

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

**МОВНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ  
ОБРАЗІВ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ  
РОМАНУ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «ОСТАННІ  
ІСТОРІЇ»**

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0352-мк-3  
спеціальності 035 «Філологія»  
спеціалізації «Слов'янські мови та літератури  
(переклад включно), перша –польська»  
освітньо-професійної програми  
«Переклад та міжкультурні комунікації»

\_\_\_\_\_ І.А.Салієва  
Керівник \_\_\_\_\_ доц. О.В.Муравін  
Рецензент \_\_\_\_\_ доц. Ю.Р. Курилова

ЗАПОРІЖЖЯ  
2023

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет *філологічний*  
Кафедра *слов'янської філології*  
Освітній рівень *магістр*  
Спеціальність *035 «Філологія»*  
Спеціалізація *035.033 «Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша –польська»*  
Освітня програма *«Переклад та міжкультурні комунікації»*

**ЗАТВЕРДЖУЮ**  
Завідувач кафедри  
слов'янської філології  
Павленко І. Я.

“ \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

*Салієваї Ірини Андріївни*

1. Тема роботи: *Мовні засоби створення жіночих образів у художньому світі роману Ольги Токарчук «Останні історії».*  
**керівник роботи – к.філол.н., доц. Муравін О.В.**  
затверджені наказом ЗНУ від “ \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 20\_\_ року № \_\_\_\_\_
2. Строк подання студентом роботи 16.11.2023 р.
3. Вихідні дані до роботи: *словники української та польської фразеології, монографії та статті, присвячені аналізованій проблемі*
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):
  - 1) Поняття про мовний образ як основний засіб створення та узагальнення художньої картини дійсності;
  - 2) Жіночий образ, його створення у романі О.Токарчук «Останні історії»;
5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень):  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## 6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
1	Муравін О.В., доцент		
2	Муравін О.В., доцент		
Вступ, висновки	Муравін О.В., доцент		

7. Дата видачі завдання 10.05.2023 р.**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№ з/п	Назва етапів написання дипломної Роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Збір та систематизація матеріалу	Травень-червень 2023 р.	
2	Аналіз науково-критичної літератури з обраної проблеми	липень 2023 р.	
3	Вступ	Серпень 2023 р.	
4	Розділ 1. Поняття про мовний образ як основний засіб створення та узагальнення художньої картини дійсності	вересень 2023 р.	
5	Розділ 2. Жіночий образ, його створення у романі О.Токарчук «Останні історії»	Жовтень 2023 р.	
6	Висновки	листопад 2023 р.	
7	Оформлення роботи	листопад 2023 р.	
8	Захист роботи	грудень 2023 р.	

Студенка \_\_\_\_\_ Салієва І.А.  
( підпис ) (прізвище та ініціали)

Керівник роботи \_\_\_\_\_ Муравін О.В.  
( підпис ) (прізвище та ініціали)

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_ Мацегора І.Л.  
( підпис ) (прізвище та ініціали)

## РЕФЕРАТ

Текст кваліфікаційної роботи магістра 60 сторінок, 60 джерел.

**ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ** – мовні засоби створення жіночих образів у художньому світі роману Ольги Токарчук «Останні історії».

**ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ** – безпосередній аналіз вищезазначених мовних засобів.

**МЕТА РОБОТИ** – дослідження мовних засобів створення жіночих образів роману Ольги Токарчук «Останні історії». Під час написання роботи передбачається виконання таких **ЗАВДАНЬ**:

1) опрацювати літературу на тему лінгвостилістичного аналізу художнього тексту;

2) дослідити автора як мовну особистість, визначити мовні засоби творення образу автора, як жінки, в художньому перекладі роману «Останні історії»;

3) виявити та проаналізувати мовні засоби створення жіночих образів головних героїнь роману;

4) визначити роль мовних одиниць у творенні образної системи..

**АКТУАЛЬНІСТЬ** полягає в тому, що детальний аналіз мовних засобів створення жіночих образів роману Ольги Токарчук «Останні історії» ще не був предметом детального мовознавчого аналізу.

**НОВИЗНА** полягає у постановці конкретних нових завдань і зумовлюється отриманими результатами.

**МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ** – спостереження, порівняння, описовий метод, індукція, дедукція, структурно-стилістичний та семантико-стилістичний метод, статистичний (квантитативний), структурний.

**ГАЛУЗЬ ЗАСТОСУВАННЯ**: у зв'язку з ростом зацікавленості польською мовою, літературою, культурою в українському суспільстві отримані результати і матеріали дослідження можуть бути використані при вивченні та обговоренні творчості сучасної польської письменниці Ольги Токарчук на наукових засіданнях та конференціях, лекціях у вищих навчальних закладах.

**СТРУКТУРА РОБОТИ**: дослідження складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків та списку використаної літератури.

**РОМАН, МОВНІ ЗАСОБИ, ОБРАЗ, ЖІНКА, ЖІНОЧІ ОБРАЗИ**

## **ABSTRACT**

Magister qualification work «Linguistic means of creating female images in the artistic world of O. Tokarczuk's novel "The Last Stories"» contains 60 pages. To perform the work 60 scientific sources were treated.

**THE OBJECT OF STUDY:** linguistic means of creating female images in O. Tokarczuk's novel "The Last Stories".

**THE SUBJECT OF STUDY:** a direct analysis of linguistic means.

**THE AIM OF THE WORK:** to research of linguistic means of creating female images in O. Tokarczuk's novel "The Last Stories".

**TASKS:**

- 1) to study the literature on the topic of linguistic stylistic analysis of the artistic text;
- 2) to investigate the author as a linguistic personality, to determine the linguistic means of creating the image of the author as a woman in the literary translation of the novel "The Last Stories";
- 3) identify and analyze the linguistic means of creating female images of the novel's main characters;
- 4) to determine the role of language units in the creation of a figurative system.

**THE SCIENTIFIC NOVELTY:** consists in setting specific new tasks and is determined by the results obtained.

**RESEARCH METHODS:** observation, comparison, descriptive method, induction, deduction, structural-stylistic and semantic-stylistic method, statistical (quantitative), structural.

**THE SCOPE:** the results of the research can be used in the study and discussion of the works of modern Polish writers, including Olga Tokarczuk, at scientific meetings and conferences, educational institutions.

**STRUCTURE OF WORK:** magister research consists of introduction, two divisions with subdivisions, conclusion and list of the used literature.

**NOVEL, LINGUISTIC MEANS, IMAGE, WOMAN, FEMALE IMAGES**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	7
<b>РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ПРО МОВНИЙ ОБРАЗ ЯК ОСНОВНИЙ ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ ДІЙСНОСТІ</b> .....	10
1.1. Функціонування мовних засобів у літературному тексті.....	10
1.2. Етнокультурні характеристики образу.....	18
1.3. Вербальний портрет жінки.....	22
<b>РОЗДІЛ 2 ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ, ЙОГО СТВОРЕННЯ У РОМАНІ О.ТОКАРЧУК «ОСТАННІ ІСТОРІЇ»</b> .....	26
2.1. Образ жінки, що побачила смерть.....	26
2.2. Образ жінки, що втратила Батьківщину.....	33
2.3. Образ жінки, що живе в русі.....	42
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	51
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	55

## ВСТУП

Життя прекрасне, які б жахливі речі  
про нього не розказували [8, с. 3]

Ольга Токарчук

Ольга Токарчук – одна з найчитаніших у Польщі сучасних письменниць, лауреат літературної премії «Ніке», Міжнародної Букерівської премії та Нобелівської премії з літератури за 2018 рік.

В обґрунтуванні Комітет з присудження Нобелівської премії з літератури зазначив: «За оповідальну уяву, яка з енциклопедичною пристрасстю зображує перетин кордонів, як форму життя» [59].

Обґрунтування не викликає здивування, адже Ольга Токарчук – психолог, який знається на горизонті очікування нинішньої публіки. Іноді, поринаючи в епоху пост-постмодерної раціональності, люди забувають про непізнаваність світу і його безмежжя. Твори Ольги Токарчук підштовхують нас саме до такого бачення світу, як казки. Пані Ольга не любить раціоналізму, позаяк розум занадто небезпечний і водночас замалий для пізнання. Річ у тому, що кожен новий твір польської письменниці – це нова Душа [15, с. 11]. Саме тому для розуміння її творів читач має володіти Душею.

Навіть сама авторка підкреслює, що для неї писати повісті, це перенестись в дорослість розповідання самій собі казок. Як чинять діти перед сном. Вони послуговуються при цьому тією мовою, що живе на межі сну і яви, описують і вигадують.

В романі Ольги Токарчук «Останні історії» три головні героїні теж втілюють у собі міфологічний безперервний час, простір у якому життя і смерть нероздільні, в якому життя ніколи не переривається, адже їхні долі нерозривно пов'язані одна з одною.

Для кращого розуміння жіночої долі роману «Останні історії» варто зазначити, що Ольга Токарчук – нащадок вихідців з України. Її бабуся за батьковою лінією була українкою, татова двомовна родина мешкала біля Золотчева: «Мій батько походить з тих територій Західної України, де

змішалися в єдиному плавильному казані величезна кількість культур і народів. Вони перетиналися і довгий час жили спільно» [10, с. 2].

Частий гість у нашій країні, польська авторка зізнається у численних інтерв'ю: «Українська частина моєї особистості трохи по літературному вигадана. Хоча щось українське у мене таки є, наприклад, музикальний слух, я співаю другим голосом і переконана, що це саме українська риса... Я дуже пишаюся тим, що багато творчих ідей у польській літературі чи культурі загалом у якийсь спосіб були пов'язані або закорінені на Сході, в Україні. Для себе особисто я трактую своє українське походження як якийсь такий другий вимір. Дуже пишаюся тим, що, будучи тут, в Україні, я дуже багато розумію українською...» [10, с. 2].

Історія життя однієї з жінок роману так само нерозривно пов'язана з Україною, а її трагедія полягає у втраті своєї Батьківщини.

Головні героїни живуть в постійному русі, бачать зблизька смерть, відчуваючи при цьому скорботу або заперечення, проявляючи піклування або байдужість, при цьому усвідомлюючи просту істину їх життя: немає жодної кінцевої точки.

В цій роботі за мету було визначено дослідження мовних засобів створення жіночих образів роману Ольги Токарчук «Останні історії».

Відповідно **об'єктом дослідження** стали мовні засоби створення цих образів, а предметом – їх безпосередній аналіз.

Для кращого розуміння та інтерпретації мовних засобів було проаналізовано роман Ольги Токарчук «Останні історії» не тільки в художньому перекладі Ярини Сенчишин з польської мови на українську, а і мовою оригіналу.

Перед початком написання цієї роботи були поставлені наступні **завдання**:

- опрацювати літературу на тему лінгвостилістичного аналізу художнього тексту;



- дослідити автора як мовну особистість, визначити мовні засоби творення образу автора, як жінки, в художньому перекладі роману «Останні історії»;

- виявити та проаналізувати мовні засоби створення жіночих образів головних героїнь роману;

- визначити роль мовних одиниць у творенні образної системи.

**Актуальність дослідження** полягає в тому, що детальний аналіз мовних засобів створення жіночих образів роману Ольги Токарчук «Останні історії» ще не був предметом детального мовознавчого аналізу.

**Наукова новизна** полягає у постановці конкретних нових завдань і зумовлюється отриманими результатами.

Були використані такі **методи дослідження**: спостереження, порівняння, описовий метод, індукція, дедукція, структурно-стилістичний та семантико-стилістичний метод, статистичний (квантитативний), структурний.

У зв'язку з ростом зацікавленості польською мовою, літературою, культурою в українському суспільстві отримані результати і матеріали дослідження можуть бути використані при вивченні та обговоренні творчості сучасної польської письменниці Ольги Токарчук на наукових засіданнях та конференціях, лекціях у вищих навчальних закладах.

**Ключові слова:** роман, мовні засоби, образ, жінка, жіночі образи.

## РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ПРО МОВНИЙ ОБРАЗ ЯК ОСНОВНИЙ ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ ДІЙНОСТІ

### 1.1. Функціонування мовних засобів у літературному тексті

Образність мови є головним поняттям художньої літератури, яка відображає світ через систему образів. Образність є однією з тих ознак, за допомогою яких досягається виразність мовної комунікації.

Для того щоб зрозуміти значення «образності», потрібно з'ясувати значення «образ».

У сфері літературознавчих наук слово «образ» має кілька значень:

- а) образ як літературознавчий персонаж;
- б) образ як особливий спосіб бачення і пізнання дійсності та відповідне цьому баченню відображення дійсності, як призма нашого погляду на світ;
- в) образ як засіб художнього зображення персонажа, дії, явища, умов та обставин (тропи, художні деталі) [28, с. 185].

Понамарів О.Д. тлумачить образність як передачу загального поняття через конкретний словесний образ. Під словесним образом розуміємо використання слів у таких сполученнях, які дають можливість посилити лексичне значення додатковими емоційно-експресивними та оцінними відтінками [32, с. 39].

Академічний тлумачний словник української мови додатково пояснює поняття «образ»:

- а) умовне позначення якогось предмета, поняття або явища;
- б) художній образ, який умовно відбиває яку-небудь думку, ідею, почуття [37, с. 174].

Філософський енциклопедичний словник у схоластичній концепції пізнання тлумачить поняття «образ» як сполучну ланку між суб'єктом та об'єктом пізнання, завдяки якій суб'єкт і об'єкт пізнання, хоча і залишаються

реально різними, але набувають єдності. Замінюючи предмет, річ, «образ» поєднується з суб'єктом пізнання завдяки тому, що має той чи інший ступінь подібності до предмета пізнання [43, с. 443].

Між словом і образом існує складна ієрархічна залежність. Завдяки слову образ має двоїсту природу. У процесі пізнання він є, по-перше, результатом безпосереднього впливу об'єктів на органи чуття, по-друге, продуктом соціального досвіду, акумульованого в слові. У слові образ стає узагальненим, категоріальним, осмисленим [48, с. 93].

Отже словесний образ – це слово або словосполучення, що несе не тільки предметну, а й образну, тобто художню інформацію. Можна зробити висновок, що образність потрібно трактувати не лише як логічну властивість слів, словосполучень передавати інформацію, а й конкретно-чуттєву, емоційно-оцінну.

Образ – це продовження мовної діяльності людини. Саме світосприйняття митців зумовлює виникнення певних образів. Слово, у значенні продукту нашого мислення, є засобом поєднання членороздільних звукосполучень з чуттєвим образом на певному етапі світосприйняття. На основі уявлення, яке породжене конкретно-чуттєвим сприйняттям, виникає образність.

О. Потебня вважав, що за походженням усі значення в мові образні і кожне з них згодом може стати безобразним, тобто стертись. «Обидва стани слова, образність і безобразність, однаково природні. Безобразність є тимчасовим спокоєм думки (тоді як образність є новим її кроком), а рух більше повертає увагу й більше викликає дослідження, ніж спокій» [34, с. 124].

О. Потебня розрізняв звичайний пізнавальний образ, що формується у кожної людини конкретно-чуттєвим сприйняттям, уявленням і є зліпком, знімком реальних речей, та художній образ, що формується на багатоманітності зв'язків, які виникають у свідомості мовців через зчеплення уявлень та думок, через актуалізацію якоїсь ознаки, деталі, дії [28, с. 186].

Саме слово і мова є засобом творення образів у художній літературі. Незважаючи на те, що мова не має конкретної наочності, яка властива,

наприклад, малярству чи скульптурі, вона, впливаючи на емоціональну та інтелектуальну уяву читачів, спроможна змалювати у розвитку і змінах все важливе для людини, що сприймається не тільки зором і слухом, а всіма органами чуттів [26, с. 19-20].

Розвивається мова, удосконалюється і систематизується система образів, з'являються образи різного типу: мальовничих зображень, порівняння, наукового опису, іносказання, філософських узагальнень тощо.

Образність слова є універсальною і всезагальною ознакою мови, це поняття можна трактувати як соціально-художню мотивацію, емоційно-оцінну та функціональну конотацію його.

Образність мовних одиниць є тим ґрунтом, на якому виростають стилістичні значення їх.

Крім поняття «образ», у сучасному мовознавстві широко використовують поняття «символ».

Мудреці вважали, що саме в образ і символах народжується і передається думка.

П. Хуботнякова у своєму дослідженні змістовної кореляції образу і символу у філософії, семіотиці та літературознавстві, аргументовано доводить, що образи-символи розширюють змістові горизонти твору, продовжують ланцюг асоціацій, які дають змогу читачеві провести асоціативні паралелі несвідомого з уже відомим, наявним у структурах досвіду і пам'яті [46, с. 190-194].

Символ – це образ, що виник в результаті метафоризації значення, але такий образ, що входить у соціальну чи особисту сферу. Словесний символ відрізняється від графічного відсутністю схожості з предметом. Його значення є умовним. Словесний символ – це слово-знак, але символічний. Словесні символи є словами-образами, але не всі слова-образи стають словесними символами, а тільки ті, які несуть загальні образи – ідеї [46, с. 308].

Тобто не всі образи стають символами. В. Кононенко вважав, що символом стає той образ, який виражає ідею, а не тільки конкретно-чуттєві, наочні ознаки реалій [20, с. 17].

Існують різні напрямки дослідження символіки.

М. Костомаров розглядав символ як поняття художнього мислення, зокрема поетичного, акцентував увагу на національно-культурній та релігійній основі символів, вважаючи, що саме в символіці виявляється сутність національного руху, національна специфіка мови, народнопоетичної творчості, літератури [21, с. 41-74].

О. Потебню цікавило виникнення символів. Зародження їх він вбачав у первинній образності слів, яка в процесі лексичного зростання мови часом затемнювалася, ознаки в кожному новому слові діставали якісь особливі відтінки. О. Потебня вважав, що «потреба відновлювати забуті власні значення була однією з причин утворення символів. Близькість основних ознак, яка помітна в постійних тотожноріччєвих виразах, була і між назвами символу й позначуваного предмета» [34, с. 206-207].

Широку концепцію появи і формування символів запропонував і обґрунтував К. Юнг. В його дослідженнях багато уваги приділяється ролі несвідомого (підсвідомого), індивідуального і колективного, що впливає на виникнення і розвиток символів. К. Юнг вважав, що наукове пізнання світу віддаляє людину від природи і підриває ґрунт природного символізму. Стереотипні думки, що виникли на неусвідомленому рівні, поступово переходять в усвідомлені символи – архетипи. Саме ці архетипні образи породила колективна несвідомість людей, часом позалюдські і містичні, а часом жахливі. Проте їх поступово освоює людська психіка, залучаючи до міфології, релігії, мистецтва. К. Юнг пише: «Несвідоме – це та частина психіки, яка від денного світла духовно і морально ясної свідомості йде вниз, до тієї нервової системи, яка віддавна називається симпатичною. Колективне несвідоме аж ніяк не закрита, особиста система, воно – вселенська і відкрита до світу об'єктивність. Формулюючи колективне несвідоме, догма заміщує його

собою. Людству ніколи не бракувало потужних образів, які забезпечували йому магичний захист од моторошної життєвості душевних глибин. Постаті несвідомого завжди передавалися захисними і цілющими образами, і тому виносилися у космічний, позадушевний простір» [50, с. 23-35]. Це вже ті образи і символи, якими користуються сучасні література і мистецтво.

Національна мова, маючи блок рафінованих слів-символів і слів з символічним значенням, постійно продукує символічну семантику більш інтенсивно або менш інтенсивно, залежно від стану її розвитку і суспільних запитів [28, с. 305].

На думку Фосслера, досліднику мови не слід обмежуватись «селекціонуванням» фактів: оскільки мова є віддзеркаленням духу, то особливості, закономірності й закони розвитку мови треба виявляти в живій, практичній «діяльності духу» [48, с. 311].

Варто зазначити, що мова – це так чи інакше деякий образ світу. Втім, не лише образ: мова цілком може бути метафорою, синонімом, омонімом, кольором, звуком і навіть запахом – практично будь-яким інтегралом якості [49, с. 93].

Вчення про фігури (образи, вид) мови бере свій початок ще з античних часів, відколи Арістотель з'ясував, що є скорочені (приховані) силогізми – тропи. В ці часи їх використовували з метою підкреслення, виділення основної думки, щоб приховати небажані і непристойні думки, для збагачення та облагородження мови, навіть для орнаментальних прикрас.

Від Арістотеля і далі класична риторика намагалася дати чітку класифікацію і вичерпний опис тропів і фігур. Це породило велику і різнотлумачну термінологію художніх засобів, але вичерпного опису не дало. Сьогодні загальним терміном тропи охоплюються слова, словосполучення і вирази (образи), що вживаються у переносному значенні і служать виразності мови. До тропів належать порівняння, метафора, метонімія, синекдоха, епітет, гіпербола, літота, оксюморон, перефраз, персоніфікація [28, с. 320].

Аналізуючи вищезазначене визначення, варто уточнити, що переносним значенням називається вживання слів в одному з його вторинних значень для характеристики іншого явища. Окрім надання барвистості, яскравості і емоційної наснаженості мові художнього твору, тропи допомагають індивідуалізувати мову автора, надати їй певного оціночного відтінку, наприклад, іронічного, позитивного, схвального тощо [30, с. 11].

Розглянемо найвідоміші і найуживаніші у формуванні образної картини світу стилістичні фігури, а саме метафору, епітет та порівняння.

Метафора – троп, що побудований на основі вживання слів та виразів у переносному значенні. Є найуживанішим та універсальним тропом.

На думку Арістотеля, «метафора полягає у перенесенні на ім'я загального значення, на різновид ґатунку, на ґатунок різновиду, на один ґатунок з іншого або на підставі певної пропозиції (аналогії)» [2, с. 4].

Платон витлумачив метафору як символічне поняття, що відображає нерозривність ідеї та матерії в мисленні [49, с. 90].

Л. Драгола доводить, що ключові властивості метафори обумовлені її семіотичними особливостями: суміщенням образу та значення, категоріальним «зсувом», значеннєвою дифузністю, неможливістю буквального перефразовування, інтерпретативним плюралізмом, асоціативними підказками, апеляцією насамперед до уяви та інтуїції, а не до шаблонів ratio [14, с. 17-23].

Отже, метафора є не лише виразником уявлень про дійсність, а й інструментом впливу на мислення, створення певного погляду на об'єкти, предмети, подій. Метафори є немовби посередником між навколишнім світом та свідомістю людини [31, с. 60].

Епітет – загальновідомий словесний художній засіб, який означає художнє, образне означення, що підкреслює характерну рису, визначну якість певного явища, предмета, поняття, дії.

Епітет є давнім образним засобом мови. Літературна мова у її художній формі фіксує постійні епітети упродовж усіх етапів розвитку літератури, її стильових напрямів. Так, про майстерність використання епітетів видатним

символістом М. Драй-Хмарою пише Ю. Шерех «це глибоке й ювелірно-тонке відтворення об'єктивного й суб'єктивного світів, узятих в їх нерозривній єдності, в плані символістичного світогляду й стилю» [47, с. 103].

У поетичному тексті епітети поєднують оцінно-естетичну, образотворчу та емоційно-експресивну функцію, їх вивчення дає змогу сформуванню уявлення про національно-мовну картину світу загалом та окремі концептуальні її фрагменти [16, с. 103].

Порівняння – це троп, який побудований на зіставленні двох предметів, явищ, дій чи навіть осіб через їх найхарактерніші ознаки для пояснення одного з них за допомогою іншого.

Про їх місце і важливість у стилістичній системі мови можна судити зі слів О. Потебні «Самий процес пізнання є процес порівняння» [34, с. 255].

В свою чергу О. Понамарів виділяє стилістичну роль порівняння, що полягає у виділенні якоїсь особливості предмета чи явища, яка виступає дуже яскраво в того предмета, з яким порівнюється дане явище. Порівнюватися може все живе й неживе, фізичне й психічне, конкретне й абстрактне [32, с. 41].

Чудовий висновок, щодо ролі та важливості вищезазначених тропів в літературі зробила українська літературознавця М. Коцюбинська: «Художня метафора, порівняння, епітет – все це прийнято відносити до категорій формальних, але де ж, як не в них, конкретизується передусім загальний образний зміст твору!» [22, с.53].

Велику роль для формування образності художньої літератури відіграють фразеологізми. Адже фразеологія – це будівельний матеріал для створення образних засобів із потрібним стилістичним ефектом.

Варто зазначити, що у фразеології кожного народу представлені стереотипи поведінки етносу, його культура, традиції, звичаї. Фразеологізми є репрезентантами культури етносу, експресивними і образними одиницями. Вони тісно пов'язані з аксіологічністю, виражають позитивну або негативну оцінку предмета мовлення [29, с. 186-190].



В. Ужченко визначає фразеологізми як специфічні мовні формули, «картини світу» із закодованою інформацією про минуле, про наших предків, про їхній спосіб сприйняття світу і їх оцінку всього сутнього; вони акумулюють культурні потенції народу, тільки йому притаманним способом маніфестують дух і неповторність ментальності нації. Фразеологічні одиниці увібрали історичні події й соціальне життя, вирізняють найменші порухи нашого серця, розказують про неосяжний світ людських почувань, вражають точністю асоціацій між природою, звичністю життєвих фактів і людською поведінкою, нашими емоціями й учинками. Вони – скарбниця поетичних уявлень народу. Значення фразеологічної одиниці – результат переносного вживання вільного словосполучення [42, с. 6].

Можна зробити висновок, що використання вищезазначених мовних засобів у художньому стилі зумовлене його призначенням образно відтворювати дійсність, тобто змальовувати життя через образи, втілені в слові [32, с. 15].

Варто зазначити, що однією з найсуттєвіших категорій у структурі художнього твору є образ автора. Творча індивідуальність автора, його світосприймання та світовідчуття, ставлення до явищ навколишньої дійсності й оцінка їх – усе це позначається на доборі та організації мовних засобів.

З метою зрозуміння ідейно-тематичного, образного і естетичного змісту роману О. Токарчук «Останні історії», а також дослідження мовних засобів різних рівнів з погляду їх ролі на створення жіночих образів та виявлення індивідуальної манери писання письменниці, варто виконати лінгвістичний аналіз даного твору.

Автори підручника «Стилістика української мови» Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко та О.М. Мацько пропонують таку схему повного лінгвостилістичного аналізу художнього тексту:

1. Виразне читання тексту. Стиль.
2. Автор як мовна особистість. Час і місце написання твору.

3. Визначення жанрово-стильової приналежності та експресивно-емоційного колориту тексту.

4. Тема (підтема), основна думка твору.

5. Функціональний тип мовлення. Ритмолад тексту.

6. Монолог, діалог, полілог. Інтертекстуальність.

7. Образ автора. Мовні засоби творення образу автора.

8. Образна система тексту. Домінанти і ключові слова.

9. Засоби зв'язку речень у тексті (послідовний, паралельний, радіальний).

10. Аналіз мовних засобів (фонетико-орфоепічних, графічних, лексичних, морфемно-словотвірних, морфологічних, синтаксичних), що мають ідейно-естетичне навантаження, є основою тропів і стилістичних фігур.

11. Роль мовних одиниць у передачі головної думки, творенні образної системи [28, с. 430].

В магістерській роботі лінгвостилістичне вивчення роману О. Токарчук «Останні історії» буде концентруватися на намаганні автора сформувати в свідомості адресата (тобто читача) цілісного образу жінки, використовуючи різноманітні мовні і мовленнєві засоби.

## **1.2. Етнокультурні характеристики образу**

В сучасному світі поняття «етнічність» розглядають як сукупність об'єктивних атрибутів і характеристик, як набір специфічних відчуттів і переживань, як комплекс поведінкових стереотипів [33, с. 164].

Якщо розглядати етнічність як особливу характеристику людської суб'єктивності, тоді варто зауважити, що її вираження полягає у відчутті, переживанні індивідом власної приналежності до певної етнічної групи, сприйнятті себе представником конкретного народу, причому етнічна ідентифікація є найбільш стабільним, незмінним елементом даної суб'єктивності, яка полягає на усвідомленні спільного походження,

взаємопов'язаних та взаємозалежних традицій, цінностей, вірувань, відчутті власної історичної спадковості.

Що ж таке ідентичність? Ф. Бернік надає одразу два визначення цьому поняттю. Перше, первісне, полягає у розумінні ідентичності, як однаковості, тобто відповідності між особливостями якогось явища, особи чи кількох осіб, між річчю та її проявами. Друге, полягає у розумінні ідентичності, як динаміки відповідностей, які беруться за основу певної сталої висхідної. Саме таку відповідність слід шукати в національній історії, а також історії культури [3, с. 73].

В контексті аналізу твору О. Токарчук «Останні історії» варто відмітити, що гендер, а також поняття культури і раси, відносять до однієї зі складових частин антропоцентричної парадигми етнічності [11, с. 61].

Н. Кушина називає мову засобом, інструментом культури, який формує особистість людини – носія конкретної мови [25, с. 23].

На всесвітній конференції з питань культурної політики, проведеної під керівництвом UNESCO в 1982 року, культурою було визначено «комплекс характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи обрядів, традицій і вірувань». Виходячи з вищезазначеного висновку логічним буде стверджувати, що саме через культуру народу індивід отримує все необхідне для життя, всі засоби для існування, а саме мову, цілі, способи життєдіяльності, орієнтири для дій, психологічний автоматизм, стає зрозумілим деструктивні для особистості і цілих спільнот наслідки руйнації національних культур [36, с. 3].

Зіставляючи між собою етнічний та культурологічний складники варто зазначити, що у змісті мовної особистості перший передбачає забезпечення первинного та глибинного погляду на світ, утворення того мовного образу світу та духовних уявлень, на основі яких формується національний характер, а другий формується під впливом фактів культури мови, які пов'язані з мовною і немовною поведінкою [33, с. 165].

Можна зробити висновок, що систему цінностей, життєвих смислів відображає етнічний складник, а рівень засвоєння індивідом культури як ефективного засобу підвищення інтересу до мови – культурологічний.

Г. Воропаєва в доповіді «Знаково-символічні системи культури та етнічна свідомість» віддає етнокультурні роль найважливішого показника національної свідомості, що створює специфічне, на думку автора, „етнічне поле”, яке формує національну ментальність [9, с. 93].

Враховуючи те, що образ є продовженням мовної діяльності людини, існує певна різниця між світосприйняттям автора та читача, особливо якщо вони є представниками різних культур. Адже в основі будь-якої культури лежать свої стереотипи та переконання, а кожна лексема визначає образ світу конкретної культури.

Етнокультурна свідомість – наслідок відбиття і сприйняття образу світу відповідно до особливої сітки ціннісно-сміслових координат, що представляють змістовні контури тієї чи тієї національної культури [5, С. 107].

Текст автора, який народжений культурою і є продуктом цієї культури, виконує функцію «колективної культурної пам'яті», але водночас стає «культурним мікрокосмосом» [27, с. 129].

За теорією Р. Гжегорчикової мовна картина світу складається з:

- граматичних властивостей, що відображують умови життя носіїв мови і впливають те, як сприймають цей світ особи, які розмовляють цією мовою;
- лексичних явищ, за допомогою яких носії мови витлумачують певний фрагмент дійсності;
- семантичних конотацій, що пов'язуються мовцями з названими явищами, передаючи оцінку, емоції, зафіксованих у відповідних мовних фактах;
- зв'язку мовної картини світу з баченням світу, зафіксованим у текстах [54, s. 6].

Національна мовна картина світу завжди формується навколо національної ментальності кожного народу. Етнопсихолог В. Яніва, аналізуючи

поняття «нація», виділяє основні її характеристики, а саме єдину територію, єдину мову, спільне економічне життя, спільний психічний уклад, що виявляється в єдності властивостей національної культури [51, с. 5].

Саме тому автор, свідомо чи несвідомо, спрямовує читача на ідентифікацію своєї етнічності, національної ідентичності себе та свого твору. При цьому на національну ідентичність автора складається з низки факторів, а саме мовного, географічного, культурного, державного, ідеологічного, релігійного, історичного [7, с. 69].

При цьому позиція читача у протиставленні до активної ролі автора-творця, під час знайомства твором є пасивною.

Ж.П. Сартр в праці «Чим є література?» наголошує, що автор репрезентує «свідомість активних учасників літературної комунікації», але водночас віддає належне читачеві, адже «духовний витвір» створює читач, опираючись на те, що написав автор і куди спрямував читацьку свідомість [57, s. 138-139].

Автор, маючи власні погляди, переконання та живі враження від дійсності, яка його оточує, змальовуючи своєрідні, індивідуальні образи-персонажі, прагне втілити в них спільні риси групи подібних людей. Щодо цього І. Франко писав: «Вглиблюючись фантазією в той образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчувати його суть, його значення, його зв'язок з цілісністю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що є нім типове, ідейне. Розуміється, що і його поетичний малюнок буде мати метою передати читачеві сей глибший, ідейний підклад даного живого образу» [45, с. 254].

Отже, мовні образи, як складові периферійної ділянки мовної картини світу, виражають дух кожного народу, його національні відчуття та рецепцію сприймання і розуміння світу. Спільна картина світу, яка створюється між читачем та автором протягом ознайомлення з твором, відіграє роль посередника не тільки у взаєморозумінні індивідів, але й у контакті різних сфер людського буття, а саме діяльності, культури, філософії, науки, мистецтва. Але вищезазначене взаєморозуміння може бути важливим лише за наявності

спільних початкових уявлень і образів, в основі яких лежить культура. Ці продукти культури, наприклад, текст, можна буде звести в згадане раніше єдине «етнічне поле» [13, с. 34-37].

### 1.3. Вербальний портрет жінки

Один з найголовніших та найскладніших для аналізу образів в художній літературі є образ жінки. Адже змалювання цього образ змінюється протягом століть, долаються стереотипи та упередження, відбувається трансформація образу жінки в уявленні авторів, активно розвивається так звана «жіноча проза», автором якої є жінка, а світосприйняття та світозображення її творів суттєво відрізняється від чоловічої.

Однією з перших дослідниць, яка вважала, що жінки-письменниці це окрема літературна група була П.М. Спекс. Коли американка намагається зрозуміти, що означає «писати, як жінка», вона робить висновок, що авторок об'єднує між собою «жіноча уява», яка, незважаючи на змінність соціальних умов, виявляється в літературі повсякчас і неодмінно впливає на спроможність жінок писати [52, р. 125-126].

Варто зазначити, що поняття «уява» в дослідженнях П.М. Спекс вживається в прямому значенні – «відтворення в психіці людини предметів і явищ, які вона сприймала коли-небудь раніше, а також створення нових образів предметів і явищ, яких раніше вона ніколи не сприймала» [6, с. 406].. Тобто «жіноча уява» - це таке інтерпретування дійсності, яке притаманне виключно жіночій психіці.

Інша літературознавиця Е. Моєрс в своєму дослідженні «Письменниці» наголошує на значному і незмінному внеску жінок-письменниць в літературу, як єдину інтелектуальну галузь. Вона стверджує, що «жіноча література – це швидкоплинний струмочок, що тече окремо від основного струменя «чоловічої літератури» [55, р. 63].

А наприклад, Д. Новацький в книзі «Жінки для читання» досить прямолінійно висловлює думку: «Потрібно це скромне і, напевно, малоприємне твердження запам'ятати: жіноча проза – це фіміноцентрична проза» [56, s. 18].

Можна стверджувати, що як в минулому, так найчастіше і в теперішньому часі чоловічий підхід до авторства формується в публічному просторі університетів, тоді як жіночий обмежений простором сім'ї, інтимного читання.

Жінки при виборі книг для читання віддавали перевагу книжкам жіночого авторства, бо ці твори відображали їх власне життя, почуття, чого вони не змогли знайти у творах, написаних чоловіками [4, с. 26].

Дослідниця Е. Шовалтер в своїх дослідженнях щодо жінок-письменниць вважала неправильним, що довгий час саме слово «жіночий» в контексті літератури вживали в негативному значенні. Вона наголошує на тому, що навіть консервативний курс з історії літератури має включати в себе розгляд жінок-письменниць, жіночих образів у літературних творах та відношення літератури до фемінізму [58, с. 859].

Попередню думку Е. Шовалтер щодо важливості вивчення в літературознавстві та мовознавстві «жіночої прози» підтверджує Л. Ставицька, «сучасна лінгвістика переживає своєрідний «гендерний бум», а тому можна і слід говорити про накопичені ідеї, напрями пошуків та експериментів, бо гендер як ніяке інше соціолінгвістичне поняття, закорінений в умови життя, реалії, норми і традиції певної культури». При цьому авторка дає визначення гендерної ознаки мовної картини світу, тобто «сутнісного прояву пізнання світу крізь призму чоловічого і жіночого бачення, що інтегрують універсальні та національно специфічні ознаки, оприявляють особливості номінативної та комунікативної діяльності чоловіків та жінок, а також вплив статі на мовну практику та мовну поведінку» [38, с. 30].

Дослідниці С. Гілберт та С. Губар, аналізуючи літературу ХІХ ст., стверджують, що в той час авторство літературного твору сприймалося як чоловіче заняття: «І патріархат, і його тексти підпорядковують та обмежують

жінок ще задовго до того, як жінка намагається зазіхнути на перо, чіпати яке їй було категорично заборонено» [13, с. 53].

Виходячи з вищезазначеного можна стверджувати, що образ жінки, який створюється чоловіками-письменниками, підпорядковується чоловічій логіці та баченню цього світу, тому цей образ є дуалістичним, жінка зображується або як свята, або як демон, і все, що вона може зробити, це підкорюватися та обмежуватися цими образами.

О.М. Сіркач, аналізуючи твори В. Дроздова, теж зауважує, що у літературному творі (як і в історії) жінка може виступати як суб'єкт і об'єкт, як пасивна жертва несправедливого ладу або натхнення (муза) і як творець, як активна дійова особа [35, с. 171].

Протягом розвитку літератури, образ жінки змінювався в залежності від політичних, економічних, соціальних умов життя людей і позиції жінки в даному суспільстві. Традиційні і найбільш звичні для читача образи жінок, які ми зустрічаємо на сторінках книжок, це «жінка-мати», яка символізує саме життя, рідний дім, родинне тепло, «кохана жінка» – символ кохання, сексуальності, пристрасі, образ «жінки-воїна» символізує незламність народу і духу, відсутність слабкості (для української літератури прикладом такого образу є «жінка-козачка»).

В творах, які найчастіше написані чоловіками, нерідко можна зустріти образ «фатальної жінки», тобто жінки через яку чоловік втрачають почуття спокою та заради якої здатні на неймовірні вчинки, він символізує і чоловічу музу, і спокусу одночасно.

О. Кирильчук пояснює появу такого образу через два складники чоловічого бачення світу – матеріальний і владний інстинкт. Літературознавець підтверджує цей висновок тим, що як правило, реалізація бажання володарювати проектується на площину стосунків з чоловіком, здобути контроль над якими вдається через еротичну сферу. При чому жіноча сексуальність набуває чітких демонічних рис, а кохання наповнюється яскравою магічною семантикою [19, с. 200].



О. Забужко в своїй праці «Жінка-автор в колоніальній культурі» наголошує на опозиційній природі первинного образу «жіночності» в різних країнах: представники того чи іншого краю сприймають її в іпостасі «матері», але в зовнішній проекції, тобто для «чужого» вона виглядає саме «жінкою» – об'єктом підкорення, імпліцитно сексуального» [17, с. 160].

Аналізуючи роман О. Токарчук «Останні історії» одразу стає зрозумілим, що авторка відійшла від традиційних та звичних для читача образів жінки в літературі. Головні героїні письменниці, яких зустрічаєш на сторінках книги, сильні, незалежні від чоловіків жінки, які вимушено або за власним бажанням подорожують, на власні очі бачать смерть, переживають різні емоції та потрясіння, але розуміють при цьому, що стосунки з протилежною статтю, життя в постійному русі, смерть в самому кінці – це невід'ємна частина їхнього буття.

## РОЗДІЛ 2 ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ, ЙОГО СТВОРЕННЯ У РОМАНІ О.ТОКАРЧУК «ОСТАННІ ІСТОРІЇ»

### 2.1. Образ жінки, що побачила смерть

Буття людини поєднує в собі життя та смерть. Протягом всього свого життя людина намагається боротися зі смертю, прагне якнайдалі відтермінувати її прихід усіма можливими способами. Але чи можна боротися з долею? Чи може людина досягти безсмертя?

Ш. Алієв в статті «Смерть як чинник смисложиттєвого самовизначення людини» робить висновок: «Коли людина живе, творить, утверджує життя за мірками і шляхами, які не осоружні буденності, буттю, історії та часу, тобто вищій людяності, то справді досягає безсмертя» [1, с. 122].

Професор Л. Кравець стверджує, що за наївно-мовним уявленням життя і смерть перебувають у жорсткій опозиції одне відносно одного, між ними безперестанно точиться боротьба. Проте ширше релігійно-філософське осмислення виявляє їхній взаємозв'язок, без смерті неможливе життя, воно невіддільне від смерті. У літературній творчості інтерпретація цих концептів залежала від поглядів і переконань автора, його світогляду, могла відображати наївно-мовні уявлення, а могла мати філософське, релігійне підґрунтя [23, с. 35].

О. Токарчук відносить себе до людей, які приймають смерть, розуміють сутність її природи та філософське значення: «Смерть, правда,також жінка, але її дар вищого гатунку: вона дарує вічність» [40, с. 3].

В романі О. Токарчук «Останні історії» смерть є однією з головних філософських тем. Вона приходить до кожної з головних героїнь роману і кожна сприймає її по своєму.

Аналіз мовних засобів створення образу жінки, що побачила смерть, розглянемо на прикладі головної героїні першої частини, яка має назву «Чистий край», роману «Останні історії» Іди Мажец.

Головна героїня першої частини Іда Мажец, спостерігаючи за зимовим пейзажем за вікном автомобіля, без жодного страху порівнює його із «замерзлим диханням трупа»: *«Замерзле дихання трупа», - думає жінка, яка веде авто; «дихання трупа», оксиморон, одне слово заперечує друге, але разом вони набувають дивовижного сенсу»* [41, с. 9].

Пані Іда зустрічається зі смертю майже одразу віч-на-віч, адже буквально на перших сторінках роману потрапляє в аварію. В такій ситуації, описуючи своє розбите авто, жінка знову використовує оксиморон *«Капот відкритий – беззвучний крик злості», «гаснуть розжарені очі»* [41, с. 9].

Близькість смерті до жінки підкреслюється засобом асонансу та градації *«Раптово стає темно, тихо й холодно»* [41, с. 13]. Типово для ситуації на межі життя і смерті, жінка згадує своє дитинство, згадує, як батько називав її «воїнкою», а тому *«похитуючись, вона встає й рушає нагору, до дороги»* [41, С. 13].

Депресивні думки продовжують супроводжувати жінку, тьмяне світло лампочки вона порівнює зі *«світлом для самогубців»* [41, с. 15].

О. Токарчук досить часто у романах використовує функцію сновидіння з метою створення своєрідного художнього полотна, який зображує відчуття, внутрішній світ та переживання головних героїв, нерідко сновидіння ніби направляють героїнь до правильних висновків, причому не даючи готових відповідей. Роман «Останні історії» не є виключенням, письменниця активно вводить свідоме сновидіння в буття жінок.

Під час одного з таких сновидінь Іда Мажец згадує як в дитинстві вона з малими дівчатами ворожили, впадаючи тілом і розумом у стан трансу, такого близького у порівнянні до стану смерті: *«Твердне, як дошка, холодне, як лід, легке, як пір'я»* [41, с. 19].

Сам текст «заклинання», який пропонує О.Токарчук дійсно нагадує читачам заклик смерті, зовсім не дивно, що Іда згадує слова і цей стан з острахом, постійно перевіряючи биття свого серця у грудях:

Легке, як пір'я,  
 Тверде, як поліно,  
 До гробу несемо  
 Тебе, королівно.  
 Тверде, як поліно,  
 Покірне, безсиле,  
 Ховаєм тебе  
 У холодну могилу.  
 Тверде, як дошка,  
 Легке, як пір'їна,  
 Тепер твоя хата -

*Ця яма, ця глина [41, с. 20].*

Вдале поєднання автором метафори та порівняння, влучне використання фразеологізму, підсилює відчуття страху Іди Мажец перед таким станом смерті: *«На кінчиках вказівних пальців дівчата підносять нерухоме, завмерле, здивоване тіло, без зусиль, ніби це порожнє стебло, фігурка, вирізана з пемзи, форма пінопласту. [...] А що було б, якби одного разу якась із них не вийшла з трансу й залишилися такою штивною і відсутньою, із заплющеними очима, ні жива ні мертва» [41, с. 20].*

Оксиморон *«дихання трупа»* переслідує головну героїню першої частини протягом всього роману, вона пояснює його для себе так: *«воно неможливе, але не позбавлене сенсу» [41, с. 21].*

Іда досить прискіпливо ставиться до лікарів, особливо молодих, при зустрічі з ними жінка гіперболічно підкреслює: *«Іда ніяковіє від того огляду, як завжди, бо всі лікарі – то молоді чоловіки, найчужіші істоти з усіх можливих» [41, с. 23].*

Фразеологізм *«Ні в сих ні в тих»*[41, с. 23]. підкреслює розгублений фізичний і душевний стан жінки в розмові з лікарем.

Таке відчуття жінка має не тільки до чоловіків лікарів, а і до жінок. Вона порівнює їх з піфіями, тобто давньогрецькими жрицями-провидицями: *«Молода*

*жінка залишилася у своєму кабінеті чекати, немов піфія, на чергового відвідувача, якому можливо мала сказати те саме» [41, с. 47].*

Протягом роману читач розуміє, що жінку дратує саме ставлення лікарів, медсестер до пацієнтів, їх нехтування останніми та нерозуміння страху таких літніх жінок, як Іда, що має 54 роки, перед хворобами та смертю. Героїня починаючи з молодого віку постійно намагається знайти в собі хворобу, яка може виявитися невиліковною, робить безкінечні аналізи, слідкує за своїм здоров'ям, міряючи щоденно температуру тіла, при цьому вона не розуміє, як лікарі можуть казати, що з нею все гаразд і вона повністю здорова, для жінки це лікарська халатність, адже вона знає, що іноді не відчуває свого серця, воно ніби зупиняється: *«Серце Іди не переймається результатами аналізів. Час від часу воно влаштовує вночі невеликі авантюри. Зупиняється на мить, ніби бунтує, – досить із нього того збивання піни» [41, с. 47-48].*

Жінка доходить до висновку, що в школі для дітей має викладатися наука помирання, танатологія, названа на честь давньогрецького бога смерті Танатоса: *«Усі ми помremo, тому мусимо до того підготуватися, мусимо створити товариства підтримки помирання й заснувати школи, де того навчили б, щоб хоч наприкінці не зробити помилки. [...] Так само як є біологія, що її складають на атестат зрілості, мусить бути танатологія, і семестрові тести, й оцінки в атестаті» [41, с. 47].*

В своїх потребах жінка наближається до стану трансу, як під час ворожіння: *«Дивиться на їжу, але не відчуває голоду. [...] Смаку не відчуваю» [41, с. 25]., «[...] у неї голі ноги. Але не відчуває холоду» [41, с. 27].*

Не менш цікавою з точки зору аналізу образу жінки, яка побачила смерть, є зустріч Іди з метеликом. Традиційно метелик – це символ трансформації. Образ часто пов'язують зі зміною зовнішності особистості зазвичай на краще [12].

В дитинстві, навчившись чарувати, Іда намагається оживити метелика. Письменниця, використовуючи епітети, підкреслює читачеві завмерлий стан метелика: *«Лежить на підвіконні, брудний, запорошений, певно, ще торішній».*

Використовуючи свій *«життєдайний туман»*, Іда *«змиває з нього [метелика] зиму й порох, повертає йому життя»* [41, с. 30]. Метелик оживає, він летить уперед, спочатку падає, але за мить злітає знову. Дівчинка не встигає натішитися магією життя – метелика підхоплює і з'їдає пташка. Використовуючи образ метелика в даному контексті О. Токарчук показує Іді і читачеві, що смерть – це неминуча частина буття будь-якої живої істоти, і ніяке чаклунство не зможе її відвернути.

Іда також не бачить спасіння від смерті в релігіях, жінка думає: *«Суть усіх релігій – не воскресіння, не спасіння, а спроба повернути час, зробити так, щоб він кусав власного хвоста й постійно повторював сказане ним колись, навіть якщо це було не до кінця зрозуміле белькотіння»* [41, с. 32].

Будь-які людські забобони щодо відвороту смерті викликають в головної героїні тільки сміх. Вона згадує свою подружку німкеню Інґрід, яка розповідала про свого дядька Аксея, після дзвінків якого обов'язково помирає той, кому він телефонує, тому всі родичі панічно бояться його дзвінків: *«Тому Інґрід тішиться, що вона в Польщі й Аксель не знає її номера телефону – так вона втекла від смерті»* [41, с. 94].

Головна героїня зовсім не боїться своїх думок про смерть, навпаки вона порівнює їх з добром і солодощами: *«Думка про власну смерть – добра, терпко-солодка, як молодий агрус, як перші яблука»* [41, с. 33-34].

З метою відчутти себе, відчутти життя свого тіла, ніби повернутися до реальності Іда послідовно торкається усіх частин свого тіла, використання асиндетону в даному контексті підкреслює важливість і напруженість цього моменту в очах головної героїні: *«Ноги, ступні, коліна, стегна, промежина, сідниці. Тиша. Бачить себе»* [41, с. 35].

Повертаючись до *«хворого серця»* жінки, О. Токарчук досить майстерно використовує тропи з метою підкреслення страху жінки, адже коли ми починаємо боятися, ми здатні до перебільшення в сприйманні тих чи інших подій. Гіпербола підкреслює спотворене відчуття свого тіла Ідою: *«Серце там кидається на всі боки, [...] серце не б'ється аж декілька хвилин»*, при чому

наступне використання епітету *«пробна смерть»* в цьому фрагменті вдало поєднується з епітетом *«біла тиша»* [41, с. 36].

Варто зауважити, що для Іди Мажец смерть має декілька форм, не тільки фактична, тобто смерть тіла, тому що згадуючи свого колишнього чоловіка Ніколіна, жінка відчуває його смерть в *«десь коло свого серця»* [41, с. 56], тобто відсутність кохання і почуттів між ними. Іншим прикладом є опис головною героїнею виробів мистецтва в музеях, як чогось мертвого, застиглого в часі: *«Не лише природа натюрморту мертва, усе тут мертво, зупинене в якийсь момент, пришпилене, препароване»* [41, с. 65].

Період своїх пологів та народження доньки Маї Іда порівнює зі смертю, адже та біль, що вона відчула під час переймів жінка вважає невідворотною, як саму смерть: *«Тепер уся правда вийшла назовні – це смерть, бо смерть є все, що позбавляє вибору, чого не можна відвернути, чому не можна сказати «ні». [...] Біль вибухає, ніби феєрверк, і поволі гасне. яскраве світло лампи освітлює промежину – звідти з'являється дитина»* [41, с. 87]. Можливо, таким баченням подій головною героїнею О. Токарчук підкреслює циклічність нашого життя від народження до смерті, що є одним цілим, в чому немає ні початку, ні кінця.

Жінка також метафорично сприймає «смерть» будинку померлих батьків, адже без господарів це тільки голі стіни: *«Дім помирав, втратив здатність опиратися й піддаватися тим малим і великим ударам, як людина, що носила в собі смертельну хворобу й раптом зрозуміла, що вже не має за що боротися»* [41, с. 73].

Під час своєї роботи туроператором Іда зустріла чоловіка, який не зміг прийняти смерть своєї дружини, він постійно шукає кохану, кажучи, що вона *«просто зникла»*. Головна героїня насправді прагне допомогти йому, але коли дізнається правду, відчувається розгубленою, епітет *«бідний чоловік»* [41, с. 90-91], сказаний водієм автобусу, єдине вираження емоцій, яке може згадати Іда про того чоловіка та подій цих днів.

Вищезазначене підтверджує, що Іда може з легкістю прийняти смерть, хоча вона і викликає в неї страх і тремор, жінка також не розуміє людей, які заперечують смерть, тікають від неї, або намагаються побороти.

Протягом першої частини роману головна героїня зустрічається з чиеюсь фактичною смертю декілька разів, в першому випадку, коли в неї на руках помирає її мати Параска.

Про цю подію Іда згадує із сарказмом: *«За один рік вона втрачає батьків, ніби мимохідь. Іда завжди очікувала, що смерть покаже клас, усе, пов'язане з нею, має бути величне. Тим часом виявляється, що вона – теж абияка, як і життя»* [41, с. 76].

Наступна зустріч Іди зі смертю відбувається вже в домі діда Стефана і баби Ольги, які прихистили жінку після аварії, під час смерті собаки Іни від раку. Варто зауважити на співзвучність імен головної героїні і пса використана письменницею свідомо, адже цю подію Іда приймає близько до свого серця, ніби свою власну смерть, вона намагається допомогти Іні, полегшити її страждання, навіть врятувати пса, відчуває біль і злість через свою неспроможність відвернути невідворотнє: *«Потім око м'яко заплющується. Іда розуміє цей рух – саме туди відходить собака. Тремтіння раптово припиняється. Іда дивиться й не вірить, що це так просто й очевидно. Усе закінчилось. Вона торкається того, що залишилося й тепер схоже на м'яку зіпсовану іграшку, мертво виправлене хутро. [...] Іда тре очі, гнів минув»* [41, с. 77].

Варто зауважити, що на території проживання Стефана і Ольги знаходяться смертельно хворі тварини, останні миті життя яких розділяють старі та їх онук-ветеринар Адріан. Спостерігаючи за ними, Іда розуміє, ось де справді біль і близькість смерті. Страждання тварин вдало підкреслені письменницею за допомогою епітетів, головна героїня бачить коня *«він жахливо худий і, мабуть, сліпий – великі очі майже білі»*, чорну козу, що *«непорушно лежить на боці»*, щура *«той зіщулений, втиснутий у лігнін, з виголеною на хребті шерстю, із синцями від уколів»* [41, с. 97].



Останні моменти першої частини збагачені художніми тропами, а саме порівняннями, метафорами, епітетами, гіперболами, читач розуміє, що Іда приймає той світогляд, який полягає в демонстрації вічного переходу одного простору в інший як образ непереривного руху життя-смерті. При цьому для головної героїні все завмирає, час зупиняється в моменті її життя, а вона відчуває безмежне полегшення: *«Небо – біле, як і земля, але Іда знає: навіть якщо вони поміняються місцями, це не справить на неї жодного враження. [...] Сіре світло важчає, гусне. Сніжинки падають дедалі повільніше, а потім зупиняються й тільки легенько тремтять у повітрі. Нарешті завмирають. Світ зупиняється. [...] Іда кладе голову на кермо, притуляється до нього обличчям і з полегшою заплющує очі»* [41, с. 100-101].

Аналізуючи мовні засоби створення образу жінки, що зблизька побачила смерть, в першій частині роману «Останні історії», можна зробити висновок, що Іда Мажец пройшла шлях від страху і заперечення смерті, постійного пошуку смертельних хвороб та зневаги до всіх, хто її в цьому не підтримує, до прийняття смерті як невід'ємної частини буття кожної людини, в тому числі і самої пані Мажец, при чому саме в цьому стані головна героїня починає відчувати справжнє заспокоєння та свободу.

## 2.2. Образ жінки, що втратила Батьківщину

Що означає поняття «батьківщина»? Варто зазначити, що батьківщина – це набагато більше, ніж місце народження та походження людини. «Земля батьків» викликає в собі сакральні відчуття, поєднує любов, тепло, спокій та затишок. Втрата батьківщини, несе в собі втрату набагато більшого, ніж початкового місця проживання.

Філософський енциклопедичний словник стверджує, що історична, культурна, національна й особистісна значущість поняття батьківщини відбиває глибинний зв'язок суб'єктивних інтенцій, свідомості й духовності людини з відповідним природним і культурним середовищем. Проте цей зв'язок

стосується не німотних "уз крові", що символізують біологічну спільність походження, а внутрішніх, суб'єктивних актів визнання і любові, котрі втілюють людську потребу в онтологічному оперті власного існування [43].

Для головної героїні другої частини, яка називається «Парка», 76-ти річної Параски втрата батьківщини означала справжнє нещастя, яке полягало у втраті душевного спокою, появі трагічних подій у житті та ніби вічної самотності.

Варто одразу підкреслити, що на долю жінки вплинули історичні події Другої світової війни та післявоєнні часи, а саме депортація польського населення з території УРСР до Сибіру, Казахстану у 1944-1946 рр., а потім так званий «взаємний обмін населенням» у 1944-1951 рр., тобто примусове виселення українців із Польщі, а поляків з України. Різними шляхами, правильними чи ні залишається на розгляд читача, Парасці вдається уникнути та врятувати свого чоловіка Петра від першої хвилі депортації, але другого переміщення, вже уникнути не вдається, навіть варто відмітити, що саме Петро підтримав ідею цього переселення та повернення на свою батьківщину, тому головна героїня у результаті опиняється на території Польщі, втрачаючи свій дім на Україні, при цьому втрачаючи себе, спокій, маленьку доньку, яка не витримує подорожі, та свою приязнь до чоловіка, вона так і не змогла пробачити йому цю втрату.

З перших сторінок другої частини, читач розуміє, що в подружжі Петра і Параски немає відчуття родинного затишку і тепла, чоловік і дружина живуть ніби окремо, майже не розмовляють один з одним, у кожного свої вподобання та звички в побуті, кожний займається своїм, ігноруючи один одного.

Використовуючи асиндетон, а потім після уточнення, цей художній засіб повторно О. Токарчук підсилює відчуття відокремленості подружжя один від одного навіть у звичайних побутових питаннях: *«Борошно, рис, каші, макарони, пшеничні сухарі, булочки [...] солодоці, консервоване м'ясо, твердий сир, цукор. Цибуля, картопля. Інші овочі у нас свої. Петра»* [41, с. 107].

Параска із зневагою порівнює жителів, які живуть тому ж містечку, в якому вимушена жити жінка, із низинним, сільським плем'ям, яке ніколи не дивиться в гору, а дивиться тільки під ноги. Одразу стає зрозумілим, що односельчани таж не дуже приймають і шанують головну героїню, знову ж таки читач зустрічається з відокремленням Параски вже від суспільства, що її оточує: *«Уже бачу їх, це паскудне низинне плем'я, як показують на мене пальцем і насміхаються з мене, дурні. [...] але ж це сільське плем'я, як відомо, ніколи не дивилося вгору, [...] вони дивилися під ноги, щоби не послизнутися на псячому лайні»* [41, с. 110].

До різних подій в містечку жінка теж ставиться із зневагою, спостерігаючи за людьми з гори, на якій розташований їх сімейний будинок, Іда применшує їх значення: *«Відбуваються там різні речі, але всі – маленькі, гівняні»* [41, с. 113].

Параска гіперболічно називає усіх жителів містечка *«дурнями»* і *«бездомними блукальцями»* (епітет) та прямолінійно зізнається у взаємній нелюбові їй до них: *«Але поки вони не зорієнтуються – дурні, усі без винятку. Не люблю їх, і вони мене теж. Збіговисько з усього світу, бездомні блукальці»* [41, с. 127].

Чітке сімейне розділення спостерігається і в традиціях, релігійних та сімейних святах: *«[...] і на всі свята, його і мої. На його Різдво й на моє Різдво, два тижні тому. І на Великдень теж»* [41, с. 111].

Протягом всієї другої частини роману «Останні історії», між Параскою та Петром є чіткий мовний бар'єр, при чому вони чудово розуміють мову один одного, до такого прийому письменниця вдається з метою показати читачеві відсутність бажання у подружжя порозумітися, Параска навмисно не хоче говорити польською, дратуючи таким чином Петра.

Для аналізу мовних засобів в даному контексті, варто аналізувати оригінал роману, адже письменниця навмисно маніпулює українськими та польськими словами, щоб показати читачеві, що жінка і чоловік ніби говорять на одну тему, але спілкуються різними мовами, не поступаючись один одному:

«*Christos woskres*», *powiedziała*. „*Zaiste zmartwychwstał*», *odpowiedział obojętnie* [60, s. 111] – «Христос Воскрес», - сказала я. «Воістину воскрес», - байдуже відповів Петро».

Найбільшого напруження в мовному питанні подружжя набирає після переїзду до маленького містечка та смерті першої доньки у поїзді на станції Ключборк. Саме тоді Параска протягом одного року взагалі не спілкується з Петром, показуючи таким чином свій протест та горе, гіперболічно жінка просить від нього неможливого: «*Nie odzywałam się do niego rok. Nie miałam w ustach języka, gdy patrzyłam na niego. „Howory pol’skoju”, mówi do mnie Petro po ukraińsku. Ni, dumaju, ne skażu ni słowa pol’skoju. Zawezy мене u cej zasranyj Kluczbork i tam załysz, widdaj meni wsi roky, jaki ty w мене wkraw, widdaj meni doczku*» [60, s. 150]. – Я не розмовляла з ним рік. Язык німів у роті, коли дивилися на нього. «Говори польською», – каже мені Петро українською. «Ні, – думаю, – не скажу ні слова польською. Завези мене в цей засраний Ключборк і там залиш, віддай мені всі роки, які ти в мене вкрав, віддай мені дочку».

Згадуючи про смерть першої доньки і ці трагічні події, Іде звинувачує в усьому Петра. Автор, з метою передачі розхитаності внутрішнього світу Параски цими подіями, навмисно перебільшено зображує емоції жінки та слова: «*Ти її вбив, Петре: якби ми залишились, я розмовляла б з онуками. Дай мені спокій, лежи собі мертвий*» [41, с. 117].

Варто зауважити, що Параска зустрічає смерть не тільки своєї доньки, а вже набагато пізніше самого Петра, коли чоловік помирає, жінка залишається повністю спокійною та зібраною: «*Він помер, а я пішла спати, бо знала, що вже нічого не зробити – ні його оживити, ні самій померти*» [41, с. 108].

О. Токарчук, як і в першій частині роману, з метою прийняття головною героїнею смерті чоловіка, ніби підтвердити та зрозуміти суть цієї події, використовує асиндетону, що в даному контексті підкреслює важливість і напруженість цього моменту в очах головної героїні: «*Потім, коли виходжу на вулицю протоптувати три горизонтальні лінії, думаю цілими реченнями, що Петро помер. Помер. Помер. І виявляю, що це означає небагато*» [41, с. 116].

Письменниця, використовуючи анафору, майстерно у згадках Параски підкреслює страждання людей в період масової депортації, роз'єднаність, втрату близьких, домівки та навіть життя: *«Той зник, той не повернувся, той виїхав до Штатів, того застрелили, [...] тих убили сусіди [...]. Тих вивезли, викинули, вигнали. [...] «Одні йдуть праворуч, інші ліворуч, ті залишаються, а ті йдуть уперед». Ті там, а ті тут. Тих розділили, тих виселили, а тих залишили»* [41, с. 118].

У розмові з Петром, чоловік метафорично згадує про кордон, він порівнює це поняття з повітрям, навмисно перебільшуючи значення кордонів для людини: *«Якоїсь ночі, – каже він, – кордон рушив із місця й опинився деінде. [...]. А оскільки людина не може жити без кордонів, ми вирушили їх шукати. Кордони потрібні людям як повітря. Без кордонів ми не знали б, як жити, не знали б, хто ми такі й що маємо робити. Кордони існують для того, щоби показати: є речі, яких не можна переступати»* [41, с. 119].

Параска дійсно любить шукати відмінності між собою та чоловіком, про що жінка відверто говорить: *«Мені завжди подобалося виявляти між нами відмінності. Між мною й Петром»* [41, с. 126]. Головна героїня постійно порівнює його із собою: *«Це ще одна відмінність між мною й Петром: він був рослинний, я тваринна. А перша – він був старий, я молода»* [41, с. 122].

О. Токарчук, знову вдаючись до анафори, підсилюючи відмінність між жінкою і чоловіком, при чому читач розуміє, що Параска ніби грає в грулічичок «Він-я» і навіть проявляє дитячий інтерес до цієї забавки: *«Він дивився на цілісність, я – на деталі. Він бачив гроші, я дріб'язок у кишені. Він – пори року, я – окремі дні. Він дивився у вікна, я здряпувала із шиб чорні цятки – сліди мух»,* варто зауважити, що поступово гра перестає подобатися Парасці і лічилка набуває відтінку самотності та депресії: *«Він бачив цілі роки, я – тільки вечори. Він – трактати, війну й мир, а я – обличчя людей, із якими розходилась на вулиці, як вони відводили погляд»* [41, с. 126].

Використання анафори зустрічається читачеві і в ситуації, коли Параска намагається показати різницю світосприйняття жінки та чоловіка, говорячи про

Петра, головна героїня наголошує на автоматизмі його життя, відсутності задоволення від своєї діяльності: *«Коли фарбував паркан, то саме фарбував паркан. Коли перевіряв контрольні, то саме перевіряв контрольні. Коли кульгав, то вже кульгав на повну, ніхто б не сумнівався. Коли мовчав, то був як німий»*. Жінка порівнює його з бездомним псом, який прив'язаний до самого себе, при чому наголошуючи, що її саму не впіймати, вона постійно бавиться і знаходиться в русі: *«Бавлюсь, підмітаючи й чистячи картоплю, вдаю, що то забава. Бавлюсь, що Петро помер і лежить тепер замерзлий на веранді, чекаючи на ліпших часів. [...] Бавлюсь, витоптуючи на снігу літери»* [41, с. 134].

Читаючи про польський костел, який відвідував Петро, розумієш, що храм, який порівнюється з вишуканою мережкою, уособлює самого чоловіка, адже в очах Параски костел і Петро однакові, вони зовсім іншого від неї рівня і гатунку: *«Його костел був впорядковані ший, добротний, витончений, як вишукана мережка на білій скатертині – ніби є вишивка, але її не видно, треба добре придивлятися щоб побачити візерунок»* [41, с. 123].

Варто проаналізувати частину історії Параски в якій жінка порівнює себе з Параскевою П'ятницею – християнською святою мученицею. Історію життя та страждань святої Параскеви головна героїня переносить на своє, бачить схожі риси, відчуває ще більше єднання з нею: *«Ми пов'язані назавжди, сидимо на одній гойдалці, з якої дивимося на світ. Балансуємо на ній, дві дівчини – одна свята, друга звичайна. Наша мати – птах. Мать-Птіца»* [41, с. 125]. В даному контексті «Мать-Птіца» – це священна птиця, образ одвічної боротьби, непереможності та сили, вона дарує Парасці не тільки свободу, а і жагу до перемоги.

Кого ж має перемагати головна героїня? Відповідь надається письменницею майже одразу. Зло з яким бореться Параска, це Костій Бездушний, який беззаперечно є образом самого Петра, а новий дім у Польщі, який вона називає *«скляною горою»* (епітет), порівнюється жінкою із в'язницею: *«Викрав мене Костій Бездушний, забрав із тітчиного дому й*

*перекинув через пів світу. Приніс в жертву мою дитину, віддав її на поталу поїздам. Ув'язнював мене в містах і селах, і врешті заховав на тій скляній горі» [41, с. 125].*

Друга частина досліджуваного роману наповнена прислів'ями «*незнання темніше від ночі*», «*терпіння голкою викопас колодязь*», «*навіть найглибша вода має дно*» та афоризмами «*першою умовою щастя є здоровий глузд*», «*людство крокує вперед, але людина залишається та сама*», «*нічого не поробиш, тому нехай буде так, як є*», «*діти зауважують тільки збільшені деталі, не розуміють побаченого*», «*світу – забагато*» [41, с. 112-133]. Вони завжди влучно підібрані О. Токарчук до ситуації, яка зображується, адже ніби намагаються дати відповідь Парасці та Петрові на ті питання, які хвилюють їх в цю хвилину, правдиво передають депресивний настрій та напружені почуття героїв, їх думки в одній фразі.

Момент приходу росіян до рідного села подружжя супроводжується напруженням серед населення та страхом, О. Токарчук створює атмосферу того часу використовуючи асонанс, читач ніби сам чує той шепіт: «*Перші дні були днями перешіптувань. Люди тільки шепотіли й шепотіли. Перешіптування носилися над селом і підіймалися, як дим із комина, низько над полями пшениці*» [41, с. 125].

Параска робила чимало спроб врятувати свій змішаний шлюб від депортації. Одна з таких спроб була в пошитті спідньої білини для дружин російських офіцерів. Жінка метафорично згадує про це: «*Ті труси нас приспали*» [41, с. 136], адже родини продовжували зникати, треба було робити щось більше для порятунку сім'ї, ніж просто створення трусів на продаж.

Головна героїня стала коханкою російського офіцера для того щоб уникнути переселення. Варто зауважити, що О. Токарчук не намагається оцінити дії Параски, або наштотувати читача до певних висновків, письменниця змальовує тільки внутрішній світ жінки під час цих подій, її почуття та переживання, адже ніхто не має достатнього морального права засуджувати Параску, бо не був учасником тих подій, та до кінця невідомо, як

поводив би себе в такій ситуації. Жінка відчуває себе маленькою дівчинкою, порівнюючи при цьому власні слова та дії зі «згустком брехні»: *«Я розуміла, що белькочу, як дівчинка. Жалюгідний згусток брехні»* [41, с. 138].

Про Юрія Лібермана, російського офіцера, Параска згадує двояко, використовуючи антоніми для опису чоловіка: *«Він був живий і мертвий. Ніжний і жорстокий»*, жінка порівнює його з півнем без жодних емоцій: *«Він нагадував птаха: очі були порожні, як у півня»* [41, с. 140].

Жінка, завагітнівши від військового, позбувається дитини, а після перенесення командування в інше місце, закапує всі подарунки від Лібермана під сливою в саду, окреслюючи цю подію *«запізнілим дитячим похороном»* [41, с. 141]. Звісно Петро дізнається про зраду тільки завдяки людським пліткам та перешіптуванням, хоча Параска заперечує все, що говорять односельчани. Із сарказмом головна героїня пригадує, що чоловік взагалі мало цікавився її життям та зовсім не помічав дрібниць, які могли б наштовхнути його на певне питання до неї набагато раніше, наприклад, пізні повернення жінки вночі, накладання макіяжу, нову косметику. Жінка гіперболічно підводить підсумок подій тих років, які випали на її долю, та місця в них самого Петра: *«Хто не бачить дрібниць, той нічого не знає. А хто нічого не знає, мимоволі стає жорстоким»* [41, с. 143].

Варто зауважити, що після цих подій в другій частині роману розпочинається явне та більш агресивне розділення між Петром і Параскою, мовне, побутове, духовне. При чому подружжя не намагається вирішити його словесно, вони мовчки протистоять один одному. Рядки книги сповнені депресивними гіперболами: *«не було з ким розмовляти»*, *«кожен вдає із себе когось іншого»*, метафорами, епітетами та порівняннями: *«білі покинуті подушки»*, *«небо на обрії стає помаранчевим, чужі хати здаються ворожими, звідти чути, ніби гострять ножі»*, *«зброя тремтіла, потім впала на підлогу»* [41, с. 145-147].

Збори та переїзд до Польщі Параска згадує як страшне видовище, для неї так виглядає кінець світу: *«Страшне видовище – так, напевно, виглядатиме*



*кінець світу; у хороводі будуть не померлі, що підіймаються з могил, а люди в безкінечній дорозі до невідомого пункту призначення. Не ревіння ангельських труб, а розпачливий свист поїздів» [41, с. 148].*

Окремо проаналізувати потрібно метафоричне перебільшення письменницею вбивчої сили природи та оточення Параски. Головна героїня постійно вважає, що навколишнє вбиває та нищить її тіло, розум, серце: *«адже відомо: якась із наступних зим нас уб'є», «цей клімат не для нас, сонячних і низинних. Нас убиває саме повітря», «але тіла скінчені, їх нівечить усе: сон, постіль, одяг, потреба виходити з дому, неспокій» [41, с. 149-164].*

Параска з відчаєм і гнівом порівнює нове місце проживання з батьківщиною, адже в містечку їй не подобається нічого, ні костел, ні вулички з будиночками, ні самі люди, які є чужими та викликають тільки роздратування в жінці: *«Проміняла величезний простір ікони на клаустрофобну карусель потвор; широкий рівний горизонт – на темні дні, які складаються тільки зі світанків і сутінків; прямі польові стежки – на криві забруковані вулиці; обличчя, що всі здаються знайомими, на обличчя, які завжди будуть чужі» [41, с. 158].*

Які б учинки та помилки не скоювала Параска, після смерті чоловіка в її розмові з неживим, читач розуміє, що незважаючи на свій впертий та складний характер, жінці насправді найбільше не вистачало тепла та турботи, вона все б віддала, за примирення з чоловіком та відсутність самотності. Відчай жінки просочується скрізь рядки: *«Мені вже не потрібна решта життя. Я віддала б його за один рух твоєї руки, яка хотіла б мене пригорнути. Але мені нема з ким торгуватися» [41, с. 168].*

Гіперболічно жінка зауважує, що думки про інше теперішнє, якби була змога змінити минуле, то *«найсильніша отрута»*, а вона, порівнюючи себе з *«воїном світла»*, не піддається цій спокусі. В кінці кінців жінка стає частиною написаного нею на снігу, перетворюючись на крапку: *«Перетворюся на крапку. Петро помер!» [41, с. 169-170].*

Параска постає в образі жінки, яка втратила батьківщину, при чому варто наголосити, що це не тільки фактична втрата території, де вона народилися, а і втрата частини свого власного «я», втрата тепла, любові, турботи. Історичні події, війна, смерті та біль спонукали до трагедії в житті головної героїні. Відомо, що родині, де мати нещаслива, не буде сімейного затишку, а тому розділення Параски і Петра ще один трагічний пункт в житті жінки. Автор роману нагадує читачеві, що головну героїню не можна засуджувати чи звинувачувати, адже наше життя непередбачуване, і ми ніколи не знаємо, де можемо опинитися в наступну хвилину.

### **2.3. Образ жінки, що живе в русі**

З філософської точки зору, рух – це вічний атрибут матерії, що полягає у будь-які взаємодії, а також зміни стану об'єктів, що відбуваються в процесі цих взаємодій. Тому рух є зміна взагалі, починаючи від простого переміщення і кінчаючи мисленням. Світ, як вже зазначалося, не може існувати без руху. Рух абсолютний [18].

Як форми руху матерії простір і час є загальними засобами організації матерії будь-якого об'єкта дійсності: простір – це форма сталості, збереження об'єкта, його змісту; час – форма його розвитку, внутрішня міра, його буття та самознищення. Доповнюючи один одного, простір і час функціонують як універсальна форма організації всієї різноманітності нескінченного світу [39, с. 13].

Головні героїні роману О. Токарчук «Останні історії» живуть в постійному русі, при чому для Іди і її доньки Маї це був свідомий вибір, у Параски вибору як такого не було.

Аналіз мовних засобів створення образу жінки, що живе у русі, розглянемо на прикладі головної героїні третьої частини, під назвою «Фокусник», роману «Останні історії» Маї.

Вибір Маї як образу саме такої жінки не є випадковим, адже для молоді пані рух – це спосіб її життя, переміщення світом, її робота, безкінечна подорож. Мая – мандрівниця, яка створює путівники.

І. Кропивко пише про таких людей-номадів, тобто вічних кочівників, так: «Буття номада – в дорозі, без початку й кінця, домівка – умовність. Номад не вписаний у структуру світу, а сам стає центром власного існування, тому в будь-якій подорожі його цікавлять питання власної екзистенції, він наділяє смыслом власне буття, процес смислоозначення відбувається постійно й залежить від зміни декорацій – місць, подій, людей, краєвидів» [24, с. 86].

Образ Маї, який нам зображує О. Токарчук, дійсно співпадає з баченням мандрівників І. Кропивко. Головна героїня не має чіткого почуття приналежності, а її мандри це один із способів утечі від себе та своїх думок, адже жінка не приймає та заперечує багато подій, які відбувалися, відбуваються та будуть відбуватися в її житті.

З перших сторінок третьої частини, читач розуміє, що Мая невпевнена у собі жінка, досить замкнена та нетовариська, незважаючи на свою професію, адже для опису своєї зовнішності жінка використовує принизливі епітети *«сонячний зомбі», «людська ящірка», «шкіра суха», «маленькі груди, символічні»,* жінка метафорично та перебільшено заявляє, що *«її тіло виробляє тільки холод, тому їй завжди мало спекотних днів»* [41, с. 173].

Головна героїня не має чіткої довіри до людей, це розумієш з її ставлення до дороги, адже для неї тільки дорога правдива, їй можна довіритися та нею можна прямувати, а людям вірити не варто: *«[...] лінія дороги, пряма, безкомпромісна; дороги, яка має перед собою тільки визначену мету, ніколи не петляє, ніколи не бреше»* [41, с. 174].

Іноді від постійних подорожей у невідомість жінка відчуває приступи паніки, порівнюючи себе з мухою, що кружляє по колу, тобто незначною цяткою, що переміщується не маючи початку і кінця: *«[...] на мить відчула паніку, на хвилину їй перехопило подих, відчуття якоїсь могутньої*

*клаустрофобії: ось вона пересувається кулею, як муха, кружляє колом, не десь «поза», а тільки «навпроти», ніби перейшла на другий бік вулиці» [41, с. 177].*

Відчуття постійного внутрішнього холоду і тремору переслідує жінку протягом всієї частини досліджуваного роману. Жінка метафорично просить сонце про допомогу: *«Спали мене сонце»* [41, с. 179], помічаючи при цьому, що воно взагалі нічого не може їй заподіяти чи щось змінити.

Варто зауважити, що відчуття жінкою холоду є результатом не тільки внутрішнього неспокою та невпевненості, а й у фактичному нехтуванні головною героїнею їжею, для Маї їжа – це *«обтяжлива потреба»*, *«продукування гною»*, жінка гіперболічно заявляє, що ніколи не має апетиту, а процес поглинання їжі вважає псуванням її власного відчуття простору і часу: *«Через брак їжі не пересувалася в часі ні вперед, ні назад. Час зупинявся, коли вона не їла. Поглинала простір, мандрувала, ледве торкаючись його. Так було добре»* [41, с. 182].

З метою підкреслення неспокійного внутрішнього стану головної героїні, її напруженості та в певній мірі страху перед навколишнім світом, письменниця часто використовує асиндетон: *«Острів шумів. [...] Комахи, ящірки, скорпіони. [...] Важко дихати. [...] Невідомо що. Ніщо»* [41, с. 185].

Взагалі для Маї світ в якому вона знаходиться в даний момент часу здається антисвітом, для його опису жінкою використовуються епітети *«світ альтернативний»*, *«світ обернений»*, а для опису його наповнення епітети *«липкі думки»*, *«набридливі спогади»*. Мая порівнює його з *«царством Аїда»* та *«засипаними катакомбами»*, а для підкреслення неоднозначності світу жінка використовує анафору: *«Він не розгортався в жодному напрямку, ні ліворуч, ні праворуч, ні на схід, ні на захід, а простягався в глибину, під землю, а тому здавався темним, як царство Аїда, як засипані катакомби, холодні й вологі, збудовані з липких думок, із набридливих спогадів»* [41, с. 186].

Однією з причин утечі Маї від себе та реальності може бути її перше нещасливе кохання, про яке ми дізнаємося зі спогадів головної героїні, та результатом якого було народження Маїного сина. Одразу варто зазначити, що

цікавою особливістю світосприйняття Маї є те, що вона не називає імені свого колишнього. *«Чоловік без імені»* – так згадує про нього жінка, гіперболічно підкреслюючи читачеві *«якби промовила його справжнє ім'я, трапилась б катастрофа»*. До речі до кінця роману так і не буде названо імені ні чоловіка, ні сина Маї. Для опису подій, які змальовують як «він» розбив серце Маї, письменниця навмисне використовує епітети починаючи від *«теплий, внутрішній порух»*, *«приємне ворушіння у животі»* до *«безвладна, тяжка, олов'яна в'язкість»*, *«внутрішнє ридання»*, *«притлумлений зойк»* [41, с. 187-188].

Під час аналізу стосунків Маї з колишнім потрібно зазначити, що жінка все ще має до нього почуття, її розбите серце не зцілене та тужить за ним. Саме навколишній світ метафорично повертає Маю з цих небезпечних мрій та думок до реальності, поступово стираючи образ чоловіка з пам'яті, хоче вона того чи ні: *«Світло спалює останній шанс викликати це кохане обличчя»*, *«Наступний день запускає ритм»*, *«Світ раптово замовкав, занурення голови перемикало реальність на інший канал»* [41, с. 189].

Незважаючи на життя в постійних подорожах, жінка відчує, що новий навколишній світ чужий, не викликає симпатії чи гарних думок. Слово *«чужий»* Мая використовує протягом роману для опису майже всього, що її оточує: *«цей чужий світ викликав жах»*, *«Це небо чуже, дивне, не варте уваги»* [41, с. 189-193].

Зустрічаючись з новим світом навколо себе, який нагадує жінці мандрівку сном, Мая сприймає його по іншому, використовує вже інші епітети, описуючи його: *«світ непостійний, хиткий»*, *«неймовірний світ»*, *«світ безконечний і неповторний»* [41, с. 200-201]. Сприйняття Маї нового світу, що зустрічається їй, залежить від того, які емоції та почуття він в ній викликає, тоді саме в такому стані вона буде сприймати його та аналізувати.

Протягом третьої частини роману головна героїня зустрічає багато нових людей, по різному з ними взаємодіє та відчуває їх, наприклад, Майк – власник готелю на острові, в якому живе Мая з сином, туристки з Німеччини, японські

пінральники, закохана пара, але по-справжньому на неї та сина вплинула зустріч з старим фокусником Кішем. Жінка порівнює його з «хижаком», коли вперше зустрічається з чоловіком: «[...] їй здавалося, що він пильно спостерігає за всім, як хижак, збентежений тим, що опинився на острові вегетаріанців» [41, с. 202], варто зазначити, що пізніше Кіш нагадує їй власного батька. Мая постійно намагається уникнути фокусника, знайти привід, піти геть.

Протягом всього часу перебування Маї з сином на острові і до самого їх від'їзду та смерті Кіша, між жінкою та фокусником розгортається німе протистояння. «Холодний погляд» Маї та «сухий, шорсткий погляд» Кіша постійно борються один з одним: «Це приховане стеження одразу перетворило їх на ворогів. Були ворогами з дефініції, з принципу» [41, с. 217]. Така поведінка героїв нагадує тваринну, сприймається на рівні інстинктів, причому для Маї фокусник дійсно є «вовком на узліссі».

Можливо Маю непокоїв вплив чоловіка на її хлопчика, бо той прагнув передати йому свою справу та навчити фокусів, адже для Маї «неможливо ані створити щось із нічого, ані прохати крізь руки гроші» [41, с. 212]. Або можливо Маю дратує саме ставлення чоловіка до неї, бо той ніби відчував, що жінка від чогось тікає.

Сама жінка заперечує таке твердження Кіша, для неї подорож це не спосіб утечі від реальності, це щось на зовсім іншому рівні часу і простору: «Ні, не тікає. Її дім – дорога, вона живе в мандрах. А подорож – це не лінія, яка сполучає дві точки в просторі. Це інший вимір час». Причому жінка розуміє, чому люди вважають її втікачкою, адже для тих, кого під час подорожей «цікавить або товариство інших людей, або речі», хто під час мандрів має «наперед визначену мету», хто «твердо стоїть на землі й пускає коріння, де б не зупинився» буде здаватися, що вона втікає. У висновку ніби як відповідь для всіх тих людей метафорично жінка заявляє: «Але не вона. Вона – прозора, не торкається ногами землі. Літає» [41, с. 219].

Ще однією з причин неприязні головної героїні до Кіша може буди його відверте намагання зазирнути у душу Маї та зрозуміти жінку. Фокусник одразу

називає причину її змарнілості в розчаруванні у коханні: *«Це тому ти така худа, сіра та змарніла. Затиснути. Ти ж маєш гроші на добру їжу, на масажиста, ти маєш квітнути. [...] Тебе хтось покинув? І що з того? Ти теж когось покинь. Не зауважила, що ти – ланка в ланцюгу покинутих і тих, що покидають?»* [41, с. 235], таке точне попадання в те, чого Мая схильна не згадувати і не називати, порівняння її з вищезазначеною ланкою, викликає у жінці тільки лють і заперечення.

Для Маї Кіш уособлює в собі демона, адже після його дотику руки жінки печуть, а сам цей дотик іншого вона описує як *«огидний, насильницький, демонічний»*. Останні слова перед своєю смертю, що сказав особисто Маї фокусник, були перебільшено саркастичним зауваженням: *«Кожна людина воліє триматися якоїсь єдиної версії дійсності, навіть якщо ця версія фальшива»* [41, с. 237]. Таким чином Кіш намагався натякнути Маї, що її заперечення власної втечі від свого «я», ствердження, що все в її житті цілісне, жодних проблем не має, а вона не втікачка, є нічим іншим як самообманом, якому схильна вірити Мая як безпечному острівцю своєї дійсності.

Варто зазначити, що з психологічної точки зору, а О. Токарчук є саме психолог за освітою, коли людина починає усвідомлювати реальність та знімає «рожеві окуляри», все її тіло та мозок переживають значне потрясіння, заперечення набуває найбільшої кульмінації, свідомість намагається врятуватися в звичному світі, тому така відверта розмова з Кішем викликає у Маї справжні приступи панічної атаки. Її тіло ніби починає зникати, розчинятися: *«серце калатало, дихала неглибоко, бракувало повітря, ніби її тіло було діряве й повітря просочувалося крізь отвори назовні. [...] Похолола від страху, вона не могла й поворухнутися»*, при цьому жінці здається, що на неї нападає сам світ і все навколо, влучними епітетами та метафорами додатково підкреслюється жах головної героїні перед дійсністю *«хаотична дика земля, яка сходить з гір»*, *«тріщать зламані гілки»*, *«падали дерева»*, *«сліпий натовп»*, *«стоїть мавпячий вереск і ревіння»*, *«зуби, схожі на маленьких оскажених песиків»*, *«напівлюдські голоси, белькотливі, хрипкі»*,

«глухі удари», «пливе темна рухлива лава», «різкий тваринний запах», «солодкий запах напіврозкладеної крові», «перекривлені писки, пласкі волохаті обличчя», для підвищення ефекту від такої «атаки» на Маю письменницею застосовується навіть звуконаслідування, що супроводжує головну героїню в тому хаосі: *«і виття – якесь довге «у-у-у-у-у»* [41, с. 235-236].

Смерть Кіша принесла в собі полегшення для жінки, ніби вона стала вільна від того, що намагалось розхитати її звичний внутрішній світ, *«розпряжена, несподівано легка, майже щаслива»* [41, с. 245]. Жінка знову повернулася до дійсності зі своїм сином у вічному русі.

Як вже зазначалось, О. Токарчук вдається в своїй творчості до постійного змалювання людини у сні, адже образи, які виникають у несвідомої людини під час сну правдиво змальовують її внутрішній світ, розкривають душу та почуття, думки, які особа не може контролювати. Немає нічого дивного в тому, що у вічно мандруючої Маї сон – це вільна подорож власного «я»: *«Дозволяти собі снитися – саме для цього існують подорожі»*. Поглинена в своїх думках тим станом трансу під час сну, головна героїня ніби занурюється у метафоричне видіння, де дійсність – це морська вода, а відкрите море – це свобода: *«Пірнути, запливти в зеленуватий простір, [...] підкоряючись лагідним теплим хвилям. [...] Залишити їх [без вагомї тіла] позаду. Рушити у відкрите море»* [41, с. 204-206].

Мая по різному говорить і згадує рідну країну і місто, до речі жінка народилася в Польщі, у Варшаві. З одного боку вона тужить за батьківщиною, тому постійно адресує туди свої листи, але з іншого вона гіперболічно зауважує, що *«там її життя складається тільки з винятків і випадків»*. Описуючи рідне місто, Мая не використовує мальовничих епітетів, для неї її життя там складається з *«зламаних будинків», «недочутого», «пропущених телефонних дзвінків», «згублених термінових квитанцій», «порожніх книжкових сторінок», «відкладених подорожей», для неї це «дірявий простір», «розмита країна», «країна заїк», «бездонна криниця»* [41, с. 209-210].



Цікавим з точки зору змалювання образу головної героїні є фрагмент філософського внутрішнього діалогу, щодо визначення свого власного «я». Читач розуміє, що жінка знаходить в одвічному пошуку себе та свого місця в світі вищим за матеріальний. Жінка задає собі і читачеві риторичні запитання, на які все людство досі намагається знайти відповідь. За допомогою анафори створюється ефект накопичення таких питань без відповідей: *«Хто дивиться на тих і на кого дивляться вони? [...] Хто дивиться на втрату свідомості, на непритомність? Хто бачить сон? Кому сниться і хто записує той сон? Хто каже: «Зі мною діється щось недобре», або «Я боюся»? Хто боїться, хто стверджує?»*. У підсумку жінка запитує все людство: *«Ким насправді є той, що називається «я»?»* [41, с. 222].

Не менше думок у головної герої викликає аналіз залежності між «я» і «ти». Для Маї співвідношення «я» і «я» – це *«зв'язок невизначений і таємничий»*, а співвідношення «я» і «ти» – *«найболісніший дріб, незручний»* (епітети). Жінка пояснює читачеві свою думку і позицію: *««Я» стає залежним від «ти», мусить постійно себе визначати, бути пильним і притомним. [...] Отже краще «ти» замінити на «він» – це найбезпечніше співвідношення, тоді «ти» ніколи не підійде заблизько»* [41, с. 223-224].

Що саме постійно шукає Мая? Спокій, свободу, власне «я»? Можливо жінка шукає місце, де вона буде в повній безпеці, ту країну про яку мріє: *«Це чиста невинна країна, місце без думок, без людини, без спогадів. Край, де панують прості закони, що їх не треба розуміти, тут час – це хвиля, що постає і зникає. Його мешканці – в абсолютній безпеці»* [41, с. 245].

Метафорично автор підкреслює наприкінці третьої частини роману: *«Мушлі, що стужилися за морем, поверталися у воду»* [41, с. 246]. Та чи повернеться Мая? Це питання О. Токарчук залишає читачеві відкритим. Звісно, аналізуючи внутрішній світ Маї, її характер, почуття та думки, наприклад, такі як: *«Тож хто живий, нехай вирушає в дорогу. Ще є час»* [41, с. 203], розумієш, що жінка скоріше за все не буде зупинятися поки дихає.

Мая – це образ жінки, яка живе у русі. Для головної героїні не існує початку і кінця, її дім – умовність, сенс її життя – одвічний пошук себе та своєї чистої невинної країни. Чи є окрім мандрівниці Мая ще й утікачкою, сказати важко, оскільки в дійсності головної героїні саме поняття подорожі зовсім інше, час і простір сприймаються жінкою на іншому рівні, вона не вірить в умовності та обмеження. Кожна з головних героїнь роману «Останні історії» розуміє, що поки вони переміщуються – вони живі, немає жодної кінцевої точки, але все ж таки для Маї, у порівнянні з іншими жінками, рух – це щось більше навіть за життя, це сенс, це невід’ємна частина її буття.

## ВИСНОВКИ

Дослідивши питання використання сучасною польською письменницею О. Токарчук мовних засобів створення жіночих образів у художньому світі польського оригіналу роману «Останні історії» та за українським перекладом Я. Сенчишин, можна зробити ряд висновків та узагальнень.

У процесі дослідження була опрацьована художня, наукова, публіцистична література з теми сучасного мовознавства та літературознавства. Це дало можливість для ґрунтовного аналізу мовних засобів та образів, які були використані письменницею в романі. У відповідності до теми дослідження були розкриті ключові поняття об'єкту дослідження, а саме: мовний засіб, художній образ, вербальний портрет жінки.

Зроблено висновок, що образність мови є головним поняттям художньої літератури, яка відображає світ через систему образів. Образність є однією з тих ознак, за допомогою яких досягається виразність мовної комунікації. А саме слово і мова є засобом творення образів у художній літературі.

Протягом дослідження лінгвостилістичний аналіз художніх тропів показав, що найвідоміші і найуживаніші у формуванні образної картини світу стилістичні фігури – це метафора, епітети та порівняння. Під час аналізу мовних засобів створення жіночих образів в романі, письменниця найчастіше використовувала вищезазначені тропи з метою передачі внутрішнього стану, поглядів на світ та почуттів головних героїнь. Автор також часто вдавалася до використання образів-символів та фразеологізмів, які теж було проаналізовано в теоретичній частині магістерської роботи.

З метою дослідження польської письменниці як мовної особистості, визначення мовних засобів творення образу автора, як жінки, розглянуто поняття етнічності, як особливої характеристики людської суб'єктивності, та етнокультурології, як результату погляду на світ, утворення образу світу та духовних уявлень, на основі яких формується національний характер автора. Письменниця, маючи власні погляди, переконання та живі враження від

дійсності, яка її оточує, змальовує читачеві ту картину світу картина світу, яка відіграє роль посередника контакті різних сфер людського буття, а саме діяльності, культури, філософії, науки, мистецтва.

Для більш глибокого розуміння жіночого образу в сучасній літературі, додатково була опрацьована філософська, психологічна та педагогічна література, що окреслювала поняття жіночого образу в сучасному світі, а також місце і роль жінки протягом розвитку літератури.

Проаналізовано поняття, суть та приклади «жіночої прози» або «жіночої літератури», автором якої є жінка, яка зазвичай пише про жінок та для жінок, а світосприйняття та світозображення творів якої суттєво відрізняється від чоловічої. Такою письменницею є і сама О. Токарчук.

Зроблено висновок, що образ жінки є одним з найголовніших та найскладніших для аналізу образів в художній літературі, він змінювався в залежності від політичних, економічних, соціальних умов життя людей і позиції жінки в даному суспільстві. Звичні образи жінок, «жінка-мати», «кохана жінка», «жінки-воїна», «фатальна жінка», не є центральними в романі О. Токарчук «Останні історії», авторка відійшла від традиційних та звичних для читача образів жінки в літературі. Тому для аналізу мовних засобів було обрано три основних образів жінки, які є ключовими в досліджуваному романі: «образ жінки, що побачила смерть», «образ жінки, що втратила Батьківщину», «образ жінки, що живе в русі».

Варто зазначити, що кожній з головних героїнь роману О. Токарчук «Останні історії» довелося зблизька побачити смерть, кожна по своєму її прийняла та усвідомила, кожна живе незалежно від чоловіків, при чому історія їх кохання та відносин виявляється нещасливою, кожна подорожує, вимушено чи добровільно, але у русі вони відчують себе живими, для них немає жодної кінцевої точки.

Головна героїня першої частини, під назвою «Чистий край», Іда Мажец, жінка, яка має 54 роки, яка пройшла шлях від страху і заперечення смерті, постійного пошуку в собі смертельних хвороб та зневаги до всіх, хто її в цьому

не підтримує, до прийняття смерті як неодмінної частини буття кожної людини, в тому числі і самої пані Мажец, при чому саме в цьому розумінні головна героїня починає відчувати справжнє заспокоєння та свободу. Іда Мажец – це образ жінки, що побачила смерть.

Головна героїня другої частини, під назвою «Парка», українка Параска, яка не по своїй волі опинилася на чужині в Польщі, постає в образі нещасної, змарнілої жінки, яка втратила рідний дім на Україні, при чому варто наголосити, що для неї це не тільки фактична втрата місця, де вона народилися, а і втрата частини свого власного «я», втрата тепла, любові, турботи. Історичні події, війна, смерті та біль спонукали до трагедії в житті головної героїні. 76-ти річна жінка зробила в своєму житті багато чого, доброго чи злого назавжди залишить на розгляд читача, але свою ціну вона заплатила, тому жодному з нас не вистачить сили засуджувати чи оцінювати її. Параска – це образ жінки, що втратила батьківщину.

Головна героїня другої частини, під назвою «Фокусник», молода 33-х річна мандрівниця Мая для якої не існує початку і кінця в її подорожі світом, її дім – умовність, сенс її життя – одвічний пошук себе та своєї чистої невинної країни. Можливо для Маї подорожі це спосіб втечі від своїх проблем та турбот, поганих спогадів та нещасливого кохання, а можливо це спосіб пізнання себе та світу, оскільки в дійсності головної героїні саме поняття подорожі зовсім інше, час і простір сприймаються жінкою на іншому рівні, вона не вірить в умовності та обмеження. Мая не має наміру зупинитися, до тих під поки вона живе. Мая – це образ жінки, що живе в русі.

Всі три жінки роману взаємозалежні та взаємопов'язані між собою, фактично це три покоління жінок однієї родини, кожна з них є матір'ю чи дочкою, кожна є або в майбутньому стане бабусею, але якщо зануритися глибше та поглянути на історію жінок з філософської точки зору, можна зробити висновок, що головною метою для О. Токарчук в романі «Останні історії» було показати читачеві в образах головних героїнь міфологічний безперервний час, в якому немає початку і кінця, народження і смерть – це одне

ціле, частина надскладної для розуміння людини матерії, що поєднує час і простір, а життя ніколи не переривається.

У зв'язку з сучасними подіями в Україні та зміцненням стосунків з Польщею, в українському суспільстві зростатиме зацікавленість польською мовою, літературою та культурою. Результати дослідження можна буде використовувати при вивченні та обговоренні творчості сучасних польських письменників, в тому числі Ольги Токарчук, на наукових засіданнях та конференціях, закладах освіти. Роман О. Токарчук «Останні історії» має широкий потенціал для подальшого дослідження не тільки в літературознавчій галузі, а і в філософській та психологічній.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алієв Ш. Смерть як чинник смисложиттєвого самовизначення людини (читаючи Володимира Роменця). *Психологія і суспільство*. 2011. №2. С. 122.
2. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. С. 4.
3. Бернік Ф. Культурна Ідентичність в епоху глобалізації. Небезпека та перспективи. *Слово і час*. 2005. № 12. С. 73.
4. Білоцерковець А. Ю. «Жіноча література» як об'єкт феміністичної літературної критики. *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2013. №2-3. С. 26.
5. Бублейник Л. В. Слово в літературному та етнокультурному просторі (Назви із рослинного світу. Назви птахів. Антропніми. Назви предметних («речових») реалій. Проблеми контрастивної лексикології:українська та російська мови : монографія. Луцьк, 2015. С. 107.
6. Варій М.Й. Загальна психологія : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератур, 2007. С. 406.
7. Вертюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і час*. 2005. № 12. С. 69.
8. Відділ наукової інформації та бібліографії. Ольга Токарчук лауреат Нобелівської премії-2018 : бібліографічний список. Запоріжжя : Запорізька обласна універсальна наукова бібліотека, 2019. С. 3.
9. Воропаєва Г.С. Знаково-символічні системи культури та етнічна свідомість. Мова і культура. Третя міжнародна конференція. Доповіді. Київ : Наук. думка, 1994. С.93.
10. Гетьман О. Подвійний Нобель. *Зарубіжна література*. 2019. № 11. С. 2.
11. Гоца Н. Специфіка мовного вираження соціокультурної ідентичності сучасних афро-американських есеїсток крізь призму антропоцентричної парадигми. Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наукових

- праць. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2020. Вип. 823: Германська філологія. С. 61.
12. Гурик Н. Чого ми можемо навчитися в метелика : веб-сайт. URL: <http://kluby.if.ua/blog/view/chogo-mi-mozhemo-navchitisia-v-metelika> (дата звернення: 12.11.2023).
13. Дем'яненко Н.Б. Фразеологічні одиниці на позначення ментальної діяльності людини як відображення мовної картини світу (на матеріалі польської мови). *Культура народів Причорномор'я*. 2002. № 32. С. 34-37.
14. Драгола Л.В. Взаємозв'язок метафори з образом, символом та архетипом. *Наук. часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Серія 12: Психологічні науки. 2014. № 40. С. 17-23.
15. Дроздовський Д. Місто Ур Ольги Токарчук. *Слово просвіти*. 2009. № 26-52. С. 11.
16. Дядченко Г. Епітети у структурі мовного портрета людини (на матеріалі поетичної мовотворчості кінця ХХ – початку ХХІ століття). *Українська мова*. 2013. № 4 (48). С. 103.
17. Забужко О. Жінка-автор в колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. Київ : Факт, 2009. С. 160.
18. Категорії "рух" і "розвиток" у філософії: веб-сайт. URL: [https://pidru4niki.com/18421120/filosofiya/kategoriyi\\_ruh\\_rozvitok\\_filosofiyi](https://pidru4niki.com/18421120/filosofiya/kategoriyi_ruh_rozvitok_filosofiyi) (дата звернення: 12.11.2023).
19. Кирильчук О. Жінка в історичній белетристиці 1880-1890-х років. *Pomiędzy*. 2015. № 1. С. 200.
20. Кононенко В. І. Символи української мови. Івано-Франківськ : Плай, 1996. С. 17.
21. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Київ : Либідь, 1994. С. 41-72.
22. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. Київ : Академія наук УРСР, 1960. С. 53.



- 23.Кравець Л. Життя і смерть у метафорах української поезії ХХ століття. *Дивослово*. 2015. №11. С. 35.
- 24.Кропивко І. Прагматичний та художній аспекти літератури подорожей сучасних українських і польських авторів. *Південний архів*. 2018. Випуск LXXV. С. 86.
- 25.Кушина Н. Відтворення етномовного компонента українських народних казок в англійських перекладах : автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 1998. 23 с.
- 26.Лесин В.М. Реалістичний образ у художньому творі. Київ : Дніпро, 1976. С. 19-20.
- 27.Лотман Ю. Семіотика культури та поняття тексту. Вибрані статті. Таллінн : Олександр, 1992. Т. 1. С. 129.
- 28.Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилїстика української мови: підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
- 29.Мойсієнко А.К. Сучасна українська мова. Лексикологія. Фонетика : підручник. Київ : Знання, 2013. С. 186-190.
- 30.Пашкова Л. Художні засоби, які допомагають письменникам відтворювати реалії життя. Роль тропів у художньому творі. *Українська мова і література в сучасній школі*. 2012. №1. С. 11.
- 31.Плаксїна І.Ю. Когнітивна теорія метафори. *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2013. №2-3. С. 60.
- 32.Понамарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови : підручник. Тернопіль : Богдан, 2000. 246 с.
- 33.Попелюк В.П. Мовне вираження етнокультурної специфіки політичних тропів. *Вчені записки ТНУ імені В.І.Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70) № 4 Ч. 2. С. 164-164.
- 34.Потебня О.О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво. 1985. 302 с.
- 35.Січкарь О.М. Історія з жіночим обличчям (на матеріалі романів В. Дроздова із циклу «Листя землі»). *Вісник ЗНУ*. 2012. № 4. С. 171.

- 36.Скрипник Г. Українська культура як джерело державного самоствердження нації. Музейний збірник: Зб. наук. пр. Київ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. С. 3.
- 37.Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1978. Т. 9. 174 с.
- 38.Ставицька Л.О. Мова і стать. *Критика*. 2003. №6. С. 30.
- 39.Стасик М. В. Художній хронотоп: теоретичний аспект. *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2008. №3. С. 13.
- 40.Токарчук О. Мандрівка людей книги. Львів : Літопис, 2004. С. 3.
- 41.Токарчук О. Останні історії. Київ : Темпора, 2021. 248 с.
- 42.Ужченко В.Д. Фразеологія сучасної української мови : посібник. Луганськ : Альма-матер, 2005. С. 6.
- 43.Філософський енциклопедичний словник / ред. колегія: В.І. Шинкарук (голова) та ін.; НАН України, Ін-т філософії ім. Г.С.Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
- 44.Філософський енциклопедичний словник. Батьківщина: веб-сайт. URL: <http://slovopedia.org.ua/104/53393/1082734.html> (дата звернення: 12.11.2023).
- 45.Франко І. Я. Твори : в 20 т. Нью-Йорк : Книгоспілка, 1960. Т. 17. С. 254.
- 46.Хуботнякова П.С. Кореляція понять «образ», «символ» та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладах творів Френка Перетті). *Вісн. КНЛУ*. Серія Філологія. 2015. Т. 18. № 2. С. 190-194.
- 47.Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології. Харків : Фоліо, 1998. С. 103.
- 48.Шніцер М. М. Метафора як інструмент відображення соціальної дійсності. *Гілея*. Науковий вісник. 2017. Випуск 126 (№11). С. 311.
- 49.Шніцер М. М. Образно-символічна природа метафори. *Вісник*. 2018. №1. С. 90-93.
- 50.Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2018. С. 23-35.

51. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен : УВУ, 1993. С. 5.
52. Carry H. A history of feminist literary criticism / ed. by G. Plain, S. Seller. New York : Cambridge University Press, 2007. P. 125-126.
53. Gilbert S.M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven : Yale University Press. 2000. P. 13.
54. Grzegorzczkova R. Pojęcie językowego obrazu świata. Lublin : UMCS, 1990. S. 41-51.
55. Moers E. Literary women. New York : Doubleday. 1976. P. 63.
56. Nowacki D. Kobiety do czytania. Szkice o prozie. Katowice : Śląsk, 2019. S. 18.
57. Sartre J.P. Czym jest literatura? Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. S. 138-139.
58. Showalter E. Women and the Literary Curriculum. College English. Vol. 32. № 8. P. 859.
59. The Nobel Prize in Literature 2018: веб-сайт. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/summary/> (дата звернення: 27.09.2023).
60. Tokarczuk O. Ostatnie historie: powieść. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2020. S. 296.

**Декларація**  
**академічної доброчесності**  
**здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Салієва Ірина Андріївна, студент(ка) 2-го курсу, форми навчання заочної, факультету філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації "Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша - польська" освітньої програми "Переклад (та міжкультурні комунікації)",

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Мовні засоби створення жіночих образів у художньому світі роману Ольги Токарчук «Останні історії»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (студент) Салієва Ірина Андріївна

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (науковий керівник) Муравін Олександр Володимирович