**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ФІЛОЛОГІЧНИЙ**
**КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

на тему:

# «МОВНИЙ ПОРТРЕТ» МОЛОДІ У СУЧАСНІЙ ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ».

Виконав: студент 2 курсу, групи 8.0353-мк спеціальності 035.033 Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська освітньо-професійної програми Переклад та міжкультурні комунікації

_____А.В. Овчинніков_____
(ПІП студента)

Керівник _____доц. О.В. Муравін

Рецензент _____ доц. І.Л. Мацегора

**Запоріжжя**
**2024**

**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.
_____
"___" _____2024року

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

*Овчиннікова Антона Володимировича*

1. Тема роботи: *«Мовний портрет» молоді усучасній польській літературі»*
керівник роботи − *к.філол.н., доц. Муравін О.В.*
затверджені наказом ЗНУ від " 26 " лютого 2024 року № 340-с

2. Строк подання студентом роботи 08.11.2024 р.

3. Вихідні дані до роботи: *твори сучасних польських письменниць, монографії та статті, присвячені аналізованій проблемі*.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) *Мовний портрет.Теоретичні аспекти дослідження ;*
2) *Засоби відтворення «мовного портрету» молоді у польській літературі*.

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 *10.05.2024 р.*

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| № з/п | Назва етапів написання дипломної Роботи | Строк виконання етапів роботи | Примітка |
|---|---|---|---|
| *1* | *Збір та систематизація матеріалу* | *Травень-червень 2024 р.* | |
| *2* | *Аналіз науково-критичної літератури з обраної проблеми* | *липень 2024 р.* | |
| *3* | *Вступ* | *Серпень 2024 р.* | |
| *4* | *Розділ1. Мовний портрет.Теоретичні аспекти дослідження.* | *вересень 2024 р.* | |
| *5* | *Розділ2. Засоби відтворення «мовного портрету» молоді у польській літературі.* | *Жовтень 2024 р.* | |
| *6* | *Висновки* | *листопад 2024 р.* | |
| *7* | *Оформлення роботи й захист роботи* | *грудень2024 р.* | |

Студент _____ _____ А.В. Овчинников

Керівник роботи_____ А.В. Муравін

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер _____ І.Л. Мацегора

## РЕФЕРАТ
**текст кваліфікаційної роботи магістра 72 сторінки, 56 джерел**

**ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ** - твори сучасних польських письменниць (С.Хутнік, Ю.Баргельскої, О.Токарчук).

**ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ** є мовностилістичні засоби й прийоми створення мовно-психологічного портретів в романах сучасних польських письменниць.

**МЕТА РОБОТИ** – дослідження мовних засобів створення жіночих образів у сучасній польській літературі. 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 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 романів польських письменниць ще не був предметом детального мовознавчого аналізу.

**НОВИЗНА** полягає у тому, що у роботі зроблено спробу розглянути мовні особливості сучасних польських жіночих романів XXI століття, здійснити аналіз поетики творчості сучасних польських письменниць (С.Хутнік, Ю.Баргельської таО.Токарчук), яка ще неє предметом спеціального дослідження.

**МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ** – порівняння, описовий метод, структурно-стилістичний та семантико-стилістичний метод, 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 сучасної польської літератури на наукових засіданнях та конференціях, лекціях у вищих навчальних закладах.

РОМАН, ПОРТРЕТ, МОВНИЙ ПОРТРЕТ, АНАЛІЗ ТЕКСТУ, ІЗОТОПІЯ ТЕКСТУ, ПОРТРЕТУВАННЯ, ГЕНДЕР, МОВНІ ЗАСОБИ.

## ABSTRACT

**Text of a master's qualification work 72 pages, 56 recourses**.

OBJECT OF RESEARCH - works of current Polish writings ( S. Hutnik , Y. Bargielsko , O. Tokarczuk ).

THE SUBJECT OF THE RESEARCH IS MUNSTYLISTIC get it and accept it creation emotional-psychological portraits in contemporary Polish novels scribe .

META ROBOTI – investigation of the human influences in the creation of female images in current Polish literature. At the hour of writing the work, a series of such ZAVDAN is being transferred:

1) review the literature on the topic of linguistic and stylistic analysis of literary text;

2) trace the author’s uniqueness , identify the uniqueness of the author’s image, as a woman, in the artistic translation of the novel “The Remaining Stories”;

3) identify and analyze the different ways in which the characters in the novel are created;

4) identify the role of the primary units in the created figurative system..

The relevance lies in the fact that a detailed analysis of the mental features of the creation of female images in the novels of Polish writings has not yet been the subject of a detailed semantic analysis.

The novelty lies in the fact that the work has attempted to look at the contemporary peculiarities of contemporary Polish women's novels of the 21st century, and to create an analysis of the poetics of creativity in contemporary Polish writings ( S. Hutnik , Yu.Bargelskaya Tao. Tokarczuk ), which is still the subject of special investigation.

METHODS OF CONCLUSION – pivnyannya, descriptive method, structural-stylistic and semantic-stylistic method, structural .

SCOPE OF APPLICATION: due to the growing preoccupation with Polish language, literature, culture in the Ukrainian consulate, the results and materials of investigation may be vikoristana when applied. discussed current Polish literature at scientific meetings and conferences, lectures at the highest levels.

NOVEL, PORTRAIT, MOVABLE PORTRAIT, ANALYSIS OF THE TEXT, ISOTOPY OF THE TEXT, PORTRAITURE , GENDER, LANGUAGE SKILLS.

# ЗМІСТ

ВСТУП .....7

РОЗДІЛ 1. МОВНИЙ ПОРТРЕТ. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ..... 10

1.1. Портрет як засіб створення художнього образу ..... .. . 10

1.2. Мовний портрет і його реалізація в тексті ..... .15

1.3. Зміни мовного портрета в процесі розвитку літератури ..... 19

1.4. Психологічний портрет ..... 21

РОЗДІЛ 2. ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ «МОВНОГО ПОРТРЕТА» МОЛОДІ У ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. ……..29

2.1. Сучасна польська жіноча прозаXXI ст. ……..29

2.2. Мовні особливості романів С.Хутнік …….43

2.3. Жіноча тема романів Ю.Баргельської…….. 51

2.4. «Мовний портрет» гєроїнь О.Токарчук …….. 55

ВИСНОВКИ…… 64

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…… 68

# ВСТУП

Сучасна гуманітарна наукова парадигма характеризується актуалізацією антропоцентричного підходу до вивчення мовних явищ. Антропоцентрична лінгвістика ставить за мету аналіз мовного оформлення присутності людини в мові та мови в людині, а також відображення мовою усіх людських проявів – психологічного та соціального, індивідуального та типового.

Портрет – один із найважливіших засобів характеристики людської сфери в мові. Його існування стає можливим тоді, коли людина починає відділяти себе від оточення й усвідомлює свою неповторність. Мовний портрет прагне всебічно розкрити індивідуальність, однак його фундаментом є типові, загальнолюдські риси та якості. Він існує в площині художнього тексту, є органічною частиною його структури й створюється за допомогою найрізноманітніших мовних засобів. Мова – інструмент його реалізації.

Мовний портрет акумулює різні поняття: 1) власне портрет (змалювання зовнішності людини: зображення обличчя та його частин (очей, носа, губ), волосся, тіла та його частин, одягу (верхнього та нижнього, взуття)); 2) психологічний портрет (опис внутрішнього світу персонажа, рис його характеру, вдачі, особливостей поведінки, моральних якостей, вподобань); 3) мовленнєвий портрет (взаємозв’язок мови героя та його характеру). Опис зовнішнього вигляду літературного персонажа створює певний зоровий образ у свідомості читача, що сприймається як емоційно, експресивно й естетично значимий об’єкт.

Під час аналізу портретних характеристик персонажа виявляються гендерно зумовлені стереотипні уявлення про зовнішній вигляд людини; визначається характер естетичної оцінки, яка надається певним ознакам зовнішності; визначаються також механізми їх мовного вираження; встановлюються пріоритетні області портретного опису залежно від статі персонажа й автора художнього тексту.

Дослідженням портрета героя та його впливом на художній твір загалом цікавилися вітчизняні та зарубіжні літературознавці, лінгвісти та психологи.

Так К. Сізова [28] провела аналіз принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX століть. Увагу в її дослідженні зосереджено на виявленні універсальних типологічних ознак портрета в межах провідних художніх напрямів.

І. Семенчук [21] розглядав портрет як історичне явище. Він виділив типи портретів (повний, докладний, скупий; статичний, динамічний) та проілюстрував їх на прикладах творів українських класиків, також розподілив склад лексики на позначення візуального образу в художньому тексті на три лексико-тематичні розряди: соматична (тіло людини), вестиальна (одяг), кінетична (міміка, жести). Т. Насалевич [22] описала характеристики індивідуального та групового портрета.

Окремі аспекти портретування вивчали Т. Бовсунівська [3], Н. Бохун [5], Є. Гончарова [8], Л. Марчук [20], О. Омецинська [24], А. Скачков [30], Ю. Хандирис [68]. Особливість портрета як засобу вираження психологізму у творі досліджували Л. Гінзбург [11], Л. Каневська [27]. Лінгвістичні особливості вияву гендеру в мові розглядали Ю. Клюкіна [15], А. Кириліна [14].

Основний масив теоретичних розроблень висвітлює літературознавчий аспект дослідження портрета персонажа. Предметом нашої уваги є процес створення цілісного образу героя в аспекті літературознавчому та мовознавчому, що містить аналіз мовних засобів характеристики зовнішності та психологічних особливостей героя, використовуваних автором, і механізмів їх застосування в художньому творі. Це й зумовлює **актуальність** нашої роботи.

Обєкт дослідження: твори сучасних польських письменниць (С.Хутнік, Ю.Баргельскої, О.Токарчук).

Предмет дослідження  є мовностилістичні засоби й прийоми створення мовно-психологічного портретів в романах сучасних польських письменниць.

Мета роботи – дослідження мовних засобів створення жіночих образів у сучасній польській літературі. 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 романів сучасних польських письменниць;

3) виявити та проаналізувати мовні засоби створення 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 романів польських письменниць ще не був предметом детального мовознавчого аналізу.

Наукова новизна полягає у тому, що у роботі зроблено спробу розглянути мовні особливості сучасних польських жіночих романів XXI століття, здійснити аналіз поетики творчості сучасних польських письменниць (С.Хутнік, Ю.Баргельської таО.Токарчук), яка ще неє предметом спеціального дослідження.

Методи дослідження – порівняння, описовий метод, структурно-стилістичний та семантико-стилістичний метод, структурний.

Робота складається зі ступу, вох розділів із підрозділами , списку використаної літератури

# РОЗДІЛ 1.
# МОВНИЙ ПОРТРЕТ. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Портрет як засіб створення художнього образу

Портрет – це один із найважливіших засобів художньої характеристики, за допомогою якого письменник розкриває типовий чи індивідуальний характер своїх героїв і виражає своє ідейне ставлення до них через особливості зображення зовнішності: постави, обличчя, одягу, рухів, жестів і манер. Портрет персонажа є центральним елементом усієї зображальної системи художніх образів.

Мовний портрет – це цілісний образ людини, утворений засобами художньої мови. Він синтезує в своїй структурі різні поняття: власне портрет (у вузькому значенні, тобто змалювання зовнішності людини: рис обличчя, жестів, міміки, одягу), та психологічний портрет (опис внутрішнього світу персонажа, рис його характеру, вдачі, особливостей поведінки, моральних якостей, вподобань) та мовленнєвий портрет (взаємозв’язок мови героя та його характеру, відмінність від мови інших персонажів). Поєднання цих компонентів дає можливість автору створити яскравий, багатий і повний образ героя, запевнити читача в реальності художньої правди, в чуттєвій достовірності зображуваного. Для цього письменник виділяє характерні людські риси, укрупнює їх, посилює та подає в індивідуальному вимірі.

Портрет – це жанр мистецтва, що має складну структуру змістового наповнення. Він не просто зображує або описує зовнішні риси реально існуючої людини, а й розкриває її характер, психологію, тобто є засобом створення цілісного художнього образу. Серед усіх інших способів зображення портрет вирізняється особливою зорової наочністю.

Портрет проходить непростий шлях еволюції – від схематичного наскального малюнка узагальненої людської фігурки до зображення індивідуальності. Справжній майстер, малюючи портрет, передусім шукає не

зовнішньої, емпіричної подібності, а внутрішньої, естетичної. Його головною метою є не бездумне копіювання моделі, а осягнення внутрішнього світу людини, її думок, почуттів, що подається через виразні, яскраві риси. Цікаво, що під час виконання цього завдання, художник мимоволі розкриває й своє власне світобачення: уявлення про красу, гармонію, добро і зло, долю та щастя. Портрет – завжди подвійний образ: художника та його моделі. Крім того, сприймаючи портретний образ, відтворений засобами мистецтва, проникаючи в думки й почуття портретованої людини, ми одночасно пізнаємо її оточення, стиль життя, суспільні відносини, особливості часу. Отже, портрет – це відтворення у формах, лініях і фарбах живого обличчя, й разом з тим його ідейно-художня інтерпретація. Портрет відображає гармонійно завершену картину минулої культурно-історичної епохи, яку можна наочно побачити, відчути, прочитати, віртуально зануритися в неї та зробити певний психоаналіз.

Портретування визначається як процес моделювання автором зображення персонажа. Воно ґрунтується на принципах, що відрізняються залежно від традицій у різних національних літературах і естетичних та світоглядних засад художніх напрямів. Такими принципами є ідеалізація, психологізм, натуралістичність.

Головний інтерес до людини в літературі зосереджений не так на її зовнішньому вигляді, як на особливостях внутрішнього світу. Мета художньої літератури – викликати в душі читача яскраві, сповнені життя образи людей, зображуваних письменником, і за їх допомогою викликати ті почуття та переживання, які відчував автор під час написання твору. На різних етапах літературного розвитку, в різних його моментах портрет відрізняється ступенем своєї типовості та ступенем своєї індивідуалізації на основі ідейного змісту. Ця форма літературної образотворчості закономірно рухалася від узагальнено-абстрактної портретної характеристики до все більшої індивідуалізації. Загальне значною мірою переважало над індивідуальним аж до кінця XVIII століття.

У літературі XIX століття можна виділити два основних види портрета: експозиційний (тяжіє до статичності) і динамічний, що переходить у пластику руху, дії. Експозиційний портрет заснований на найдокладнішому перерахуванню деталей образу людини, фігури, одягу, окремих жестів та інших прикмет зовнішності. Цей метод використовували представники натуралістичної школи. Їхніми персонажами переважно були дрібні чиновники, міщани, купці, які стали вивчатися як соціальні типи. Все в них повинно було видавати належність до певної соціальної групи. Подальша модифікація експозиційного портрета – психологічний портрет, де переважають саме ті риси зовнішності, які свідчать про властивості характеру й внутрішнього світу. Отже, загальну еволюцію портрета в літературі можна визначити як поступове звільнення його від нормативної заданості, рух до безпосереднього самовияву і живого контакту з життям. Це звільнення супроводжує перехід від розлогості описів до стислості, від перерахування деталей статичної фігури до експресії окремих виразних деталей, фіксації душевних станів, пов’язаних з конкретною, одиничної ситуацією.

Простежується перехід від умовного портрета класицизму, через портрет-характеристику, до портрета як засобу проникнення у світ почуттів і свідомість неповторної особистості.

Питанням створення портретної характеристики та її впливом на художній твір у цілому цікавилися вітчизняні та зарубіжні літературознавці, лінгвісти та психологи. Літературознавці виділили різні типи портрета, визначили його місце у літературному творі; мовознавці досліджували окремі засоби та стилі, що використовувалися при створенні художнього портрета; психологи вивчали його вплив на уяву читача з одного боку, а з іншого – психічні особливості літературного героя [24, с. 182].

Аналізуючи портрети в творчості українських письменників, І. Семенчук зазначає, що портрет може бути **повним**, **докладним** і **скупим**. Докладні портрети персонажів у творах І. С. Нечуя-Левицького, скупі – у В. Стефаника. П. Мирний, М. Коцюбинський малюють портрети протягом

усього твору, доповнюючи їх новими штрихами. Портрет дає можливість розкрити індивідуальність персонажа. У Чіпки з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» борідка *мов стесана*, ніс *трохи загострений*, очі теж *гострі, дуже палкий погляд, бистрий, як блискавка* [27, с. 36].

Є портрети-описи, у яких акцентується увага на зовнішності персонажа (портрет Лесі Череванівни в романі П. Куліша «Чорна рада»), портрети-враження, у яких душевні якості персонажа розкриваються через опис вражень, які він викликає в інших героїв та автора, портрети-порівняння з іншими портретами персонажів. Портрет може бути **статичним** (у ньому зосереджена увага на незмінних деталях) і **динамічним** (деталі зовнішності нагромаджуються протягом твору, зосереджується увага на мінливих особливостях – жестах, міміці, виразі обличчя) [27 , с. 45].

Портрети відрізняються за обсягом і структурою, а також за способом локалізації в тексті. Важливим критерієм виокремлення структурних типів портрета є спосіб організації його компонентів. Вони можуть розташовуватися й пов’язуватися між собою у два способи. **Концентрований** портрет розміщений в одному текстовому фрагменті. Його компоненти є рівноправними та організовані за принципом лінійної послідовності, перебувають у сурядному зв’язку. **Деконцентрований** портрет зазвичай структурується через смислові поля, його елементи вичленовуються в різних фрагментах тексту, віддалених один від одного. Компоненти деконцентрованого портрета не є рівноправними, їх поєднує підрядний зв’язок. У семантичному полі виділяється ядро, сформоване повторюваними одиницями, та периферія, яка містить елементи, що постають у тексті один раз. Головна функція портрета подібної структури – виділення семантичної домінанти образу.

Г. Старикова, залежно від складу лексики на позначення візуального образу в художньому тексті, виділяє такі три лексико-тематичні розряди:

1. Соматична лексика: іменники, які позначають тіло людини та його частини (голова, обличчя, очі, ніс, руки тощо).

2. Вестиальна лексика: іменники, які називають одяг, взуття (плаття, штани, туфлі).

3. Кінетична лексика: іменники на позначення міміки, жестів.

Специфіка створення портрета персонажа в художній літературі передбачає можливість різних семантичних і структурних модифікацій. Дослідники словесного портрета пропонують такі критерії визначення способів формування портретного опису дійової особи в художньому тексті:

1) Якщо письменник характеризує зовнішні та внутрішні якості, притаманні одному персонажу, йдеться про **індивідуальний** портретний опис. Якщо зображуються відразу двоє чи більше героїв – перед нами **груповий** портрет, – зазначає Т. В. Насалевич [23, с. 145].

2) У тому разі, коли зовнішню та внутрішню характеристику персонажа подано одноразово, має місце **компактний** портрет. Проте коли зображення дійової особи не є повним і автор багаторазово звертається до репрезентації персонажа у художньому творі, йдеться про **розпорошений** портретний опис.

3) При зображенні незмінного зовнішнього вигляду персонажа та його внутрішнього стану протягом певного проміжку часу виокремлюємо **статичний** портрет, а при змалюванні мінливої поведінки дійових осіб, їх емоційних реакцій (у вигляді жестів, посмішок тощо) на події, що відбуваються довкола, – **динамічний** [9, с. 25].

Н. Родіонова розглядає портрет як важливий елемент композиції літературного твору та виокремлює: портрет-представлення (структурно-розгорнутий портрет на початку тексту); портрет-оцінку (портрет-сприйняття); портрет-ситуацію (структурно стислий портрет в епізодичній ситуації).

Потрібно також зазначити, що елементи характеризуючого портрета можна умовно поділити на стабільні (невід’ємні) – колір очей, форма обличчя, зріст; та ситуативні – одяг, жести, вираз обличчя.

Класифікація портретів достатньо розлога й охоплює найрізноманітніші аспекти, однак портрети в художніх текстах рідко репрезентують лише один з них, зазвичай вони поєднують в собі декілька типів, наприклад, ситуативний та індивідуальний або компактний та груповий. Особливості портретування залежать від обсягу твору. Так автор новели використає компактну характеристику, а романіст може дозволити собі розлогі, розпорошені в тексті описи. Має значення також «важливість» персонажа, адже портретам головних героїв приділяється більше уваги, ніж другорядним.

## 1.2 Мовний портрет і його реалізація в тексті

У живописі портрет створюється фарбами, у фотографії – світлом, а в літературі (мовний портрет) – словом. Художнім словом, насиченим емоційним сприйняттям. Щоб зрозуміти розмовну мову, нехудожні тексти, достатньо аналізу значень слів і їх семантичного співвідношення. А от письменникам потрібно подолати понятійний, абстрактний характер мови, зробити її засобом зображення дійсності. Для цього вони так підбирають й організовують слова, щоб основними для розуміння речення стали не узагальнені значення слів, а зв’язані з ними уявлення.

Автор намагається спиратися на загальноприйняте семантичне поле конкретного слова, щоб усі вкладені в нього смисли відповідали задуму твору й доходили до свідомості читача в неспотвореному вигляді. Однак, одночасно з цим, письменник може використовувати небуденне значення лексеми, або взагалі надавати їй зовсім інше значеннєве забарвлення. Це основа процесу метафоризації, основа художньої творчості у сфері літератури.

Починаючи з XVII ст., письменники стали приділяти більше уваги створенню образів, зокрема опису зовнішності героїв. Поступово розвиваючи та збагачуючи вміння влучно, всебічно описувати своїх персонажів, митці слова створювали більш «живі» образи, щоб вони краще запам’ятовувалися та надавали творам неповторної індивідуальності. Письменники пов’язували зовнішні характеристики з внутрішнім світом персонажів, показуючи через

певні портретні риси глибокі внутрішні переживання, особливості психічних станів, настроїв.

І разом з цим характери не подаються у творі в плані безвідносного, автономного опису, герой виступає або як носій ідеалу письменника, або піддається осуду в світлі цього ж ідеалу. Саме тому в мові художньої літератури, де письменники прагнуть максимальної індивідуалізації своїх творів, використання семантичних відтінків у значеннях слів та їх переосмислення є конче необхідним. Цього ефекту можна досягти через використання найрізноманітніших стилістичних засобів.

Портрет у літературі – один із засобів художньої характеристики, який полягає в тому, що письменник розкриває типовий характер своїх героїв і виражає своє ідейне ставлення до них через зображення їх зовнішності: постави, обличчя, одягу, рухів, жестів і манер.

Портрет персонажа є центральним елементом усієї зображальної системи художніх образів, який розглядають у сучасній лінгвістиці під час вивчення художнього тексту через детальний аналіз лінгвістичних засобів та в зв’язку з теорією мовної комунікації.

У лінгвістиці поняття «портрет персонажа» досліджується в таких основних аспектах: опис зовнішності (обличчя, фігури, одягу); опис кінетичних характеристик (жестів, міміки); опис мовлення (тембру голосу, манери говоріння); опис рис характеру, динаміки думок, почуттів, вчинків і переживань; опис предметів, що оточують персонажа, а також опис його соціального стану; опис психологічних особливостей (вподобань, провідних рис характеру, виявів емоцій та афективних станів) [5, с. 6].

До портретної характеристики належить також ім’я героя: в художній літературі «імена власні з називною функцією дуже важливі – вони допомагають створити літературного героя. Автори витрачають чимало сил на опис сцен, героїв, подій, щоб візуалізувати їх. Але кращий опис – це всього лише натяк, ключове слово, що відкриває двері, в які читач входить сам» [29, с. 168]. Ономастика в художньому творі завжди красномовна: навіть коли

автор намагається надати герою звичайні типові ім’я та прізвище, він неминуче підключає сильне асоціативне поле, пов’язане із семантичним наповненням, яке несе кожен антропонім. На це вказує В. Михайлов, підкреслюючи, що «комунікативна функція ономастичного матеріалу в художньому тексті виявляється «ускладненою» поетичною функцією, яка висувається тут на перший план» [28, с. 169].

К. Кусько розглядає мовний портрет у вузькому значенні, тобто як передачу мовленнєвих характеристик героя твору. «Мовний портрет – зазначає дослідниця – це індивідуальний та водночас типологічний спосіб передачі мовлення персонажа, зображення у ній характеру героя в неперервному розвитку, його світобачення, ідеологічних позицій, політичного рівня» [19, с. 28]. Основними елементами, що сприяють створенню мовного портрета, є: 1) взаємозв’язок мови героя та його характеру; 2) відмінність від мови інших персонажів; 3) вияви в мові соціальної, професійної локальної належності; 4) відображення у мові світобачення; 5) еволюція мови персонажа у поєднанні з еволюцією образу.

Отже, література має більше засобів для створення цілісного образу людини. На відміну від живописного чи скульптурного портрета, в літературному мить не зупиняється, вона «тече», а тому образ героя постає перед реципієнтом у своїй динаміці. До того ж, література апелює до уяви, що заповнює всі прогалини опису. Тобто письменник не зобов’язаний змальовувати кожну волосинку чи зморшку на обличчі, вдаватися до надмірної деталізації, йому достатньо лише подати яскраві елементи зовнішності, тільки невеличкий фрагмент, виразну деталь – і така, на перший погляд, скупість використання мовних засобів парадоксально потужно вплине на читацьку уяву, реципієнт стане ніби співавтором, домальовуючи портрет героя у власній свідомості.

Портретування передбачає певну сукупність прийомів і художніх засобів, співвідносних з різними рівнями мовної презентації тексту: тропів, стилістичних фігур, промовистих імен, засобів фонетичної та синтаксичної

виразності, можливостей словотвору тощо. Кожен літературний напрям і конкретний митець репрезентує відносно сталу систему засобів творення портрета, прийомів, термінологічно означуваних як модель портретування.

Портрет у художньому творі є сукупністю великої кількості структурно-семантичних складників. До них належать не лише суто зовнішні дані (форма й вираз обличчя, погляд, волосся, зріст і статура, одяг і аксесуари тощо) і форми поведінки (міміка, жести, хода, манера рухатися тощо), а й інші різновиди характеристики персонажів, наприклад, колористична (коли семантика образу героя розкривається за допомогою кольорів, що домінують в описі); характеристика за допомогою пахощів, яка пов’язана з тенденцією до натуралізму; характеристика смаків, естетичних та інших (так, любов до музики в творах романтизму детермінує позитивність персонажа); характеристика за допомогою паралельних образів або концептів, сутність якої полягає в залученні різноманітних фактів дійсності, що допомагають створенню семантичної домінанти естетичної концепції героя. Актуалізація певного структурно-семантичного складника портрета пов’язана передусім з родовою належністю твору, а також з концептуальними засадами літературного напряму. До мовного портрета включають також портрет психологічний.

У вивченні портрета є два наукових підходи – літературознавчий і лінгвістичний. Як елемент художнього твору мовний портрет – об’єкт власне лінгвістичного аналізу, який включає детальний розгляд особливостей художнього тексту на всіх мовних рівнях.

Між словом і образом у художньому творі існує тісний зв’язок. У системі художнього образу слово ускладнює свою функцію, воно передає зміст, що складається з номінативно-предметних значень й водночас дає конкретно-чуттєве уявлення про явища дійсності, виражає авторську оцінку, авторський ідеал, який реалізується в образі. Важливе значення для аналізу має правильне розуміння мовних засобів, що по-різному втілюються в художньому тексті, й тих зв’язків, що існують між словом і образом.

Робота над текстом вимагає високої професійної підготовки. Професійний читач сприймає художній твір як певне ідейно-естетичне ціле, що так чи інакше впливає на його свідомість і почуття. Читає він художній текст, зазвичай, лише раз. По-іншому працює над літературним текстом філолог. Він має з'ясувати: яке завдання висунув перед собою автор, з яких мовних засобів побудований твір, мотив їх вибору; чому певний твір може мати (чи має) багато тлумачень, які факти породжують різноманітність тлумачень, які позатекстові чинники необхідні для адекватного письменницького розуміння художнього твору і под. Відповідь на ці й інші питання дає серйозний і всебічний, строго об'єктивний і повністю побудований на мовних фактах лінгвістичний аналіз художнього тексту [16, с. 53].

### 1.3 Зміни мовного портрета в процесі розвитку літератури

Як зазначає І. Семенчук, портрет – явище історичне, воно змінювалося послідовно й закономірно. І не лише тому, що розвивалися засоби зображення. Зазнавав змін і сам зображуваний предмет. Пригадаймо, наприклад, як ставилися античні митці до мистецтва. Вони вважали, що мистецтво існує для того, щоб відтворювати тільки неповторну красу, були прийняті закони, які забороняли зображувати потворність [27, с. 5].

Розвиток літератури має в своїй основі певний алгоритм. Кожна з літературних систем намагається по-новому побачити та зобразити людину з її зовнішнім і внутрішнім світом. «Принципи й мовні засоби портретування людини послідовно та закономірно змінюються залежно від того, яка соціальна дійсність типізується в творі», – зазначає К. Сізова [28, с. 42].

Герой у фольклорних текстах завжди має сталий набір портретних характеристик і оцінок, що виявляється у мовних штампах, схемах, постійних епітетах. Зовнішність персонажів усної народної творчості має регламентовані, фіксовані ознаки, для неї характерна відсутність

індивідуалізації, умовність і традиційність описів. Характер опису також залежить від типу героя (позитивний, негативний).

Романтичний герой змальовується як виняткова особистість, що діє в надзвичайних умовах, тому й засоби створення його портрета вражають читача своєю підкресленою гіперболічністю, разючістю метафор, барвистістю епітетів. Романтичний напрям розробив систему семантичних маркерів зовнішніх проявів емоційно-почуттєвої сфери: хвилювання героя передається тим, що він зблід або шепоче; якщо персонаж почервонів, то сердиться; опустив очі – отже, сумує тощо. Реалістичний герой, навпаки, відзначається винятковою правдоподібністю й типовістю, у змалюванні його зовнішності не знайти нічого надзвичайного. Однією з основних рис портрета є розкриття зовнішніх обставин і соціального стану персонажа.

Портрет героя в реалізмі обов'язково зображує план опису особливих прикмет, що містять паралельну психологічну характеристику, яка обов'язково співвідноситься з логічними критеріями відповідності героя його соціальному типові. Опис зовнішності стає важливим елементом психологічної характеристики персонажа, виявляє його духовну сутність. На перше місце письменники висувають подробиці, яскраві індивідуальні риси. Характерні деталі, кожна з яких є показником певної ознаки героя, і з яких, подібно до мозаїки, складається портрет, виходять у цьому літературному напрямі на передній план. Ці деталі, повторюючись і перегукуючись, створюють потужне значеннєве поле, ядро якого – семантична домінанта образу.

Виникнення психоаналізу й швидке набуття ним популярності зумовили підвищення інтересу до ірраціонального, підсвідомого. Герой літератури модернізму немовби вивернутий навиворіт, літературу цікавить передусім не його зовнішність (зовні це типовий романтичний герой), а психічні процеси, емоції, думки, сумніви. У галузі форми спостерігалися сміливі експерименти на всіх рівнях організації тексту: фонетичному (звукопис, ритмічне мовлення), лексичному (введення нових масивів лексики), синтаксичному (ігнорування

розділових знаків), образному (художня виразність тексту зростала завдяки підвищенню метафоризації, оновленню змісту тропів). Часто в творах письменників-модерністів зовнішність героя взагалі не описується, автор апелює до читача, який на основі психологічного портрета персонажа має домислити, як він виглядає. Письменники-модерністи зберігали загальні романтичні концепції героя й водночас намагалися уникати стереотипних засобів зображення, цей прийом мав зацікавити аудиторію, заінтригувати, а іноді навіть шокувати. Шокуючі деталі та відверті описи певною мірою притаманні всім представникам літератури модернізму.

У поступовому розвитку мовного портрета насамперед слід простежити безперервне зростання психологізму. Психологізацією зумовлюється те, що портрет стає більш складним, комплексним і багатоаспектним. Зміни естетичних зразків спричинили зміни семантичних домінант, а також мовних засобів, за допомогою яких відбувалося створення образів.

## 1.4 Психологічний портрет

У другій половині XIX століття в Україні починає зароджуватися наукова методологія психологізму, засновниками якої стали О. Потебня та І. Франко, які наголошували, що сила художнього твору визначається не просто важливим змістом, проблематикою, а й гнучкістю та багатством художньої (словесної, мовної) форми, яка здатна викликати поліфонію вражень та переживань. Психологізм художнього твору як сукупність засобів розкриття внутрішнього світу героя став об’єктом посиленого інтересу дослідників у 80-90-ті роки XIX століття, коли соціальний детермінізм вчинків героя та його характеру поступився місцем розкриттю психічного життя.

У зв’язку з цим посилився інтерес до власне текстових прийомів і засобів, які відображали нову концепцію, втілювали її у тканині твору, а також до особливостей образно-предметного відображення письменником дійсності.

О. Потебня поєднував лінгвістичний аналіз із психологічним. До такого підходу він прийшов через вчення В. фон Гумбольдта про тісний зв’язок мови

й мислення. Він підкреслює, що художній твір, як і слово, базується на психічній природі мови та є синтезом трьох компонентів: змісту (або ідеї), що відповідає чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю (змістом виступає також і лексичне значення слова); внутрішньої форми, тобто образу, який вказує на зміст і має вигляд символу, натяку на чуттєве сприйняття або поняття; зовнішньої форми, в якій опредмечується, об'єктивується художній образ [25, с. 162]. Через слово виникає уявлення про образ, тому художня творчість ґрунтується на внутрішній формі слова. Тільки вона має всі ознаки художнього твору, оскільки слово та художній твір співвіднесені як частина й ціле. За О. Потебнею, психологізація творчості відбувається в слові, а потім виражається у творі через метафоризацію мови. Мова є вираженням психології людини, а в широкому розумінні – психології народу.

Ідеї О. Потебні розвинув Д. Овсянико-Куликовський, якого передусім цікавила психологія та духовне життя письменника. Науковець поєднував у своєму дослідницькому методі соціологічні та психологічні підходи, зосереджував увагу на вивченні психології автора та його літературних героїв.

Такі висновки мали принципове значення для розвитку українського та світового літературознавства. Захоплені історико-культурним прочитанням літературного процесу, дослідники того часу ніби відхилилися від психологічних основ художньої творчості. Це відхилення потребувало виправлення, зумовленого самим ходом історії.

І. Франко у своїх дослідженнях прагнув визначити найзагальніші закони художньої творчості, пояснити проблему психологізму. Його теоретичні висновки ґрунтуються на дофройдівській психології про свідоме та підсвідоме у творчому процесі. Утім, увага І. Франка була зосереджена саме на авторові та його діяльності, хоча він говорив, що за тим же принципом можемо оцінити й існуючі художні тексти. І. Франко підкреслює особливу естетичну та психологічну функцію слова в процесі відтворення певного життєвого враження. Слово в літературному творі дослідник визначає як сигнал, який викликає в людській душі враження та який поєднує в собі широке поле

різноманітних смислів. Слово є ланкою між набутим і схованим у глибинах пам’яті досвідом реципієнта та новим досвідом, що прагне донести до читача автор. Тобто воно «збуджує» асоціації, які створюють уявний образ і цим сприяє тому, що художня дійсність сприймається реципієнтом як достовірна.

У кінці XIX століття помітною стає зміна загальнолюдської свідомості, що відмовляється від застарілого методу зовнішнього поверхового зображення та переходить до індивідуального, неповторного, внутрішнього «Я». Людина має змогу дізнаватися про себе та оточуючий світ все більше, ця інформація накопичується й у результаті кількість перетворюється на якість. Об’єктом зацікавлень стає не стільки людина, скільки її свідомість, психіка, внутрішній світ. Цю зміну концепції погляду на людину відразу ж віддзеркалює література, породжуючи нові методи, прийоми й засоби, нові мистецькі течії, які потім дослідники з різних галузей наукового знання вивчають і ґрунтовно досліджують на всіх рівнях.

Теоретична проблема психологізму в літературі залишається актуальною протягом досить довгого часу, адже її наукове обґрунтування на сьогодні ще не розроблене належним чином. Сучасне літературознавство не має чіткої систематизованої концепції психологізму, різні дослідники дотримуються не однакових точок зору на це питання, зокрема на його природу. Так Л. Гінзбург [6] стверджує, що психологізм – це змалювання душевного життя в його суперечностях та глибинах. Н. Гноєва [7] говорить про психологізм як своєрідний естетичний принцип зображення людини, вираження індивідуальної та суспільної психології. На думку літературознавця А. Єсіна, ознаками психологізму в літературі виступає особливе зображення внутрішнього світу людини засобами саме художніми, глибина й гострота проникнення письменником у душевний світ героя, здатність детально та докладно описувати різні психічні процеси (почуття, думки, бажання), підмічати нюанси переживань. Психологізація зображення людини в цілому зумовлює цілу низку змін, що виникають у жанрово-

формальних засобах творчості, й отже в усіх способах її дослідження як літературознавцями, так і лінгвістами.

Твір існує як цілісна завершена на всіх рівнях структура. До того ж він є знаковою системою, в якій закодовано художню інформацію для її подальшого декодування реципієнтами. Інформація кодується за допомогою матеріальної конструкції, тобто зовнішньої форми, у вигляді художнього тексту. Такий текст власне й стає об'єктом мовознавчих розвідок. Поле наукових інтересів становить сукупність мовних фактів, якими свідомо чи несвідомо користуються письменники для реалізації задуму.

Сучасні дослідники приділяють неабияку увагу проявам психологізму в українській літературі. Це стосується як спорадичних звертань до аналізу художніх творів, так і спеціальних досліджень, присвячених аналізу психологізму творчості окремого письменника або літературного угрупування.

Л. Каневська [12, с. 5] виділяє дві форми втілення психологізму в тексті: інтервентну та екстервентну. Екстервентна (непряма) форма психологічного зображення відтворює думки й емоції персонажів, динаміку їхніх внутрішніх змін шляхом змалювання душевних порухів через візуалізовані й озвучені вияви: мову міміки та жестів, зовнішній мовленнєвий дискурс, змалювання довколишнього середовища тощо. Форма екстервентного психологізму функціональна в низці засобів психологічного зображення, як-от: психологічний портрет, пейзаж, інтер'єр та екстер'єр, зовнішній дискурс мовлення персонажів. Інтервентна форма психологічного зображення передбачає безпосереднє (пряме) відтворення психічних процесів – як рефлексивних, так і емоційних.

Часто в навчальній і науковій літературі будь-який портрет називається психологічним на тій підставі, що він розкриває риси характеру. Але в такому випадку слід говорити про характеристичний портрет. Власне психологічний портрет з'являється в літературі тоді, коли він починає висловлювати певний психологічний стан, у якому персонаж перебуває в конкретний момент, або ж

зміну таких станів. На відміну від звичайного портрета, головна мета якого – дати читачеві можливість уявити людину, психологічний портрет пов'язує зовнішність героя з особливостями його внутрішнього світу. Портретний опис вказує на стан душі героя, акцентує увагу читача на тих деталях зовнішнього вигляду, які несуть інформацію про думки, почуття, переживання і настрої.

Існують два різновиди психологічного портрета: 1) в портретному описі може бути підкреслено відповідність зовнішності героя його внутрішньому світові;2) зовнішність героя та його внутрішній світ співвідносяться за принципом контрасту.

Відповідність рис портрета рисам характеру - річ досить умовна й у дечому відносна; вона залежить від наявних у певній культурі поглядів, переконань, стереотипів, а також від характеру художньої умовності. На ранніх стадіях розвитку культури передбачалося, що красивому зовнішньому вигляду відповідає душевна краса. Позитивні герої нерідко зображувалися прекрасними зовнішньо, негативні – потворними і огидними. Надалі зв'язки зовнішнього і внутрішнього в літературному портреті істотно ускладнюються. Зокрема, вже в XIX ст. стає можливим абсолютно зворотне співвідношення між портретом і характером: позитивний герой уявляється потворним, а негативний – прекрасним. Прикладом може бути Квазімодо В. Гюго і міледі з «Трьох мушкетерів» А. Дюма. Отже, портрет у літературі виконує не тільки зображальну, а й оцінну функцію. Перший різновид психологічного портрета широко використовується всіма письменниками. Його основа – переконання в тому, що зовнішність людини – це прозоре скло, через яке видно душу, особливо якщо це людина відкрита, щира, яка не вміє або не хоче прикидатися, приховувати свою суть. Навіть у замкненій, потайній людині уважний спостерігач може розрізнити таємне, за зовнішністю-маскою розгледіти істинне «обличчя». Портрет дозволяє письменникові виявити невідповідність зовнішнього вигляду героя та його справжніх душевних якостей. Найчастіше під удаваною байдужістю і спокоєм людини ховаються сильні пристрасті й

хвилювання. Видима бідність емоцій маскує внутрішню енергію, здатність до глибоких переживань тощо.

Людина в літературі, на думку Л. Гінзбург, – не абстракція, а конкретна сутність, наділена символічним значенням і тому здатна репрезентувати ідею. Отже, для автора дуже важливо створити атмосферу ставлення читача до персонажа, наповнити його образ відповідним до авторського задуму звучанням. Образ героя може постати загадкою, отримати характеристику, що тимчасово введе в оману, але в будь-якому разі нестиме в собі смислове наповнення. Цілісний образ людини формується від початку й до кінця тексту: перше знайомство читача з персонажем закладає основу для створення «єдності літературного героя», упродовж твору психологізм характеру поглиблюється, образ індивідуалізується. Л. Гінзбург принцип цілісності літературного героя розуміє як незаперечну істину: «Кожну структуру створює взаємодія деяких елементів, ознак. Для структури літературного героя – це його риси, стан душі (почуття, пристрасті). Персонажа без властивостей не буває, як не буває об’єкта без ознак» [6, с. 27].

І. Страхов до способів психологізації, індивідуалізації характеру відносить: а) створення письменником синтетичного (цілісного) портрета персонажа (психологізація портрета засобом динамічної фізіогноміки – вираз обличчя, очей, погляд, посмішка – у поєднанні з характеристикою моральних якостей персонажа, зображенням внутрішнього світу – переживань, інтересів); б) зображення стійких портретних рис: звички; специфічна міміка; характерні рухи; однакові жести; манера ходи, мови; включення в опис персонажа ситуативних портретних рис (емоційно-експресивних) тощо. Через детально прописані психологічні портрети письменник здатний зазирнути у внутрішній світ своїх героїв. Великого значення для розкриття процесу становлення особистості набувають синтетичні портрети, які фіксують зміни психологічного стану та морального вибору людини. Доповнення образу персонажа стійкими портретними рисами поглиблює індивідуалізацію особистості, адже вони відбивають усталені ознаки. Ситуативні портретні

риси характеризують емоційно-експресивний образ особистості, своєрідність психологічних станів, що змінюються в різних сюжетно-психологічних обставинах.

Особливою (і відмінною) рисою психологічного портрета є те, що він може взагалі не містити опису зовнішності, а складатися лише з фрагментарних описів психічних особливостей, рис характеру, вдачі персонажа. Порівнюючи психологічний образ із типовими для нього людськими рисами, читач самостійно домислює вигляд героя.

З лінгвістичного погляду, психологічний портрет цікавий тим, як за допомогою елементів мовної структури відбувається зображення глибинних людських якостей. Мовна система містить чимало лексичних одиниць, що здатні передати внутрішні почуття, наприклад, *злякатися, замріятися; здивування, сором.* Вони загальновживані, адже їх може відчувати кожна людина. Однак є небуденні відчуття, на позначення яких немає відповідних лексем. Тоді в основі зображення постає одна з найважливіших особливостей мови – метафоричність. За допомогою метафори можна осягнути нові явища як зовнішнього, так і внутрішнього, потаємного світу. У даному разі предметом уваги стає поєднання лексем, а також утворювана ними абстрактна семантична єдність, через яку автор транслює відчуття.

Є два основних прийоми, за допомогою яких письменник передає читачеві інформацію про переживання героя. Перший будується на основі розлогих, детальних описів відчуттів. Другий набагато складніший, однак більш цікавий для досліджень. Він полягає в тому, що письменник створює в тексті особливу атмосферу, яка викликає в читача конкретні емоції, що відповідають задуму автора. Аналіз мовного оформлення цих прийомів становить чималий інтерес.

Отже, психологічний портрет є одним із засобів втілення психологізму в літературному творі, це чи не найважливіший спосіб характеротворення. Оскільки портретування – компонент типізації, воно може бути ледь

окресленим, переважати над іншими засобами психологізації, але завжди пов’язаним із авторською концепцією персонажа.

# РОЗДІЛ 2.
# ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ «МОВНОГО ПОРТРЕТА» МОЛОДІ У ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.

## 2.1 Сучасна польська жіноча проза XXI століття

У сучасному польському літературознавстві жіноча творчість усвідомлюється як літературний феномен, яка має естетичну цілісність.

Термін «жіноча література» є досить проблематичним, адже літературна творчість не означує стать та не робить поділу за статевою приналежністю. Із цього випливають феміністичні тенденції, адже причиною неприйняття поняття «жіноча проза» є традиційно закріплена позиція патріархальної культури [10, с. 59].

Останніми роками все більше відбувається активний прихід польських авторок у літературу, що стало досить помітним явищем. Адже мають можливість писати про те, що самі хочуть, без якихось обмежень. Час від часу жіночу літературу ототожнюють із «дамською» прозою, яка несе у собі любовні романи та мелодрами, адже вони адресовані лише жіночій аудиторії.

Сучасна жіноча література має своє бачення, почерк, голос, стиль, манери подачі, що складають вагому конкуренцію не лише жіночому, а й чоловічому мистецтву.

За словами В. Агеєвої, жінки-письменниці гостріше відчувають застій в літературному процесі та в духовній атмосфері, як і необхідність її ціннісної переорієнтації. Це все тому, що жінки нерідко бувають сміливіші, радикальніші за чоловіків [2, с. 203].

Є. Кононенко стверджує, що вона саме часто натрапляла на різні визначення жіночої прози, які покликані розкривати всі особливості жіночої психіки, її сутності, у таких деталях, які чоловік не в силі зрозуміти [11, с. 57].

У світі точаться дискусії стосовно поділу літератури ще на жіночу. Дослідниця

О. Корабльова запропонувала виокремити та вважати жіночу прозу такою, що написана жінкою [17, с. 12]. Деякі дослідники заперечують біологічний поділ, і разом із тим й існування як такої жіночого письма. Наприклад, американська дослідниця А. Колодій, вважає не коректне виділення жіночої літератури. На противагу французька письменниця П. Констан запропонувала жіночу літературну творчість не ототожнювати із поняттям жіноча література [5, с. 131].

Український літературний критик Л. Таран вдало сформулювала своєрідність жіночої літератури: «Є проза, написана жінками, і проза, яка артикулює власне-жіночий досвід. Уточню: до першої відношу таку, яка відповідає стереотипам традиційного письма і змальовує світ жінки як такий, що не мислиться поза світом чоловіків, до другої групи – твори, що змальовують самодостатність жінки» [32, с. 93].

На думку польської дослідниці П. Гометовської, поняття «жіноча література» з'являється тоді, коли мова йде саме про літературну критику [44].

Л. Мажец у досліджені «Archiwa literatury kobiecej» вказує на те, що для польської літератури поняття «жіноча література» являється особливо неоднозначним та викликає різні емоції. Але жіноча література це та, яка написана саме жінками [57].

Серед сучасної польської жіночої прози можна знайти розгалужену систему жанрових ознак, зокрема соціально-психологічний роман, інтелектуальний, виробничий, химерний із рисами фантастики і міфологізму, роман-хроніку, документальний, комічний, роман-трагіфарс, готичний, пригодницький, квест, роман-мелодрама та цілий ряд малих прозових жанрових форм як повість, новела, оповідання тощо [18, с. 56].

Жанрова модель залежить від інтелектуалізму, ідеологізму, психологізму, світогляду кожної авторки, яка може проявляти як

феміністичні так і акти феміністичні ідеологеми. Часто письменниці порушують питання про професійну діяльність представниць феміністичного гендеру, життя у великому міст [35, с. 58].

Найхарактернішою ознакою польської жіночої прози є жінка-героїня у центрі твору, яка вирішує разом із універсальними екзистенційними проблемами специфічно гендерні питання буття.

Жіноча проза часто використовує постмодерністські ознаки, зокрема гра без правил, гротеск та іронію, сприйняття описаної епохи як її кінець існування або безкінечність, ніби час рухається по колу, використання вже раніше зроблених сюжетів, пародіювання, теми створених вже образів тощо. Центральна проблема – це питання взаємин людини (жінки) та суспільства, які є взаємовідчужені один від одного.

Польській жіночій прозі кінця XX початку XXI століть притаманна нова концепція жіночої особистості, яка має роздвоєне єство, адже вона бажає бути вільною, незалежною, яке суперечить потягу до родинності і материнства, бути сильною, але водночас і слабкою, – усе це спричинає життєвий крах, який нищить жіночність. Гендерні проблеми, які порушуються в сучасній польській прозі, є однією з необхідних елементів феміністичного проекту, який має призвести до переосмислення традиційних розумінь про жіночу роль у сучасному соціумі.

Польська жіноча проза має такі художні особливості:

- трансформація традиційних гендерних стереотипів (переосмислення ролі жінки, матері, маскулінізація жіночого образу),
- актуалізація поняття «художній світ жінки»,
- переорієнтація на вищий рівень психологізму (внутрішня боротьба роздвоєного жіночого «Я»),
- змістова та формальна трансформація, яка базується на інтелектуально-суб’єктивних та полі дискурсивних імпровізаціях

постмодернізму [46, с. 25].

Новаторством сучасної жіночої прози є тематико-ідейні шукання, які спрямовані на руйнування традиційних стереотипів, мають схильність до умовності, алюзійності, абстрагування, переорієнтація на нові жанрово-стильові системи та новоутворення, змістові і формальні трансформації. У прозі домінує психологічно-динамічний портрет. Письменниці використовують внутрішні переживання та часто показують глибину свідомість на підсвідомість головного героя, який наділений сутністю жіночої природи, особливістю вираження жіночого світобачення. Також особливістю є те, що у жіночих творах побутує зосередження на деталях, які мають свій символічний код [35, с. 57].

Польську сучасну жіночу літературу не лише читають, а й добре описують. Про це написано багато книг, наукових статей і публіцистичних текстів. Жіноча проза, написана у кінці XX століття, практично повністю каталогізована літературознавцями та культурологами, а поява жінки в літературі, передбачена в середині 1990 року, викликала страх появи дискусії про чоловічу та жіночу/хорошу та погану літературу.

Початок першого десятиліття XXI століття, на перший погляд, не приносить цікавих, симптоматичних назв, написаних жінками, принаймні якщо дивитися на літературу крізь призму її критичного прочитання істориками літератури. Звертаючись до назви книжки Д. Новацького

«Wilkie Yesterday», можна зазначити, що висновок про брак новаторства в прозі тих років видається слушним. За словами критика, замість того, щоб акцентувати увагу на оригінальності, вони базується на старих зразках, які прийшли до нас ще із Заходу. Простежуючи перехресні шляхи літератури, гендеру та влади в Польщі після 1989 року, А. Мрозік у «Трансформації Акушерки», використовуючи засоби феміністичної критики, доводить, що як літературні тексти, так і сам феміністичний дискурс у Польщі в першому десятилітті XXI століття формально є і тематично другорядні [53, с. 24].

За словами П. Чаплінського, літературний мейнстрім між кінцем XX століття і датою публікації «Ефекту пасивності» (2004 рік) наповнений романами, героїні яких відповідають образу «стереотипної, консервативної нормалізації, в якій (дрібнобуржуазна) жінка більше не є носієм інакшості, а депозитарієм повсякденних істин» [41, с. 20]. З іншого боку було б вузьке представлення окремих назв Й. Батор, О. Станіславської та О. Токарчук. Проте, на думку П. Чаплінського, вони не класифікуються ні як анонс чогось нового, ні як продовження прозового карнавалу 1990 років, на думку критика, це радше непослідовна спроба вийти з глухого кута чи спроба заснована на втечі у фантазію [41, с. 20].

У той час, коли до мейнстріму входять роботи К. Жрохоли, Г. Ковалевської та І. Сової, розвивається феміністична база. Публікуються

теоретичні та методологічні праці, а також переклади англійських, французьких та американських авторів і дослідників. Пишуться дискусії, публікуються запізнілі переклади та їх критичні продовження.

Проте незначні суперечки про жіночу літературу не вщухають. Хоча якщо дивитися на них із точки зору 2013 року, то їхнє існування не несе жодних змін чи розвитку. Поява жіночих текстів не приносять нових рішень, а також не вказують на рецепцію попередніх спалахів чи зривів, спричинених публікацією книг, підписаних прізвищами Філіп'як, Жретковська, Батор, Івасіов, Самсон Токарчук чи Хутнік.

Роман О. Токарчук, опублікований у 2006 році, викликав останню гучну та суперечливу дискусію серед рецензентів, що пишуть у вітчизняних журналах. Книга, видана в міжнародній серії «Міфи», чудово вписується в моду на травестування міфів, започатковану феміністками 1970 років. Її основою став постулат нового прочитання історій, які століттями формувався патріархатом. Подальші переосмислення міфів втратили жіночий елемент. До серії входять «Коротка історія міфу» (2005) К. Армстронг, «Пенелопіада» (2005) М. Етвуд і «Тягар» (2006) Дж. Вінтерсон. «Anna In» базується на шумерському міфі про богиню Інанну,

який, на думку автора, є основоположним сюжетом для інших міфів. Проте швидко виявилося, що мова не йде про нове прочитання міфу, принаймні такий висновок можна зробити, ознайомившись із висловлюваннями наступних критиків і рецензентів щодо книги О. Токарчук [42].

Дискусію про це розпочала стаття П. Чаплінського. Текст, опублікований у «Gazeta Wyborcza», починається таким реченням: «У польській мові є така чиста нотка, що аж дух перехоплює. Так звучить велика література». Результатом такої оцінки мав стати літературний пласт, який складався з «винайденого жанру, мови і абсолютно нового способу мовлення», та белетристичний пласт, у якому автор цікаво та по новому відновив міф [41, с. 55].

О. Токарчук, відновлюючи міф, показує шлях жінки до божественності, який, на думку дослідниці, «[в] контексті сьогоднішньої Польщі видається недосяжним постулатом. […] У країні, де поклоняються Діві Марії, зневажають конкретну жінку. Тому фемінізм у польській культурі все ще залишається вимогою пристойності». На думку М. Мєчницької, це інтелектуальна каша, заплутаний суп, у якому, окрім шумерської історії, ми маємо «[...] міф про Орфея, який спустився до Аїда, щоб отримати правосуддя. Про Деметру, чия донька Кора повинна провести півроку в Аїді, і про Прометея». Дослідження М. Мечницької доводить, що замість глибокої книжки «ми маємо інтелектуальну дешевизну», а «секрет слави О. Токарчук полягає в тому, що з її поверненням до міфології та фемінізму, вона як рукавичка вписується в пакет постмарксистські ідеології визволення від гніту західного світу: від Богів-Батьків, патріархату, капіталізму тощо, що дуже подобається нашим інтелектуалам» [52, с. 31].

Треба погодитися, що О. Токарчук повернув собі міф. Це передумова всієї серії. Завдяки цьому ми отримали гарний, однотонний «на одному диханні» наратив – на думку одних, ще одна точка на шляху до пошуку постульованого шедевра, гностичного тлумачення, пов’язаного з категорією кіберпанку, на думку інших, інтелектуальної каші. Використовувала також

монтажну форму, в тому числі міф і апокриф, культ божеств і природи. Там жінка також відновлює свою божественність, а матріархат стає основою всієї оповіді. Письменниця, посилаючись на відомі історії, доводить, що матріархат може бути таким же тоталітарним, як і патріархат. Це породжує насильство. Єдиний вихід – це зайнятися собою, стосунками з мамою і думати про майбутнє [54].

У першій половині 2003 року П. Чаплінський опублікував текст

«Жінки та дух ідентичності», де він не лише оцінив кількість романів, написаних жінками, але й вільно використовував терміни «жіноча проза». Тому не дивували твердження на кшталт: «у 2000–2002 роках із кожних десяти прозових книжок була одна, щонайбільше дві, написані жінками». Більше того, П. Чаплінський, порівнюючи прозові досягнення 2001 року, зміг точно подати шістнадцять імен письменників, які опублікували принаймні один том прози в тому конкретному сезоні, і, подаючи цей набір імен, де не турбуватися про їх відмінності (звідси Ю. Гартвіг чи Е. Курилюк поруч із К. Ґрохолою чи Г. Ковалевською). У світі, де панує чоловіче письмо, жіноча стать автора мала виняткове значення [54].

Жіноче самовираження було швидко розблоковано ринковим рухом, що перевершив найсміливіші очікування прихильниць і ентузіастів

«жіночого питання» в літературі. Романів жіночих польських авторів написано сотні (на рік), а серед них К. Міхалак, опублікувавши шість романів у 2013 році, яка «зробила» майже третину «норми» 2001 року. П. Чаплінський писав, що ця пропорція викликає занепокоєння («у вдалий рік – один до п’яти, у неврожайний – один до десяти») [54].

Оскільки сучасні жіночі романи являють собою гігантську колекцію різноманітних оповідань, відносно легко виділити з цієї колекції ті, які уникають жанрових стереотипів. І тут варто повернутися до тексту П. Чаплінського «Жінки та дух ідентичності», в якому познанський критик сформулював діагноз, згідно з яким близько 2002 року відбулася маркетизація й водночас пацифікація літературного фемінізму. Це все тому

– як каже з ним полеміст К. Щука – «романи, написані жінками для жінок» характеризували «як нудні, міщанські та підпорядковані принципам малої стабілізації». «Ця теза, – зазначає К. Щука, – можливо, була тоді правильною, але сьогодні потребує глибокого перегляду. Сама К. Ґрохола неочікувано опублікувала «Помах крил», у якому йдеться не

про наступні любовні екстази, а яскраво й добре порушується питання про домашнє насильство та побиття дружини. У тому ж дусі Б. Дарська підтверджує роман К. Ґрохоли 2008 року, навіть стверджуючи, що «автор

«Помаху крил» відійшов від поп-конвенції, запропонувавши добре продуманий і вишуканий роман» [55].

Серед найпопулярнішого та найсильнішого слова у польській літературі ватро виокремити С. Хутнік. Авторка романів і оповідань, феміністка, міський гід Варшавою, громадська активістка. Творчість С. Хутнік поєднує інтелектуалізм, легке хуліганство і глибокий соціальний аналіз. Найпопулярніший роман «Пацанки» («Cwaniary», 2012 рік) – перший у польській літературі текст «войовничого фемінізму» [60].

Ю. Барґельська – сучасна польська поетка та романістка, авторка восьми поетичних збірок і чотирьох книжок художньої прози. Прозовий дебютний роман «Обсолетки» («Obsoletki» , 2010 рік), який збурив багато емоцій, хоч за темпераментністю стилю він далеко відстає, скажімо, від

«Пацанок» С. Хутнік. Назва роману походить від латинського медичного терміну «gravid obsoleta» – завмерла вагітність. Роман порушує проблему про жінок, чия дитина померла ще в лоні [28].Р. Франчак у книжці «Серце» («Serce», 2016 рік) будує сюжетну лінію дещо несподівано, яка розвивається в трикутнику трьох жінок, зокрема двох швейцарок – літньої матері та її доньки – і їхньої польської домашньої служниці, яка поступово стає членом цієї неповної, скаліченої родини [43].

Засновниця культового видавництва «Czarne» М. Шнайдерман видала твір «Фальшувальники перцю» («Fałszerze pieprzu», 2016 рік), який викликав дискусію стосовно жанрової приналежності, зокрема відносять до

мемуаристики, історичного есею або ж автобіографічного роману. На думку самої авторки : «Це – книжка про дві пам'яті, які в жодній точці не перетинаються» [56].

У менш спокійнішому варіанті польської прози, написаної жінками і здебільшого про жінок, є ще цікаві позиції, про які варто згадати, зокрема

«Аліційка» («Alicyjka», 2014 рік) Л. Герметц, «Серце» («Serce», 2016 рік) Р. Франчак та «Ґуґули» («Guguły», 2014 рік) В. Ґжеґожевської. «Аліційка» Л. Герметц – суміш прозових оповідних фрагментів із оперою та античною. Найпоширенішою темою виступає проблема стосунків героїні-оповідачки з матір'ю у різних формах із жорстокістю, непіддатливого, колючого матеріалу, які є непростими, подеколи токсичними.

Жіноча (феміністична) польська література XXI століття – це сильна, жорстка та відважна соціальна проза, яка написана жінками і про жінок. Це не літературний маргінес. Письменниці щороку здобувають важливі нагороди, все частіше бувають на телебаченні і журнальних обкладинках, про них дискутують, а часом сваряться. Своєю творчістю вони привертають увагу тих, хто шукає в літературі актуальні, дискусійних тем, і тих, хто цінує пружне, яскраве письмо.

Початок XXI століття є рушійним та знаковим для сучасної жіночої польської літератури. Серед сучасних жіночих літературних імен варто наголосити на С. Хутнік та Ю. Барґельській, яким характерна індивідуальна манера подачі, кожна має своє бачення, почерк, голос, стиль, що складають вагому конкуренцію не лише жіночому, а й чоловічому мистецтву.

У польській літературі найсильніший сучасний жіночий голос останнього десятиліття належить С. Хутнік.

С. Хутнік (12.07.1979 р.н., м. Варшава) – культурознавець, письменниця, феміністка, громадська діячка, публіцист і читацький популяризатор. Лауреат Паспорта «Політика» в категорії «Література» за 2008 рік, тричі номінована на літературну премію «Nike»: у 2009 році за «Кишеньковий атлас жінок» («Kiezonkowy atlas Kobiet») [1], у 2013

році за

«Cwaniary» та у 2015 році за «В крані чудес» («W krainie czarów») [60]. До 2019 року її книги були видані в дев'яти країнах.

С. Хутнік активно займається громадською діяльністю, керує фундацією «МаМа», яка прагне покращити становище матерів у Польщі, а також є членом «Жіночої угоди». Є переможницею конкурсів «Dama Warszawy 2007» та «Wawoaktywnych 2008». У 2009 році, номінована на літературну премію «Nike», вона також отримала «Social Nobel Ashoka» – нагорода, яку присуджує соціальним підприємцям міжнародна організація

«Ashoka» за внесок у розбудову громадянського суспільства. Співорганізаторка першої Варшавської маніфи та співзасновниця «Жіночої Угоди 8 Березня», в якій була активна до 2015 року. Автор кількох оригінальних маршрутів стежками жінок і літературних діячів. Громадянський відділ. Вона є членом Спілки польських письменників та Асоціації літерацької унії [60].У підлітковому віці вона була членом «KLAN» – клубу творчо особливих людей, яким керувала Данута Вавілов, де навчилася писати вірші та прозу. У 1990 роках вона була волонтером «Amnesty International» і брала участь у діяльності анархо-феміністичних груп «Emancypunx і Radical Cheerleaders».

Закінчила гендерні студії у Варшавському університеті. 27 листопада 2018 року захистила докторську дисертацію на кафедрі історії культури Інституту польської культури Варшавського університету під керівництвом проф. М. Шпаковської, тема – «Повсякденне життя у Варшаві 1954–1955. Чуття, тіло, звичаї». Починала як викладач Інституту польської культури Варшавського університету. Співпрацює з Університетом соціально-гуманітарних наук, де проводить лекції та письменницькі семінари. Її тексти та дослідження опубліковані в понад двадцяти антологіях. Сфера її наукових інтересів: антропологія повсякденного життя, історія культури, література XIX століття, історія емансипаційних рухів, місто та гендер [45].

У 2008 році дебютувала романом «Кишеньковий атлас жінок», за який

отримала «Політичний паспорт». Її роботи стосуються феміністичних тем і концепцій гендеру, статі та її історії. Тут також обговорюються теми, пов'язані з історією та культурою Польщі [60].

Її проза перекладена та видана в Німеччині, Росії, Чехії, Словаччині, Угорщині, Хорватії, Північній Америці, Сербії та Литві.

Творча спадщина:

«Кишеньковий атлас жінок» («Kieszonkowy atlas kobiet»), Краків, 2008 рік (перекладено чеською, німецькою, литовською, словацькою мовами)[38].

– «Джіджя» («Dzidzia»), Вашава, 2009 рік [37].

– «Жіноча Варшава» («Warszawa kobiet»), Варшава, 2011 рік.

– «Мама завжди права» («Mama ma zawsze rację»),Варшава 2012 рік.

– «Пацанки» («Cwaniary»), Варшава, 2012 рік [29].

– «У країні чудес» («W krainie czarów»), Краків, 2014 рік [33].

– «Йоланта» («Jolanta»), Краків, 2015 рік [38].

– «Печаль торговця» («Smutek cinkciarza»), Варшава, 2016 рік.

– «Жінки, які б'ються: Розмови зі спортсменками бойових мистецтв» («Kobiety, które walczą: Rozmowy z zawodniczkami sztuk walki»), Варшава, 2017 рік.

– «Діно Бамбіно» («Dino Bambino»), Варшава, 2018 рік.

– «Місто, що залишилося в руїнах. Повсякденне життя Варшави 1954–1955 рр.» («Miasto zgruzowstałe. Codzienność Warszawy w latach 1954-1955»), Вроцлав, 2020 рік.

– «Звернений назад» («Tyłem do kierunku jazdy»), Варшава, 2022 рік.

Окрім літератури, С. Хутник також займається боксом. У своїй книзі 2017 року під назвою «Жінки, які борються: розмови зі спортсменками бойових мистецтв» їй вдалося поєднати дві свої пристрасті. Вона провела інтерв'ю з жінками, які займаються бойовими мистецтвами – учасницями, тренерами, а також любителями. Ю. Баргельська (07.07.1977 р.н., м. Варшава) – сучасна польська поетка та романістка. Лауреатка конкурсів

імені Райнера-Марії Рільке та Яцека Березіна, літературної премії «Ґдиня», номінантка на премію імені Віслави Шимборської та на вроцлавську поетичну премію

«Silesius». Фіналістка премії «Nike». Фейлетоністка часописів «Znak» і

«Ruch Muzyczny». Авторка 8 поетичних збірок і 4 книжок художньої прози. Вірші письменниці перекладено англійською, болгарською, словенською мовами. Викладачка в Ягеллонському університеті (м. Краків) [59]. Дебютувала в 2003 році з томом поезії «Dating sessions». Потім вона опублікувала «China Shipping» (2005 рік), а в 2009 році роман «Два фіата», за яку отримала нагороду літературної премії «Гдиня 2010».

У 2010 році видала свою першу прозову книгу «Обсолетки» («Obsoletki»), за яку була нагороджена Літературною премією Гдині 2011, нагородою Польського товариства книговидавців за найкращу прозову книгу 2010–2011 рр., а також увійшла до фіналу конкурсу [35].

У 2012 році вийшов збірник віршів під назвою «Бах для моєї дитини» («Bach for my baby»), за який авторка номінована на премію Віслави Шимборської та на нагороди Gryfia, Silesius і Nike (книга була у фіналі останньої). У 2013 році вона опублікувала роман «Лисички» («Małe lisy»), який приніс їй номінації на премію «Nike» та Варшавську літературну премію [35].

У 2014 році вийшла ще одна збірка віршів Ю. Баргельської –

«Нудельман» («Nudelman»), а в театрі «Віткаци» в Закопаному відбулася прем'єра монодрами «Клариссима» («Clarissima») у виконанні Александри Юсти. У листопаді 2015 року Драматичний театр у Варшаві поставив її драму «Моя перша смерть у Венеції». У 2016 році вийшла книга «Obie» (Wydawnictwo Wolno), видана разом з ілюстраторкою І. Хмілевською, та збірка оповідань для дітей старшого віку «Siedem», перші пригоди Розалії Грози (Літературний кабінет, ілюстрації Патриції Охман).

У 2019 році вийшла друком її остання збірка віршів «Dzieci z darów»

(Wydawnictwo Wolno) та перекладацький дебют (разом з Єжи Ярнєвичем переклала збірку віршів Урсули Ле Гуїн «Поки що добре» (Wydawnictwo Prószyński»). Перекладено англійською, німецькою, французькою, словенською, голландською, ісландською, чеською, українською [47].

Письменниця у 2010 році видала перший том прози «Обсолетки» («Obsoleteki»). П. Кофта висловив свою думку стосовно роману: «Ця скромна книга мене повністю вразила. У новелах, дещо схожих до творів Р. Топора чи А. Мішо, Ю. Бергельська вільно пересувається між травмою й сарказмом, трагедією й самоіронією, ніжністю й жахливим, кошмаром і суворою реальністю. Виняткова лінгвістична чутливість і потенціал думати про жіночність і материнство не стільки всупереч стереотипам, скільки фактично поза будь-якими шаблонами» [48].

Другий том прози вийшов у 2013 році. «Малі лисиці» («Małe lisy«) – короткий роман про кохання, дітей, секс і мрії, приніс авторці номінацію на літературну премію «Nike». «Обсолетки» («Obsoleteki») була задана досвідом жалоби, але тут зовсім інше, як зазначає К. Щука: «Повернутися на бік життя означає потрапити в зону підвищеної небезпеки, недозволених еротичних пристрастей і фантазій про втечу з дому, наприклад, пропливши по каналізаційних трубах. Але, як ви думаєте, великої катастрофи тут не буде. Діти, навіть уявно приспані під час спроби суїциду, зрештою прокидаються. І оживає їхня мати. Аспекти авторського

«я» об’єднуються, двоє коханців ножа разом повертаються до блоку й разом несуть дітей. Сюжет цих оповідань, хоч і важливий і захоплюючий, у певному сенсі умовний. Найважливіше – це вміння автора все перетворювати на щільну літературну субстанцію; стислий, іронічний, іноді трохи сюрреалістичний, але завжди торкається краси та жаху, що ховається в безформності існування» [45].

У 2017 році вийшла друком перша дитяча книга Ю. Баргельської

«Сім перших пригод Розалії Грозі», проілюстрована Патрицією Охман. Вона стосується важливих проблем з точки зору сучасності –

інакшості, ідентичності та еміграції, – які також стосуються дітей. Складні запитання Ю. Баргельська висвічує доступною побутовою мовою.

Творча прозова спадщина письменниці:

- «Обсолетки» («Obsoletki»), Воловець, 2010 [36].
- «Лисички» («Małe lisy»), Воловець, 2013 [36].

«Обидві» («Obie») (wraz z Iwoną Chmielewską), Познань, 2016 [35].

«Сім перших пригод Розалії Грозі» («Siedem przygód Rozalii Grozy»), Колобжег, 2017.

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 пристрастю зображує перетин кордонів, як форму життя»[57].

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 [9, 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.

Отже, жіноча польська література XXI століття – це сильна, жорстка та відважна соціальна проза, яка написана жінками і про жінок. Сучасна жіноча проза порушує проблему індивідуального вибору, де персонажі

творів мають можливість конструювати своє життя в незалежності чоловічої чи статі, художні конфлікти мають загальнолюдський характер, що відображають самотність сучасної людини у великому світі. В історії мистецтва жіночий образ є чимось на зразок кліше. Сталі образи матерів, дружин, дочок і сестер – це своєрідні конструкти, що відповідають очікуванням патріархальної культури та звичаїв кожної епохи.

## 2.2. Мовні особливості романів Сильвії Хутнік

С. Хутнік дебютувала романом «Кишеньковий атлас жінок» («Kiezonkowy atlas Kobiet») у 2008 році, а вже через рік отримала за нього нагороду «Паспорт Політики» [39].

«Кишеньковий атлас жінок» – це сучасна міська легенда з кримінальним сюжетом. Роман С. Хутнік складається з чотирьох оповідей. У кожної історії є своя героїня, у кожної своє життя, своя спогади, свої рани і приниження, ганебні мрії і свої глибоко приховані страхи. Головна ідея твору полягає у тому, що автор описує мешканців кам'яниці, де події відбувалися саме на варшавській вулиці Опачевської у районі Охота. Здається, що життя тут тече у повільному ритмі. Ніщо не віщує лиха. Героїні книжки: Чорна Манька, пані Марія, Марися та пана Мар'яна, вплутавшись у свою життєву роль мами-гостівниці, матері одягу, рожевих доньок, кондитерів і продавчинь на базарі, відкривають нам двері своїх квартир та особистого життя [39, с. 4].

Описана кам'яниця з роману у реальному житті існує, і кожен охочий міг би знайти реальних прототипів героїв роману. Багатоквартирний будинок із «Кишенькового атласу жінок» схожий на космос, а чотири існування є начебто символічне зображення життя загалом.

Героїня першого оповідання «Базарна» – Чорна Манька, дівчина, яка продає горщики. Вона самотня, невдовзі після весілля її покидає чоловік-розбійник із околиці, бо його мати не хоче, щоб він був із базарною

п’яницею. Дівчина уявляє, що вагітна, божеволіє і, нарешті, штовхаючи

свою сміттєву коляску з уявною донькою, потрапляє під вантажівку, що мчалася.

Перший розділ під назвою «Базар» ілюструє ринок як місце гендерної рівності («*Це храм, єдине в країні, де жінки можуть бути жрицями. Вони можуть вибирати продукти, коментувати та спостерігати нарівні з чоловіками*»), або навіть перевага жінок-торговців. Авторка нам змальовує різні жіночі типи, до яких входять королеви, польські матері, домогосподарки та гастрономічні матері [39, с. 25].

Другий розділ – «Зв’язківець» – починається зухвалим описом черги в клініці, де опис плавно переходить до спогадів Марії Вахельберської, самотньої старої жінки, яка була зв’язківцем під час Варшавського повстання, яка була зґвалтована німцями, яку пригнічували спогади про повстання. Героїня приховує ще одну таємницю: вона роками грала на очах у всіх і перед собою, адже вона єврейка, яка пройшла через гетто. Вона ніколи не називала себе Марією Вахельберг через страх антисемітизму. Втративши наприкінці сили, вона вирішує жити у підвалі, саме на тому місці, де сталася одна з військових масових убивств. Найбільш сугестивними є ті фрагменти, в яких С. Хутник описує про пам’ять як трагедію, яка не дає спокійно жити. Ця трагедія індивідуальна й антигероїчна: «*Тоді й справа дошка, квіти, свічка. Розстріляні, вбиті, вбиті, вбиті. Є тільки «ґвалтована», але ніхто про це не пам’ятає. (...) Зґвалтування не асоціюється зі стрілянино̀ю, війно̀ю, падінням, повзанням, в окопах (...) Це не героїчна смерть від поранень, отриманих у бою*» [39, с. 69].

Наступні два тексти – це історії пана Мар’яна, лагідного, скромного самотника, великою пристрастю якого є вишивання, та маленької пустотливої Марисі. Добра дівчина перетворюється на чудовисько, вона хоче по-своєму створити хаос у світі – заткнути замкові щілини в дверях торгового центру жменею желейних бобів, зробити щось на зло сварливій

бабусі Криси: «Нехай щось станеться, нехай усі прокинуться, нехай трохи побуде чи перестане. Останній розділ – «Царівна» – розповідає історію непокірної одинадцятилітньої Марисі Козак. Історія починається з незвичайних жестів дівчини, яку відправляють за покупками *(«Марися нахилилася до узбіччя і слинила на пальці, витираючи ними пісок і бруд із вулиці. Потім витирала свій одяг. Все виглядало чистим, але під цим творилося жахіття»*), а звершується про підпал жіночого базару. Таким чином, історія повертається до свого початкового місця [39, с. 158].

Ідеї для класифікації персонажів повертаються знову, утворюючи щось на зразок: мертва жінка, могильна вдова, мати-земля, мати-місто і, нарешті, місіс Роттен, яка живе в підвалі. Множинність таких епітетів, які є алюзією до Лоретонської літанії, не випадкове.

С. Хутник використовує мову релігії задля називання головних героїнь іменем Марія. Усі четверо героїнь, хоч і різні, але однаково страждають від самотності. Вони чутливі, дивакуваті, де кожна по-різному впадає в божевілля. Але насправді вони не божевільні, адже світ такий. Це питання, хоч і не задається буквально, але постійно повертається на сторінки роману. Із теплотою і співчуттям пише С. Хутник про непристосованих до життя і світу героїв. Їм довелося безнадійно боротися з дійсністю – зловісною, жорстокою і гнітючою. Це не страшний гніт – то стареньку в магазині хтось образить, то з черги до лікаря підштовхне чи виштовхне, то тихого чоловіка обізве. Але цей гніт тривалий і страшенно болісний.

Твори С. Хутнік глибоко вкорінені у феміністських теоріях і гендерними концепціями. У романі «Кишеньковий атлас» («Kiezonkowy atlas») з'являється «паніопан» Роман, а на початку «Джіджя» («Dzidzia») чуємо відлуння ідеї так званої «her-story», тобто історії, написаної з точки зору жінки: *«Матері сидять, як квочки, на своїх дітях у притулках, аби лише припинити повстання. Досить цієї крові, перестаньте сваритися*

*між собою, пора обідати! Я буду смикати генерала і майора за вуха, а цих десятирічних дівчаток з листоношками на плечах посаджу на тиждень під домашній арешт»* [37, с. 34].

Цей фрагмент розкриває важливий парадокс польської традиції: участь дітей у боях, що розглядається як ознака жорстокості, коли йдеться про сучасні війни, є приводом для слави в дискурсі про Варшавське повстання. До речі, подібну деконструкцію патріотизму автор проводить в оповіданні «Бідні діти дивляться на бідних дорослих», уміщеному в антології «Не питай про Польщу» [45].

Загалом складається враження, що як письменник С. Хутник спеціалізується на вираженні історичної та культурної травми. За словами А. Вольні-Гамкало, її наступний роман «Джіджя» «є відчайдушним закликом до Польщі, яка нарешті струснеться з трупів, провини та покарань». Очевидно, що роботи, засновані на таких припущеннях, викликають гостру полеміку, про що свідчать суперечливі відгуки [45].

Початковою точкою дії є Стефанія Муттер, економка з Голембків, яка викрила німцям кількох втікачів із Варшави, які ночували в її стодолі. Мова «Джіджі» гротескно спотворена, але ці спотворення ніщо в порівнянні з формою самого сюжету. Сім'ю Стефанії карають. Її онука Данута Муттер народжує дитину з особливими потребами – недорозвинену дитину без кінцівок, хвору на епілепсію, яка «страждала маскаронізмом» і взагалі всім, а тому використовувалася в медичних дослідах. Лежачи мимоволі, Крихітка повторює собі уривки спотворених воєнних спогадів. Автор лаконічно коментує це: «Історія перемелена в дівчині-інваліді. Така історія, такий медіум». Інша частина книжки, у подібному іронічному стилі, стосується інвалідності, ізоляції, конфлікту між містом і селом, який замовчується через політкоректність, і релігійності, зосередженої на стражданні. Усе це завершується самосудом

над Бебі, яка намагалася втекти з церкви, куди її передали соціальні служби як святу [37, с. 32].

У книзі своєрідне поєднання поетичної мови (один із розділів навіть називається «Велика імпровізація»), фізіологічної відвертості та стратегії свідомого порушування суперечливих тем. Авторка чудово усвідомлює медійний аспект своєї творчості. У «Джіджі» про це сигналізує речення про дітей, які «плакали, наче розмовляли на камеру, у соціальному репортажі, який іноді можна дивитися вечорами». Ніби підкреслюючи свою присутність у публічному просторі, авторка часто й охоче друкує свої тексти в тематичних антологіях та колективних книгах.

«Джіджя» – це шокуюча, суперечлива історія про наш національний характер, комплекси та дурість. Атмосфера моторошного сну. А. Вольні-Гамкало в «Політиці» висловила свою думку: «Дитина є містким символом травми війни, польської матері, замученої патріархатом, лицемірством польського католицизму, антисемітизмом і, перш за все, Польщі. А Польща є головний обвинувачений тут саме такий: хворий, невміло керований (бажано мертвими героями), травмований, експлуатований – як Дитина: як святий, як труп. Немає сумніву: це річ, написана зі злості, з солідарності з усіма страждаючими матерями. Проти війни, понять гріха та покарання, холодних механізмів держави. «Додайте Польщу до свого бюлетеня. Дайте їй шанс, і ви матимете можливість взяти участь у розіграші чудового премії, які вони є, попередження: геть звідси, геть звідси, геть звідси і назавжди», – пише С. Хутнік ««Джіджя» – це відчайдушний заклик до Польщі, яка нарешті струснеться з трупів, провини і кари Хай все буде нормально» [60].

Незважаючи на те, що її творчість чітко розуміється як літературна особа, С. Хутнік написала путівник «Жіноча Варшава». Він поєднує в собі традиційну поетику опису маршруту екскурсії, звертаючи увагу на історії жінок та їхній вплив на тканину міста («Іншим цікавим пунктом вулиці Раковецької … є парафія св. Андрія Боболі під номером 61. Там ми знайдемо дуже цікаві вітражі Терези Реклевської».) з есеїстичними вставками. Це може стосуватися Рожицького базару та вареників, які там продавали, Варшавського конгресу жінок у 1907 році та суперечливої

промови З. Налковської або смерті М. Склодовської-Кюрі внаслідок тривалого опромінення відкритим нею радієм. Однак наприкінці вони зазвичай звертаються до більш загальних питань. У наведених прикладах – це антропологічне спостереження за

базарною торгівлею, проблема відсутності в шкільній програмі теми жіночої долі (зрештою, торкнута автором «Межі»), проблема репресій. тема тіла. Ця остання справа описана у вражаючому, майже поетичному реченні: «Марія п’є радій і стає власним винаходом. Їй більше не потрібне її тіло» [60].

Феміністично-міська атмосфера також була підтримана в «Пацанки» («Cwaniary»), виданому в 2012 році. Е. Конверська написала у

«Двутигоднику»: ««Cwaniary» – напис на смітнику, на сірій стіні, перенесений у світ літератури. У новому романі Сільвії Хутнік ми отримуємо боротьбу з гендером, захоплення Варшавою та її менш офіційним обличчям та панічні ідеали» [29].

У книзі «Пацанки» С. Хутнік показує темну сторону сучасної Варшави. Під шаром популярної літератури – роману звичаїв із відтінком сенсації – вона протягує феміністичні ідеї, близькі її серцю. Рішучі героїні не тільки мстять боксеркам, а й криваво мстяться розробнику-вбивці.

Стрімка дія «Пацанки», у якій дві 30-річні жінки, одна з яких вагітна, перемагають у прямій сутичці тандем мускулистих «чоловіків-шовіністів», викликає у читача певну частку недовіри. Проте літературна фантастика має свої правила, тому, якщо говорити про реалістичність романів С. Хутнік, то вона є радше магічною чи оніричною. Найяскравіше це видно в описі підірваного житлового будинку, коли з-під завалів, що вивозяться, майже одразу виростають у небо стіни наступного. Сьогодні ідея скляних будинків набула під пером письменниці-феміністки іронічного вираження.

Гострі, лаконічні речення сприяють швидкому читанню книги С. Хутнік. Водночас важко втриматися від враження, що автор, як і в коміксах, лише замальовує характери й ситуації, не дбаючи про їхнє характерологічне

чи психологічне поглиблення.

«Пацанки» – це історія жіночої вуличної банди, створеної чотирма дівчатами. Вони відверті, хоробрі та сміливі, регулярно б'ються на кулаках, ножах та киях із т.зв. чоловічі соціальні маргінеси (включаючи вандалів і жінок-боксерів). Учасницею банди є вагітна Галина. Невідомі вбили її хлопця, тому вона розділяє свій час між цвинтарем і вулицею, де продовжує його справу. Вона не може і не хоче змиритися зі смертю Антека, тим більше, що носить його дитину. Селіна є великою опорою для Галини, яка постійно безнадійно закохується в іншого хлопця. Компанію їм також становить Стефа, жертва домашнього насильства, і четвертий мушкетер – Бронька, яка помирає від раку і цілими днями працює в добре заробляючій юридичній фірмі.

Дівчата борються не заради розваги – їхня місія – відвоювати міський простір. Вони хочуть, щоб жінки почувалися безпечно на вулиці. Коли нечесний забудовник виманює людей з квартир, щоб знести старі багатоквартирні будинки, його вирішують притягнути до відповідальності. Для цього вони використовують шляхи каналів часів Варшавського повстання (за допомогою бабусі Галини), які підводять їх до будинку бізнесмена під охороною. Дія закінчується сильним вибухом, який руйнує житловий будинок.

Роман С. Хутнік «Пацанки» – це перший у польській літературі текст «войовничого фемінізму», що порушує стереотип «жіночності» задля встановлення життєвого гендерного порядку, аби показати, що є чоловіки-сексисти, домашні насильники, забудовники-шахраї, які не дають жінкам вільно та безпечно жити в сучасному світі.

Роман «Йоланта («Jolanta», 2015 рік) – це урбаністична соціальна критика, але витримана в іншому, дещо меланхолійному ключі. Йоланта – дівчина з сірого і неблагополучного району Варшави – належить до покоління, чиї батьки не змогли впоратися зі своєю травмою, не встигли адаптуватися до нової реальності, прийняли старість як виправдання і втечу

від необхідності змін. Йоланта та її неприкаяні однолітки так хочуть бути не схожими на своїх батьків, але все дарма – вони несуть у собі їхню травму. Панічний страх перед нестабільністю, прокиданням у пустку, необхідністю приймати життєво важливі рішення – також і їхні риси. *«А ти не боїшся ось так тут жити?»* – якось питає головну героїню випадкова людина, сторож. Це питання про час і простір, у яких життя не мало б точитися, але точиться. Всупереч усьому, але ось заради чого? Все, що могло статися в житті Йоланти, обернулося власною неможливістю ще до того, як вона встигла це усвідомити. «Йоланта» – це такий роман про покоління дев'яноситих, якого в українській літературі нема. Який мав би бути [38, с. 12].

Роман порушує тему про жінку з варшавської Жерані, яка не може зорієнтуватися в жодній із нав'язаних їй життєвих ролей, засвідчує, як зазначають рецензенти, послідовність автора, темами якого є жінка, історія та місто. Це роман, у якому реалістичний елемент домінує над магічним, описуючи, серед іншого, досвід польської трансформації. М. Роберт писав у газеті «Політика»: «Особливо чудовий опис Польщі на переломі – перехід від безнадійності Польської Народної Республіки, прикрашеної різнокольоровими консервними банками на стінах, до економічного дозволу 1990 р. «Йоланта», з її невмінням зорієнтуватися в світ дорослих і постійно повторюване заклинання «не говори, не довіряй, не відчувай», це також символічний приклад деструктивної спадковості травми. А те, що час і місце теж зіграли свою роль, то вже інша історія» [45].

У своєму наступному романі «Скорбота монетника» С. Хутнік переносить випадок загадкового вбивства в Сопоті в реалії 1980 рр. Але дія відбувається у Варшаві, освітленій різнокольоровими вогнями дискотек, які відвідують м. представники злочинного світу. М. Роберт пише: С. Хутник трактує інтригу як привід. Її більше цікавить психологічний портрет героїв – не лише кривдника і жертви, а, так би мовити, всього суспільства. Тут найголовніше вловити атмосферу 1980 років [60].

Отже, С. Хутник змальовує життя і світ героїв (жінок), яким довелося безнадійно боротися з дійсністю – зловісною, жорстокою і гнітючою, тривалою і страшенно болісною.

### 2.3. Жіноча тема романів Юстини Баргельської

Особливістю жіночих романів Ю. Баргельської є те, що вона пише лише про те, що безпосередньо сама пережила. Для характеристики її творчості важливими є біобібліографічні факти. Досліджуючи творчість письменниці, науковці неодноразово помічали подібність мови поезії та прози, які взаємодоповнювали один одного (M. Pieczara-Ślarzyńska відзначила аналогічні образи та історії), Д. Новацький та К. Шопа стверджували, що форму прози «вирішує поетичний темперамент автора [59].

У 2010 році Ю. Баргельська видала свою першу прозову книгу «Обсолетки» («Obsoletki»), за яку була нагороджена Літературною премією «Гдиня 2011», нагородою Польського товариства книговидавців за найкращу прозову книгу 2010–2011 рр., а також увійшла до фіналу конкурсу. І проза, і назва збірки, яка походить від професійного терміну «graviditas obsoleta», що означає завмерла вагітність, стали закликом до прочитання книги. На четвертій сторінці обкладинки авторка надала роману квазіжанровий статус, вона написала: ««Обсолетки», крім усіх своїх медичних зв'язків – зручна літературна форма для тих, хто не любить забувати» [36].

Центральний мотив організації світу у романі представлений досвідом і спостереженням автора, що пов'язані з материнством, але з тієї сторони, яка була присутня в західній культурі дуже довго час був предметом свого роду табу, якого досі не можна знайти у висловлюваннях мистецькі твори інших польських авторів на теми, пов'язані з народження та бути матір'ю, а саме втрата дитини до її народження. Тому не варто дивувати деяким

труднощам, пов'язаним із пошуком відповідного кола термінів для прозового дебюту Ю. Баргельської.

Розповіді роману побудовані тонально і багатошарово, що полегшує розмову про приховане – про переживання смерті та вагітності, «вказуючи на тріщини та спайки» [36, с. 24].

Інші критики також переосмислили назву, слідом за Ю. Баргельською: А. Вудковська («Про конструювання меланхолійного суб'єкта в «Обсолетки» Ю. Баргельської»), яка побачила деконструйований щоденник у структурі книга назвала «обослетками» мертвих жінок [61, с. 8], тоді як К. Касперек пояснювала – як передчасно народжені на світ тексти («Історія абсурдної втрати») [47, с. 14]. Обидва рецензенти читали цю книжку крізь призму теорій, прийнятих у польській гуманітаристиці: К. Касперек у контексті écriture féminine, як запису самотерапії, тоді як А. Вудковська посилається на концепцію меланхолійного суб'єкта К. Касперек та бачить у зображенні головних героїв особливості посттравматичного синдрому, описаного філософом. Останнє підкреслює самостійність і мужність героїні, виявлені наприкінці збірки, посилені переживанням втрати та відчуттям неминучості смерті, і які «не підкріплені соціальною та релігійною системою цінностей» [47, с. 18].

Ця оповідь – про жінок, чия дитина померла ще в лоні. У Польщі побутує орієнтовна статистика, де саме такий діагноз має 10–15 % серед 100 % вагітних. Це приблизно щодоби 70 жінок.

У романі «Обсолетки» художній текст зайняв нішу відсутньої, хоч і вкрай потрібної суспільної дискусії на більш непросту, або ж незручну тему, що врешті спровокував її. Але в книжці Ю. Баргельської не знайдемо ні занадто шокуючої фізіології (хоч надміру вразливим читати роман не варто), ні відвертого соціального пафосу, часто властивого письменницям-феміністкам.

За інтонацією текст авторки можна розглядати як тиху, але журливу оповідь про втрату, ненависть та співчуття до власного тіла, бо породжує і

одночасно вбиває свій плід. Ю. Баргельська, описуючи парадокс

«мертвонародження», створює і парадоксальну мову, зокрема роман було б нестерпно читати, якби він не був настільки смішним, адже ми сміємося – щоб не зламатися від відчаю.

Теперішній час вимірюється проїздом трамваїв, минуле – апельсиновими газованими напоями, з'їденими під мостом. Але серед дивних сумішей значень і метафор Ю. Баргельська не боїться цілком звичайних речень, як-от: «*гарні квіти на балконі, чоловік працює, здорові діти*» («piękne kwiatki na balkonie, mąż pracuje, dzieci zdrowe») [36, с. 14],

«*ми пережили нещастя, але скільки незвичайних людей ми зустріли завдяки до цього*» («przeżyliśmy nieszczęście, ale ilu spotkaliśmy niezwykłych ludzi dzięki temu») [36, с. 39], але відразу після цього вона відрізає: «*Хай вас, ... Тепер я хочу провести тисячу років на самоті зі своєю маленькою лялькою на дні брудної річки*» («Spierdalajcie dziwki. Chcę teraz spędzić tysiąc lat sama ze swoją laleczką na dnie brudnej rzeki») [36, с. 65].

Із плавильного котла не менш важливих подій випливає лише один мотив, що постійно повторюється, – тема книги. Мертві діти, помер до або відразу після народження. Оповідач працює в громадській організації, яка опікується батьками, яких спіткало нещастя. Він фотографує мертвих дітей, потім намагається надати їхнім тілам пам'ятну форму у фотошопі, організовує батьківські збори та випускає повітряні кульки на знак пам'яті, описує окремі трагічні історії.

Тим часом уві сні мертва дитина також виявляється Христом. «Перш ніж Я сформував тебе в утробі матері, Я знав тебе (Єремія, 1:5)». «Ні, я вас не знаю. Я сформував себе (Юстина, 1,∞).» («Nie, nie znam cię. Sama się uformowałam») [49].

Вражає легкість, з якою вона переходить від них до смерті, що м'яко маячить на обрії, адже смерть – названа чи ні – стала її головною темою. Прозовий експеримент зміцнив цю нитку, і він виявився вдалим – хворий не помер на столі, хоча в книзі багато вмирання.

Ю. Баргельська не обирає прямий шлях, вона йде всупереч культурі, яка все далі й далі штовхає смерть на маргінес у всіх можливих аспектах життя. Починаючи від кладовищ, які будують на околицях міст (а не, як раніше, в їх центрі), закінчуючи поп-культурою, яка пропагує здоров'я та молодість, несе на вівтарі всілякі бачення щастя. «Обсолетки» перевертає ситуацію, показуючи реальність з точки зору людей, які щодня стикаються зі смертю. Оповідачка присвячує свій час фотографуванню дітей, які померли в утробі матері (фотографії призначені для батьків на пам'ять). Вона не знає, чи відповідає її робота конституції, яка захищає інтереси дитини з моменту зачаття. Знає, однак, з чим суперечить вислів «народитися мертвим» – з логікою, елементарною логікою. Однак є до болю тонкі моменти, коли оповідач із камерою супроводжує жінок із померлими дітьми, показуючи темну сторону материнства. Читач спостерігає відчай і страждання, пропроблені через мову Ю. Баргельської – з одного боку, віддалену, з іншого – глузливу, але водночас глузливо-болісну: «*Хлопець із моргу несе пачку до нас у передпокій. Разом з мамою одягаємо її вміст у комбінезон з селадону. Вміст швів на голові та грудній клітці трохи розходився – ніхто з лікарів не сумнівався, що дитина просто задихнулася пуповиною під час пологів, але чому б не зробити розтин, якщо можна*» («Gość z prosektorium wynosi nam zawiniątko do przedpokoju. Razem z matką zawiniątka przebieramy zawartość w seledynowe śpioszki. Trochę się zawartości szwy rozłażą na główce i na klatce piersiowej – żaden z lekarzy nie miał wątpliwości, że mała po prostu udusiła się pępowiną w trakcie porodu, ale czemu nie zrobić sekcji, skoro można») [36, с. 55].

Письменниця дивовижним чином порушує табу, пов'язане зі смертю – «Обсолетки» є видатним у мовному відношенні твором. Від початку свого літературного шляху Ю. Баргельська шукала відповідну форму, щоб розповісти про травму, і якщо її вірші містять певну делікатність, посипану недомовленнями, у випадку прози ми маємо справу з більш зрілим текстом, говорячи прямо, але уникаючи тривіалізації та кітчу. Ця книга, що

складається з кількох десятків мініатюр, вражає з перших сторінок – своєю тематикою, сміливістю, майстерністю малювання літературних образів. Чудове чтиво і рідкість не лише в масштабах вітчизняного видавничого ринку [51, с. 1].

## 2.4. «Мовний портрет» гєроїнь О.Токарчук.

З філософської точку 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[13].

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 нескінченого світу [31, 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, нашої сучасниці, під назвою «Фокусник», роману «останні історії» Маї.

Вибір Маї як образу саме такої жінки не є випадковим, адже для молодої 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 смислом власне буття, процес смислоозначення відбувається постійно й залежить від зміни декорацій – місць, подій, людей, краєвидів» [18, с. 86].

Образ Маї, який нам зображує О. Токарчук, дійсно співпадає з баченням мандрівників І. Кропивко. Головна герої 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*» [33, 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»* [33, 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»* [33, с. 177].

Відчуття постійного внутрішнього холоду і тремору переслідує жінку протягом всієї частини досліджуваного роману. Жінка метафорично

просить сонце про допомогу: *«Спали мене сонце»* [33, 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»* [33, 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»* [33, 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»* [33, 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»* [33, 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»* [33, 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»* [33, 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, хитний», «неймовірний світ», «світ безконечний і неповторний»* [33, 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 пірнальники, 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»* [33, 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»* [33, 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 пропхати крізь руки гроші»* [33, 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»* [33, 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?»* [33, 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»* [33, 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 оскаженілих 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-у»* [33, с. 235-236].

Смерть Кіша принесла в собі полегшення для жінки, ніби вона стала вільна від того, що намагалося розхитати її звичний внутрішній світ, *«розпряжена, несподівано легка, майже щаслива»* [33, 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 вагомі тіла] позаду. Рушити у відкрите море»* [33, 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»* [33, 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 одвічним 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»?»*[33, 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»* [33, 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»*[33,с.245].

Метафорично автор підкреслює наприкінці третьої частини роману: *«Мушлі, що стужилися за морем, поверталися у воду»* [33,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»*[33,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 істої 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

Результати дослідження показали, що мовний портрет є органічною й водночас самостійною частиною художнього тексту. Має власні структурні, семантичні та стилістичні особливості. Портрет входить до структури художнього тексту та слугує засобом реалізації текстової зв’язності, а також цілісності зображуваного художнього образу.

Портрет героя в художньому прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як єдності фізичного, соціального і психологічного. Домінантна роль цієї категорії в художньому творі зумовлюється антропоцентричним характером літератури як мистецького феномену.

Портрет не є категорією сталою. Він проходить складний шлях розвитку. Його зародження можливе лише тоді, коли людина починає усвідомлювати свою індивідуальність і відокремлювати себе від оточуючих. Історія портрета починається зі схематичного зображення невизначеної людської істоти й розвивається до складної системи, здатної відобразити найтонші індивідуальні характеристики. Принципи та мовні засоби зображення людини змінюються в процесі розвитку художнього письма. Змінюється й обсяг поняття портрет. Від вузького розуміння – зовнішній вигляд, до широкого – характер, звички, емоції. У поступовому розвитку портрета відбувається безперервне зростання психологізму. Це зумовлює ускладнення структури портрета, він стає всеохоплюючим, комплексним, багатоаспектним. Чимало нових засобів у систему портретування було внесено модерністами, вони сміливо експериментували з усіма рівнями організації тексту: від фонетики до синтаксису.

У роботі проаналізовано теоретичні розробки вітчизняних і зарубіжних мовознавців та літературознавців. На основі цього було визначено, що портрет формується переважно візуальними засобами, проте

його не слід звужувати лише до зображення зовнішнього вигляду персонажа, такий спрощений підхід є непродуктивним, оскільки залишає поза увагою безліч текстових компонентів, що містять пряму чи опосередковану характеристику героя, створюють його образ в уяві реципієнта. Ізотопія мовного портрета формується на основі спільної макросеми «людина», до складу якої входить сукупність описів зовнішності (обличчя, фігури, одягу), кінетичних характеристик (жестів, міміки), мовлення (тембру голосу, манери говоріння), рис характеру, динаміки думок, почуттів, учинків і переживань персонажа. До базових аспектів можуть залучатися й додаткові характеристики, що реалізуються за допомогою зображення: колористики (коли семантика образу героя розкривається за допомогою кольорів, що домінують в описі); пахощів; смаків, естетичних та інших; паралельних образів або концептів. Портрет персонажа є результатом взаємодії різних композиційних прийомів, жанрово-стильових домінант, мовних засобів у площині прозового твору.

Портретування визначається як процес моделювання автором зображення персонажа за допомогою певної сукупності прийомів і художніх засобів, співвідносних з рівнями мовної презентації тексту.

У дослідженні висвітлено різні підходи до класифікації портретних описів. Аналіз праць українських і зарубіжних дослідників з цього питання дав можливість систематизувати та узагальнити наявні класифікації. В залежності від критерію, що покладається в основу, портрет може бути: а) повним, докладним або скупим (за обсягом); б) статичним або динамічним (за розвитком); в) концентрованим (компактним) або деконцентрованим (розпорошеним) за розташуванням у тексті; г) індивідуальним та груповим (за кількістю персонажів).

Було встановлено, що розпорошені в тексті деталі зовнішності та внутрішні характеристики героя утворюють ізотопну сітку портретних описів, тобто сукупність семантичних відношень між окремими лексемами, яка дозволяє встановити когнітивні зв’язки між віддаленими один від

одного компонентами портрета. Ізотопія пронизує усю структуру тексту, вона тісно пов’язана із семантичною когерентністю й може бути віднесена до основних текстових властивостей.

Мовний портрет є частиною текстової структури, а тому може бути предметом уваги лінгвістичного аналізу тексту. У нашій роботі було проведено лінгвостилістичний аналіз мовних портретів персонажів твору. Це дало змогу розкрити систему словесно-художніх засобів, за допомогою яких здійснювалося художнє мислення письменниць у створенні художніх образів, визначити образотворчу роль слів у контексті, висвітлити вплив контексту на особливості використання мовних засобів. 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 письменницями в романах. 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.

Наше дослідження проводилося на основі текстів романів сучасних польських письменниць. Центральним об’єктом нашого аналізу стали мовно-психологічні портрети героїв твору. Було розглянуто різні види портретів – від зовнішнього, характерологічного до психологічного – у цілісності. Проаналізовано роль зовнішніх рис у розкритті особливостей внутрішнього світу персонажа, описано систему мовних засобів, за

допомогою яких здійснювалося портретування. Досліджено проблему взаємодії мови та гендеру, висвітлено основні гендерні особливості портретизації та мовні механізми їх формування. Для більш глибшого 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. Такими письменницями й є С.Хутнік, Ю.Баргельська та О. Токарчук.

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. Романи сучасних польських письменниць мають широкий потенціал для подальшого дослідження не тільки в літературознавчій галузі, а і в філософській та психологічній.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ


1. Агеєва В. Жінка в пожовтневій прозі: парад стереотипів. *Слово і час.* 2000. № 6. С. 23–29.
2. Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка. Київ : Факт, 2002.208 с.
3. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008.519 с.
4. Бовсунівська Т. Портретні міфологеми в петербурзьких повістях Миколи Гоголя. *Українська мова та література*. 2004 № 20. С. 35-37.
5. Бохун Н. В. Мовностилістичні особливості створення портрета персонажа в іспанській художній літературі XIX – XX ст.: Автореф. дис. ….канд. філол. наук Київ, 2007. 20 с.
6. Гинзбург Л. Я. Про психологічну прозу – Київ : INTRADA,1999. 413 с.
7. Гноєва Н. І. Художній психологізм як об’єкт літературознавчого дослідження. *Вісник Харківського університету* № 245. *Поетика, стиль, лексикологія і граматична будова української та російської мов*. Харків : Вища школа, 1983. С. 3-9.
8. Гончарова Є. А. Лінгвістичні засоби створення образу персонажа в художньому тексті. *Лінгвістичні дослідження художнього тексту*. Миколаїв : Просвіта 1983. 215 с.
9. Дроздовський Д. Місто Ур Ольги Токарчук. *Слово просвіти*. 2009. № 26-52. С. 11.
10. Зборовська Н. Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко). *Слово і час*. 2004. № 2. С. 32–39.
11. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики. *Слово і час.* 2005. № 6. С. 57−68.
12. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-90-х років: автореф. дис. …. канд. філол. наук. 10.01.01. Київ, 2004. 22 с.

13. Категорії "рух" і "розвиток" у філософії: веб-сайт. URL: https://pidru4niki.com/18421120/filosofiya/kategoriyi_ruh_rozvitok_filosofiyi (дата звернення: 12.11.2024).
14. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: Київ : Знання, 2008. 423 с.
15. Корабльова О. Художні версії самотності у сучасній жіночій прозі: автореф. дис. … канд. філолол. наук. 10.01.01. : Київ, 2004. 19 с.
16. .Кропивко І. Прагматичний та художній аспекти літератури подорожей сучасних українських і польських авторів. *Південний архів*. 2018. Випуск LXXV. С. 86.
17. Марчук Л М. Мовні засоби створення портрета в жіночій прозі Галини Тарасюк. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка: Філологічні науки.* Випуск 18. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – С. 3-7.
18. Мизецкая В. Я. Роль архетипов в портретировании художественного текста. *Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту.* 2001. Вип. 11: Філологічні науки. С. 124-126.
19. Насалевич Т. В. Класифікація портретних описів. *Науковий вісник Чернівецького ун-ту*. 2002. Вип. 136. С. 48-52.
20. Насалевич Т. В. Композиція портретних описів у різних типах тексту. *Культура народов Причерноморья*. 2002. № 29. С. 145-148.
21. Омецинська О. В. Взаємодія стилістичних засобів при створенні портретних характеристик у творах Френсіса С. Фіцджеральда. *Вісник Житомирського державного університетц імені І.Франка*. 2005. № 23. С. 182-184.
22. Рижкова Г. Новітня «жіноча проза» : жанрові ознаки. *Дивослово*. 2008. № 3. С. 56–58.
23. Семенчук І. Портрет у художньому творі. Київ :: Дніпро,1975. 74 с.
24. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. Київ: Наша культура і наука, 2010. 56 с.

25. Сізова К. Ономастична характеристика як складова портрета героя у драматургії. *Культура народов Причерноморья*: 2011. № 214. С. 168-170.
26. Стасик М. В. Художній хронотоп: теоретичний аспект. *Держава та регіони.* Серія: Гуманітарні науки. 2008. №3. С. 13-18
27. Таран Л. Жіноча роль : монографія. Київ : Основи, 2007. 128 с.
28. Токарчук О. Останні історії. Київ : Темпора, 2021. 248 с.
29. Хандирис Ю. В. Структурно-семантичні типи портретних описів. URL.: http://www.rusnauka.com/12_KPSN_2012/Philologia/7_109071.doc.htm
30. Bargielska J. Obie. Lusowo : Wolno, 2017, 44 s.
31. .Bargielska J. Małe lisy. Wołowiec: Czarne, 2013, 112 s.
32. .Chutnik S. Dzidzia. Świat Książki. 2009, 174 s.
33. .Chutnik S. Jolanta. Kraków : Znak, 2015, 259 s.
34. Chutnik S. Kiezonkowy atlas Kobiet. Warszawa : Świat Książki, 2008. 200 s.
35. Chutnik S. W krainie czarów. Kraków : Znak Literanova, 2014.
36. Czapliński P. Kobiety i duch tożsamości. Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym. Kraków, 2004. S. 20–80.
37. Czapliński P. Anna In w grobowcach świata: nowa książka Olgi Tokarczuk. *Żazeta Wyborcza*. URL: http://www.gazetawyborcza.pl (дата звернення 05.08.2023).
38. Franczak R. Serce. Marginesy, 2016. 304 s.
39. Homętowska P. URL:https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/nie-ma-parytetow-ale-jest- literatura-kobieca-jest-wojna-a-nie-ma-poetow/ (дата звернення 05.07.2024).
40. .Instytut ksiazki. URL:www.instytutksiazki.pl : веб-сайт (дата звернення 29.07.2024).
41. Iwasiów I. O literaturze feministycznej w Polsce. Frankfurt : Plus– Minus, 2000. S. 23–159.
42. .Kasperek K. O dziewczynie, która spłonęła w piekle. *FA-art*. 2012.№ 1–2. S. 14–18.

43. .Katalog autorzy .Justyna Bargielska.URL: https://czarne.com.pl/katalog/autorzy/justyna-bargielska (дата звернення 29.08.2024).
44. .Krol Z. Justyna Bargielska «Obsoletki». URL: https://www.dwutygodnik.com/artykul/-justyna-bargielska-obsoletki.html (дата звернення 30.08.2024).
45. .Lucyna Marzec Archiwa literatury kobiecej.URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-/c/2315-2303.pdf (дата звернення 05.07.2024).
46. .Markiewicz D. Pod prąd. Justyna Bargielska «Obsoletki». URL: https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=11215 (дата звернення 30.08.2023).
47. Miecznicka M. Intelektualna papka. *Dziennik*. 2006. № 127.
48. Mrozik A. Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku. Warszawa : Wydawnictwo IBL PAN, 2013. 438 s.
49. Powieść kobieca u progu XXI wieku.URL: https://www.academia.edu/17638737/Powie%C5%9B%C4%87_kobieca_u_progu_XXI_wieku_w_Polskie_pisarstwo_kobiet_w_wieku_XX_procesy_i_gatunki_sytuacje_i_tematy_pod_red._Ewy_Kraskowskiej_i_Bogumi%C5%82y_Kanie (дата звернення 25.07.2024).
50. Szczuka K. Rewolucja jest kobietą. URL:http://www.polityka.pl/kultura/276030,1,rewolucja--jest-obieta.read (дата звернення 25.07.2024).
51. Sznajderman M. Fałszerze pieprzu. Wolowiec : Czarne, 2016.
52. .The Nobel Prize in Literature 2018: веб-сайт. URL: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/summary/ (дата звернення: 27.09.2024).
53. Tokarczuk O. Ostatnie historie: powieść. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2020. S. 296.

54. Tworca Justyna Bargielska. URL: https://culture.pl/pl/tworca/justyna-bargielska (дата звернення 28.07.2024).
55. Tworca Sylwia Chutnik. URL: https://culture.pl/pl/tworca/sylwia-chutnik (дата звернення 29.08.2023).
56. .Wódkowska A.Obumarłe.O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w «Obsoletkach» Justyny Bargielskiej. *Teksty Drugie*. 2013.№ 6. S. 8–19.

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

Я, Овчинніков Антон Володимирович, студент 2-го курсу, форми навчання *денної*, 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 « *«Мовний портрет» молоді у сучасній польській літературі*» 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_____ _____ А.В. Овчиников

Дата_____ _____ О.В. Муравін