

ЧАСТИНА 5 ІГРОВА ПОЕТИКА В АНГЛОМОВНІЙ КРЕАТИВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Креативна гра на різних мовних рівнях

Щоб добре писати, треба розучитися граматики (Г. Гете). Кожний письменник виходить з свого індивідуального бачення світу, яке він реалізує у своєму творі, де всі форми відображення дійсності пропущені через художній задум автора. Інакше кажучи, мовна гра – це навмисне використання тропеїчних і фігуральних можливостей мови. Неабиякий інтерес до цього феномену спостерігається також в галузі вивчення взаємозв'язку гри та мислення, гри та мови, гри і творів художньої літератури.

У наступному прикладі словотвірна модель є описом історичної ситуації епохи:

*At that famous period of history, when the seventeenth century (after a deal of quarrelling, king-killing, reforming, republicanizing, restoring, re-restoring, play-writing, sermon-writing, **Oliver Cromwellizing, Stuartizing, and Orangizing**, to be sure) had sunk into its grave, giving place to the lusty eighteenth; when Mr. Isaac Newton was a tutor of Trinity, and Mr. Joseph Addison commissioner of appeals; when the presiding genius that watched over the destinies of the French nation had played out all the best cards in his hand, and his adversaries began to pour in their trumps; when there were two kings in Spain employed perpetually in running away from one another; when there was a queen in England, with such rogues for ministers as have never been seen, no, not in our own day; and a general, of whom it may be severely argued, whether he was the meanest miser or the greatest hero in the world; when*

Mrs. Masham had not yet put Madame Marlborough's nose out of joint; when people had their ears cut off for writing very meek political pamphlets; and very large full-bottomed wigs were just beginning to be worn with powder; and the face of Louis the Great, as his was handed in to him behind the bedcurtains, was, when issuing thence, observed to look longer, older, and more dismal daily <...> [Thackeray. Catherine 1839, p. 604].

Авторські новоутворення *Oliver Cromwellizing, Stuartizing, Orangizing* відображають хронологічну зміну влади в Англії періоду ХІV ст.

У кожної мови – свій геній [Еко 2006, с. 365]. Розглянемо креативну гру на прикладах художнього дискурсу Джеймса Джойса. В оцінці поведінки і мислення людей Дж. Джойс слідує за З. Фрейдом, переносячи метод психоаналізу в область художньої творчості. Своім найважливішим завданням Дж. Джойс вважав відтворення психічних реакцій, мало і зовсім не усвідомлюваних людиною.

Він шукає форми відтворення складного розумового процесу, потоку уривчастих індивідуальних асоціацій, що проносяться в свідомості і механічно зчіплюються, зображення тих верств свідомості, які лежать на різних глибинах. У цьому і полягає секрет методу Джеймса Джойса, головними складовими якого є використання міфу, іронічна символіка, внутрішній монолог, що перетікає в потік свідомості.

Провідний принцип філософії Дж. Джойса – заперечення закономірностей матеріального світу і людської свідомості, сприйняття буття як хаосу. У своїх творах він випробував нову техніку «потіку свідомості». Він першим продемонстрував сам процес зародження думки на рівні несвідомих вражень, скачки асоціацій, некерований, хаотичний рух – не думки

навіть, але саме того, що У. Джеймс визначив як “*stream of consciousness*”. Цей термін, запропонований ним у роботі «Принципи психології» (1890), припускає безперервні переходи з одного часового та просторового ряду в інший.

Дж. Джойс прагнув до того, щоб читач розумів все через натяк, а не за допомогою прямих тверджень, щоб він не стільки слухав ідеям, скільки вдивлявся і вслухався в текст. Тому ті натяки, які використовує автор, ґрунтуються, насамперед, на ряді стилістичних хитрощів: це звукові аналогії, ономапоєї, порушення синтаксису, всілякі символи, мовні ігри і, звичайно, пов’язане з ними створення нових слів.

Дж. Джойс мріяв про ідеального читача, який присвятить все своє життя читанню, вивченню, розшифровці «Улісса»: «Не без іронії говорив він, що наситив свій роман такою кількістю загадок, що вчені, коментатори, критики, літературознавці будуть до кінця своїх днів битися над їх розгадкою» [ПЭ 2001, с. 225; див. також Wales Katie].

Відомо, що роман Дж. Джойса «Улісс» заслужено називається твором, який в літературі здійснив таку ж революцію, як кубізм – в живописі [Бегбедер 2008, с. 93]. На думку С. Беккета, Дж. Джойс блискуче маніпулює своїм матеріалом. Слова у нього висловлюють максимум того, що вони можуть висловлювати: немає жодного зайвого складу [Токарев 2002, с. 127].

Роман є класичним зразком постмодерністської інтертекстуальності, він «грає» величезною кількістю різного роду текстів, сам стаючи метатекстом, в якому зашифрована вся людська культура [Хоружий 1993, с. 552]. Послідовники Дж. Джойса і тлумачі його книги визначили роман як алегорію всієї історії людства. Дж.

Джойс у романі не тільки іронізує, але і заявляє про переоцінку цінностей: для нього важливий не глобальний контекст, не війни і революції з їх безглуздістю, але сама Людина.

Роман «Улісс» перенасичений різноманітною символікою, яка виникає на самих різних основах, причому найчастіше подвійних і переплетених. Символи та мотиви ірландського фольклору – море, вогонь, вітер, військо, колісниця, коні, воїни, духи, феї, сільфіди – знаходять своє відображення в романах Дж. Джойса.

Можна припустити, що своєрідність символу Дж. Джойса полягає в його здатності зливатися з іншими тропами: міфом, алегорією, метафорою або алюзією. Алюзія на сучасність, насмішка над самим собою, впізнаванні портрети сучасників, універсальність інтересів, містифікація авторства – це романтична іронія [див., наприклад Белова 2001, с. 71].

Іронія, викликана прагненням постійно приголомшувати читача і заперечувати загальноприйняті порядки, визначається як “*sustained irony*” або свіфтівська іронія [Scott 1965 “*Current Literary Terms*”]. Іронія Дж. Джойса-поета в збірці “*Chamber music*” (1907), на нашу думку, являє собою синтез романтичної і свіфтовської іронії.

Хоча інколи назву цього збірника перекладають як «Камерна музика», однак в самій назві міститься ключ до істинного значення віршів-пародій, а саме, каламбур: *chamber pot* – нічний горщик, *chamber music* – непристойне дзюркотіння. Граючи смислами цих словосполучень, Дж. Джойс іронізує над камерною лірикою своїх сучасників, знижує її значення.

Для поезії та прози Дж. Джойса характерні не тільки музичне аранжування тексту і паралелізм емоції і

ритму, а й «ємність» окремого слова (“*pregnant word*”). Манера грати різними смислами одного слова, з’єднувати крайності в звичайному сприйнятті непеєднувані, особливо яскраво представлено в його романі “*Finnegans Wake*” (1939) («Поминки за Фіннеганом»).

Герої роману – дублінський шинкар Ірвікер, його дружина Анна Лівія Плюрабель, їхня дочка і сини – постають у найрізноманітніших особах, можливо може, як втілення самої метаморфози буття. Вони конкретні і в той же час позачасові. Так, Анна Лівія – це одночасно Єва, Ісіда, Ізольда, а також річка Ліффі, що протікає через Дублін, але разом з тим і річка часу (тут найбільш повно реалізується ідея нескінченної плінності, зв’язку водної та жіночої стихій, намічена ще в фінальному епізоді «Улісса» «Пенелопа»).

«Анна Лівія» була улюбленим епізодом самого Дж. Джойса, в листах він неодноразово наголошував на успіх цього уривка Епізод написаний у формі діалогу між двома жінками, які перуть на річці, а коли настає ніч, перетворюються на дерева і камінь. Річка називається Анна Ліффі. Деякі слова на початку епізоду – це гібриди, складені з датських і англійських коренів [Letters by J. Joyce. J. Joyce, 1957. – P. 212-213].

«Анна Лівія» являє собою звукову іпостась тексту – велику оноματοпею. Дж. Джойс приділяв велике значення музичній природі книги: музичний аспект книги – виправдання її незвичайної складності. Бог відає, що означає моя проза, але вона приємна для вуха. Книга – це чиста музика [Ellmann R. James Joyce. – P. 715]. Враження особливо посилюється, коли слухаєш платівку із записом читання епізоду самим автором: вражає незвичайна музикальність тексту, яку може не помітити око, але яку обов’язково вловить вухо:

“Well, arundgirond in a waveney lyne aringarouma she pattered and swung and sidled, dribbling her boulder through narrowa mosses, the diliskydrear on our drier side and the vilde vetchvine agin us, curara here, careero there, not knowing which medway or weser to strike it, edereider, making chattahoochee all to her ein chichiu, like Santa Claus at the cree of the pale and puny, nistling to hear for their tiny hearties, her arms encircling Isolabella, then running with Romas and Reims, on like a lech to be off like a dart, then bathing Dirty Hans’ spatters with spittle, with a Christmas box apiece for aisch and iveryone of her childer, the birthday gifts they dreamt they gabe her, the spoiled she fleetly laid at our door! On the matt, by the pourch and inunder the cellar. The rivulets ran afloat to see, the glashaboys, the pollynooties. Out of the paunshaup on to the pyre. And they all about her, juvenile leads and ingenuinas, from the slime of their slums and artesaned Wellings, rickets and riots, like the Smyly boys at their vicereine’s levee. Vivi vienne, little Annchen! Viel Anna, high life! Sing us a sula, O, susuria! Ausone sidulcis! Hasn’t she tambre! <...>”. (FW)

Дж. Джойс включив в епізод більше 500 назв різних річок з метою гранично наситити Ліффі «голосами» всіх її струмків і приток, і водночас й голосами всіх річок землі, прообразом яких вона повинна була служити в тексті. Йому вдалося передати шурхіт води на перекатах, плескіт хвиль, що здійснюються вітром, дзюрчання джерел, стрімкий шум водоспаду. Він вплив у голос річки і відлуння людських голосів, балаканину двох прачок, які перуть білизну, і ця спільна музика поріднила їх, злила в один звук життя річки і життя людини, позначаючи їх спільну долю.

Нарівні з бажанням звести мову «Поминок за Фіннеганом» до спільної мови людської образності, що

бере початок в несвідомих архетипах культури, музикальність тексту була ще одним способом формування «універсальної» мови, яка була б зрозуміла всьому людству.

У цьому романі Дж. Джойс досяг вершини віртуозного поводження з мовою, яка ґрунтується на каламбурі й пронизана грою на схожості звучання різних за значенням слів або різних значень одного слова.

Мовна гра покликана підкреслити, що розмовляти мовою – компонент діяльності або форма життя, а весь процес вживання слів у мові можна представити в якості однієї з тих ігор, за допомогою яких діти опановують рідну мову [Витгенштейн 2003, с. 227]. Елементами креативної гри нерідко стають оказіональні одиниці, що служать для реалізації певних авторських ідей і порушують загальноприйняту симетрію мовного знака.

Креативна гра Дж. Джойса в романі «Улісс» різноманітна, як і вся техніка написання даного твору. Письменник грає не тільки зі словом як таким (утворення авторських новоутворень), але і з мовою в цілому, створюючи неповторну картину відносності часу і простору (стилістична транспозиція видо-часових форм дієслова).

Ряд дослідників вважає, що даний роман Дж. Джойса заслуговує на епітет “*unreadable*” (що не піддається читанню). Однак хотілося б швидше погодитися з Патріком Макгі, який стверджує, що такі роботи, як «Улісс» і «Поминки за Фіннеганом», навпаки піддаються нескінченному прочитанню, оскільки не існує єдиного історичного коду значення, здатного виснажити їх семантичні можливості [Mcgee 1988, с. 7].

Аналіз авторських новоутворень дозволив виявити такі основні способи їх утворення: словоскладання, злиття, контамінація, афіксація, конверсія, альтернація, ре-деривація, звуконаслідування, змішані форми словотворення і т.д. Унікальність новоутворень, створених Дж. Джойсом в даному творі, робить його особливо креативним. Авторські новоутворення можна умовно розділити на дві групи: ті, що були створені письменником у рамках англійської мови – «внутрішньомовні», і так звані «інтернаціональномовні».

Розглянемо «внутрішньомовні» авторські новоутворення. Перше місце серед всіх способів словотворення, застосовуваних Дж. Джойсом, належить словоскладанню. Наприклад, *Horseness is the whatness of allhorse* (Joyce J. Ulysses, 1998, p. 178).

Особливу складність, природно, викликають ті одиниці, які були створені за змішаними моделями словотворення. Прикладом такого складного авторського новоутворення може стати лексична одиниця з 7 основ: *mangong-wheeltracktrolleyglarejuggernaut* (*man + gong + wheel + track + trolley + glare + juggernaut*):

Might have lost my life too with that mangong-wheeltracktrolleyglarejuggernaut only for presence of mind.
(p. 424)

Створення слів за однією словотворчою моделлю, що відносяться до однієї словотвірної категорії і одного словотвірного типу, служить засобом когезії, а також підвищує експресивний і креативний потенціал тексту. Такі ланцюжки, характерні для техніки Дж. Джойса, створюють напруження в тексті, вимагають особливої уваги з боку читача та перетворюють його на співтворця:

Bloom looked at the head of the horse ... it was a fourwalker, a hipshaker, a black-buttocker, a tail-dangler, a headhanger, putting his hind foot foremost the while the lord of his creation set on the perch, busy with his thoughts. (p. 576)

Елементи ланцюжка наведених слів Дж. Джойса були створені шляхом словоскладання і суфіксації (+-er) і покликані підсилити негативну оцінку опису коня.

Наведемо ще один приклад креативної гри Джойса зі словами: *Come on, you winefizzling ginsizzling booseguzzling existences! Come on, you doggone bullnecked, beetlebrowed, hogjowled, peanutbrained, weaseleyed fourflushers, false alarms and excess baggage!* (p. 407)

У даному уривку багатогранні образи виражаються за допомогою яскравих концентрованих складних слів, що з'єднують в собі різнопланові основи за моделями N (напій) + PI (*wine / fizzling, gin / sizzling, boose / guzzling*) і N (тварина / рослина / комаха) + PII за аналогією з узуальною лексемою *bullnecked* (*beetle / browed, hogjowled, peanut / brained, weasel / eyed*).

Магія креативної гри зі звучанням полягає в підборі других елементів складних слів, який був продиктований автору алітерацією: *fizzling, sizzling, guzzling*.

Розглянемо «інтернаціональномовні» авторські новоутворення, створені на основі одиниць з інших мов. Англomовний креативний дискурс роману «Улісс» ускладнений елементами, запозиченими з багатьох мов, що ускладнює прочитання тексту оригіналу, створює напруження.

В умовах знання декількох мов у Дж. Джойса нерідко виникають білінгвальні контаміновані образи, які виражаються у відхиленні від норми рідної мови під

впливом іноземної (інтерференції) [Столярова 2003, с. 85]. Звідси в тексті Дж. Джайса з'являються такі слова, як: *eyetallyano* (італійська вимова слова «італієць» передається відомими англійськими словами *eye* – око, *tall* – високий), *viragitis* (*virag* – з угорської «квітка» + *-itis* суфікс, що означає назву хвороби, зазвичай запального характеру), *vobiscuits* (від латинського “*vobiscum*” – з вами), *brenningly* (від німецького «спалювати»).

Інтернаціонально-мовне авторське новоутворення “*eyetallyano*” є одним із яскравих прикладів, коли простежується чітко позначений і пізнаваний у своїх накопиченнях лексичний шар з чужорідної мовної системи, а також ряд з англійських лексем, що описують зовнішність згаданої національності.

Розуміння наступного уривка з епізоду XV – непросте завдання, оскільки в ньому присутня гра слів, заснована на вкрапленнях з німецької, іспанської, французької мов, а також калька з ірландської мови:

*Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennesy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, with noble indignation points a mailed hand against the privates) – Werf those eykes to **footboden**, big grand porcos of johnnyellows todos covered of gravy!* (FW, p. 515)

Створені Дж. Джайсом новоутворення в даному випадку надають ще більший простір для креативної гри, так як відбувається ущільнення смислів, затемнення однозначності сприйняття і породження множинності інтерпретацій. Різноманітні інтерпретації авторських новоутворень дають можливість читачеві повною мірою насолодитися експериментами письменника зі словом, особливо в тому випадку, коли автор виходить за рамки рідної мови.

В романі «Поминки за Фіннеганом» Дж. Джойс особливо яскраво реалізує свої мовні експерименти, пошуки якоїсь універсальної мови, яка представить найбільш адекватно сучасне «вавилонське змішання» мов. Головна особливість останнього роману Дж. Джойса – особлива мова, більшу частину якої складають авторські неологізми, утворені всілякими деформаціями і комбінаціями слів англійської («внутрішньомовні» новоутворення) і безлічі (близько 70) інших мов – іспанська, ірландська, італійська, французька, латинська, грецька, німецька («інтернаціональномовні» новоутворення).

Авторські неологізми в креативному дискурсі Дж. Джойса, як правило, суперечать мовній нормі і традиційним способам словотворення, вони функціонують у тексті як засіб вираження креативної гри. В окремому слові укладені цілі пласти значень, асоціацій, образів, а також посилення на інші тексти. Авторські новоутворення знаходять самостійне життя в певному контексті, з'являються нові відтінки смислу, що відображають суб'єктивні асоціації автора, з одного боку, і читача – з іншого.

Авторські новоутворення в романі «Поминки за Фіннеганом» зустрічаються на різних мовних рівнях:

- графічному: *laff, deff, Decemberer, aire, olt, grondt, groot, Ondt, to loue, saida, Bienie, phantastichal, sulch, haud, hippopotamuns, begob, o is is, Hoath, Lombog, Lumbag, Limbig;*

- фонетичному: 100-буквені слова – *The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntu onnthunntrovarrhounawnskawntooohoordenenthurnuk!); Glass crash The(klikkakkakkaskaklopatzklatschabattacreppycrottygra ddaghsemmihsammihnouithappluddyappladdykonpkot!);*

- морфологічному: *everybuddy, everybidly; what a hauhauhauhaudibble thing; ninenineninetee;*
- лексичному: метафори – *the boat of life, метонімії – how bootiful and truetowife of her; the spoon of a girl; the dark of a girl;*
- синтаксичному: паралелізм – *Here say figurines billycoose arming and mounting. Mounting and arming figurines s see here; tread her and wed her and bed her and red her;*
- фразеологічному: *he's an awful oldrepp...O, the roughty oldrappe; where the hand of man has never set foot; to raise a Cain;*
- стилізація фонетичного строю інших мов, наприклад, італійської *folsoletto nel falsoletto col fazzolotto dal fuzzlezzo* або структури німецького слова – слова-гібриди.

В креативному дискурсі Дж. Джайса чимало навмисних запозичень з місцевих діалектів, безліч похідних від іноземних слів, причому як сучасних, так і стародавніх (з старовірської, старогрецької і, особливо, з латини). Увесь роман побудований на лінгвістичному експериментуванні, а в останньому розділі роману, в якій відбувається як би пробудження головного героя від сну, мова поступово стає більш зрозумілою, переважають лексеми, зареєстровані в словниках, а авторські новоутворення практично зникають.

У «Поминках за Фіннеганом», на написання яких пішло понад п'ятнадцяти років, Дж. Джайс створює найскладнішу креативну лінгвістичну гру і створює текст, незрозумілий для непідготовлених читачів, не посвячених у таємницю його «шифрувального коду». Зрозуміти текст тим більше важко тому, що він

написаний на штучній мові і являє собою лабіринт символів і алегорій, зрозумілих лише небагатьом.

Складні каламбури, побудовані на використанні слів, запозичених з живих і мертвих мов, або звукосполучень, в «Поминках за Фіннеганом» визначають всю словесну тканину і стають самоціллю. Дж. Джойс намагається створити нову, універсальну морфологію, яка відобразить процеси несвідомого. Роман являє собою довільний сплав з уламків різних мов, а часто і слів, вигаданих автором.

В «Поминках за Фіннеганом» все підпорядковано фантазії художника та побудовано на одному сплетінні асоціацій. У книзі немає ні формального початку, ні кінця, дія відбувається уві сні героя і рухається по колу, що нагадує вчення Дж. Віко про циклічність історичного процесу. Ймовірно, що Дж. Джойс пародіював «Теорію круговоротів» Дж. Віко.

Креативна гра створюється Дж. Джойсом за допомогою включень віршів в текст роману. Розглянемо поетичний текст, який є пародією на дитячий вірш або байку.

*He larved ond he larved on he merd such a nauuses
The Gracehoper feared he would mixplace his
fauces.*

*I forgive you, grondt Ondt, said the Gracehoper,
weeping,*

*For their sukes of the sokes you are safe in whose
keeping.*

*Teach Floh and Luse polkas, show Bienie where's
sweet*

And be sure Vespatilla fines fat ones to heat.

As I once played the piper I must now pay the count

So saida to Moyhammet and marhaba to your

Mount!

*Let who likes lump above so what flies be a full'un;
 I could not feel **moregruggy** if this was **prompollen**.
 I pick up your reproof the **horsesift** of a friend,
 For **the prize** of your save is **the price** of my spend.
 Can **castwhores pulladefkiss** if **oldpollocks**
 forsake'em*

*Or **Culex** feel **etchy** if **Pulex** don't wake him ?
 A locus to hue, a term it **t'embarass**.
 These twain are the twins that tick **Homo Vulgaris**.
 Has **Aquileone** nort winged to go syf
 Since the **Gwvfyv** we were in his **farrest drewbrvf**
 And that **Accident Man** not **beseeked** where his story
 ends*

*Since **lonssephyring** sighs sought **heartseast** for
 their **orience**?*

*We are **Wastenot** with **Want**, **precondamned**, two
 and true,*

*Till **Nolans go volants** and **Bruneyes** come blue.
 Ere those **gidflirts** now gadding you quit your mocks
 for my gropes*

*An **extense must impull** an elapse must elopes,
 Of my **tectucs takestock**, **tinktact**, and **ail's weal**.
 As I view by your **farlook hale** yourself to my heal.*

***Partiprise my thinwhins** whiles my blink points
 unbroken on*

*Your whole's **whercabroads** with **Tout's trightyright**
 token on.*

*My in risible universe **youdly haud** find
Sulch oxtrabeeforeness meat **soveal** behind.
 Your feats end enormous, your volumes immense,
 (may the Graces I hoped for sing your **Ondtship**
 song sense!).*

*Your genus its worldwide, your **spacest** sublime!
 But, **Holy Saltmartin**, why can't you beat time?*

In the name of the former and of the latter and of their holocaust.

Allmen. (FW, p. 418-419)

Цей поетичний текст містить елементи моралізування, що підтверджується наявністю дієслів *to show* (показувати), *to teach* (вчити, навчати), іменника *reproof* (догана, докір), особового займенника *I*, що експліцитно маркує адресанта, лексеми *you, grondt Ondt, your, the horsegift of a friend* експліцитно маркують адресата. Лексеми *gracehoper, Culex, Pulex, locus, etchy, larved* утворюють єдине семантичне поле «комахи», що сприяє цілісності і зв'язності тексту.

Креативна гра проявляється, в першу чергу, в імені головного персонажа вірша *Gracehoper*, що складається з лексем *grace* (привабливість, грація) і *hoper* (той, хто сподівається), що нагадує комаху *grasshopper* (коник).

Численні власні імена також є прикладом креативної гри: *Floh* від *Flora* (жіноче ім'я Флора), *Luse* від *Lucia* (жіноче ім'я Люція), *Bienie* від *Bennie, Benjamin* (чоловіче ім'я Бенні).

Авторські новоутворення *larved* и *merd nauses* у рядку *He larved ond he larved on he merd such a nauses* створені шляхом накладання лексем *larva* (личинка) та *laughed* (сміявся) та колокації *make a noise* (викликати багато шуму), вульгарної лексеми з французької мови *merde* (кал, лайно) у поєднанні з *nausea* (нудота, відраза). За рахунок обігравання даних новоутворень створюється іронічне ставлення до персонажу.

Словосполучення *mixplace his fauces* у рядку *The Gracehoper feared he would mixplace his fauces* утворено за допомогою словоскладання лексем *mix* + *place* (плутати місце) і обігравання номінації *fauces* (зів, горло) з лексемою *faces* (обличчя). Комічний ефект

даного виразу досягається завдяки використанню гіперболи зі значенням (надірвете своє горло).

Звернення *grondt Ondt* відповідає лексемі *grand-aunt* (двоюрідна бабуса), а форма звернення *the horsegift of a friend* є алюзією на прислів'я *to look a gift horse in the mouth* (дарованому коневі в зуби не дивляться), де авторське новоутворення *horsegift* складається з лексем *horse* (кінь) і *gift* (подарунок).

Креативна гра створюється за допомогою включення в поетичний текст ряду авторських новоутворень, що відносяться до вульгарної лексики і служать протиставленням вокабуляра і стилю дитячого вірша. Наприклад, латинське словосполучення *Homo Vulgaris* (звичайна людина) набуває додаткових смисли в англійській мові *vulgar* (вульгарний) і *homo* (зневажливо – гомик).

Словосполучення *castwhores pulladeftkiss* складається з дієслова *to cast* (кидати), іменника *whore* (блудниця, повія) й вираження *pull a deft kiss* (всмоктувати спритний поцілунок). У словосполученні *to go suf* обіграється значення прикметника *safe* (безпечний, благополучний, надійний) і іменника *syphilis* (сифіліс).

Авторське новоутворення *precondamned* утворено шляхом накладення лексем *precondemn* (засуджувати заздалегідь) і *damned* (огидний, жахливий), а новоутворення *moregruggy* – за допомогою словоскладання прислівника *more* (більше) і прикметника *groggy* (захмелілий, п'яний).

Лексеми *Culex* і *Pulex*, що є спеціальними термінами для особливих видів комарів і блох, поєднуються з виразом *feel etchu*, в якому розпізнається лексема *itchy* (що викликає свербіння) і новоутворення

prompollen, що складається з лексем *pollen* (квітковий пилок) і *prom* від *promenade* (прогулянка, променад).

Речення *A locus to loue, a term it t'embarass* складається з накладення лексем *locust* (сарана), *locus* (місце розташування) і дієслів *to love* (любити), *to embarrass* (бентежити), *to embrace* (обіймати).

Речення *Aquileone nort winged* утворене за допомогою лексем із загальним компонентом «північ»: *aquilon* (уст. аквілон, північний або північно-східний вітер) + *one* (один) + *north* (північ), а також *aquiline* (орлиний) + *winged* (крилатий, літаючий, швидкокрилий). Накладення даних лексем спричиняє появу додаткових смислів.

Креативну гру можна спостерігати і в наступному прикладі: словосполучення *heartseast for their oriense* поєднує в собі слова із загальною семою «схід»: *east, the Orient*. Лексема *heartsease* в даному контексті може мати значення «душевний спокій».

Пряме значення лексеми *heartsease* – анютини вічка. В античній міфології ці квітки пов'язували з Венерою. За легендою вона перетворила на братки (інша назва квіток) чоловіків, які мали зухвалість потайки підглядати за нею під час купання.

Слов'янська назва квітки пов'язана з сумною любовною історією. Жила колись в одному селі гарна, добра, але довірлива дівчина Анюта. Вона полюбила легковажного хлопця. Їй все не вірилося, що вона для нього лише швидкоплинне розвага, що любовні клятви – брехня. Спокусив він Анюту, і, злякавшись відповідальності, почав збиратися, нібито по термінових справах.

Обіцяв повернутися, але зник назавжди. Дівчина померла від туги. На її могилі вирости незвичайні фіалки, пелюстки яких були пофарбовані в три кольори.

Кольори ці символізують почуття, які володіли Анютою перед смертю: білий – надія на взаємність, жовтий – здивування, викликане незаслуженою образою, і фіолетовий – печаль нерозділеного кохання.

Отже, в даному контексті спостерігається креативна гра й символікою квітів та кольорів.

Кольори *brow* і *blue* є ключовими і в наступному реченні *Till Nolans go volants and Bruneyes come blue*: словосполучення *brown eyes* (карі очі) та *come blue* (ставати блакитним), які поєднуються з лексемою *nolens volens* (волею-неволею, мимоволі, хочеш не хочеш).

Рядку *My in risible universe youdly haud findy* відповідає речення *In my risible universe you'd hardly find* (в моєму смішному всесвіті ви навряд чи знайдете), авторське новоутворення *oxtrabeeforeness* в другій частині речення – рядок *Sulch oxtrabeeforeness meat soveal behind* – створює іронічний ефект завдяки поєднанню різних сортів м'яса *ox* (бичина) + *beef* (яловичина) + *veal* (телятина).

Іронічний ефект створюється і в останніх чотирьох строфах: окличне речення з інверсією висловлює почуття в пісні *May the Graces I hoped for sing your Ondtship song sense!*, яка адресована Богу і вихваляє його всесвітній дух *Your genus its worldwide* й «високу посаду» *your spacest sublime!*

Словосполучення *Holy Saltmartin* складається з лексем *holy* (святий), *salt* (солоний) і *Saint Martin* (острів Святий Мартін). Цей острів, названий на честь святого Мартіна, знаменитий своїми солоними озерами. Отже, креативна гра простежується в цьому словосполученні, де обіграються лексеми *Saint Martin* і *salt*.

Останні рядки є пародією на фінальну фразу молитви *In the name of the former and of the latter and of their holocaust. Allmen.* (Во ім'я отця і сина і святого

духа. Амінь): лексеми *holocaust* (знищення, нищення, винищення) та *Allmen*, що складається з лексем *All men* (усі люди) і *Amen* (Амінь), іронічно знижують даний вираз.

Головною особливістю авторських новоутворень в креативному дискурсі Дж. Джойса є спосіб поєднання наявних у мові лексем за допомогою різних прийомів: контамінації, накладення та за іншими продуктивними словотворчими моделям.

Такий спосіб дозволяє адресату розпізнати прецедентну лексему і декодувати нові значення новоутворень при граничному затемненні сенсу. Проте Дж. Джойс не обмежується лише традиційними способами словотворення, а й активно використовує механізми креативної гри, яка породжує гру смислами, множинність інтерпретації.

У англomовному креативному дискурсі – сфері підвищеної словотворчої активності – створення лексичних одиниць автором здійснюється в результаті творчої установки для естетичного впливу. Створення авторських новоутворень відбувається не тільки через заповнення мовних лакун (дійсних і уявних), але й прагнення до експресії, бажання зробити форму більш ефектною, впливати на емоції реципієнта.

Авторські новоутворення, реалізуючи поетичну функцію, підвищують відчутність тексту, його комунікативну інформативність. Такі одиниці є засобом формування змістовно-концептуальної інформації тексту художнього твору, забезпечення його інтеграції в єдине ціле.

На думку Ш. Баллі, індивідуальна мовна творчість однаково оживляє минуле мови і передбачає її майбутнє [Баллі 1961, с. 282]. Дослідження в даній

області дозволяють описати витoki лінгвокреативності та визначити межі можливих мовних інновацій.

Порив до творчості може так само легко згаснути, як і виник, якщо залишити його без їжі (К. Паустовський), Там, де є життя і свобода, є місце й для нової творчості. Творчі можливості, креативний потенціал, закладені в кожній природній мові, адже живу мову не можна закувати в кайдани академічних приписів і заборонити їй розвиватися, породжувати нові явища.

Креативна гра алегоріями, символами, метафорами

Розглянемо креативну гру на прикладі роману “*The Waves*” («Хвилі») Вірджинії Вульф, який був вперше опублікований в 1931 році. Його оригінальність ґрунтується на тому, що він складається з монологів шести персонажів: Бернарда, Невілла, Люїса, Роди, Сьюзен і Джіні. Сьомий персонаж на ім'я Персіваль також присутній хоча ми ніколи не чуємо його власний голос.

Головною темою роману є внутрішній досвід осіб, і як вони реагують на любов, смерть, старість, або до життя в цілому. Монологи, які охоплюють життя героїв, перериваються дев'ятьма короткими інтерлюдіями від третьої особи, що детально описують узбережжя на різних етапах у день від сходу до заходу сонця.

Сонце, джерело життя на нашій планеті, по праву займає перше місце в ряду природних символів. Все найважливіше і значне пов'язувалося у багатьох народів світу з Сонцем. Символіку сонця, виключно позитивну, розглядають зазвичай з двох точок зору. Як джерело

тепла, сонце символізує життєву силу, божественну творчу енергію, вічну молодість і пристрасть, а як джерело світла воно представляє істину, знання та інтелект. Сонце – один з дванадцяти символів влади, основний символ творчої енергії [Солнце].

Опозиція сонця і місяця є однією з основних в дуалістичних системах. Сонце сходить з мороку ночі у всій своїй красі, тоді як місяць постає як вузький серп місяця, втрачає свою тотожність, зазнає болісні трансформації. У той час як сонце співвідноситься з рефлексією, місяць зв'язується з уявою, Після затвердження патріархату місяць став зв'язуватися з жіночим началом, а сонце – з чоловічим.

Місяць – це багатозначний символ, що співвідноситься з такими поняттями, як жінка, вода, родючість, смерть, відродження, ніч; крім того, це образ становлення і вічного повернення, символ циклічних процесів. Він виступає в якості уособлення пасивного початку, оскільки, не маючи власного світла, відбиває сонячне. З металів їй відповідає срібло; з квітів – білий, з чисел – двійка. Символіку цього образу відрізняє виражена амбівалентність, що виявляється в тому, що місяць одночасно постає пов'язаним із життям і смертю. Місяць вмирає і воскресає, визначаючи виникнення ідеї про відродження часу в межах року.

В основі креативної гри Вірджинії Вульф лежить інноваційна техніка, що полягає у використанні символіки природи, кольору, яка залучає уяву читача, який становиться співавтором креативного дискурсу.

За кожним із персонажів роману закріплена конкретна фраза, або певне ставлення, які властиві йому. Часто повторювана фраза стає не тільки ключовою, а й символічною для кожного персонажу.

Так, Бернард захоплюється створенням ідіоматичних висловлювань, тому наступна фраза закріплена за ним:

“that is, I am a natural coiner of words, blower of bubbles through one thing and another”. (W, p. 82)

Сьюзен є сама собою в необхідності володіти, давати та присвячувати себе:

“I shall be debased and hide-bound by the bestial and beautiful passion of maternity”. (W, p. 94)

Вона природна й щира:

“she despises the futility of London”. (W, p. 85)

“she has the stealthy yet assured movements (even among tables and chairs) of a wild beast”. (W, p. 86)

Її характерна фраза:

“I love, I hate”. (W, p. 11, 98, 162, 176)

Ми розпізнаємо Роду за її страх до життя *“an emerging monster”* (W, p. 47), та мрії. Вона описується як *“the nymph of the fountain always wet”* (W, p. 84, 183). Характерна фраза виявляє її страх перед життям:

“the door opens and the tiger leaps”. (W, p. 75, 93)

Ми знаємо Джіні за її чуттєвість та необхідність захоплення; її символом є її власне тіло і фраза:

“I dance. I ripple”.

У Невілла є явна любов до порядку та інтелектуальної ясності. Він:

“scissor cutting, exact”. (W, p. 4)

Луї має відчуття соціальної незахищеності, його комплекс з'являється через його австралійський акцент і батька – банкіра в Брісбені. Його комплекс і бажання бути вільним від нього, підсумовується у наступній фразі:

“I am also the tiger, and you the keepers with red-hot bars”. (W, p. 92)

Луї має свій специфічний сенс ідентичності з минулою історією людства:

“I seem already to have lived many thousand years”.
(W, p. 48, 91, 119)

Фраза, яку він часто повторює це: *“the beast is stamping”*. (W, p. 42, 46, 49)

В одній з своїх праць Е. Касіррер, досліджуючи символи, зауважив, що людина ставить між собою і світом захисну стіну символів, а символ є ключем до природи і людини. Сама людина живе не тільки у фізичному, а й у символічному універсумі [Касіррер 1988, с. 28-29].

У Вірджинії Вульф символи є багатовимірними, неоднозначними і особистими, як символи в стилі модерн живопису та поезії. Роман «Хвилі» справедливо можна назвати поезією в прозі, де краса звучання тексту виявляється важливішим сюжету. Сюжет є вторинним стосовно до опису вражень, почуттів і думок суб'єктивного розуму. На перший план висувється внутрішній світ шести головних персонажів, а навколишній світ, реальне життя служать таким собі тлом, на якому розгортаються переживання персонажів.

Роман має подвійну ігрову структуру: з одного боку, він організований за принципом одного дня, а з іншого боку, це опис життя шести осіб. Інтерлюдії, що описують природу і рух сонця, всі разом узяті відбуваються протягом одного дня, в той час як інша частина тексту між цими перервами охоплює все життя персонажів з дитинства до старості. Між цими двома часовими структурами є відповідність, тобто ранній ранок в природі відповідає дитинству в житті людини, а вечір ототожнюється зі старістю.

Алегоричні описи природи у романі відіграють, особливу роль і позначають новий період життя

головних героїв: ритм хвиль відображає ритм життя персонажів. Хвилі можуть бути зрозумілі як символ індивідуальних свідомостей. Вони можуть символізувати процеси мислення у розумі людини, що продовжуються без припинення, або просто представляють сили природи. З точки зору психології, вода є символом глибоких несвідомих шарів особистості. Багатозначність символізму передається за допомогою символів і метафор.

Так, на початку роману, коли зображується дитинство Бернарда, Невілла, Люїса, Роди, Сьюзен і Джіні, колір моря описується як такий, що не можна відрізнити від відтінку неба, що символізує безхмарне життя дітей, їх надії на майбутнє, оптимістичне бачення світу:

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised her lamp higher and the air seemed become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire.

Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it into a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and lay rippling and sparkling until the dark stripes were almost rubbed out. Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold. (W, p. 5)

Повтор прислівника *Gradually*, іменника *horizon*; образне порівняння *as if a cloth had wrinkles in it; as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green; as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised her lamp higher; like the smoky fire that roars from a bonfire*; персоніфікації *The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously*; метафори *the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it; the dark stripes were almost rubbed out; the sea blazed gold; an arc of fire*; гіпербола *a million atoms of soft blue* створюють мальовничий опис природної стихії – моря – яке поступово змінює свій колір та світло.

Лінгвальні сигнали цього змінення – дієслова *to whiten, to sparkle, to clear*; прикметники *clear, dark, transparent, visible*; кольороназви *white, grey, green, red, yellow* – вказують на можливість провести паралель між цією вербальною палітрою та картинами імпресіоністів. Безсумнівно, це екфрастичний опис.

У наступному уривку при описі юності персонажів переливи блакитного і зеленого кольору хвиль створюють чарівний образ легкого віяла, опахала молодості. Також значущим виявляється зображення автором сонця. Якщо в попередньому прикладі сонце

ще не зійшло (*The sun had not yet risen*), то тут сонце сходить (*The sun rose higher*), що є символом початку життя, повного надій:

The sun rose higher. Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach, circling the spike of sea-holly and leaving shallow pools of light here and there on the sand. A faint black rim was left behind them. The rocks which had been misty and soft hardened and were marked with red clefts. (W, p. 5)

Розквіт молодих років персонажів роману створюється за допомогою гамми відтінків хвиль, яка створює палітру жовтого, зеленого (*yellow and green*) і синювато-сталевого кольорів (*blue as steel*). При цьому сонце піднімалося дедалі вище (*The sun rose*), а світло майже пробило тонкі стрімкі хвилі (метафора *Light almost pierced the thin swift waves*), сяючі як топаз, аквамарин (*the topaz, the aquamarine*), що символізує радість буття:

The sun rose. Bars of yellow and green fell on the shore, gilding the ribs of the eaten-out boat and making the sea-holly and its mailed leaves gleam blue as steel. Light almost pierced the thin swift waves as they raced fanshaped over the beach. The girl who had shaken her head and made all the jewels, the topaz, the aquamarine, the water-coloured jewels with sparks of fire in them, dance, now bared her brows and with wide-opened eyes drove a straight pathway over the waves. Their quivering mackerel sparkling was darkened; they massed themselves; their green hollows deepened and darkened and might be traversed by shoals of wandering fish. As they splashed and drew back they left a black rim of twigs and cork on the shore and straws and sticks of wood, as if some light shallop had foundered and burst its sides and the sailor had swum

to land and bounded up the cliff and left his frail cargo to be washed ashore. (W, p. 7)

У наступному прикладі, що описує молодість героїв, сонце, що піднялося (вставна конструкція *risen*), кидає мерехтливий погляд (метафора *darting a fitful glance*) на морські скарби (метафоричний епітет *watery* у словосполученні *watery jewels*), оголює своє обличчя (персоніфікація *bared its face*) і прямо дивиться на хвилі (персоніфікація *looked straight over the waves*). При цьому блакитні з діамантовим відтінком хвилі (*diamond-tipped*) енергійно б'ються об берег (метафора *swept the beach*), алегорично зображуючи дорослішання героїв:

The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves. They fell with a regular thud. They fell with the concussion of horses' hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders' heads. They swept the beach with steel blue and diamond-tipped water. They drew in and out with the energy, the muscularity, of an engine which sweeps its force out and in again. The sun fell on cornfields and woods. Rivers became blue and many-plaited; lawns that sloped down to the water's edge became green as birds' feathers softly ruffling their plumes. The hills, curved and controlled, seemed bound back by thongs, as a limb is laced by muscles; and the woods which bristled proudly on their flanks were like the curt, clipped mane on the neck of a horse. (W, p. 8)

Розгорнута метафора, образне порівняння *like the tossing of lances and assegais* та іменники *energy, muscularity, force, hoof, horse, muscle*, епітет *many-plaited* в цьому уривку підкреслюють новий етап дорослішання героїв роману.

Розглянемо інші приклади:

*The sun had risen to its full height. It was no longer half seen and guessed at, from hints and gleams, as if a girl couched on her green-sea mattress tired her brows with water-globed jewels that sent lances of opal-tinted light falling and flashing in the uncertain air like the flanks of a dolphin leaping, or the flash of a falling blade. **Now the sun burnt uncompromising, undeniable.** It struck upon the hard sand, and the rocks became furnaces of red heat, it searched each pool and caught the minnow hiding in the cranny, and showed the rusty cartwheel, the white bone, or the boot without lucas stuck, black as iron, in the sand. **It gave to everything its exact measure of colour;** to the sandhills their innumerable glitter, to the wild grasses their glancing green; or it fell upon the arid waste of the desert, here wind-scoured into furrows, here swept into desolate cairns, here sprinkled with stunted dark-green jungle trees. <...>*

*The waves broke and spread their waters swiftly over the shore. One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back with the energy of their fall. The waves were steeped deep-blue save for a pattern of diamond-pointed light on their backs which rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move. The waves fell; withdrew and fell again, **like the thud of a great beast stamping.** (W, p. 8)*

У даному уривку сонце у своєму зеніті (*The sun had risen to its full height*) і світить воно невпинно (*Now the sun burnt uncompromising, undeniable*), надаючи навколишньому світу відтінки червоного, білого, чорного, рожевого і зеленого. Темно-блакитні з діамантовим відтінком хвилі швидко розбиваються об берег, вони подібні тупоту дикого звіра (порівняння *like the thud of a great beast stamping*). Тут мова йде про становлення зрілості героїв, про зміну їхніх поглядів,

що підкреслюється ключовою метафорою (*It gave to everything its exact measure of colour*).

Звернімося до іншого уривку:

The sun no longer stood in the middle of the sky. Its light slanted, falling obliquely. Here it caught on the edge of a cloud and burnt it into a slice of light, a blazing island on which no foot could rest. Then another cloud was caught in the light and another and another, so that the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue.

<...>

*The waves massed themselves, curved their backs and crashed. Up spurted stones and shingle. They swept round the rocks, and the spray, leaping high, spattered the walls of a cave that had been dry before, and left pools inland, where some fish stranded lashed its tail as **the wave drew back**. (W, p. 9)*

В даному контексті, що також описує зрілість героїв, сонце вже не в зеніті (*The sun no longer stood in the middle of the sky*), його світло падає похило (*Its light slanted, falling obliquely*). Час від часу сонце освітлює хмари (метафора *it caught on the edge of a cloud and burnt it into a slice of light*), які стають схожими на яскраво палаючий острів (метафоричний епітет у словосполученні *a blazing island*).

Метафора *Then another cloud was caught in the light and another and another*; займенник *another* (ще один); полісиндетон (повторення сполучника *and*) не тільки підкреслюють наявність просвітів на небі, створюють певний ритм та динамізм в даному контексті, а й також символізують про різні періоди, зміни в житті героїв.

Хвилі ж безладно б'ються об берег і розбиваються (*crashed*), відступають від берега (*drew*

back), що є алегоричним зображенням виникнення тривоги, проблем у житті героїв, відхід безхмарного існування.

У наступному уривку сонце глибше занурюється в небеса (метафора *The sun had now sunk lower in the sky*), майже немає просвітів в хмарах (метафора *The islands of cloud had gained in density and drew themselves across the sun*), тому скелі становляться чорними, тремтливі (метафоричний епітет *trembling*) хвилі втрачають блакитний відтінок, набуваючи сріблястий, і сірі тіні огортають море подібно полотну (порівняння *shadows were blown like grey cloths over the sea*), хвилі втрачають сили (персоніфікація *The waves no longer visited the farther pools*), що є алегоричним зображенням розчарування героїв у житті, втрату багатьох надій, порожнечу і розпач зрілих років:

The sun had now sunk lower in the sky. The islands of cloud had gained in density and drew themselves across the sun so that the rocks went suddenly black, and trembling sea-holly lost its blue and turned silver, and shadows were blown like grey cloths over the sea. The waves no longer visited the farther pools or reached the dotted black line which lay irregularly marked upon the beach. The sand was pearl white, smoothed and shining.
(W, p. 9)

Проаналізуємо ще один приклад:

The sun was sinking. The hard stone of the day was cracked and light poured through its splinters. Red and gold shot through the waves, in rapid running arrows, feathered with darkness. Erratically rays of light flashed and wandered, like signals from sunken islands, or darts shot through laurel groves by shameless, laughing boys. But the waves, as they neared the shore, were robbed of light, and

fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone, unpierced by any chink of light. (W, p. 9)

У даному контексті сонце сідає. Мідно-золотисті хвилі, подібні до стріл, стають темними. Світло блукає по морю подібно сигналам з островів затонулих кораблів. Самі ж хвилі, вже не блискучі, важко падають як стіна із сірого каменю, куди не проникає світло (персоніфікації *were robbed of light; fell in one long concussion; unpierced by any chink of light*). Даний уривок алегорично зображує повне розчарування в житті героїв, крах їхніх сподівань, а для деяких з них і втрату сенсу життя.

Завершує роман наступний опис моря:

Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable. The waves breaking spread their white fans far out over the shore, sent white shadows into the recesses of sonorous caves and then rolled back sighing over the shingle.

<...>

As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down streets, eddying round single figures, engulfing them; blotting out couples clasped under the showery darkness of elm trees in full summer foliage. Darkness rolled its waves along grassy rides and over the wrinkled skin of the turf, enveloping the solitary thorn tree and the empty snail shells at its foot. Mounting higher, darkness blew along the bare upland slopes, and met the fretted and abraded pinnacles of the mountain where the snow lodges forever on the hard rock even when the valleys are full of running streams and yellow vine leaves, and girls, sitting on verandahs, look up at the snow, shading their

faces with their fans. Them, too, darkness covered. (W, p. 10)

У даному прикладі сонце повністю зайшло (*Now the sun had sunk*), смугу небес і моря неможливо розрізнити (*Sky and sea were indistinguishable*). Але на відміну від першого уривка, переважають білі тони: хвилі утворюють білі віяла (*white fans*), білі тіні (*white shadows*), хвилі котяться, зітхаючи над галькою (персоніфікація *rolled back sighing over the shingle*).

Темрява згущується і огортає все навколо, хвилі же начебто омивають потопуючий корабель (*sunken ship*). Розгорнута метафора, в якій ключове слово темрява (*darkness*) повторюється 7 разів (як відомо, числу 7 приписується сакральне значення у багатьох народів; в даному контексті воно символізує початок і кінець), символізують старість героїв, їх спустошеність, захід їхнього життя.

Проаналізувавши наведені вище уривки, можна дійти висновку про те, що в алегоричному зображенні хвиль В. Вульф бачаться ступені людського життя, різні етапи його становлення і згасання.

Російський дослідник П.В. Яньшин в монографії «Психосемантика кольору» декларує зародження нового наукового напрямку – психосемантики кольору, головну методологічну передумову якій він бачить у тому, що наявність і специфіка колірної семантики відображає буття людини у світі, його контакт зі світом, і забезпечує адекватне відображення об'єктивної реальності на різних рівнях репрезентації суб'єкту образу цієї реальності [Яньшин 2006, с. 13]. За Яньшина, об'єкт психосемантики кольору – емпірична область різноманітних взаємодій кольору з людиною. Деякими важливими аспектами такої взаємодії є: а) вплив кольору на емоційний стан людини; б) зв'язок

між емоційним станом людини та її ставленням до певних кольорів; в) зв'язки між емоційним станом і характеристиками колірною сприйняття; закономірності асоціювання кольорів і т.д.

Предметом психосемантики кольору виступають сутність кольору як природного семантичного об'єкта та семантична структура колірною образу. В якості мети психосемантики кольору приймається теоретичне і емпіричне дослідження структури колірною значення і побудова експериментально вивірною семантичною моделі колірною образу [Яньшин, с. 14].

Всеосяжна теорія колірною семантики ще далека від завершення. Теоретична гіпотеза експериментальною психосемантики кольору полягає в тому, що між колірним відчуттям і емоційним тоном існують «двосторонні» взаємозв'язки, тобто між ними можливі не тільки взаємний переклад змісту, але і взаємопородження [Яньшин, с. 40].

В креативному дискурсі колірні найменування служать образотворчим засобом, достовірним джерелом відомостей для розуміння особливості кольорів як емоційно-перцептивних еталонів, засобом вираження, експресії.

Колір служить для моделювання не тільки абстрактного зорового образу, але сам зустрічається в певних експресивних контекстах і життєвих ситуаціях, які певним чином забарвлені емоційно і складають органічну частину ідейного змісту креативного дискурсу. Це дозволяє реконструювати внутрішню форму кольорів як символів емоційних станів, вивчаючи їх вживання у креативному дискурсі. Засобом для цього служать контекстні ситуації, в які автор/адресат вводить колір як образотворчий засіб.

Колір і сприйняття кольору також є значущими в романі і нерідко набувають алегоричне звучання:

“Those are white words,” said Susan, “like stones one picks up by the seashore.”

“They flick their tails right and left as I speak them,” said Bernard. “They wag their tails; they flick their tails; they move through the air in flocks, now this way, now that way, moving all together, now dividing, now coming together.”

“Those are yellow words, those are fiery words,” said Jinny. “I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening”. (W, p.11)

У мові Сьюзен, дочки фермера, яка злилася з природою, слова одягаються в білий колір (метафоричний епітет у словосполученні *white words*), вони подібні камінцям, які збирають на березі моря (порівняння *like stones one picks up by the seashore*).

У репліці Бернарда, колекціонера висловлювань, слова оживають та виляють хвостами (метафора *They flick their tails right and left; wag their tails*), вони рухаються натовпом (метафора *they move through the air in flocks*), то розділяючись, то з'єднуючись (*moving all together, now dividing, now coming together*).

У сприйнятті ж палкої і пристрасної Джіні не тільки слова набувають жовтий колір, а потім і вогненно-червоний відтінок, але й колір її вечірнього вбрання має бути такого ж відтінку (ключовими є епітети *yellow, fiery fulvous* в градації *I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening*). Жовтий колір відповідає Сонцю [Колористика].

У сприйнятті самої чистої і таємничої героїні Роди червень стає білим. Вона бачить білий колір в

полях, вкритих маргаритками, в сукнях, на тенісних кортах, що алегорично показує її світле відчуття літа:

*“It is the first day of the summer holidays,” said Rhoda. “And now, as the train passes by these **red rocks**, by **this blue sea**, the term, done with, forms itself into one shape behind me. I see its colour. **June was white**. I see the fields **white with daisies and white with dresses; and tennis courts marked with white**. Then there was wind and **violent thunder**.” (W, p. 12)*

Білий колір – символ невинності, чистоти й радості. Він – нейтральний: в ньому – чарівна сила денного сонячного світла, що виражає спорідненість із Божественною силою. Білий колір багатий своєю чистотою, бо несе в собі всю гамму веселкових кольорів, на які розпадається, коли зустрічається з чистими краплями небесної води.

Білий колір і небесне світло – поняття символічно однозначні, бо з ними пов’язані: сторона світу – Схід, пора року – весна, пора доби – ранок, а напрям руху – тільки вперед, бо попереду чекає світле і радісне, що нам приносить Сонце [СК; див. також Похлѣбкин В.].

У сцені, в якій головні герої зустрічаються в ресторані, червона гвоздика на столі, символ об’єднання друзів, набуває відтінки червонувато-коричневого, пурпурного, сріблястого кольорів залежно від сприйняття кожного персонажа:

*We have come together (from the north, from the south, from Susan’s farm, from Louis’s house of business) to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is **a red carnation** in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a **sevensided flower, manypetalled, red, puce, purple-shaded,***

stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution. (W, p. 13)

Гвоздика – рослина, що символізує християнське розуміння любові. Назва походить від грецького «прикрашаю квітами». Згідно римської міфологемі, гвоздика виросла з очей пастушка. Роздратована його грою на сопілці, богиня Діана вирвала квіти. За християнською легендою, гвоздика розцвіла в той самий день, коли народився Ісус. З давніх пір використовувалася на церемоніях одруження, символізуючи шлюбні відносини. Рожева гвоздика інтерпретувалася як сльози Діви Марії, тому вона символізує материнство. Біла гвоздика означає чисту, піднесену любов, червона – чуттєву. Жовта була знаком зневаги або відмови.

У сприйнятті Роди кімната, в якій вона знаходиться з друзями, стає насиченою світлом – відтінками червоного, помаранчевого, темно коричневого, що непомітно переходять один в одного:

*“Look,” said Rhoda; “listen. Look how **the light becomes richer**, second by second, and bloom and ripeness lie everywhere; and our eyes, as they range round this room with all its tables, seem to push through curtains of colour, **red, orange, umber and queer ambiguous tints**, which yield like veils and close behind them, and one thing melts into another.”* (W, p. 13)

Тепла гама фарб протиставляється сприйняттю Льюїсом міста: шум Лондона зливається в один звук, що асоціюється з синювато-сталевим холодним кольором. Розгорнута метафора створює ефект синестезії:

*“The roar of London,” said Louis, “is round us. Motor-cars, vans, omnibuses pass and repass continuously. **All are merged in one turning wheel of single sound. All***

separate sounds – wheels, bells, the cries of drunkards, of merry-makers – are churned into one sound, steel blue, circular. Then a siren hoots. At that shores slip away, chimneys flatten themselves, the ship makes for the open sea.” (W, p. 14)

Креативна гра в романі «Хвилі» пропонує читачеві шість різних точок зору, шість різних аспектів життя. Це в деякому розумінні, як картина в стилі кубізму, яка дозволяє глядачеві побачити різні сторони зображеного об'єкта, з тією різницею, що в живописі кубізму можна припустити, що бере участь тільки один фокалізатор, інтелектуалізоване бачення якого представлено на картині. В романі «Хвилі», навпаки, є шість «фокалізаторів» і шість різних «бачень» світу.

У наступному прикладі, що представляє собою монолог Бернарда, який роздумує про сенс свого життя на схилі літ, його бачення охоплює хвилі кольору: зелений, блакитний, червоний, золотий, коричневий. Чарівні зміни кольору відбуваються для нього наче після сонячного затемнення (*the eclipse of the sun*). Земля поглинає колір як губка, а Бернард проходить невидимий як примара в новому світі, повністю змінюючись:

“How then does light return to the world after the eclipse of the sun? Miraculously. Frailly. In thin stripes. It hangs like a glass cage. It is a hoop to be fractured by a tiny jar. There is a spark there. Next moment a flush of dun. Then a vapour as if earth were breathing in and out, once, twice, for the first time. Then under the dullness someone walks with a green light. Then off twists a white wraith. The woods throb blue and green, and gradually the fields drink in red, gold, brown. Suddenly a river snatches a blue light. The earth absorbs colour like a sponge slowly

drinking water. It puts on weight; rounds itself; hangs pendent; settles and swings beneath our feet.

“So the landscape returned to me; so I saw fields rolling in waves of colour beneath me but now with this difference; I saw but was not seen. I walked unshadowed; I came unheralded. From me had dropped the old cloak, the old response; the hollowed hand that beats back sounds. Thin as a ghost, leaving no trace where I trod, perceiving merely, I walked alone in a new world, never trodden; brushing new flowers, unable to speak save in a child’s words of one syllable; without shelter from phrases – I who have made so many; unattended, I who have always gone with my kind; solitary, I who have always had someone to share the empty grate or the cupboard with its hanging loop of gold”. (W, p. 15)

Образне порівняння *It hangs like a glass cage; The earth absorbs colour like a sponge slowly drinking water; as if earth were breathing in and out; Thin as a ghost;* номінативні речення *Miraculously. Frailly. In thin stripes; Next moment a flush of dun;* метафори *the fields drink in red, gold, brown; It puts on weight; rounds itself; hangs pendent; settles and swings beneath our feet; fields rolling in waves of colour; without shelter from phrases; loop of gold* алегорично вказують на перетворення його душі.

Звернімося до прикладів, у яких метафори пов’язані з образом води, її символікою:

“There is the puddle,” said Rhoda, “and I cannot cross it. I hear the rush of the great grindstone within an inch of my head. Its wind roars in my face. All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors forever. What, then, can I touch? What brick, what stone? and so draw myself across the enormous gulf into my body safely?”. (W, p. 13)

У даному контексті речення *There is the puddle, and I cannot cross it* (Я не можу перейти калюжу) є ключовим, в якому лексема *puddle* набуває значення чогось каламутного, неприємного при зіткненні із зовнішнім світом. Світ завжди здавався Роді, містичній героїні, чужим, ворожим, для неї існувало лише життя її душі.

Наступний приклад містить філософські міркування про сенс життя людини:

*“Here is a hall where one pays money and goes in, where one hears music among somnolent people who have come here after lunch on a hot afternoon. We have eaten beef and pudding enough to live for a week without tasting food. **Therefore we cluster like maggots on the back of something that will carry us on.** Decorous, portly – we have white hair waved under our hats; slim shoes; little bags; clean-shaven cheeks; here and there a military moustache; not a speck of dust has been allowed to settle anywhere on our broadcloth. Swaying and opening programmes, with a few words of greeting to friends, we settle down, **like walruses stranded on rocks, like heavy bodies, incapable of waddling to the sea, hoping for a wave to lift us, but we are too heavy, and too much dry shingle lies between us and the sea**”.* (W, p. 13)

У мовленні Роді метафорично виражається крах життєвих надій. Героїня порівнює людей з личинками (*we cluster like maggots on the back of something*); моржами, які сподіваються, що хвиля підніме їх, але вони занадто важкі, і їх відділяє від моря багато сухої гальки: *“we settle down, like walruses stranded on rocks, like heavy bodies incapable of waddling to the sea, hoping for a wave to lift us, but we are too heavy, and too much dry shingle lies between us and the sea”*.

Проаналізуємо наступний приклад:

“Something flickers and dances,” said Louis. “Illusion returns as they approach down the avenue. Rippling and questioning begin. What do I think of you – what do you think of me? Who are you? Who am I? – that quivers again its uneasy air over us, and the pulse quickens and the eye brightens and all the insanity of personal existence without which life would fall flat and die, begins again. They are on us. The southern sun flickers over this urn; we push off into the tide of the violent and cruel sea. Lord help us to act our parts as we greet them returning – Susan and Bernard, Neville and Jinny.” (W, p. 13)

У мовленні Льюїса використовується образ людей, що відштовхуються від берега і потрапляють у хвилі бурхливого і безжального моря: *“we push off into the tide of the violent and cruel sea”*. Таким чином, персонаж показує суворість, нещадність життя, в якій люди змушені грати відведені їм ролі.

У наступному контексті показана ефемерність життя Роді, труднощі її тремтливої душі при зіткненні із зовнішнім світом:

“I do not know – your days and hours pass like the boughs of forest trees and the smooth green of forest rides to a hound running on the scent. But there is no single scent, no single body for me to follow. And I have no face. I am like the foam that races over the beach or the moonlight that falls arrowlike here on a tin can, here on a spike of the mailed sea-holly, or a bone or a half-eaten boat. I am whirled down caverns, and flap like paper against endless corridors, and must press my hand against the wall to draw myself back.” (W, p. 15)

Сама героїня порівнює себе з піною, що набігає на берег, з місячним світлом, із вихром в печерах: *“I am like the foam that races over the beach or the moonlight*

<...> *I am whirled down caverns <...>*”, що метафорично позначає тимчасовий характер буття.

Таким чином, алегорії, метафори та символи природи, символіка кольору, а також використання інших мовностилістичних засобів є авторськими прийомами в креативній грі з читачем, що підсилюють естетичну цінність креативного дискурсу.

Креативна гра відображеннями

Мова – матеріал літератури. З самого цього визначення випливає, що по відношенню до літератури мова виступає як матеріальна субстанція, подібна фарбі в живописі, каменю в скульптурі, звуку в музиці (Ю.М. Лотман). Інноваційні ідеї і твори, неординарне креативне бачення світу дозволяє авторам по-новому розкрити навіть найбільш вивчені теми. Вчені неодноразово доводили існування безсумнівного зв'язку словесного мистецтва з візуальним. В Англії теоретична розробка ідеї про спорідненість поезії і живопису почалася в 1620-1630-х роках.

У живописі імпресіоністів численні відображення використовуються в основному, як прийом що збільшує легкість картин і як певна «ретинальна», або «оптична» вправа [Лесли 1998, с.11]. Основною метою імпресіонізму було відобразити не стільки матеріальний об'єктивний світ, скільки суб'єктивне враження і миттєве відчуття від цього світу, а також його плинність, мінливість і непостійність.

У живописі імпресіоністів прийом пейзажних відображень має особливу функцію, навколишній світ дробиться на безліч світів, стає незрозумілим, який з цих світів є реальним. Імпресіонізм в літературі пов'язаний з такими напрямками, як символізм,

натуралізм і «потік свідомості». В імпресіонізмі багато повітря, обсягу, незвичайної перспективи і віддзеркалень, наприклад, в пейзажному живописі Е. Мане, К. Моне і К. Пісарро.

Художній стиль В. Вульф часто називають імпресіоністичним або постімпресіоністичним, так як вона сприйняла і відтворила в прозі багато особливостей естетики даного напрямку [див., наприклад Жуковская 2008]. Наприклад, картина Клода Моне «Човни і міст у Аржантеї», на якій зображений реальний світ, краєвид біля річки, і його відображення. Створюється враження, що на цій картині – не одне небо, а два: верхнє і нижнє.

Практично той же самий прийом використовується В. Вульф в оповіданні “*Solid Objects*” («Реальні предмети») в епізоді, в якому Джон повернув скло, подивився крізь нього на світло, підняв його так, що в безформній масі розплився торс і витягнута права рука його друга Чарльза:

John turned it in his hands; he held it to the light; he held it so that its irregular mass blotted out the body and extended right arm of his friend. The green thinned and thickened slightly as it was held against the sky or against the body. It pleased him; it puzzled him; it was so hard, so concentrated, so definite an object compared with the vague sea and the hazy shore. (SO)

Численні відображення в оповіданні “*Kew Gardens*” («Королівський сад») В. Вульф ілюструють мінливість, плинність світу і значимість всіх його найдрібніших деталей, а гра тіней і кольорів нагадують живопис П.О. Ренуара.

Оповідання починається з опису квіткової клумби, різнокольорові фарби якої, лягали то на гладку сіру спинку гальки, то на раковину равлика в матових

бурих розводах; потрапивши в дощову краплю, вибухали такою повинню червоного, синього і жовтого, що здавалося, тонкі водяні стінки ось-ось не витримають і розлетяться вщент. Крапля змінювала кольори, які грали на м'ясистому листку, оголюючи глибоко заховані нитки судин, і знову відлітали і розливали світло на зелених просторах під склепіннями листя у формі серця або загнутих язичків:

FROM the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour. The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell of a snail with its brown, circular veins, or falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear. Instead, the drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart-shaped and tongue-shaped leaves. (KG)

У наступному уривку люди, які вже минули клумбу і пішли далі, скоро стали маленькими і напівпрозорими серед дерев, серед великих і тремтячих сонячних плям, які, чергуючись з тінню, не поспішаючи пропливали по їх спинах. Ключовими є порівняння

looked half transparent as the sunlight та метафора shade swam over their backs in large trembling irregular patches:

They walked on the past the flower-bed, now walking four abreast, and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs in large trembling irregular patches. (KG)

У новелі “*The Mark on the Wall*” («Пляма на стіні») В. Вульф підкреслює невловимість і розмитість окремої особи, яка губиться в численних відображеннях, оточуючих нас людей. Дивлячись один на одного в метро і в омнібусах, люди заглядають в дзеркало; ось звідки ця невловимість і скляний відблиск в їх очах. З часом романісти будуть все більше осягати важливість цих відображень; відображення не єдине, їх майже незліченна безліч:

Suppose the looking glass smashes, the image disappears, and the romantic figure with the green of forest depths all about it is there no longer, but only that shell of a person which is seen by other people – what an airless, shallow, bald, prominent world it becomes! A world not to be lived in. As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes. And the novelists in future will realize more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number <...>. (MW)

Новаторство імпресіоністів у живописі полягає в тому, що вони за допомогою певної техніки, здавалося б, недбалих мазків, навчилися передавати кольори і відтінки води, повітря, снігу, тіней – всього того, що так важко передавати в живописі. В креативному дискурсі В. Вульф створюється пейзаж абсолютно в

стилі К. Моне і Ренуара не за допомогою фарб і ліній, а за допомогою вербальних засобів.

Численні відображення тісно пов'язані з образом дзеркала, яке володіє подвійністю, бінарністю за своєю суттю, оскільки, з одного боку – це побутовий предмет, з іншого, містичний, ірраціональний, який розглядається як певний транзитний простір, або скоріше транзитний пункт, між реальним і потойбічним світом.

Дзеркало, поряд з такими предметами, як посуд, будинок, годинник, іграшка, відрізняється підвищеною семіотичністю і множинністю функціональних ролей, воно виступає універсалією (архетипом, міфологемою, ідеологемою і смислообразом) культури [Рон 2004, с.1]. У нашій роботі дзеркало розглядається в трьох іпостасях: як предмет, символ, образ, що є складовими ідеї дзеркальності.

Дзеркало – символ зв'язку нашого світу з паралельним. Первісна магія застерігала людину від вглядування в своє відображення. Вважалося, що примарний двійник здатний її погубити, потягнувши в Задзеркалля. Відлунням цих уявлень з'явилася міфологема про Нарциса. За допомогою дзеркального щита Персей перемагає Медузу-горгону – тому грецькі і римські щити мали форму дзеркал з ликом Медузи.

Звичай завішувати дзеркала в будинку померлого визначався рядом упереджень, що душа покійного може затягнути кого-небудь з близьких за собою на той світ, жага до життя буде підштовхувати її до проникнення в цей світ, через віконце між світами в житло людини можуть проникати небезпечні астральні сутності. В якості моста з потойбічною сферою особливу містику дзеркалам надавали етруски.

А. Вулліс, автор книги «Літературні дзеркала», вважає, що дзеркало символізує мить, висловлює дискретність пам'яті: «Дзеркало – це справжнє і тільки сьогодні, без минулого, без майбутнього. Дзеркало – це втілена амнезія. Це мить, що струмує і витікає в забуття, картини, що йдуть у небуття, як вода в пісок <...>» [Рон 2004; див. також Тресиддер Дж. Словарь символів].

Через метафору дзеркал Платон описував процес пізнання: «Візьми дзеркало і води їм в різні боки – зараз же в тебе вийде і сонце, і все, що на небі, і земля, і ти сам, і інші живі істоти, а також предмети, рослини і все, про що тільки йшлося. Да, но все это будет одна лишь видимость, а не подлинно сущие вещи».

Античні мислителі вважали, що дзеркала дозволяють фіксувати приховане від звичайного ока, справжній зміст речі. Згідно Лукрецію Кару у всяких речей існують найтонші форми або подібності їх, хоча ніхто не здатний їх бачити порізно, але все ж шляхом безперервних своїх відображень, помітні бувають вони, віддаляючись від гладі дзеркальної.

У період Ренесансу продовжувало панувати уявлення, що тільки в дзеркалах стають зримими «найтонші форми» або ідеї речей. Згідно Данте, щоб створені Богом образи стали візуальними, прозоре середовище повинно бути обмежене дзеркальною поверхнею. Відносини людини і Бога описувалися як система спрямованих один на одного дзеркал.

Виник спеціальний розділ оптики, що вивчає дзеркала, в якій в такій якості розглядалися небосхил і космічні тіла. Дзеркало вважалось символом місяця, оскільки функція останнього полягала в дзеркальному відображенні сонячного світла. Єгипетський ієрогліф

Венери представляв собою не що інше, як зображення дзеркала.

З кінця XVI в. в королівських палацах створюються «дзеркальні кабінети», що символізувало солярне походження монархічної влади. Дзеркало відбивало сонячне світло подібно до того, як королівська влада сприймала небесну харизму. Цим пояснюється символіка присутності в народних портретах монархів дзеркал. Поширені в мистецтві класицизму паркові фонтани також представляли собою алегорію дзеркал. Ж. Расін називав водяні відображення «рухомим живописом», характеризуючи ставок як «рідке дзеркало».

В античній міфології Нарцис покараний любов'ю до власного відбиття, ця любов виявляється руйнівною, вона веде до самознищення, адже дзеркало (у нашій роботі до дзеркальних будуть прирівнюватися будь-які відображення: в водної гладі, в скляних та інших поверхнях) – символ зв'язку нашого світу з паралельним. Стародавня магія застерігала людину від занадто детального вивчення та придивляння в своє відображення, адже двійник здатний погубити, заманивши в задзеркалля.

Дзеркало сприймалося як межа між реальністю земною і містичною. Таке розуміння задзеркалля засвоїла література епохи романтизму (казкові повісті Е.Т.А. Гофмана, концепція «дзеркальної людини» Г. фон Клейста та ін.), де дзеркальна поверхня не стільки відображала реальність світу фізичного, скільки відтворювала його містичний підтекст [Злочевская 2008, с. 28].

У *“William Wilson”* («Вільям Вільсон») Едгара По, в *“Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”* («Історії доктора Джекіла і містера Хайда») Роберта Стівенсона

за допомогою мотиву дзеркальності здійснюється ідея «роздвоєння особистості», за дещо спрощеним і схематичним типом: моральна та аморальна сторона особистості головного героя. Перехід з однієї іпостасі в іншу відбувається за допомогою дзеркала:

A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. (WW)

Тотожна ідея виникає в літературі англійського естетизму в романі О. Уайльда “*The Picture of Dorian Gray*” («Портрет Доріана Грея»), портрет Доріана відображає його гріховну, злочинну сутність, тоді як сам Доріан залишається вічно юним красенем. Портрет стане для нього чарівним дзеркалом. А в дзеркалі він колись вперше по-справжньому побачив своє обличчя, а потім побачить свою душу:

“If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!”

“Oh, if it were only the other way! If the picture could change, and I could be always what I am now! Why did you paint it? It will mock me some day – mock me horribly!”

“His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement”

Often, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his friends, or thought that they were so, he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the

portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and sometimes with a monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth, wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age. He would place his white hands beside the coarse bloated hands of the picture, and smile. He mocked the misshapen body and the failing limbs. [PDG]

Література модернізму проявила особливий інтерес до ідеї дзеркальності і численним ефектам, що їм породжується. Л. Керролл, безумовно, відкрив нове символічне значення дзеркала, характерне для модерністської літератури. Аліса Л. Керрола, переступивши за грань дзеркала, виявилася не в містичній реальності, а в світі власної уяви, звільненої від законів матеріального світу і його раціональної логіки. Аліса виходить у задзеркалля власної свідомості і підсвідомості.

У новелі В. Вульф “*The New Dress*” («Нова Сукня») дзеркало (як в буквальному сенсі, так і у очах інших людей) є сила влади, яка контролює і пригнічує будь-який прояв індивідуальності. Дзеркало функціонує як суспільне око, яке стежить за жінками і робить їх соромливими, особливо на багатолюдних публічних заходах.

У своєму щоденнику В. Вульф писала, що люди мають будь-яку кількість станів свідомості і вона хотіла би їх досліджувати. В світі моди люди переховуються

як у конверті, який з'єднує їх і захищає від інших: “*people have any number of states of consciousness: I should like to investigate the party consciousness, the frock consciousness. The fashion world <...>is certainly one; where people secrete an envelope which connects them & protects them from others*” [The Letters of Virginia Woolf 1980, P. 12].

“*Frock consciousness*” («свідомість добре одягненої людини» або «добре одягнена свідомість») – це очевидний оксюморон, оскільки одне слово *frock* позначає в ньому привабливу оболонку, тобто щось звернене зовні, тоді як інше *consciousness* описує стан розуму і духу, яке, згідно з нашими уявленнями, мешкає всередині людської істоти.

Однак одяг вже сам по собі, з одного боку, встановлює межу, а з іншого – передбачає, що він проникний. Це межа, що пролягає між тим, що ми сприймаємо як публічний простір (соціальний світ в широкому сенсі слова), і тим, що ми розглядаємо як суто приватну сферу (тіло конкретної людини). Отже, одяг, який ми носимо, – це одночасно виклик, кинутий відмінностям між цими двома світами, і похідне цих відмінностей [Лиза Коэн мода].

Як сказала В. Вульф, ці стани – свідомість світського виходу, свідомість добре одягненої людини – дуже складні; однак вони повинні, хоча б частково, співвідноситися з її інтересом до того стану або до тих умов, що змушують людей обростати оболонкою, яка служить посередником і в той же час захищає їх від інших [Woolf 1977-1984: III, P. 3, див. також *Clothing and the Body*].

Героїня новели – місіс Мейбл – вражає своєю невпевненістю в собі. Невпевненість у собі, зніяковілість самосвідомості встановлюється, як тільки

Мейбл знімає свій плащ. Плащ – це конверт, мембрана, оболонка між публічним і приватним. Вітальня місіс Деллоуей – господині будинку – є лякаючий суспільний простір, де Мейбл відчуває себе ізольованою, через невідповідність її плаття та зовнішню, відмінність від інших присутніх на вечірці. Вона аутсайдер і не належить до цього світу:

*“Mabel had her first serious suspicion that something was wrong as she took her cloak off and Mrs. Barnet, while handing her **the mirror** and touching the brushes and thus drawing her attention, perhaps rather markedly, to all the appliances for tidying and improving hair, complexion, clothes, which existed on the dressing table, confirmed the suspicion – that it was not right, not quite right, which growing stronger as she went upstairs and springing at her with conviction as she greeted Clarissa Dalloway, **she went straight to the far end of the room, to a shaded comer where a looking-glass hung and looked”**. (ND)*

Мейбл відчуває себе непривабливою і, таким чином, невпевненою, бо крій її плаття не підходить для модної вечірки, до якої її запросили. Вона боїться розглядати себе в дзеркалі. Боїться дивитися на цей кошмар – блідо-жовте, безглуздо старомодне шовкове плаття, довжелезна спідниця, рукава з буфами, ліф миском та інші принади, що мило виглядали в журналі, але не на неї, не серед модно одягнених жінок:

*“But she dared not look in the glass. **She could not face the whole horror** – the pale yellow, idiotically old-fashioned silk dress with its long skirt and its high sleeves and its waist and all the things that looked so charming in the fashion book, but not on her, not among all these ordinary people”. (ND)*

В цьому контексті ключовою фразою є *She could not face the whole horror*.

Напружена, пригноблена думками про своє «жалюгідне я», вона шукає соціальну невидимість і приховує своє тіло втечею в темний кут, як перелякана тварина. Жорстоко акцентуючи поділ між фантазією і реальністю, між сучасною, розумною витонченістю завсідників і Мейбл власного нерозумного, позбавленого смаку вибору, дзеркало функціонує як потужне, дисциплінарне око, що відображає її *pain and agony* (біль і агонію) і виставляє напоказ її потаємні страхи. Глибокі тривоги про своє тіло і своє «я» відображаються в дзеркалі і пильно дивляться на неї:

“And at once the misery which she always tried to hide, the profound dissatisfaction – the sense she had had, ever since she was a child, of being inferior to other people – set upon her, relentlessly, remorselessly, with an intensity which she could not beat off <...>”. (ND)

Дзеркало вселяє страх насильства, залякування і терору, джерело страждань, і Мейбл безсила протистояти поглядам інших. Вона відчуває себе опудалом кравецьким, в яке тільки шпильки підмайстрам встромляти:

“She felt like a dressmaker’s dummy standing there, for young people to stick pins into; she issued out into the room, as if spears were thrown at her yellow dress from all sides”. (ND)

Переживання настільки болісне, що вона хоче померти, щоб стати *numb, chill, frozen, dumb*. Ясно, що Мейбл знаходиться в стані війни зі своїм тілом, яку перемогти неможливо. Ця ненависть до себе передається у звіриній образності, зокрема, в тому, що вона відчуває, що на неї полюють. В. Вульф характеризує її як тварину, яку тероризують (образне

порівняння *as if she were a beaten mongrel or a little lamb laid on the altar*).

Але її відразу до інших поєднується із захопленням і заздрістю. Заздрість і злість, найбільш огидні пороки, були її головними недоліками: (*Envy and spite, the most detestable of the vices, were her chief faults*). Важливість цього факту підкреслюється по-перше, графічно – за допомогою дужок; по-друге, лінгвально – гіперболою *the most detestable of the vices* у вставній конструкції.

Так, в той час як вона *dowdy, decrepit, horribly dingy old fly* (позбавлена смаку, стара, жахлива, брудна стара муха), інші *dragonflies, butterflies, beautiful insects, dancing, fluttering, skimming* (бабки, метелики, красиві комахи, що танцюють, розвиваються, легко ковзають).

Взагалі, комахи – традиційний символ короткого людського існування на землі, а бабки і метелики – символ спасіння душі. Муха – символ слабкості, меншовартості, а також підкупу, хвороби і гріха. Крім того, через тих мук, які вона заподіює тваринам, муха символізує мучителя. (Героїня Мейбл мучить себе).

Бабка як би знаходиться в двох світах. Її крила, що переливаються навівають спогади про магічні часи і допомагають усвідомити, що в цьому світі існує тільки видима реальність. Метелик – стародавній символ душі, безсмертя, відродження і воскресіння, так як ця крилата небесна істота з'являється на світ, перетворюючись із мирської гусениці. Метелик символізує людську душу, ті стадії, які вона проходить для того, щоб розгорнути свої сили для польоту.

Спостерігаючи за всіма з параноїдальною недовірою, вона відчуває *shame and humiliation* (ганьбу і приниження) і її почуття ненависті до себе гострі. Вона описує себе як *odious and weak* (відразлива і слабка).

У наступному уривку прозорість душі *Suffused with light* (залитою світлом) жорстоко погашена в темному кутку вітальні місіс Деллоуей:

“And now the whole thing had vanished. The dress, the room, the love, the pity, the scrolloping looking-glass, and the canary’s cage – all had vanished, and here she was in a corner of Mrs. Dalloway’s drawing-room, suffering tortures, woken wide awake to reality”. (ND)

Спокуслива сила дзеркала, його ілюзорність, здатність створювати характери висміюється і розглядається як пастка. Наполегливе повторення визначеного артиклю свідомо викликає гостре відчуття розділення, так як кожен з окремих елементів віддзеркалення Мейбл приймаються нарізно, розриваються на смужки, речення за реченням.

У наступному епізоді, дзеркало показує напружений рівень відстані між персонажами та виступає в якості перепони і перешкоди (*obstacle and an impediment*) людської взаємодії:

“And what was still odder, this thing, this Mabel Waring, was separate, quite disconnected; and though Mrs. Holman (the black button) was leaning forward and telling her how her eldest boy had strained his heart running, she could see her, too, quite detached in the looking-glass, and it was impossible that the black dot, leaning forward, gesticulating, should make the yellow dot, sitting solitary, self-centred, feel what the black dot was feeling, yet they pretended”. (ND)

Лінгвальними сигналами роз’єднаності є дієслова *to separate, to disconnect, to detach* в поєднанні з прислівником *quite*, метонімії *the black button, the black dot, the yellow do, the black dot*, дієсловом *to pretend*.

У цій сцені дзеркало діє як тихий цензор думок Мейбл, функціонує як перешкода на шляху до

конструктивної взаємодії людей, значимих людських взаємовідносин. Мейбл, яка занадто усвідомлює критичну оцінку дзеркала, залишається рішуче спокійною, мовчазною, самотньою і егоцентричною (*solitary and self-centred*), в той час як Міс Холман здається повністю одержимою своєю власною історією. Для обох персонажів розповідь не є засобом спілкування з іншими, але пов'язана з ідентичністю і марнослаством – глибинна, притаманна людині необхідність розповісти власну історію тим, хто буде її слухати.

Те, що міс Холман схиляється до Мейбл є візуальний сигнал, який дає ілюзію людського спілкування. Дзеркало показує зворотний світ обману й двозначність і, хоча вона схиляється до Мейбл, міс Холман стоїть цілком окремо в дзеркалі (*quite detached in the looking-glass*). Людські стосунки, здається, зводяться до форми відкритої і енергійної рольової гри, оскільки міс Холман спілкується жваво жестикулюючи (*gesticulating*) неначе її тіло працює незалежно від її розуму.

Примітно, що Мейбл і пані Холман можуть бути фігурами в статичному живопису олією, тому що вони описуються як кольорові точки *the black dot, the yellow dot*: можливо, це точки, які з'являються в міру наближення до полотна або фотографії. Важливо відзначити, що їх обличчя не перебувають у фокусі.

Дзеркало – це символічний інструмент, який приносить нескінченні «роздуми» Мейбл, незахищеності, збентеження і болю:

“<...> all the time she could see little bits of her yellow dress in the round looking-glass which made them all the size of boot-buttons or tadpoles; and it was amazing to think how much humiliation and agony and self-

loathing and effort and passionate ups and downs of feeling were contained in a thing the size of a three penny bit". (ND)

У наступному контексті (фіналі оповідання) є життєрадісне відчуття, коли Мейбл приймає інстинктивне рішення покинути вечірку:

"Then in the midst of this creeping, crawling life, suddenly she was on the crest of a wave <...>.

So she got up from the blue sofa, and the yellow button in the looking-glass got up too, and she waved her hand to Charles and Rose to show them she did not depend on them one scrap, and the yellow button moved out of the looking-glass, and all the spears were gathered into her breast as she walked towards Mrs. Dalloway and said "Good night". (ND)

Наприкінці оповідання, Мейбл, здається, бере під контроль ситуацію і тікає від дзеркала. Позитивність відображається за допомогою метафор *in the midst of this creeping, crawling life; she was on the crest of a wave*; в ритмі синтаксису – полісиндетон, який створює незупинний, з придихом поштовх в одному довгому абзаці, що перемежовується тільки серією повторень сполучника *and*. Це почуття неминучості підкріплюється, коли Мейбл кутається, загортається у свій старенький китайський плащ. Повтор іменника *lies* у множині в окличному реченні, прислівника *round* підкреслюють рішучість героїні:

"Lies, lies, lies!" she said to herself, going downstairs, and "Right in the saucer!" she said to herself as she thanked Mrs. Barnet for helping her and wrapped herself, round and round and round, in the Chinese cloak she had worn these twenty years". (ND)

Плащ, що шар за шаром утворює навколо неї захисну зовнішню оболонку, є ніби захисною

материнською оболонкою, яка захищає її від різкого погляду інших. Він є абсолютним втіленням анти-образу уразливості, якої вона зазнала на вечірці. Образ матки, як оболонки, використовується тут в якості показника шляху, яким жінки захищають самі себе і пов'язаний з амніотичною рідиною, що пов'язує людину з матір'ю і захищає від небезпеки.

Справді, це не випадково, що, перш ніж повернутися в тепло, комфорт і близькість плащу, Мейбл мріє про повторне народження, стати радикально новою і набути радикально нового стилю *she would become a new person* і бути *absolutely transformed*. Повертаючись до своєї зони комфорту, вона повертається до себе наприкінці оповідання, виринає з «обійм» дзеркала.

У новелі “*The Lady in the Looking Glass: A Reflection*” («Жінка в дзеркалі: відображення») В. Вульф використовує багатозначність дзеркала як спосіб структурування тексту в єдину кільцеву композицію. Початок новели: “***People should not leave looking-glasses hanging in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime і її кінець: People should not leave looking-glasses hanging in their rooms***”. (LLGR)

З самого початку новели поле зору читача окреслюється, в значній мірі, панорамою дзеркала:

“From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble-topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the gold rim cut it off”. (LLGR)

Зображувані предмети описуються не як такі, що існують самі по собі, а як пропущені через творчу

свідомість наратора, яка, як і дзеркало, відображає враження. Дзеркало – це метафора для створення образу головної героїні.

Перше питання, яке слід поставити, і що згодом принесе більш глибоке розуміння новели, є питання особистості дами в задзеркаллі. Образ Ізабелли, головної героїні, зображується не як існуючий сам по собі, а пропущений через свідомість оповідача. Завдяки цьому створюється креативна гра –подвійна художня умовність. Творча фантазія оповідача наділяє життя господині будинку любовними пристрастями і історіями:

“In each of these cabinets were many little drawers, and each almost certainly held letters, tied with bows of ribbon, sprinkled with sticks of lavender or rose leaves. For it was another fact – if facts were what one wanted – that Isabella had known many people, had had many friends; and thus if one had the audacity to open a drawer and read her letters, one would find the traces of many agitations, of appointments to meet, of upbraidings for not having met, long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting – for all those interviews and assignations had led to nothing – that is, she had never married, and yet, judging from the mask-like indifference of her face, she had gone through twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all the world to hear”. (LLGR)

Іменник у множині *letters* у різних словосполученнях: *letters, tied with bows of ribbon, sprinkled with sticks of lavender or rose leaves* (зі стрічками, посипані паличками лаванди або листям троянди); паралельні конструкції з повторенням іменника *many: had known many people, had had many*

friends; іменники у множині *agitations, appointments, upbraidings*, речення *she had never married* свідчать про припущення оповідача про сердечні пригоди Ізабелли.

Дзеркало використовується в креативній грі як засіб для контролювання того, що бачить читач. Воно функціонує як завіса або кінематографічний кадр, що ділить новелу на епізоди, представляючи тільки невеликі ділянки більшого цілого. Дзеркало організовує розташування епізодів, вирішуючи, що включати або виключати зі своєї рами.

Гра з дієсловами *to cut* (вирізувати, вирізати) і *to slice* (різати на скибочки) припускає низку значень у цьому оповіданні. Ідея вирізувати створює відчуття редакційної стислості; *slicing* може означати розрізання заклеєного конверту. Однак, в першу чергу, обидва слова передбачають проникнення або болісний розріз, як правило, склом, що узгоджується зі скороченням кадрів рамою дзеркала, яка відрізає від зору решту, насильно обмежуючи те, що може реєструвати розповідь.

Дзеркало жорстко ділить новелу на два вельми чітко диференційовані та контрастні простори: статичний, дуже обмежений простором дзеркала, і жвавий, вільний простір саду через дзеркало, який огортає будинок і робить захоплюючий та безпечний фон для оповідання. Поза дзеркалом, існує інший погляд на світ. Це яскравий і динамічний контраст:

“The house was empty, and one felt, since one was the only person in the drawing-room, like one of those naturalists who, covered with grass and leaves, lie watching the shyest animals – badgers, otters, kingfishers – moving about freely, themselves unseen. The room that afternoon was full of such shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling – things that never happen,

so it seems, if someone is looking. The quiet old country room with its rugs and stone chimney pieces, its sunken book-cases and red and gold lacquer cabinets, was full of such nocturnal creatures. They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks as if they had been cranes or flocks of elegant flamingoes whose pink was faded, or peacocks whose trains were veiled with silver. And there were obscure flushes and darkenings too, as if a cuttlefish had suddenly suffused the air with purple; and the room had its passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it, like a human being. Nothing stayed the same for two seconds together". (LLGR)

Висміюючи гладке і лискуче аранжування дзеркала, світ за його межами є ґрунтом для хаотичної і бунтівної діяльності: ніхто не дивиться і всі мають місце, щоб розгулятися (*themselves unseen*). Це відчуття невагомості передається до неживих предметів: світло, тіні, штори і квіти. Поза квадратною рамою дзеркала, речі раптом перетворюються. Це світ різноманіття та мінливості.

Динамізм цього простору створюється за допомогою розгорнутої метафори та персоніфікації. Ключовою також є гіпербола *Nothing stayed the same for two seconds together*. Нічні істоти розкуті в своїх діях, життєрадісні, спонтанні та енергійні (*They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks*). Ця хаотична грайливість різко контрастує з упорядкованим та організованим світом в дзеркалі. Дзеркало справляє абсолютно інший вигляд:

"But, outside, the looking-glass reflected the hall table, the sunflowers, the garden path so accurately and so

fixedly that they seemed held there in their reality unescapably. It was a strange contrast – all changing here, all stillness there. One could not help looking from one to the other. Meanwhile, since all the doors and windows were open in the heat, there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality”. (LLGR)

Лінгвальними сигналами статичності є прислівники *accurately, fixedly*; іменник *stillness*; ключовими є метафори *things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality*.

Основна відмінність між дзеркалом і зовнішнім світом в його межі – антитетичному періоді часу. Дзеркало відрізняється постійністю, солідністю і тишею (*stillness*) на відміну від подій, що змінюються (*changing*) за межами рами. Тиша передає атмосферу вичікувальної таємниці: відчуття нерухомості й часу, що стоїть на місці. Наголос робиться на пластичній і хвилюючій природі життя за межами обмежувальної рами дзеркала:

“Suddenly these reflections were ended violently – and yet without a sound. A large black form loomed into the looking-glass; blotted out everything, strewed the table with a packet of marble tablets veined with pink and grey, and was gone. But the picture was entirely altered. For the moment it was unrecognizable and irrational and entirely out of focus. One could not relate these tablets to any human purpose. And then by degrees some logical process set to work on them and began ordering and arranging them and bringing them into the fold of common experience. One realized at last that they were merely letters. The man had brought the post.

There they lay on the marble-topped table, all dripping with light and colour at first and crude and unabsorbed. And then it was strange to see how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table". (LLGR)

Як свідчить наведений уривок, є певний фаталізм пов'язаний зі вступом в поле зору дзеркала, в межі його рами. Так, раптово, різко, хоч і безшумно, у дзеркало заглянув хтось великий і чорний, затулив собою все навколо, висипав на стіл купку мармурових табличок в рожевих і сірих прожилках і зник.

Людина невиразно вимальовується, потім відступає з поля зору. Її велика чорна форма (*large black form*) та раптовість (ініціальна позиція прислівника *Suddenly*) може бути образом самої смерті, а мармуровий стіл (*the marble-topped table*) навіває думку про надгробок, буровий інструмент – долото – (*a chisel*) є інструментом майстра надгробок. Іменник *immortality* підсилює відчуття смерті. Дзеркало умиртвляє все, що воно відображає, підроблює реальність як нестаріючий, вічний витвір мистецтва.

Словесна гра *drawn in* дозволяє припустити, що листи були притягнуті до рами дзеркала (*how they were drawn in*). Як кольори у палітрі, листи змішуються один з одним і складають частину картини (*and arranged and composed and made part of the picture*). Шар за шаром, зі спритністю рук художника, вимальовується картина перед очами читача.

Креативний дискурс В. Вульф спантеличує парадоксом: відображення виявляється більш

фундаментальним ніж реальна річ, яка невпізнанна і ірраціональна (*unrecognizable and irrational*), і не пов'язана з будь-яким людським контекстом (*One could not relate these tablets to any human purpose*). Відображення з його значимістю і з більшою ваготою (*significance and with a greater heaviness*), має більше автентичності ніж реальні предмети.

В. Вульф перевертає опозицію між субстанціальною формою і мінливим відображенням, надаючи нову, більш незаперечну, хоча фатальну, реальність і значущість (*a new reality and significance*) самому відображенню. Тому В. Вульф робить Ізабеллу частиною світу за межами дзеркала:

“Half an hour ago the mistress of the house, Isabella Tyson, had gone down the grass path in her thin summer dress, carrying a basket, and had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass. She had gone presumably into the lower garden to pick flowers; or as it seemed more natural to suppose, to pick something light and fantastic and leafy and trailing, travellers’ joy, or one of those elegant sprays of convolvulus that twine round ugly walls and burst here and there into white and violet blossoms”. (LLGR)

Символіка квітів забезпечує тонкі візуальні аналоги характеру Ізабелли і головним чином натякає на її непізнаності: помпезна формальність айстри, здається, дуже чоловічою; постава троянд – велична й сувора; в той час як непохитна стриманість накрохмаленого майорця (*starched*) припускає багатозначність, гідність і самовладання:

“She suggested the fantastic and the tremulous convolvulus rather than the upright aster, the starched zinnia, or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees. The comparison showed

how very little, after all these years, one knew about her". (LLGR)

Символіка саду підкреслює стан розуму героїні. У ньому Ізабелла незалежна, почуває себе комфортно, вільна від соціальних норм.

Кульмінацією довгого очікування оповідача є неохоче наближення Ізабелли до дзеркала:

"She came lingering and pausing, here straightening a rose, there lifting a pink to smell it, but she never stopped; and all the time she became larger and larger in the looking-glass, more and more completely the person into whose mind one had been trying to penetrate. One verified her by degrees – fitted the qualities one had discovered into this visible body. There were her grey-green dress, and her long shoes, her basket, and something sparkling at her throat. She came so gradually that she did not seem to derange the pattern in the glass, but only to bring in some new element which gently moved and altered the other objects as if asking them, courteously, to make room for her". (LLGR)

В. Вульф створює потужний візуальний ефект, неначе зйомка сцени з точним розміщенням камери та руху. Камера повільно рухається вгору повз довге взуття, вище по тонкій сіро-зеленій сукні, навколо кошика, стрімко піднімається до коштовностей, що делікатно виблискують на шиї Ізабелли. Однак, перш ніж камера, нарешті, зупиниться на її обличчі, створюється пауза, зволікання. Використання кінематографічної техніки: прийоми панорами, наближення і віддалення камери, підсилюють динаміку і надають особливу організацію тексту. Оповідальна манера нагадує монтаж рухомих кадрів.

Після всіх її розсіяних рухів, Ізабелла раптом потрапляє у центр перед дзеркалом і завмирає перед

ним, як труп (*dead, still, to fix her*). Її дії механічні і не емоційні. Це знаходить відображення в структурі речень, які, на відміну від майже ліричної ясності в попередніх пасажах, коли Ізабелла розкішно, з насолодою розважалася у себе в саду, тепер акцентовані, паралельні конструкції та інверсії задають ритм:

“At last there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood perfectly still. At once the looking glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her – clouds, dress, basket, diamond – all that one had called the creeper and convolvulus. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. As for her letters, they were all bills. Look, as she stood there, old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck, she did not even trouble to open them”. (LLGR)

Коли Ізабелла входить в раму дзеркала різке світло його сріблястої поверхні руйнує романтичний образ, зводячи Ізабеллу до одного зображення, до «видимого тіла» (*Here was the woman herself*).

Читач спостерігає процес самоідентифікації Ізабелли через потрійну художню умовність (героїня, її відображення в дзеркалі, відбите у свідомості дзеркальне відображення). Особистість героїні виявляється загубленою у цьому світі, тому зрештою дзеркало нічого не відображає [Жуковская 2008, с. 16]. Відображення, в кінці кінців, втрачається, зникає.

Дзеркало в цьому креативному дискурсі – підступний і жорстокий узурпатор ілюзії. Ніщо не може бути менш романтичним, ніж образ особи у віці, у якій високий ніс, зморшкувата шия (*old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck*).

Кінець оповідання працює на двох візуальних рівнях: використання дзеркала дозволяє читачеві ретельно роздивитися Ізабеллу в той же час, як вона вглядається в себе. Перед дзеркалом, як оповідач, читач і ілюзії Ізабелли одночасно зникають один за одним, залишаючи нас всіх трохи розчарованими. Оповідання дає надію на з'ясування «правди» про Ізабеллу, але залишає нас з «нічим» і закінчується, як і починалося, рефреном: *People should not leave looking-glasses hanging in their rooms*.

Хоча рефрен дає ілюзію переконливості, оповідання не затверджує нічого подібного і закінчується не затверджуючи «взагалі нічого». Оповідання закінчується на протистоянні між оболонкою і кадрувальним пристроєм дзеркала: нерозкриті листи символізують безпеку, а запечатаний конверт – істину, що залишається без змін, непроникною, незрозумілою.

В обох оповіданнях “*The New Dress*” and “*The Lady in the Looking-Glass*”, конверти лишаються в безпеці від громадськості: Мейбл щільно обгортається в плащ, а Ізабелла не відкриває конверти з листами (*she did not even trouble to open them*).

В романі “*Mrs Dalloway*” (1925) дзеркало змушує Кларису прийняти певну самооцінку:

“She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self – pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she

alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiance no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps". (MD, p. 40)

Клариса відчуває фрагментарність, роздвоєність власної особистості. Її внутрішній світ і зовнішній вигляд перебувають у постійному конфлікті один з одним:

"Laying her brooch on the table, she had a sudden spasm, as if, while she mused, the icy claws had had the chance to fix in her. She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched. June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch a falling drop, Clarissa (crossing to the dressing table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of the June morning on which was the pressure of all other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the women who was the very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself". (MD, p. 41-42)

Зображення в дзеркалі символізує прагнення Клариси визначити свою ідентичність та її оточення.

У романі "The Waves" (1931) Рода розмірковує про поняття самоті, дивлячись на себе в дзеркало, яке вона ненавидить:

"That is my face," said Rhoda, 'in the looking-glass behind Susan's shoulder – that face is my face. But I will duck behind her to hide it, for I am not here. I have no face. Other people have faces; Susan and Jinny have faces: they are here. Their world is the real world. The things they

lift are heavy. They say Yes. They say No; whereas I shift and change and am seen through in a second ... Therefore I hate looking-glasses which show me my real face <...>. (W, p. 30-31)

У романі “*Between the Acts*” (1941) дзеркало функціонує як інструмент впливу на людину: міс *La Trobe* використовує дзеркала *to expose* свою аудиторію *to present-time reality*; Преподобний Стрітфілд відчуває себе *laughed at by looking-glasses*; Дзеркала викликають збентеження: *One feels such a fool, caught unprotected (BA, p. 107, 113, 123).*

В оповіданні “*A Woman’s College From Outside*” (1920), Ангела вдивляється в своє відображення так само, як Мейбл дивиться на своє в оповіданні «Нове плаття»:

“A double light one might figure in Angela’s room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated – perhaps the soul. For the glass held up an untrembling image – white and gold, red slippers, pale hair with blue stones in it, and never a ripple or shadow to break the smooth kiss of Angela and her reflection in the glass, as if she were glad to be Angela. Anyhow the moment was glad the bright picture hung in the heart of night, the shrine hollowed in the nocturnal blackness”. (WCO)

Дієслово *delineate*; іменник *picture*; метафора *in the heart of night* вказують на портретний живопис, незмінність великого витвору мистецтва. Образ дзеркала – це справжній портрет, що палахкотить кольорами.

Поцілунок передає захоплення Ангели своїм відображенням. Але більше того, він об’єднує розум і тіло, щоб створити фізичний зв’язок між «реальною»

Ангелою та її красивим живописним двійником. Дзеркало забезпечує єдність моменту. Відбите зображення виникає як таємничий благодотворний візит: воно не тремтить і є бездоганим, без пульсації або тіні (*untrembling and flawless, without a ripple or shadow*). Але дзеркало жартує над Ангелою, так як поза рами взагалі нічого не має, або тільки з латуні ліжко (*nothing at all, or only the brass bedstead*).

Обов'язково, це супроводжується супутнім зсувом від бажаної уяви до відчутної реальності: уявне «я» зруйновано. Ангела має ім'я на картці, як інші (*has a name on a card like another*), друкованій карті, як назва картини. У роздумах Мейбл і Ангели виявляється поверхневий уявний і хитрий зовнішній вигляд.

У оповіданні В. Вульф “*The Fascination of the Pool*” («Чарівність ставка») досліджується питання відсутності відображення. У цьому короткому творі можна прочитати і побачити безліч героїв, життя яких зібрані в ставку, що є метафорою уяви. Сама обстановка твору відтворена так, щоб розповісти незліченну кількість історій про життя людей. «Вміст» ставка – всі ці думки, емоції, скарги – це світ, який знаходиться по інший бік дзеркала. «Рідким дзеркалом» називав водяні відображення Ж. Расін, характеризуючи ставок як «рухомий живопис» [Зеркало. Словари. Яндекс].

Багатошаровий формат всіх сконцентрованих у ставку історій створює яскраве візуальне протистояння минулого і сьогодення, де минуле знаходиться безпосередньо під справжнім. Оповідання попереджає про небезпеку занадто глибокого занурення в таємниці життя та уяви, яка долає простір рами, що фіксує реальність теперішнього моменту. Відображення пов'язано з процесом глибинного самопізнання, якому

може протівитися внутрішнє «Я» людини. Без відбиття, без обличчя існує небезпека повного знищення себе.

У оповіданні “*The Fascination of the Pool*” чітко поєднуються не комплементарні аспекти приватного і громадського життя, використовуючи два центральних зображення: відображення і конверт. Підводне відображення – це вільний, засвоєний простір розуму. Конверт – прозора шкіра ставка – що зображує символічно конфіденційність, недоторканність приватного життя, анонімність, ідентичність особистості. Голоси в оповіданні показують пласти і руйнування під поверхнею шкіри суспільства. Уникнення відображення тепер узурповано абсолютною чарівністю.

Те, що здається важливим є, як ідентичність залежить від доставки повідомлення – від наявності відображення. Так, у романі “*The Waves*” (1931) Рода нездатна перетнути калюжу:

“<...> *in the middle, cadaverous, awful, lay the grey puddle in the courtyard, when, holding an envelope in my hand, I carried a message. I came to the puddle. I could not cross it. Identity failed me*”. (W, p. 47)

Недоставляння повідомлення тут експліцитно прирівнюється до провалу ідентичності й зі смертю, тому що Рода боїться падіння в басейн. На це натякає подвійна гра зі словом *cadaverous* (трупний), яке є похідним від латинського *cadere*, що, по-перше, має значення «падіння»; а, по-друге, «труп».

Ефект нестабільності і ненадійності підкріплюється нестабільним центром басейну. Постає центр *like a piece of washing*:

“*However in the middle was something white. The big farm a mile off was to be sold and some zealous person or it may have been a joke on the part of a boy, had stuck*

*one of the posters advertising the sale, with farm horses, agricultural implements, and young heifers, on a tree stump by the side of the pool. The centre of the water reflected the white placard and when the wind blew the centre of the pool seemed to flow and **ripple like a piece of washing**. One could trace the big red letters in which Romford Mill was printed in the water ... the red and black letters and the white paper seemed to lie very thinly on the surface, while beneath went on some profound under-water life like the brooding, the ruminating of a mind". (FP, p. 220)*

Причиною чарівності басейну є те, що *it held in its waters all kinds of fancies, complaints, confidences, not printed or spoken aloud*. Ключові слова *not printed or spoken aloud* мають важливе значення в контексті прагнення до істини.

Оповідання не уніфіковане – воно не сконцентровано ні на чому – це передається в множинності голосів, які дають йому його багаторівневу структуру. Займаючи тонку лінію між стабільністю і колапсом, структура навмисно негармонійна – взаємозв'язок між шарами є нестійким і несумісним, без об'єднуючого принципу, який міг би зібрати їх усім разом:

"<...> through the reflections, through the faces, through the voices to the bottom <...> there was always something else. There was always another face, another voice. One thought came and covered another". (FP, p. 221)

"*The Fascination of the Pool*" на іншій стороні дзеркала, фізичного існування і матеріальності. Багатошаровий формат оповідання створює візуальне співставлення минулого і сьогодення, що йдуть паралельно, нарівні. Кожен голос привносить новий шар у структуру оповідання. Ці модульовані ритми різні:

жвава думка, яка *glances briskly over the girl's despair* та сумний (голос, який йде з нижньої частини басейну). Голос оповідача найближчий і фіксується в теперішньому часі.

Але іноді виникає плутанина особливо, коли оповідь переривається описом від третьої особи, все ще в теперішньому часі. Наприклад, перехід від *we* до *she* в наступному абзаці:

“The soldiers never saw us from the road. It was very hot. We lay here. She was lying hidden in the rushes with her lover, laughing into the pool and slipping into it, thoughts of eternal love, of fiery kisses and despair”. (FP, p. 221)

У цілому, В. Вульф створює дуже плавний перехід від минулого до сьогодення – майже злиття двох:

“ <...> sliding over the other silently and orderly as fish not impeding each other; glancing briskly over the girl's despair; slipping over; All the voices slipped gently away to the side of the pool”. (FP, p. 221)

Думки рухаються *easily, swaying among the reeds*. Оповідання нагадує колекцію вкладишів або смужок паперу – наче читач читає лист, фільтруючи неспростовні особисті одкровення.

Рух окремих голосів, що поступово вводяться, переміщуються, розрізаючи оповідання на частини, йде ніби переключення героїв, створення нового оповідання. Ця неявна швидкоплинність базується на думках *liquid thoughts*, які *seemed to stick together and to form recognisable people – just for a moment*. Тільки на «момент» ідентичність представляється досконалою, завершеною. Як справжній міраж, конкретний образ ідентичності продовжує з'являтися, а потім зникати перед нашими очима, залишивши нас з сильним

почуттям невидимого і незафіксованого. Останній сумний голос обіцяє розкрити ідейний зміст оповідання і відкрити секрет чарівності ставка:

All the voices slipped gently away to the side of the pool to listen to the voice which so sad it seemed – it must surely know the reason of all this. For they all wished to know. (FP, p. 221)

Оповідач, відмовившись від відносної безпеки краю, створює фізичний отвір в рамі “*One drew closer to the pool and parted the reeds so that one could see deeper*” (FP, p. 221). Цей рух через раму прискорює самогубство і смерть. Ми маємо неприємне відчуття, що смерть приваблива для оповідача і воно посилюється тому, що суспільство цих *friendly and communicative* (FP, p. 220) мертвих людей, здається спокусливим, а оповідач не боїться падіння перебуваючи дуже близько до краю, відчуває задоволення від падіння і приєднання до мертвих.

Перспектива смерті і самогубства у проаналізованих дискурсах знаходиться майже на поверхні. І, як наслідок, відчуття дивного задоволення занурення в невідомість.

Таким чином, прийом численних віддзеркалень пов’язаний з естетикою імпресіонізму, грою кольору і тіні, а образ дзеркала, як і ідея дзеркальності, в креативному дискурсі В. Вульф є багаторівневою, поліфункціональною, пов’язаною і з формою і зі змістом креативного дискурсу.

Твір мистецтва – це не просторова споруда, в якій різні сторони можна досліджувати ізольовано, але певна цілісність, в якій всі шари, відокремлені у розгляді, зрештою співвіднесені один з одним і діють спільно (W. Kayser).