний вимір. Тобто йдеться про присутність у літературному творі описів творів інших видів мистецтва, особливо зображальних. Говорячи про значущість візуальних елементів у художньому світі Д.Г. Лоуренса, дослідники не приділяють достатньої уваги тому, як візуалізовані описи впливають на загальні властивості художнього простору його романів і як це загалом впливає на поетику письменника.

Полеміка довкола літературної спадщини англійського письменника Девіда Герберта Лоуренса досі не вщухає, оскільки він вважається принциповою постаттю для світового літературного процесу ХХ-го століття. Значно менше Д. Г. Лоуренс відомий як художник. Зрештою і сам він скромно зауважував, що власні картини були для нього лише задоволенням. За пензель та олівець Лоуренс брався впродовж усього свого життя, але по-справжньому живописом займався лише незадовго до смерті.

Більшість його картин зображали чоловіків і жінок у дещо гротескному стилі – ноги і руки – виглядали дивно, голови були занадто малими, торси випнутими; тіла злегка деформованими, особливо у жінок. Деякі з його полотен насажені Біблією або античною міфологією. Інші були взяті з сучасного життя. Окремі сюжети були смішними і вибухали бурлеском у настроях. У інших проглядаються ознаки меланхолії. Пейзажі Лоуренса мали скоріше абстрактний характер. На перший погляд, вони видаються примітивними, але чомусь герої цього “наївного Едему”, постійно кудись біжать, стверджуючи неспокій таплинність часу. Його стиль був енергійним, хоча й не дуже впевненим. Сукупність зібраних робіт означала прагнення до руйнування міфів і стереотипів і водночас вигадливо проголошувала невинну чуттєвість щодо взаємин чоловіків і жінок. Герої його картин вільно почувають себе навіть у боротьбі та суперечностях між собою.

Найбільш вдалими і відомими картинами Лоуренса вважаються “Історія Боккаччо”, “Боротьба з амазонкою”, “Леда і Лебідь”, “Під манговим деревом”. 15 червня 1929 року зібранням приблизно з двадцяти картин, написаних маслом та аквареллю, в галереї “Уоррен” було відкрито дебютну виставку Д. Г. Лоуренса. Ця подія викликала резонанс в першу чергу серед лондонських художників та критиків, адже Лоуренс був відомим емігрантом – автором низки скандальних творів. Мистецтвознавці були майже одноставні в ненависті до картин, виставлених у галереї “Уоррен”. Пол Коноді у своїй статті на другий день після виставки відкрито засуджував живопис Лоуренса, називаючи його “наругою над порядністю” і “відвертою огидністю у фарбах”. Критик “Daily Express” заявив, що “потворні композиції, фарби і спосіб їх нанесення у цих роботах роблять їх відштовхуючими; суб'єкти, що зображені на полотнах, змусять більшість глядачів відчувати жах”.

Через свою «неспокійну» історію картини Лоуренса залишилися засекреченими. Вони були відтворені у невеликому альбомі та опубліковані у пресі з нагоди виставки в галереї “Уоррен”. Нова книга “Картини Лоуренса”, відредагована Кейт Сагар, певною мірою заповнює прогалину, проливаючи світло на маловідомий широкому загалу аспект діяльності письменника. У цій книзі подано роздуми Лоуренса щодо окремих художників, пояснення змісту власних картин та розуміння сутності живопису як різновиду мистецтва.

Зауважимо, що творіння кисті англійського письменника Лоуренса демонструють силу і різнобічність його таланту та засвідчують, що його візуальне мистецтво аж ніяк не можна вважати периферійним. Лоуренс – це письменник з глибоким баченням, а бачення обов'язково передбачає візуалізацію.

Зупинимось детальніше на романі Лоуренса “Закохані жінки” та елементах візуальної поетики в ньому. Роман “Закохані жінки” (“Women in Love” 1920 р.) – продовження роману “Райдуга” – створювався письменником в період першої світової війни. В цьому романі ведуться пошуки нових ідеалів, відчувається прагнення утвердити нові стосунки поміж людьми. У “Закоханих жінках” продовжена історія Урсули Бренгуен та її сестри Гудрун, їхніх пошуків незалежного та гармонійного існування. Створюючи “Закоханих жінок”, Лоуренс прагнув зробити цей роман не

схожим на попередні. Новизна виявилась у композиції та стилістиці роману. Нове в побудові – у відмові від сюжету як організуючого елементу оповіді. Роман будується як ланцюг епізодів, що підпорядковані єдиному ритму і звучать у своїй сукупності як варіації його провідної теми, що полягає у передачі руху стосунків героїв. Змістом кожного розділу-епізоду є не подія, а стосунки між персонажами, що встановлюються на той чи інший момент. Лоуренс слідкує за їхніми коливаннями, змінами, динамікою, фіксує їхній розвиток.

Лоуренс прагнув розширити рамки романів, використавши в літературному творі прийоми, характерні для живопису. Він хотів надати своїм романам такої ж сили зорового враження, якою наділене полотно живописця. Візуальні елементи проявляються в зображенні природи, портретних характеристиках та інтер'єрі.

Розглянемо в першу чергу пейзаж, якому Лоуренс надає особливого значення. Лоуренс намагається втілити своє живописне і колористичне сприйняття світу в словесних картинах. Саме змалювання картин природи переносить у літературний текст не лише образність, але і колорит, форму, композицію, які надають роману експресивності. У пейзажі наголошується на непостійності, мінливості зображуваного під впливом настрою спостерігача, або різних світлових та кольорових ефектів. Змінюється і кут зору, з якого цей пейзаж сприймається, він належить не автору, а героєві твору. Саме тому концепція часу в такому описі різко актуалізується; герой все зображене бачить тут і зараз. Лоуренс не ставить собі за мету “фотографічне” відтворення дійсності, а зображує навколишню природу у зв'язку з настроями та емоціями героя.

В романі “Закохані жінки” йдеться про сестер Брангуен, яких не приваблюють вигляд їхнього містечка та стрімкі зміни у ньому, що відбулись з розвитком промисловості. Невипадково пейзаж у цьому романі має яскраво виражене «індустріальне» наповнення, і оскільки сестри не приймають нового обличчя їхньої «малої батьківщини», то в погляді на нього явно домінує негативна оцінка: “The sisters were crossing a black path through a dark, soiled field. On the left was a large landscape, a valley with collieries, and opposite hills with cornfields and woods, all blackened with distance, as if seen through a veil of crape. White and black smoke rose up in steady columns, magic within the dark air” [5, 7]. (“Сестры шли по черной тропинке через темное унавоженное поле. Слева от них, точно на огромной картине, расстилалась испещренная шахтами долина, вдаль виднелись холмы, на склонах которых росла пшеница, и леса, сливавшиеся в отдалении в темное пятно, как бывает, если смотреть через креповую вуаль. То тут, то там в небо вздымались клубы белого и черного дыма, обретая в сером от пыли воздухе волшебные очертания” [1, 11]).

Пейзаж на початку роману переданий крізь призму сприйняття головної героїні (Гудрун) і зумовлений її психологічним станом у цей момент. Приїхавши після довгого перебування з Челсі додому, Гудрун відчула всю убогість та огидність місця, в якому пройшло її дитинство, адже вона стала зовсім іншою людиною. Такий опис міста відразу дає зрозуміти читачеві, з яким настроєм і очікуваннями Гудрун повернулася додому. Картина побаченого постала перед героїнею в похмурих, сірих тонах. Для того, щоб увиразнити душевний стан Гудрун письменник вдається до нагнітання темних кольорів.

На відміну від вище зазначеного, де простежується вплив механічної цивілізації та відчутний інтенсивний розвиток індустріалізації, зростання шахт, Лоуренс ставав на захист людини та людського. Упродовж усього його творчого шляху загальнолюдські цінності мали для нього першочергове значення, про них він писав, їх захищав. Він намагається віднайти місце, де б не простежувався вплив цивілізації. Таке місце Лоуренс описав у романі “Закохані жінки”, коли Гудрун і Урсула разом із Джеральдом та Рупертом вирушають в Альпи на гірськолижний курорт. Там зароджуються стосунки між Гудрун і Джеральдом. Цей момент супроводжуються детальним описом вигляду з вікна, який дається очима Гудрун: “Окно выходило на долину, зажатую сверху небом и огромными снежными склонами и черными скалами с боков, а в конце, подобно пупу земли, белоснежной стеной и двумя вершинами, сияющими в свете дневного солнца. Молчаливая снежная колыбель устремлялась вперед, между огромными склонами. Сосны, словно волосы неуклюже обрамляли ее по краям. Но эта снежная колыбель переходила в вечный тупик, где высились неприступные стены из снега и скал, и где горные вершины устремлялись в самое небо. Здесь был центр, средоточие, пуп мироздания, здесь земля – чистая, недостижимая, неприступная – принадлежала небесам. Эта картина наполнила Гудрун странным отторжением. Она прильнула к окну, прижав руки к лицу в каком-то транс. В конце концов, она прибыла на место, она добралась до своей цели. Здесь и заканчивался ее путь, здесь, в этом снежном пупе земли она превратилась в кусок хрустала и растворилась” [1, 530-531].

У свідомості Гудрун ця картина викликає протиріччя. В ній відбулася боротьба між почуттям до Джеральда та власним призначенням. Її завжди мучило спустошене, хворобливе почуття, що вона не належить до цього життя, наче викинута з нього. Ця думка про власну незалученість, неможливість віднайти гармонію зі своїм тілом і душею, дати своїм почуттям вийти назовні заповодювала Гудрун страждання.

Порівняно з Гудрун та Джеральдом, стосунки Урсули і Біркіна склалися набагато краще. Вони відчували гармонію та внутрішній спокій, будучи разом. Їхні стосунки з кожним днем все міцнішали. Урсула була сильнішою та самодостатнішою, ніж Гудрун. Вона прагнула до нового життя, забувши і своє дитинство, і Антона Скребенського, своє перше кохання, і саме в Біркіні бачила власне продовження: “Она оглядела этот молчаливый, вознесенный над всем остальным мир из снега, звезд и сильного холода. А вот появился и другой мир, точно *картинка* из волшебного фонаря; Болото, Коссетей, Илкстон, – все это было залито обычным, призрачным светом. Там существовала призрачная, ненастоящая Урсула, там был весь этот призрачный фарс ненастоящей жизни. Он был таким ненастоящим и ограниченным, как образы, порождаемые волшебным фонарем. Ей хотелось бы разбить все слайды. Она хотела бы, чтобы ее воспоминания исчезли навсегда, как исчезают слайды, когда их разбивают. Ей хотелось бы, чтобы у нее не было прошлого. У нее был Биркин, и здесь, наверху, среди этого снега, под звездами она только что пробудилась к жизни” [1, 542-543]. У цьому пейзажному описі не просто зображується певний природний стан, але відкриваються можливості для опосередкованого відтворення складної динаміки людських почуттів.

Наступний рівень візуальності в романі “Закохані жінки” виявляється у портретній характеристиці персонажів. Саме візуальність дає змогу чітко охарактеризувати головних героїв роману, проникнути в глибини їх внутрішнього «я». Так, нашому зору відкривається опис Герміони Роддіс, яку Лоуренс порівнює з витвором мистецтва, підкреслюючи тим самим її суспільне становище: “Hermione Roddice was a strange figure in the class-room, wearing a large, old cloak of greenish cloth, on which was a raised pattern of dull gold. The high collar, and the inside of the cloak, was lined with dark fur. Beneath she had a dress of fine lavender-coloured cloth, trimmed with fur, and her hat was close-fitting, made of fur and of the dull, green-and-gold figured stuff. She was tall and strange, she looked as if she had come out of some new, *bizarre picture*” [5, p. 46]. (“Среди школьных парт она смотрелась более чем странно – необычная фигура в широком старом плаще из зеленоватой ткани, затканной рельефным узором цвета старого золота. Высокий воротник был из какого-то темного меха, из него же была и подкладка плаща. Из-под плаща выглядывало отороченное мехом платье из тонкой ткани цвета лаванды, на голове красовалась облегающая шляпка из той же тусклой зеленовато-золотистой рельефной материи, тоже отделанная мехом. Эта высокая и непривычная обычному глазу фигура, казалось, сошла с *какой-то причудливой картины кисти современного живописца*” [1, 75]). Коли вона проходила повз Урсулу, та зачаровано спостерігала за нею “Her long, pale face, that she carried lifted up, somewhat *in the Rossetti fashion*, seemed almost drugged, as if a strange mass of thoughts coiled in the darkness within her, and she was never allowed to escape [5, 16]. (“Ее бледное вытянутое лицо, обращенное, словно у женщин на картинах Россетти, к небу, казалось одурманенным, точно в темных уголках ее души кишели странные мысли и ей не было от них спасения” [1, 17]). Герміона мала славу найвидатнішої жінки в Англії, її батько був дербїрширським баронетом, дотримувалася прогресивних поглядів, гаряче цікавилася реформами, мала неабиякий розум і ефектну зовнішність. Урсула була протилежністю Герміони, скута в рухах, позбавлена живої грації і природності, тому Біркін прагнув і закликав Урсулу до твердості та стійкості її внутрішнього «я»: “You have to be like *Rodin, Michelangelo*, and leave a piece of raw rock unfinished to your figure. You must leave your surroundings sketchy, unfinished, so that you are never contained, never confined, never dominated from the outside” [5, 245]. (“А ты должна быть как *Роден, как Микельанджело* и должна оставлять в своем образе фрагмент необработанного камня. Твое окружение должно походить на неоконченный набросок, чтобы оно никогда не привязывало тебя, не сковывало, не властвовало тобой” [1, 474]. Відтак портрет стає важливим засобом психологічного аналізу.

Інтер’єр як елемент візуалізації служить для окреслення соціального становища персонажів, їхніх духовних запитів, смаків. Зображення інтер’єру сприяє глибшій характеристиці героїв. Так, у романі “Закохані жінки” Біркін, прийшовши в дім Брангвенів, просити руки Урсули, побачив у холі репродукції картин Пікассо, які його сильно вразили: “looking at some reproductions from Picasso, lately introduced by Gudrun, he was admiring the almost wizard, sensuous apprehension of the earth, when Will Brangwen appeared” [5, 254]. (“рассматривал репродукции работ Пикассо, которые совсем недавно привезла Гудрун, он восхищался этим почти колдовским, плотским восприятием мира, когда появился Вилл Брангвен”) [1, 340].

Подібно до цього Джеральд Кірч, опинившись в кімнаті лондонських художників, уважно оглядає кімнату: “There were one or two new pictures in the room, in the Futurist manner; there was a large piano. And these, with some ordinary London lodging-house furniture of the better sort, completed the whole” [5, 47]. (“В комнате была пара современных картин, выполненных в футуристической манере, стояло большое пианино. Все это вкуче с обычной для лондонских домов мебелью не самого худшего пошиба, завершало обстановку...” [1, 96]). Розглядаючи одну з картин, Джеральд переживає сильне враження, яке виразно передається через фізіологічні відчуття,

коли його ноги кожною жилкою відчували електричні хвилі, а в спині, напруженій, як у тигра перед стрибком, розгоралося полум'я.

Таким чином, використання візуальних елементів у романах Д.Г. Лоуренса на вербальному рівні породжує особливий художній ефект: свобода зорових асоціацій при сприйнятті картин підпорядковується ланцюгу асоціацій смислових. «Картина» як загальна категорія живопису, виявляється невід'ємною приналежністю художнього світу творів автора і як артефакт мистецтва, і як складова художнього опису.

Список використаних джерел

1. Лоуренс Д.Г. Женщины в любви / Д.Г. Лоуренс: Роман / Пер. с англ. Е. П. Колтуковой. – СПб. : Азбука, Азбука – Атикус, 2012. – 640 с.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегова. 11-е изд. Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М. : Русский язык, 1975. – 846 с.
3. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир [Текст] / В. М. Розин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 224 с.
4. Сапунов Б. М. Религия и телевидение (Их взаимодействие в культуре) / Б.М. Сапунов. Культурология. – 1996. – №1. – М. : Изд-во МГАП «Микниги». – С. 50-57.
5. Lawrence D.H. Women in Love / D.H. Lawrence. – USA: Penguin, 1995. – 361 p.

Summary. This article is devoted to the peculiarities of David Lawrence poetics, based on visualization, which means the using of visual elements and identifying their significance in the art of writer.

Key words: poetics, visualization, the visual elements, the visual art, verbal painting, picture in the literature, perception.

УДК 82.09: 821.161.2

В.П.Мацько

КОЛОРАТИВНА ЛЕКСИКА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРНІЙ ПРОЗІ

Вперше досліджено прозу української діаспори з точки зору художнього та лінгвістичного тлумачення кольороназв на прикладі творів В.Домонтовича, Т.Осьмачки, Докії Гуменної, І.Качуровського, Ю.Косача. Вивчення кольороназв при когнітивному дослідженні розкриває мовну картину автора, яка є спільним результатом лінгвокогнітивної діяльності етносоціумів.

Ключові слова: кольороназви, символи, діаспорна проза, колоративна лексика, асоціативно-семантичне поле, емоційно-оцінний зміст.

Постановка проблеми. З часу проголошення незалежності України в єдиний культурний простір повернуто чимало імен письменників, які упродовж ХХ століття поза межами нашої держави активно працювали на ниві української літератури. Окремі проблеми еміграційної літератури досліджували В.Гуменюк [3.], Ю.Ковалів [5], Соломія Павличко [10], Ірина Руснак [12], Людмила Скорина [13], Віра Просалова [15] та інші. Однак в працях дослідників жодним чином не заторкується проблема, винесена нами у заголовок цієї статті. Тому мета публікації полягає в тому, аби оприаявити лінгвістичне тлумачення кольороназв, розкрити стилістичну функцію, символіку кольорів й у такий спосіб вийти на простір мовної картини автора.

Аналізуючи твори означених діаспорних авторів, звертаємо увагу на стилістичну функцію, символіку кольорів. Так, в повісті «План до двору» Т.Осьмачки художній світ позначений кольорами. Абстрактні та конкретні іменники, колоративна лексика вказують на різновекторний символічний світ живої й неживої природи: «золоте безгласся» [9, 15], «рожеве чуття» (с. 116), «жовтий смуток» (с.147), «сірий жах» (с.155), «сіро-бронзові вожді» (с.180), «на відрі, застеленім якоюсь руденькою рядниною, сидить дід у білій сорочці і червоних штанях» (с.141. У даному разі кольоровість вказує на внутрішній світ людини; антагоністичним до червоного кольору виступає білий – призводить до різкої зміни в настрої), «сиділа дівчина у білій сорочечці і темній спідничці» (с.162), «зелений пояс і зелена стрічка» (с.116), «небеса рожевіли» (с.28), «сіро-жовтий цегловий стовбур» (с.33) та ін. Звертається письменник через колір і до символів неживої природи: «сонце ранок золотило» (с.96), «листя золоте» (с.126), «сіра роса» (с.12), «рожевий схід» (с.14), «золо-