МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему:

Семантика образу головного героя у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст»

Студентки групи ФП 2121
Економіко-гуманітарного факультету
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Одушенко Майї Дмитрівни

Науковий керівник:
_______________ канд. філол. н., доц. Боговик О. А.

До захисту

«9» грудня року

Завідувач кафедри

__Власова__ *професор* Власова Т. І.
(підпис) *(прізвище та ініціали)*

Національна шкала __добре__
Кількість балів __80__
Оцінка ЄКТС __С__

Дніпро 2022

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:
Завідувач кафедри філології та перекладу
_________________ (підпис)
д-р.філос.н., проф. Власова Т.І.
“___” ___________2022 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студентки ІІ курсу групи ФП 2121 факультету ЕГ УДУНТу
Одушенко Майї Дмитрівни
(ПІБ студентки)
спеціальності 035 Філологія

Тема роботи
Семантика образу головного героя у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст»
Науковий керівник канд. філол. н., доц. Боговик О. А.
Дата видачі завдання 02 вересня 2022 року

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи з перекладу

№ п/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Аналіз наукових першоджерел і написання теоретичної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ І)	Вересень	
2.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується. Написання аналітичної частини магістерської роботи. Робота над теоретико-методологічною базою щодо аналізу досліджуваних явищ (Розділ І)	Жовтень	
3.	Добір прикладів та їх детальний аналіз у практичній частині «Образи, символи та їх стилістичне втілення у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст» (Розділ ІІ)	Жовтень Листопад	
4.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попередніх висновків	Листопад	
5.	Попередній захист наукової розвідки і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Листопад	
6.	Оформлення документації (відгук, рецензія) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	

Науковий керівник ______________________________ (підпис)
Студентка__________________________________ (підпис)

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master’s Degree Diploma Paper

Semantics of the image of the main character Marcus Zuzak’s “Bridge of Clay”.

Group 2121
Faculty of Economics and Humanities
Speciality 035 Philology
Specialization 035.041 Germanic Languages and Literatures (Translation Included), Major Language – English
Maiia Odushenko

Research supervisor:
Candidate of Philological Sciences
Oksana Bohovyk

Dnipro 2022

ЗМІСТ

ВСТУП		6-12
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ СЕМАНТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ		
1.1	Семантичне навантаження образу героя літературного твору	13-22
1.2	Літературний герой як центральний компонент художньої естетики	23-29
1.3	Методологія дослідження семантичних параметрів художнього образу	29-34
Висновки до першого розділу		35-36
РОЗДІЛ ІІ. ОБРАЗИ, СИМВОЛИ ТА ЇХ СТИЛІСТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ У РОМАНІ МАРКУСА ЗУСАКА «ГЛИНЯНИЙ МІСТ»		
2.1	Художня структура роману: ризома як ключовий структуроутворюючий елемент	37-46
2.2	Базові символи роману, як репрезентанти художньої дійсності	46-73
2.3	Головний образ героя Клея Данбара у семантичній структурі твору	73-81
Висновки до другого розділу		82-84
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ		85-87
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ		88-94
Додаток А Деталі створення та аналізу образу героя у художньому творі		95
Додаток Б Місце героя у системі образів		96

Додаток В
Засоби створення образу героя 97
Додаток Г
Методологія дослідження семантичних параметрів художнього образу 98
Додаток Д
Семантичні зв'язки між художніми персонажами образами і основними символами роману (ОБ'ЄКТИ НЕЖИВОЇ ПРИРОДИ) 99
Додаток Е
Семантичні зв'язки між художніми персонажами образами і основними символами роману (ЛІТЕРАТУРА) 100
Додаток Ж
Семантичні зв'язки між художніми персонажами образами і основними символами роману (ПРИРОДА) 101
Додаток З
Семантичні зв'язки між художніми персонажами образами і основними символами роману (МІСТИКА) 102
Додаток І
Використання стилістичних засобів для зображення головного героя роману 103

ВСТУП

Художній текст є одним із способів концептуалізації світу, унікальний за своїм характером, адже автор передає у ньому свій особистий досвід, ґрунтуючись на власному уявленні про категоризацію явищ дійсності.

«Глиняний міст» (англ. “Bridge of Clay”) – роман відомого австралійського письменника Маркуса Зусака. Це історія про нелегку долю сім’ї Данбар: смерть матері, втечу батька і життя п’ятьох братів – Мет’ю, Рорі, Генрі, Клейтон, Томас, які залишились сам на сам у складному *дорослому* світі. Тринадцять років Маркус Зусак працював над своїм новим романом. Світ побачив художній твір у 2018 році, який, отримавши різні відгуки: від абсолютного захоплення до негативної критики, нікого не залишив байдужим. Себаг-Монтеф’йор, порівнюючи «Глиняний міст» з першим неймовірно популярним твором Маркуса Зусака «Крадійка книжок», зазначив, що, якщо останній – найвідоміший твір автора, то другий – його *magnum opus*[1] [61].

Авторська концепція світу за Маркусом Зусаком та художня картина світу репрезентовані у романі «Глиняний міст» за допомогою ключових слів, асоціативно-образних рядів та символів, які майстерно вплітаються автором у тематичну, синонімічну та антонімічну семантичну структуру художнього тексту, що, у свою чергу, сприяє формуванню внутрішньо-текстових та міжтекстових асоціативних полів. Знання про світ, які представлені у художньому тексті у вигляді концептів, впливають на формування національної культури адресанта.

Для постмодерніста Зусака важливо відобразити детермінацію мови як елементу культурного коду, оскільки сам роман є доволі глибоким у своєму розумінні. Мовна свідомість осмислюється як лінгвістична проекція буття людини, яка сприяє її орієнтації у навколишній дійсності.

---

[1] magnum opus (латина) – велика робота або велика справа.

З одного боку, в мові знаходять відображення ті риси позамовної дійсності, що є релевантними для носіїв культури, які користується цією мовою. З іншого боку, опановуючи мову і усвідомлюючи значення слів, носій мови починає бачити світ під кутом зору, підказаним його рідною мовою, і зживається з концептуалізацією світу, характерною для відповідної культури. В цьому є позитивна і негативна змістовна частина літературної спадщини сьогодення, оскільки глобалізація впливає на поширення літератури, але в той же час існує проблема якісного перекладу та локалізації зарубіжних робіт.

З першого прочитання, роман здається мереживом із ребусів, сплутаних риторичних питань про долю головних героїв, їх здебільшого драматичне минуле, теперішнє й майбутнє. Читач, опинившись у світі суцільних натяків, не отримує відповіді на питання, які все частіше виникають під час заглиблення у текстовий матеріал, але крок за кроком, за допомогою поєднання деталей, вимальовується неймовірна історія «ідеального хаосу» [31, c. 269]. Маркус Зусак написав твір, який, аби зрозуміти, потрібно читати вдумуючись у деталі, одночасно з початку і до кінця, а потім з останнього розділу до першого, дізнаючись про майбутнє через минуле, де майбутнє теж виявляється минулим.

Події роману «Глиняний міст» розгортаються на початку 90-х років у маленькому австралійському містечку. Хоча автор не дає прямої вказівки, але використовує безліч натяків, за якими читач може здогадатися про місце і час подій.

Англійська назва роману “Bridge of Clay” майстерно обігрується письменником, адже Clay – це ім’я одного з братів і глина, з якої будують міст батько із сином. Англійська назва стає центральною метафорою, але, на жаль, метафоричність втрачається в українському перекладі – «Глиняний міст».

Цікавою є структура твору, який складається з восьми частин, які, у свою чергу, поділяються на епізоди, кожний з яких має назву, а події кожного епізоду переплітаються сюжетними лініями у межах та поза межами розділу. Післямова

складає окремий розділ роману. На сторінках твору Маркус Зусак використовує значну кількість графічних стилістичних засобів: «візуально-акцентованими текстові компоненти стають завдяки поєднанню авторами різних графічних форм, що зорієнтовані на ще більше привернення уваги читача і допомагають автору підкреслити певну думку» [27, с. 6].

У романі Маркус Зусак почергово подає дві сюжетні лінії, які мають розвиток у паралельних площинах. Головні події перемежовуються з менш значними, які у результаті, неначе нитка, зшивають твір у єдину тканину [34]. На сторінках художнього твору автор торкається тем сім'ї, кохання, порозуміння, ненависті, прощення, труднощів дорослішання, долю та природу людських відносин, що свідчить про поєднання різних векторів, які стають основними у питанні конструювання діалогу автор – читач. Маркус Зусак вдало репрезентує всі ці проблемні питання через зображення однієї родини, яка стає центром роману «Глиняний міст». Сім'я виступає символом не лише взаємозв'язків між братами та їх батьками, а стає репрезентантом навколишнього соціального середовища.

Розуміння емоційного стану письменника допомагає зосередитися на прихованих у тексті символах, підтекстах і смислах [48, pp. 17 – 28]. З урахуванням особистісно-орієнтованого характеру сучасних наукових тенденцій, при проведенні комплексного аналізу художніх текстів значна увага приділяється мовній особистості автора і його індивідуалізованому осмисленню та сприйняттю дійсності [58]. На сторінках роману почергово з'являються предмети, кожен з яких відіграє свою роль. Це не просто речі, а символи, кожний з яких, в решті, як у головоломці, знаходить *правильне* місце, створюючи нерозривну тканину роману.

Маркус Зусак починає свій твір з присвяти:

(1) "For Scout, Kid, and Little Small, for Cate, and in loving memory of K. E.: a great lover of *language*" – «Скоту, Кіду і Крихітці Малюку, Кейт і на згадку про К. Е. – великого пошанувача мови».

Присвята живим і мертвим – це ланцюжок, який з'єднує час і покоління – ключ до розуміння, що автор не обмежує коло читачів, але поєднує їх перебігом подій історії, яка буде цікавою для різновікової аудиторії, де кожний, заглибившись у сюжетну лінію, візьме щось для себе. Маркус Зусак виокремлює лексему *language* і, знайомлячись з твором письменника, стає очевидним, що мова для автора стає інструментом, що допомагає наголосити на тому, що є вартісним і значимим для самого митця. Твір вміщує значну кількість стилістичних засобів, які підкреслюють індивідуальний стиль автора, який стає тією культурною системою, що вивершує особистісне над колективним [69].

У динамічному вирі подій змішуються герої та часи, і лише в кінці стає зрозумілою вилаштована автором хронологія. Читач дізнається, чому батько покинув своїх синів, про його страждання, існування у світі, де більше немає коханої дружини. Мати братів Данбарів, Пенелопа (Пенні) була іммігранткою із соціалістичної Польщі. Її батько, Вальдек Лещчушко, зрозумів, що йому не вдасться прорватися крізь залізну завісу, і заздалегідь почав готувати до втечі дочку. Дівчинка грала на піаніно, їздила на різноманітні конкурси та виступи, а батько виношував план її втечі. Коли Пенні виросла, він зібрав їй валізку з грошима та документами і відправив до Відня, наказавши не повертатися. Звідти дівчина емігрувала до іншого континенту. Мрії про кар'єру професійної піаністки довелося забути. Вона працювала прибиральницею, вивчала мову, закінчила заочно коледж, а потім викладала англійську у школі. Неймовірний злет для дівчини-емігрантки. Пізніше Пенні купила піаніно і книжки – «Одіссей» та «Іліада» Гомера, які їй читав у дитинстві батько, а завдяки музичному інструменту вона познайомилася із майбутнім чоловіком Майклом,

скромним чоловіком, закоханим у художнє мистецтво. Любов до грецької міфології Пенні передала найменшому з синів.

Читач дізнається, яких надзвичайних зусиль вартувало Майклу і його сину Клею – головному герою роману – будівництво мосту, який став шляхом, що під час поводку об’єднає людей, які живуть на різних берегах річки. Так само, споруда слугувала тим міцним розчином, який врешті з’єднав сина і батька.

Клей, після завершення будівництва, дізнавшись про смерть коханої – Керрі Новак, повертається додому. Брати стають свідками повені і спостерігають за мостом, який витримує бурю. Головний герой зрештою покидає дім, залишаючи за собою біль минулого. Через кілька років старший брат повертається до старого будинку, щоб розкопати стару друкарську машинку та написати історію Клея.

Варіативне уявлення світів в літературі – явище, вивчення якого допомагає усвідомлювати всю сутність творів мистецтва, і надає їм важливості, значущості, актуальності та оригінальності. У романі «Глиняний міст» простежується варіація світів, яка супроводжується тісним взаємозв’язком міфологічного, соціально-історичного, сімейного, художнього і особистого авторського простору.

Актуальність дослідження обумовлена особливим місцем семантичного навантаження художнього образу та інтерпретації дій головного героя та визначення його місця у сучасному тексті. Не зважаючи на інтерес світової спільноти до творів Маркуса Зусака, дотепер його роман «Глиняний міст» не ставав об’єктом вивчення науковців через призму детального аналізу семантики образу головного героя.

Мета дослідження – комплексний аналіз особливостей відображення семантики образу головного героя у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст». Окрему увагу звернено на специфіку використання різноманітних стилістичних засобів для створення художніх образів, адже такий підхід дозволяє зрозуміти,

за допомогою яких засобів автору вдається досягти найбільшого впливу на читача.

Мета дослідження окреслила вибір основних **завдань**:

– вибір наукових праць з теми дослідження, які акцентують увагу на вивченні образу героя літературного твору через його складові та дозволяють прослідкувати і проаналізувати семантичні зв'язки між художніми образами і символами твору;

– ретельне вивчення твору з метою добору ілюстраційного матеріалу, який містить згадку про базові символи роману та зв'язки головного героя і персонажів з символами твору;

– інтерпретація та класифікація фактичного матеріалу;

– стилістичний аналіз засобів, які використав автор для зображення головного героя та образів персонажів.

Об'єктом дослідження є образ головного героя у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст», його семантичне наповнення, еволюція та репрезентація в контексті сюжетних подій.

Методи дослідження. Тема наукової розвідки скерувала до пошуку низки методів, які і склали основу поетапної методики дослідження. Окреслимо методи і мету їх використання:

– *аналіз* – для вивчення образу головного героя роману Маркуса Зусака «Глиняний міст» через його складові;

– *синтез* – для дослідження семантичних зв'язків між художніми образами і символами твору, які у результаті стають базовими символами роману;

– *індукція та дедукція* – для аналізу головного образу героя, що визначали пошук загального через вивчення деталей і дослідження елементів для вироблення єдиного портрету художнього персонажа;

– *метод суцільної вибірки* дозволив дібрати фактичний матеріал, який містить відомості про головного героя та персонажів художнього твору;

– *метод систематизації* вплинув на можливість виявити природу символу, як згорнутого елементу культури, та виокремити авторські інтенції щодо вживання того чи іншого об'єкту у якості символу;

– *контекстуально-інтерпретаційний аналіз* використовувався для пошуку та роз'яснення фрагментів, які містять згадку про базові символи роману та зв'язки персонажів з символами твору;

– о*писовий метод* зосереджував увагу на лексемах, які використав автор для опису головного героя та персонажів роману і які містили символічне значення;

– *метод стилістичного аналізу* дозволив виокремити стилістичні засоби, які використав автор для зображення образів персонажів, які зосереджувалися на зовнішніх характеристиках героїв, рисах характеру, їх діях, тощо.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів для вироблення схеми аналізу семантики образу головних героїв; здійснення лінгвостилістичного аналізу художнього тексту на заняттях з Практичного курсу основної іноземної мови (англійська), аспекту *аналітичне читання*; відкриває можливості для подальшого ґрунтовного вивчення роману Маркуса Зусака «Глиняний міст».

Структура роботи. Дипломна магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатків і списку використаної літератури. Загальний обсяг – 103 сторінки, основний текст – 81 сторінка. Проаналізовано 121 фрагмент художнього тексту. Бібліографія нараховує 71 позицію, з них 15 українською і 56 іноземними мовами.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ СЕМАНТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ

1.1. Семантичне навантаження образу героя літературного твору

Звертаючись до засобів за допомогою яких література та інші види мистецтва, які містять образність, здійснюють свою місію, філософи та вчені здавна користуються терміном *образ*.

Теорія художнього образу бере витоки з античності і пов'язується з принципом *наслідування*. Французький філософ Д. Дідро зазначав про залежність досконалості від точності відтворення першозразка. Науковець висновував, що художній образ має бути реальним, узагальненим і типовим, а задля досягнення такої єдності, необхідно заглибитися в себе, аби зрозуміти людську природу [32]. Тобто, спостерігається дуальність твердження: з одного боку, митець має відтворювати реальне життя, а з іншого – твір зазнає індивідуального забарвлення. Це означає, що художник відтворює життя додаючи свого неповторно-індивідуального стилю.

Художній образ невичерпний, адже має нерозривний зв'язок з дійсністю, що включає акт індивідуального оцінювання, естетичної насолоди, існування у соціумі та приватному житті, загальні знання автора та його відношення до процесів, які відбуваються. Американські дослідники Р. Уеллек та О. Уоррен вважають, що образ складається з трьох елементів і може бути виражений формулою: метафора + символ + міф = **образ**. Науковці узагальнили вчення про художній образ, стверджуючи, що для теорії літератури основними мотивами є образ (картина), суспільне, надприродне (неприродне, ірраціональне), оповідання (розповідь), архетип (або загальне), символічне зображення вічних

ідеалів через події, які зумовлені конкретним часом, програмне (або есхатологічне[2]), і, нарешті, містичне [70].

Художній образ – фундаментальна категорія мистецтва в цілому та художньої літератури зокрема. Таким чином, для вивчення образів, об’єктом дослідження визначаємо художній текст, адже останній «сконцентрувавши в собі безліч відношень, виходить за його межі та стає невичерпним джерелом наукових пошуків» [2, с. 196]. У свою чергу, художній світ літературного твору та вторинна реальність, яку створюють письменники, складаються насамперед із художніх образів. Деякі науковці вважають, що кожне слово в літературному художньому творі є образним. Інші вчені виокремлюють різні типи, види образів та способи їх узагальнення. Незважаючи на різні підходи до класифікації, існує об’єднуючий фактор: «будь-яка класифікація, а особливо це стосується класифікації лінгвістичних об’єктів, повинна засновуватися на спільних ознаках, характерних для певного розглядуваного об’єкту» [7, с. 481].

Якщо все нафантазоване письменником у художньому творі вважати за образ, то можна вилаштувати ряд, який вміщуватиме безкінечну кількість образів-деталей: образ-троп, образ-пейзаж, образ-предмет, образ-портрет, образ-сюжет, образ-персонаж та ін. Окрім образів-деталей, які зосереджуються на більш дрібних характеристиках, можна розглядати і масивні цілісні образи, як образи долі та світу, образ-буття, образ існування та ін.

За смисловим навантаженням, образи можна поділити на індивідуальні, характерні та образи-типи. Окремо можна виділити образ-мотив, образ-топос та образ-архетип, а також поняття хронотопу. Це образи, що виходять за межі певного твору, а отже вони можуть повторюватися.

Образ-топос вміщує згадку про відкриті просторові образи [52], які можуть бути характерними як для цілої культури визначеного періоду, адже «у

[2] *Есхатологія* (дав.-гр. ἔσχἄτον «кінець») – розділ теології і філософії, що складає систему поглядів і вірувань про кінець світу, а також про долю людства і Всесвіту після нього.

свідомості носіїв певної культури образи існують не ізольовано один від одного, а утворюють певну систему» [14, с. 60], так і для всієї нації, наприклад: топос дороги, топос острову, топос селища та ін.

Образ-мотив повторюється у творах одного й того самого автора, або ж «запозичується» різними авторами. У написанні художньої літератури важливу роль відіграють елементи, які допомагають створити сюжет, а також сприяють розкриттю та розвитку подій. Такий елемент завжди, явно чи приховано, супроводжує героїв протягом всієї сюжетній лінії твору. У романах Маркуса Зусака таким елементом є образ книги. Так, у його творі «Крадійка книжок» усі значні події розгортаються у зв'язку зі згадкою про книги. Зосібна книга з'являється у романі «Глиняний міст», де стає символом єднання.

Образ-архетип (від грец. *arche* початок, *typos* образ) позначає початковий образ, універсальний символ або мотив , які існують у колективному несвідомому. Вони повторюються у сюжетах міфів та казок різних народів, де герой, мудрець, мати, скарб – приклади архетипових образів [47]

Поняття *хронотоп* пов'язує часові і просторові відносини про які йдеться у художньому творі. Оскільки простір і час сприймаються як єдине ціле, то створений письменником світ стає унікальним. Таким чином, ознаки часу віднаходять своє місце у певному просторі, а простір визначається часом. Перебіг подій викладається лінійно, але спостерігається очевидна фіксація біографічних, історичних та суб'єктивних факторів [18, с. 399]. Художній твір спирається лише на інтенції та знання автора, тож, подекуди, спостерігаються певні трансформації, де час і простір створюють «новий світ», який живе своїм порядком і вигаданими образами.

Оскільки наше дослідження стосується семантичної характеристики образу головного героя у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст», то зосередимося на *живих* образах. Зазначені образи вміщують різні способи та форми опису живих істот, або ж об'єктів чи явищ, якщо автором використовується персоніфікація і

вони характеризуються як такі, що мислять, відчувають, створюють та под. До такого типу літературних художніх образів відносять образ-персонаж, образ ліричного героя, образ автора, образ читача, образ тварини, образ рослини та образ народу.

Образ героя – дійова особа літературного твору, яка є особистістю і здатна здійснювати самостійні та усвідомлені дії, вчинки, що впливають на розвиток сюжету. Образ героя є однією з основних категорій художнього твору і набуває особливого значення у художній прозі, де демонструє максимальне семантичне наповнення й естетичну функціональність, фактично створюючи художню підсистему, специфіка якої зумовлена індивідуальним стилем письменника.

Образ ліричного героя (суб’єкта) – особливий образ у ліричних творах. Дотепер не існує єдиного потрактування його сутності. Основна проблема полягає у наявності або відсутності співвіднесеності образу ліричного героя з особистістю автора тексту Ліричним героєм найчастіше називають персонаж, який є суб’єктом художнього висловлювання у ліричному творі.

Образ автора – абстрактний або конкретний образ особи, яка повідомляє інформацію, суб’єкта художнього висловлювання, який може формуватися у свідомості читачів під час знайомства з літературним твором.

Образ читача – абстрактний або конкретний образ адресата інформації, який прямо описується, називається або мається на увазі. Образ читача може мати такі форми втілення, як і образ автора. Так, імпліцитний читач – образ адресата інформації, який здатний правильно сприйняти літературний твір. Читач водночас визначається об’єктом впливу і учасником комунікації, який впливає на формування тексту, виходячи з власних соціальних концептів і стереотипів («духовного простору»), аналогічних концептів і стереотипів, що піддаються переосмисленню, інтерпретації та оцінці у тексті, – взаємодії, що відбувається у процесі актуалізації художнього тексту [57].

Образ тварини або анімалістичний образ відображає будь-якого звіра, птаха чи іншу живу істоту, які через відсутність людських рис не визначаються персонажами, проте відіграють важливу роль у сюжеті чи художньому творі.

Образ рослини має характеристики, подібні до образу тварини. Зарахування рослин до категорії живих образів є виправданим, адже рослини відносяться до живої природи, а у художній літературі часто наділяються відповідними характеристиками живих істот

Образ народу – узагальнений образ, який відбиває психологічні, культурні, історичні та інші характеристики будь-якого етносу. У творі образ народу може фігурувати як образ суспільства або складатися з безлічі образів-персонажів, що відображають різні риси національного характеру. Діалог в літературній комунікації розглядається як зіткнення картин світу автора і читача, оскільки розуміння художнього тексту зумовлюється великою кількістю чинників соціально-психологічного і культурно-мовного характеру. Важливою умовою діалогічного взаємодії в літературній комунікації є здатність читача декодувати, тобто розпізнавати і інтерпретувати сенс створеного письменником тексту [27, с. 3].

Семантичне навантаження героя літературного твору в романі Маркуса Зусака «Глиняний міст» визначає сутність художнього образу та його подальшої інтерпретації в контексті розвитку сюжету та реалізації основної думки художнього твору.

Реалізація певного структурно-семантичного різновиду опису героя, домінування певних принципів, технік і прийомів портретування детерміновані ідейно-творчим задумом письменника. У принципах системної організації створення образу героя літературного твору виявляється індивідуальний почерк митця, його світогляд, авторська оцінка дійсності. Мовне втілення художнього образу нерозривно пов’язане з усією системою художнього мислення письменника і в більш загальному сенсі – з концептуальними принципами

створення літературного твору. Сукупність засобів, що вибудовують художній образ, не лише втілюють семантику образу героя, адже вивчення принципів моделювання портрета дозволяє з'ясувати авторські інтенції, дослідити стиль, а також ідейно-філософські та естетичні засади певного літературного напряму. Саме тому аналіз мовних засобів зображення персонажа є важливим завданням літературознавства. Комплексне дослідження категорії образу сприяє систематизації літературного матеріалу, дозволяє більш чітко окреслити критерії вивчення тенденцій розвитку художньої прози.

Для створення образу героя, автор використовує різні композиційні прийоми, діалоги та монологи, мовні засоби, описи, відступи, за допомогою яких письменник уточнює надану інформацію. Ґрунтовне вивчення роману Маркуса Зусака «Глиняний міст» дозволяє визначити систему інтерпретації семантичного образу літературного героя, яка вміщує деталі, що слугують для створення та аналізу образу героя у художньому творі:

1. *Тип літературного героя: класичний, романтичний, сентиментальний, реалістичний.*

Такий тип є відображенням тенденцій духовного розвитку суспільства, світогляду, філософських, моральних та естетичних поглядів самих письменників. Тенденція для створення того чи іншого типу часто продиктована соціальним замовленням, тобто потребою суспільства у зображенні людей із сталим набором якостей. Образи героїв творів трансформуються у сприйнятті читачем, тобто зазнають ментальної репрезентації [60, с. 607]. Інтерес з боку читачів та критики, успіх книг, у яких описуються такі люди, стимулює письменників до повторення чи варіацій у зображенні певного літературного типу.

2. *Місце героя у системі образів*: *головний, другорядний, позасценічний; автор, оповідач, розповідач.*

За ступенем залученості до подій, що зображуються, авторського задуму і перебігу подій, літературний герой може бути головним або другорядним. Подекуди другорядний герой витісняє інших героїв, а сам перетворюється на головного і впливає на розвиток подій. Позасценічний герой згадується у повідомленнях персонажів, але сам на сцені не з'являється, а отже має опосередковане відношення до подій, які розгортаються на сторінках твору, до змальованих у драматичному тексті дій. Такі герої грають роль фону, адже вони особливо важливі для характеристики осіб, які їх згадують.

Варто наголосити і на різниці між автором, оповідачем та розповідачем. Автор – це реальна людина, яка живе у реальному світі. Саме автор продумує свій твір від початку і до останньої крапки, розробляє систему героїв, їх образи та взаємини, визначає розділи у творі. Для нього не існує зайвих або незначних деталей. Для таких жанрах, як автобіографія, сповідь, записки, листи, де розповідь провадиться від першої особи, експліцитно присутній письменник-автор. Розповідач – це автор, який промовляє вустами персонажа, живе у кожному конкретному тексті, є безпосереднім учасником подій. Натомість оповідач ієрархічно займає позицію над розповідачем, зберігає особливості власного мовлення, часто виступає вигаданим письменником історії, яку вигадав реальний автор. Саме оповідачу письменник довіряє свою власну оцінку подій та героїв.

3. *Типовість літературного героя: прототип.*

Прототип (від давньогрецької πρῶτος – перший і образ) – конкретна особа, факти з життя або риси характеру якої покладені в основу образу літературного персонажа.

4. *Характеристика літературного героя: портрет, характер, вчинки, мовлення, взаємовідносини з іншими героями, художні деталі, відношення героїв до вічних цінностей.*

Розмежування понять опису образу героя і його характеристика дозволяє більш чітко простежити, які елементи художнього твору змальовують зовнішність, а які внутрішній світ літературного персонажа. Експозиція героя у романі має різний ступінь об'єктивації, адже опис зовнішності та зазначення характерних рис залежить від вибору автора і сприйняття читачем. Добір форми зумовлюється літературними традиціями доби до якої відноситься твір, домінантним творчим методом, який є основним в конкретній історико-культурній добі, індивідуально-авторськими особливостями стилю, а також жанровою специфікою твору. Сукупність цих елементів відображає семантичне навантаження центрального та другорядних героїв роману.

Образ героя визначається як процес моделювання автором зображення персонажа, який ґрунтується на принципах, що відрізняються залежно від традицій у різних національних літературах і естетичних та світоглядних засадах художніх напрямів. Такими принципами є ідеалізація, психологізм, натуралістичність. Під техніками портретування розуміємо використання певного способу зображення персонажа. Такі техніки часто запозичуються літературою із споріднених мистецтв, зокрема, джерелом багатьох з них є живопис.

Превалювання тих чи інших технік залежить від художніх принципів літературного напряму, а також зумовлюється індивідуальними особливостями стилю письменника, адже «автор стоїть за текстом, контролюючи його зміст; автор стає гарантом «навмисного» значення чи істинності тексту, і тому прочитання тексту вертає нас назад до автора як його першоджерела» [21, с. 2]. Створення зовнішніх характеристик передбачає певну сукупність прийомів і художніх засобів, співвідносних з різними рівнями мовної презентації тексту:

тропів, стилістичних фігур, промовистих імен, засобів фонетичної та синтаксичної виразності, можливостей словотвору тощо. Кожен літературний напрям і конкретний митець репрезентує відносно сталу систему засобів для створення образу героя.

5. *Засоби створення образу героя*.

До таких засобів відносяться портрет, характеристика внутрішнього світу персонажа – психологічний портрет, монологічне та діалогічне мовлення, характеристика із урахуванням його дій та вчинків, пряма або непряма характеристика героя іншими персонажами, авторська характеристика, художні деталі, передісторія, пейзаж, соціальні умови проживання та дії героя.

6. *Відношення автора до літературного героя*.

Йдеться про пряму або непряму оцінку дій та вчинків героя.

Кожен літературний твір визначає унікальні семантичні елементи художнього образу, переосмислюючи попередні художні надбання і відкриваючи нові можливості у цій сфері. Постійний діалог традицій і новаторства є запорукою розвитку літературного процесу щодо репрезентації літературного героя. Вибір часу для опису подій, зміни ідейно-філософської бази та об’єктивна соціальна дійсність зумовлюють трансформацію засадничих принципів зображення людини.

Варто зосередити увагу на аналізі лексичного матеріалу, який добирає автор. Зокрема, антропоцентрична лексика може прослідковуватися у текстах, де «поняття антропоцентризму ототожнюють з концептом «людина», а тому будь-які мовні одиниці описуються з метою визначення їхнього місця у житті суспільства» [16, с. 160].

Створення образу героя відбувається за стереотипним усталеним зразком або моделлю, що характерно для художньої практики, якій віддають пріоритет конкретний автор або представники певного літературного напряму. Історико-літературний аналіз дозволяє простежити еволюцію цих творчих моделей і

окреслити їх загальну спрямованість – від досить чіткої художньої регламентації до формальної довільності, розширення і модифікації змістових та естетичних функцій образу героя. Якщо доба романтизму представляла відносно незмінну модель створення героя (вік і статура героя, вираз очей і обличчя тощо), то література реалізму виявляла дедалі більшу довільність в моделюванні зовнішності персонажа, зумовлену індивідуально-авторськими інтенціями.

Категорія літературного героя еволюціонує від його зображення за допомогою моделювання до універсального творчого прийому, який залучає художні елементи різного рівня, підпорядковуючи їх головному завданню – зображення людини як складного феномену.

У романі Маркуса Зусака «Глиняний міст» поняття літературного героя розмивається, завдяки чому ускладнюється його виокремлення з цілісного текстового масиву. Відбувається поступове інкорпорування героя у предметно-матеріальний світ, який репрезентований у художньому творі. Комплексне вивчення літературного героя у літературному тексті довершується за допомогою диференціації й інтеграції, оскільки саме такий підхід надає можливість простежити типологічні риси, що дають підстави для широких узагальнень, а, отже, увиразнюють і конкретизують науковий погляд на літературний процес розвитку образу героя літературного твору.

Маркус Зусак створює своїх непересічних героїв і за їх допомогою ретранслює власний нетривіальний погляд на світ. Його персонажі особливі та неподібні до класичних канонів постмодернізму, адже «розвиток постмодерної літератури характеризується зламом колишнього канону з його установкою на образне віддзеркалення матеріального світу й формуванням нової естетики художнього твору» [29, с. 209], а тому приваблюють сучасного читача.

1.2. Літературний герой як центральний компонент художньої естетики

Парадокс художнього твору полягає в тому, що, з одного боку, в ньому міститься «особиста таємниця», а з іншого – ця таємниця доступна читачеві з достатньою культурою художнього сприйняття.

Художня творчість – найвища форма естетичної діяльності, яка функціонує не лише для створення прекрасного. Адже трагічне, комічне, піднесене, потворне, нице теж можуть визначати характер, зміст та результат естетичної діяльності.

Художній сенс впливає на естетичне сприйняття так само, як і подія, яка розкриває істину [40]. Варто зазначити і про те, що «правильне» сприйняття літературного матеріалу можливе лише у тому випадку, якщо адресат і аресант володіють ним на одному рівні, що можна вкласти у сентенцію: *я завжди про це знав, але не міг правильно висловити свої думки*. Х. Гадамер зазначав, що художній твір нагадує очну ставку, де людина зустрічається сама з собою, де мова мистецтва звернена до інтимного саморозуміння всіх і кожного [38].

Естетичний задум вкладається в поняття художньої реальності, що не зводиться до «чисто гіпотетичного стану, який приписується тексту» [19, с. 17]. У творчому акті художнього письма нерозривність естетичного суб’єкта з естетичним об’єктом прослідковується у створенні авторського продукту, який від початку не зводиться до наміру вироблення його для певного споживача; вибір стилю письма, який слугує інструментом створення детального опису, адже «герой у романі має бути зображений, але не може бути побачений» [46]; добір лексем для створення задуманих образів, адже «аналіз лінгвістичного матеріалу від понять до мови відповідає природному процесові мовної об’єктивації думки для вираження того чи того поняття або фрагмента

дійсності» [8, с. 157]; рецептивна експертиза, яка здійснюється читачем і, за умови отримання попереднього відгуку, може підлягати редагуванню.

Термін *літературний герой* відноситься до низки традиційних літературознавчих понять, а тому уточнення його змісту найчастіше видається надмірним. Надамо лише коротку характеристику терміну, зважаючи на конкретні деталі. Літературний герой, або протагоніст – це виразник наративу, сюжетної дії, яка розкриває зміст художнього твору. Він протистоїть літературному персонажу, який контрастує з героєм і є учасником фабули.

Зважаючи на те, що «абсолютних синонімів дуже мало, адже їх необхідність у мові вельми сумнівна» [10, с. 224.], спостерігаємо деяку «розмитість» терміну через використання синонімічного ряду до його визначення, а саме: людина в літературі, образ людини, персонаж, образ персонажа, особистість, індивідуальність, суб'єкт, характер, герой.

Найчастішої взаємозамінності набувають терміни *персонаж* і *герой*, однак зазначені лексеми мають як етимологічне, так і семантичне розмежування. Так, сучасне слово *герой* походить з давньо-грецької, де *ἥρως, hḗrōs* – напівбог, славетна людина, захисник, тобто той, кому притаманна вища форма мужності, хто здатний розв'язувати значні конфлікти і, з огляду на вчинки, стає взірцем для наслідування. У стародавній Греції саме так називали тих смертних, яким пощастило народитися від богів, а тому вони вирізнялися надприродною силою, красою чи розумом.

Лексема *персона* походить з латини і від початку вживалася для назви маски, яку використовували актори театру, щоб підкреслити свою роль.

У нашому дослідженні ми віддаємо перевагу терміну *герой*, який охоплює не всіх персонажів літературного твору, а тому відноситься лише до головних осіб, які займають панівне місце у перебігу подій, посідають вершину в ієрархії образів, виокремлюються детальним зображенням та всебічною характеристикою. З огляду на зазначене, висновуємо, що літературний герой –

багатовимірний і відноситься до другого типу класифікації дійових осіб Дж. Фрея [37].

Створюючи літературного героя, автор свідомо або несвідомо наділяє його рисами, які, як йому здається, вияскравлюють модель того чи іншого персонажа. Тобто, у зображенні письменник виказує власне розуміння певного образу, який втілює модель людини. Окрім того, письменник додає до образу героя свої думки, почуття, що створює ситуацію, коли читач, немов у дзеркалі, може побачити відображення самого митця. Адже автор створює твір, у якому зображує «власні переживання, як такі, якими можна поділитися з публікою зі сцени» [62, с. 113].

Образ людини у літературному творі – це естетичне явище, яке вміщує символізм і є представником ідей, а не якоюсь абстракцією. Письменник створює свого героя, враховуючи різні фактори, які складають систему уявлень про людину. Система, у цьому випадку, розуміється як набір факторів, що допомагають вивільнити уявний образ і створити майже реальну модель. До таких факторів, у їх різному вияві та поєднанні, відносимо етико-філософські, соціальні, політичні, культурно-історичні, біологічні, психологічні, лінгвістичні чинники, досвід, побутові характеристики, особистий та автопсихологічний портрет.

Варто зазначити, що літературний герой – це цілісна, конкретна особистість, яка втілює характерні риси. Вигаданий світ, у якому він існує, дозволяє йому розвиватися, але й виступає просторовими і часовими рамками. Адже, отримуючи певну свободу, герой не може залишити рамки, якими його обмежує авторський задум. Перед письменником постає непросте завдання, адже він має не лише вигадати героя, його зовнішність, характер, наділити його певними думками, бажаннями та емоціями, зацікавитися його долею, але й змусити читача «побачити» його очима творця, адже «найдостовірнішим для людини стає те, що вона бачила на власні очі» [3, с. 51].

Творець художнього тексту оцінює в процесі вербалізації задуму своє власне переживання як приємне або неприємне і емотивну ситуацію як позитивну чи негативну для самого себе і для зануреного у неї героя, оскільки автор є спостерігачем і над собою, і над репрезентованим та втілюваним у художньому тексті світом [54]. Незважаючи на те, що літературний герой отримує характеристики реальної людини, він завжди перевершує її. Усі позитивні або негативні якості набувають більш яскравого вираження, які впливають на емоції читача. Неважливо наскільки загадковим і неординарним є створений герой, адже «важливою умовою діалогічного взаємодії в літературній комунікації є здатність читача декодувати, тобто розпізнавати і інтерпретувати сенс створеного письменником тексту» [27, с. 3].

Відображення реальності у літературному творі – це така собі квазіреальність, адже має умовний, не абсолютний характер, але одна з умов створення художнього тексту полягає саме в тому, щоб зображене у творі життя сприймалося читачем як «справжня» реальність [26, с. 57]. Саме на цьому заснований емоційно-естетичний ефект.

Автор має створити такого героя, якому читач повірить, а для цього необхідно провести попередню роботу – пояснити вчинки, мотиви і наміри персонажа. Навіть, якщо читач вважає, що певні дії або реакції героя не мають розвиватися саме таким чином, вони повинні мати добре випрацюване підґрунтя, а інакше образ сприйматися карикатурним і несправжнім.

Створення образу героя передусім залежить від обраного автором режиму розповіді, адже саме повідомлення інформації впливає на сприйняття подій, які описані у творі, читачем, що, у свою чергу, впливає на формування відношення останнього до персонажа. Англійський письменник та літературознавець Д. Лодж стверджував, що «вибір точки зору, з якої розповідається історія, є, мабуть, найважливішим рішенням, яке має прийняти романіст, оскільки це

фундаментально впливає на те, як читачі реагуватимуть, емоційно та морально, на вигаданих персонажів та їхні дії» [51, с. 26].

Найпопулярнішою формою оповідання у художній літературі є розповідь від третьої особи. Автор у такому разі є всемогутнім, адже від його задуму залежить перебіг подій, які формуються і розвиваються у вигаданій реальності. Він відповідає за думки, почуття, бажання і дії кожного персонажа. Від письменника залежить і те, наскільки всебічно, у якому обсязі, якій послідовності буде надано інформацію читачеві. Автор здатен вибудувати свій твір у хитросплетіннях, зазначавши про події, що відбулися, і повернутися у минуле, щоб повідомити, що призвело до такого результату; вилаштувати лінійну оповідь, де усі події розгортатимуться послідовно; змішувати минуле з майбутнім і сучасністю. Єдине, що може перешкодити творцю – обмежена уява або перестороги, що може бути вкладено занадто багато особистого в історію, яка стане доступною кожному читачеві. Хоча, подекуди, письменник прагне зробити особисте надбанням суспільства, аби вплинути на рейтинги, підбурити зацікавлення до своєї особи.

Однак така форма оповіді має очевидні недоліки, серед яких варто зазначити про скрупульозний підхід й оцінку усіх дій героїв. Інакше, персонажі не отримають всебічного висвітлення, а деякі їхні вчинки залишаться незрозумілими для читача. Важливо зосереджувати увагу на найдрібніших подіях, про які було згадано, адже увагу читача може привабити така деталь, яка, не отримавши зв’язку з наступними подіями, залишить розчарування у споживача кінцевого літературного продукту.

Розповідь від першої особи, тобто вибір автором героя, який власне і створює повідомлення. Така форма дозволяє краще взнати персонажа, який розповідає історію: його почуття, прагнення, емоції, думки і дії. Розповідь такого кшталту вирізняється своєю глибиною, адже дозволяє створити більш глибоку і чуттєву історію, яка змушує читача сприймати її через призму героя,

співпереживати і співчувати йому. Важливо, щоб головний герой відповідав уявленням читача про справжню людину, що дозволить знайти паралелі і порівняти персонажа з власним *я*.

Проте, герой-оповідач часто не володіє всією інформацією про перебіг подій, або тлумачить їх помилково. Оскільки читач дізнається про все від героя, то він теж обмежений в отриманні достовірної і повної інформації, адже погляд на усі подій у такому разі є суб’єктивним.

Зустрічається форма оповіді від декількох осіб, яка дозволяє отримати повідомлення відразу з декількох джерел. Сильною стороною такої розповіді є можливість дізнатися більш об’єктивну інформацію. Варто зазначити, що такої прози у сучасному літературному світі значно менша кількість, ніж двох попередніх.

Аби створити досконалий образ літературного героя як центрального компонента художньої естетики автору необхідно вибудувати детальний портрет персонажа, який включає не лише зовнішність, але й одяг, манеру поведінки, жести, міміку і под.

Однією з важливих характеристик, що створює портрет персонажа, визначаємо мовленнєву діяльність героя. Читач може зробити висновки про ту чи іншу особистість самостійно, без опори на повідомлення від автора, адже характеристики містяться у прямій мові героя. З іншого боку, письменник вдається до пояснень, які містяться перед і після прямої мови, зазначаючи в першу чергу про емоційний стан персонажа. Правильний добір лексичного матеріалу, як і прямий опис, додає герою додаткових характеристик. За манерою спілкування, інтонаціями, вибору певної лексеми з синонімічного ряду, окремих характерних рис, як-то заїкання, швидке або сповільнення мовлення, вживання певних вигуків і їх повторення, читач може розпізнати героя, навіть, якщо у тексті немає прямої згадки про нього. Окрім того, мовленнєві характеристики допомагають визначити розумовий розвиток, рівень

освіти, соціальний стан героя, так само як і заглибитися у внутрішній світ персонажа, зрозуміти його погляди, духовний стан, відносини з іншими персонажами.

Літературний герой є центром сюжету, тобто основним суб'єктом, адже його позиція чітко визначена у змісті художнього твору і стає основним ядром пізнавально-етичного змісту художнього твору. Слід зазначити, що етично значимим є не результат вчинку, а процес звершення і мотиви його виникнення.

Проблема літературного героя у романі «Глиняний міст» зводиться до опису особливостей архітектоніки світу. Важливого значення набуває художнє обґрунтування місця героя у творі через призму його вчинку. Все це визначає концептуальні характеристики різних героїв.

Для вивчення образу літературного героя як центрального компоненту художньої естетики необхідно застосовувати комплексний підхід, який ґрунтуватиметься на вивчення як літературних, так і стилістичних засобів.

1.3. Методологія дослідження семантичних параметрів художнього образу

У літературознавстві все більшого значення та уваги набуває підхід, розроблений М. Бахтіним. Йдеться про зменшення ролі автора до рівня його героїв, тобто про певну *свободу* персонажів від їх творців [17]. У рамках пропонованого підходу літературний герой вивчається на тлі комунікативного значення, його функціонального призначення, як основний елемент створення сюжетної лінії, оповідач історії.

Структуралізм підтримує зазначений підхід, залишаючи поза рамками позатекстову реальність, але концентруючись на структурних характеристиках тексту і персонажних рядах, проблемі функціонування образів персонажів, їхній типології, що залежить від ролі, яку вони виконують у тексті.

Будь-який персонаж, згідно зазначеної теорії, уособлює скупчення диференціальних функцій і залежно від ситуації фіксується у тексті. Суб'єктом визначається головний герой, а об'єктом – мета до якої він прагне. Алресантом виступає персонаж, який отримує вигоду або шкоду від дій суб'єкта. Адресат, який може визначатися як надприродна сила або творець тексту, займає позицію над дією і втручається, щоб допомогти або нашкодити головному герою.

Англійський письменник і критик Е. Форстер розрізняє *плаські* і *круглі* персонажі, де перші визначаються як передбачувані, а другі – ті, які здатні дивувати [36]. Науковець П. Хоган пропонує типологію літературних героїв, де вони репрезентовані певними прототипами: герой-коханець, герой-воїн та ін. і мотивами (quest), які означають цілеспрямований пошук, подорож, що здійснюється для досягнення будь-якої мети й пов'язана з небезпеками, Поява нетипового літературного героя, якого науковець називає маніпулятором, який спрямовує усі текстові події у потрібному напрямку, пояснюється проекцією автором прихованих думок на вигаданий світ, втілений у художньому творі [42, сс. 37 – 40.]. Герої зазнають деперсоналізації і деіндивідуалізації, що становить область особливого зацікавлення науковців.

Цікавою, з погляду визначення ролі героя у постмодерністському тексті, є концепція М. МакЛюена, що стосується розподілу медійних засобів на холодні (cool media) і гарячі (hot media) і допомагає пояснити комунікативний процес у триєдності *автор – герой – читач* [55]. «Холодні», за визначенням науковця, передбачають максимальне втягнення адресанта і отримують назву «реакції». До таких відносяться телебачення, комп'ютер, літературне видавництво та под. Натомість «гарячі» – не дозволяють реципієнту творчо впливати на отриману інформацію. Серед таких науковець виокремлює кіно, радіо, пресу, книгодрук та ін.

Користуючись запропонованою термінологією, до *hot-образів* зараховуємо літературних героїв, які поводяться як *реальні люди*, але можуть мати

богоподібні характеристики. Вони захоплюють увагу, тиснуть реалістичністю на свідомість адресанта, на противагу *cool-образам*, яким притаманний мінімальний обсяг характеристик. Це герої, які зазнають постійних змін, адже автор створює не персонажів, а їх контури. У постмодерністському дискурсі спостерігається повсюдна заміна *гарячих* образів на *холодні*, адже тут літературний герой не займає центральну позицію, а *розчиняється* у романі. Англійська письменниця К. Брук-Роуз передбачає можливість повного *зникнення* героя з художнього тексту, через неможливість засобами реалізму передати досвід XX століття, його жахи і безумства [33]. Літературний герой у сучасній літературі втрачає першість, десуб'єктивується, прирівнюється до інших персонажів і слугує *механізмом запуску* сюжету.

Методологія дослідження семантичних параметрів художнього образу визначається на основі суті самого поняття образу та його інтерпретації у світоглядній картині автора. Художній образ як результат об'єктивізації та опредметнення сенсорного сприйняття людини (тобто, чуттєвих образів, відображень зовнішнього світу) – це знак, що вказує на свій власний референт, який створюється, головним чином, з метою естетичного вираження та впливу на аресанта.

Дослідження художнього образу базується на осмисленні його сутності через систему символів, які закладаються автором безпосередньо в образ та його репрезентацію, адже «кожний елемент мови складається із своїх особливих одиниць, вивчення яких вимагає розробки певної методики дослідження, яка дає змогу групувати та класифікувати мовні факти й явища та показувати їх з необхідного боку отримуючи таким чином результати» [4, с. 138]. Семантичні параметри образу головного героя раціонально досліджувати через систему його детального аналізу та літературного призначення.

Методика вивчення художнього образу реалізується через певну варіативність, що визначає умови взаємодії мовного символу та образу, як

засобу інтерпретації погляду автора. Варіативність як одна з основних властивостей мови найчастіше відноситься до мовних відмінностей, що визначаються соціальною і територіальною приналежністю та вивчаються як проблема національних варіантів.

Змінність мовної одиниці призводить до утворення її різновидів, зберігаючи їхню тотожність. На цій основі встановлюються інваріантні характеристики мовних одиниць. Видозміна однієї й тієї самої одиниці чи прояв однієї й тієї ж сутності є варіантами, а інваріант – це елемент абстрактної системи мови, який призначений для відволікання уваги від способів його конкретної реалізації. Отже, принцип варіативності нерозривно пов'язаний з принципом інваріантності: у першому випадку маємо справу з структурними одиницями, а у другому – зі структурними одиницями абстрактної системи мови.

Дослідження мови художнього твору, вивчення його функціональних різновидів природно враховує його жанрову специфіку. Обумовлена жанром, мова літературного твору має свої стилістичні, семантичні, композиційні та загальнолінгвістичні особливості. Композиційно-мовні властивості впливають на специфіку, структуру твору, опис персонажів, відбір мовних, лексичних, стилістичних одиниць тощо.

У художній літературі епоха, літературний напрям, жанр, а головно конкретний письменник, створюють стереотипні або нестандартні портрети, які втілюються за допомогою різноманітних мовних засобів. Незважаючи на широке розмаїття художнього портрета літературного персонажа та безлічі засобів їх створення, існують характерні для кожного певного автора особливості, тобто існує якийсь «інваріант», згідно з яким створюються персонажі. З одного боку цей інваріант може бути характерним для якогось автора, а з іншого – для цілої епохи.

Отже, вивчення будь-якого літературного твору передбачає виявлення специфічних ознак мови. Основою такого вивчення служить методологічний принцип єдності змісту та виразу, тобто розгляду матеріалу з погляду єдності внутрішньої понятійної сторони мовних одиниць та їхньої зовнішньої сторони. Дослідження лінгвістичних особливостей побудови портрета з метою виявлення загальних, тотожних та інваріантних ознак та ступеня варіювання цих ознак проводиться на лексико-семантичному, структурному та функціонально-стилістичному рівнях, оскільки тільки такий всебічний аналіз дає можливість визначити єдиний структурно-семантичний образ.

Тема дослідження окреслили набір методів для досягнення зазначеної мети. Комплексний підхід включав чотири етапи, детальний опис яких наводиться нижче.

Перший етап полягав у вивченні теоретичних питань, на яких ґрунтувалося дослідження: *аналіз* – для вивчення образу героя літературного твору через його складові; *синтез* – для дослідження семантичних зв'язків між художніми образами і символами твору, які створюють базові символи роману; *індукція* та *дедукція* – для аналізу головного образу героя.

Другий етап включав знайомство з художнім текстом, під час якого, *методом суцільної вибірки*, добирався ілюстраційний матеріал, а *контекстуально-інтерпретаційний аналіз* використовувався для пошуку та трактування фрагментів, які містили згадку про базові символи роману та зв'язки персонажів з символами твору. *Метод систематизації* дозволив виявити природу символу як згорнутого елементу культури, та виокремити авторські інтенції щодо вживання того чи іншого об'єкту у якості символу, обумовленого його смислотвірним потенціалом;

Третій етап зосереджував увагу на лексемах, які використав автор для опису головного героя та персонажів роману і які містили символічне значення, що визначило вживання *описового методу*. У результаті застосування *прийомів*

спостереження та *узагальнення* вдалося відібрати, інтерпретувати та класифікувати фактичний матеріал.

Четвертий етап включав метод *стилістичного аналізу*, за допомогою якого вдалося виокремити стилістичні засоби, які використав автор для зображення образів персонажів, які зосереджувалися на їхніх зовнішніх характеристиках, рисах характеру, моделях та шаблонах поведінки, тощо.

Стилістична характеристики формує не лише загальне уявлення про образ, але й дозволяє більш раціонально інтегрувати окремі фактори до глобальної моделі виразності. Втім в процесі визначення художнього образу як об’єкта дослідження, варто звертати увагу на символ, оскільки він також ґрунтується на об’єктивізації чуттєвих образів.

Методика дослідження художнього образу в романі Маркуса Зусака «Глиняний міст» базується на чіткій структурі, яка дозволяє раціонально та конструктивно дослідити образи персонажів та їх співвіднесеність з символами твору. Проте, важливого значення набуває саме репрезентація авторського підходу до відображення символів у літературному творі, оскільки це безперечно впливає на сприйняття художнього образу. Автор твору майстерно використовує семантичне навантаження образу для формування ідей та наративів для окреслення основної метафори свого роману, яка уособлює існування реальних та ірреальних мостів між людьми.

Висновки до першого розділу

Літературний герой є обов'язковою структурною одиницею літературного твору, оскільки саме за його допомогою репрезентується сюжетна лінія та основні контекстуальні тенденції. Семантичне навантаження героя літературного твору є важливим та необхідним елементом формування літературного тексту, що позначається у потребі визначення суті та сенсу конкретного образу.

Семантика образу героя, що передусім прослідковується через систему його інтерпретації і вміщує деталі, що слугують для створення та аналізу, як і будь-яке семантичне явище, має компонентний склад. Опис героя у художньому творі є сукупністю значної кількості структурно-семантичних складових. До них належать не лише інформація про зовнішній вигляд і поведінку персонажа, а й інші характеристики, що допомагають створити семантичну домінанту образу героя, який включає не лише орієнтовані на матеріальний світ структурно-семантичні складові, а й інтерпретацію внутрішніх характеристик як репрезентантів дійсності.

Отже, висновуємо, що семантичне навантаження образу персонажів у літературному творі залежить від сюжетної лінії та полягає у відображенні такого символу, що може описати сталу систему оцінки семантичних елементів конкретного героя.

Основна функція художнього тексту полягає в естетичному впливі на читача, його емоційному сприйнятті. Автор вдається до використання стилістичних засобів, які викликають почуття емоції та асоціації читачів: «Описуючи ту чи іншу емотивну ситуацію, автор свідомо моделює емоційний відгук адресата, користуючись власним сприйняттям дійсності, розширюючи когнітивно-культурні поля» [27, с. 3].

Дослідження торкається розмежування понять *літературний герой* та *персонаж*, де перший – центральний або один з центральний акторів у літературному творі, який зосереджує на собі увагу і є ключовим фактором для розвитку сюжету, а другий виконує конструктивну роль і подекуди слугує *фоном* для вияскравлення характерних рис героя.

У результаті наукової розвідки було окреслено основні теоретико-методологічні засади вивчення семантики літературного образу в загальній структурі побудови роману Маркуса Зусака «Глиняний міст». Методика дослідження семантичних параметрів художнього образу базується на використанні різних методів та прийомів способів дослідження образу героя, персонажів та символів.

РОЗДІЛ ІІ. ОБРАЗИ, СИМВОЛИ ТА ЇХ СТИЛІСТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ У РОМАНІ МАРКУСА ЗУСАКА «ГЛИНЯНИЙ МІСТ»

2.1 Художня структура роману: ризома як ключовий структуроутворюючий елемент

Важливим елементом дослідження особливостей відображення символів та їх стилістичного втілення в романі Маркуса Зусака «Глиняний міст» є структура роману, оскільки саме вона є базисом для репрезентації художнього образу та основної сюжетної лінії.

Одним із ключових структуроутворюючих елементів художньої структури роману є стилістична фігура *ризома*, яка виражає фундаментальну для постмодерну установку на презумпцію руйнування традиційних уявлень про семантично центровану і стабільно визначену структуру, уособлюючи засіб позначення радикальної альтернативи замкнутим і статичним структурам, які передбачають лінійний розвиток подій. Такі структури семантично сполучаються з фундаментальною для класичної європейської культури метафорою «кореня», диференціюючись на власне *кореневі* і *пучкоподібні*. Принципи організації таких систем мисляться як відмінні один від одного, передусім за критерієм механізмів свого еволюційного розгортання. Проте типологічною спільністю цих структур є характерне заглиблення у контекст та сенс. Принцип, за яким створено твір, українські науковці О. Боговик і А. Безруков назвали «щирою історією ідеального хаосу», де «фраза «ідеальний хаос» влучно описує центральну сюжетну лінію роману» [31, с. 269].

Ризоматичність – властивість текстів, організованих за законами *хаотичної* логіки, за умовами якої може відбуватися «накладення» дискурсів, перехід з однієї семіотичної системи в іншу. Це стратегія і закономірність створення художнього твору в багатьох сучасних комунікативно-дискурсивних практиках.

Нагальною залишається проблема системного міждисциплінарного опису текстів, структура і мовні властивості яких детерміновані ознаками ризоми – поняття філософії постмодерну, введеного в науковий простір французьким філософом Ж. Делеза та психотерапевтом Ф. Гваттарі. Основна характерна риса ризоми – її периферійність, тобто будь-який елемент дискурсу може стати основною конструкцією для формування тексту. Зазначене поняття наділене наступними ознаками: нелінійність, відкритість і орієнтація на можливості розвитку структури у будь-якому напрямку [35].

Ризома – це основний стилістичний засіб, за допомогою якого Маркус Зусак створив основу роману «Глиняний міст». Події спочатку розвиваються лінійно, а потім перетинаються, утворюючи все нові і нові кордони реальності, виникають нестандартні асоціативні зв'язки, формуються мультиплікативні ефекти, що породжують нові сенси. Таким чином, за допомогою ризоми вибудовується ефект досконалого хаосу, зокрема, через часовий розрив створюється ефект розірваної нарації, коли читач до кінця не розуміє, де і у який період життя персонажів він опиниться за мить [31, с. 293].

У першому розділі роману читач знайомиться зі старшим серед братів Донбар – Мет'ю Донбаром, який згадує історію своєї родини і визначає місце Клея у перебігу подій:

(2) "Let me tell you about our brother. The fourth Dunbar boy named Clay. Everything happened to him. We were all of us changed through him" (Zusak[3], p. 10) – «Дозвольте розповісти вам про нашого брата. Четвертого з Донбарів на ім'я Клей. Усі події трапились з ним. Всі ми змінилися завдяки йому»[4].

Для знайомства з героєм роману письменник вибирає стилістичний засіб парцеляція, який автор вживає «як показник безпосереднього живого спілкування, адже в процесі спонтанного висловлювання виключається

---

[3] Markus Zusak "Bridge of Clay" тут і далі по тексту скорочення *Zusak*.

[4] На сторінках дослідження пропонуємо наш авторський переклад прикладів, дібраних з роману Маркуса Зусака «Bridge of Clay», який у науковій розвідці відтворюємо з назвою «Глиняний міст».

можливість продумати усі вживані лексеми для відображення думок наперед, тому виникає потреба наголосити на важливому, розширити або уточнити інформацію, яка адресується слухачам» [6, с. 41]. Події та роль, яку в них відіграли персонажі, отримують ретроспективний виклад, що досягається за допомогою стилістичного засобу ретроспекції (*flashback*). Далі Мет'ю, який підготував адресанта до сприйняття повідомлень про брата, починає розповідь про батька, але читачу невтямки, що йдеться саме про нього, адже вперше він згадується як *the Murderer – Вбивця*:

(3) "Even in beginnings, though, someone needs to go first, and on that day it could only be the Murderer" (Zusak, p. 13) – «Хоча, навіть спочатку хтось має з'явитися першим, і того дня це міг бути лише Вбивця».

Прикметно, що автор використовує означений артикль *the* перед прізвиськом, яке обрали сини для називання батька. Таким чином підкреслюється розмитість образу, його подібність до інших злодіїв. Читач ще не оговтався від отриманої інформації, адже ані у другому, ані наступному розділі пояснення хто такий Вбивця не надається. Натомість на сторінках роману з'являється новий персонаж – загадкова дівчина, до якої Клей подумки звертається *her:*

(4) "While Tommy was aching for the pet store, Clay would die for other places; of streets, and monuments of *her*" (Zusak, p. 30) – «В той час як душа Томмі поривалася до зоомагазину, Клей був готовий покласти життя за інші місця: *її* вулиці, *її* пам'ятники».

Маркус Зусак не називає ім'я дівчини, використовуючи лише займенник *her*, видрукуваний курсивом, інтригуючи читача, підбурюючи до продовження знайомства з романом. Автор використовує гіперболу, щоб підкреслити пристрасне захоплення Клея.

Далі читач взнає клички тварин, які названі на честь грецьких міфічних героїв молодшим з братів – Томмі:

(5) мул Ахіллес: “Good old Achilles” (Zusak, p. 34) – «Добрий старий Ахіллес»;

(6) акваріумна рибка Агамемнон: “Its scales were like plumage. Its tail a golden rake” (Zusak, p. 33) – «Її луска схожа на пір’я. Хвіст – на золоту лопать»;

(7) кіт Гектор: “…a big grey brute of a cat: a tabby with giant black paws and a tail like an exclamation mark…” (Zusak, p. 32) – «…здоровенний сірий котяра: смугастий, з гігантськими чорними лапами із хвостом у формі окличного знаку …»;

(8) голуб Телемахус “…when he stood and walked, his purple head bobbed with great economy, he moved in perfect rhythm. … These days we called him Telly. Or T. But never, no matter the occasion, his full, infuriating name: Telemachus. God, how we hated Tommy for those names” (Zusak, p. 33) – «… коли він стояв або крокував, його сиза голова ледь помітно хиталася з синхронною точністю. … Тоді ми називали його Теллі. Або Ті. Але ніколи, у жодному разі, повним бісячим ім’ям – Телемах. Боже, як ми ненавиділи Томмі за ці імена».

Використання лексеми *God*, у зазначеному контексті, у формі звертання, не сприймається з прямим значенням, а виказує на незадоволення наратора подіями, що відбуваються, адже таке використання у «зразках художньої літератури не завжди фокусується на традиційній глоріфікації Творця або безумовному прийнятті біблійних подій» [25, с. 271].

Причина захоплення хлопчика грецькою міфологією стане відома читачу набагато пізніше, коли автор почне розповідь про Пенелопу Лещчушко. (Penelope Lesciuszko), яка за свого короткого життя отримувала різні прізвиська, що характеризували кожний його етап:

(9) “First, the name she was born with: Penelope Lesciuszko. Then the one christened at her piano: the Mistake Maker. In transit they called her the Birthday Girl. Her self-proclaimed nickname was the Broken-Nosed Bride. And last, the name she died with: Penny Dunbar” (Zusak, p. 65) – «Перше ім’я вона отримала після

народження: Пенелопа Лещчушко. Другим її охрестили за гру на піаніно: Помиляшка. У дні очікування дозволу на перетин кордону, її називали Деньнародженицею. Сама вона надала собі прізвисько Наречена-Поламаний-Ніс. І, нарешті, останнє ім'я, з яким вона померла: Пенні Данбар».

Саме ця дівчинка в *майбутньому* стане матір'ю хлопців, а любов до грецької міфології передасть у спадок найменшому сину, як зв'язок між своїм життям з батьком-одинаком у далекій Польщі і його онуком Томмі:

(10) "While other children went to bed with stories of puppies, kittens and ponies, Penelope grew up on the *fast-running Achilles,* the *resourceful Odysseus,* and all the other names and nicknames. There was Zeus the *cloud-compeller*. *Laughter-loving* Aphrodite. Hector, the *panic maker*. Her namesake: *the patient Penelope*. The son of Penelope and Odysseus: *the thoughtful Telemachus*. And always one of her favourites: *Agamemnon, king of men*" (Zusak, p. 68) – «Інші діти засинали під розповіді про цуценят, кошенят і поні, а Пенелопа зростала разом з *прудконогим Ахіллесом, хитромудрим Одисеєм* і рештою всіляких імен і прізвиськ. Серед них був *Зевс-хмарогон*. *Реготуха Афродіта*. Гектор-*панікер*. Її тезка – терпляча Пенелопа. Син Одіссея та Пенелопи – *розважливий Телемах*. І завжди один із її улюбленців – *Агамемнон, цар серед людей*».

Одна з характерних рис роману – багаторазове звернення до одного і того самого прецедентного імені, «яке функціонує як на мовному, так і на когнітивному рівнях, накопичуючи характеристики стереотипу, прототипу, метафори та інтертексту, спільно формуючи концепцію пріоритету, яка визначає ступінь когнітивного сприйняття» [29, с. 210].

До розуміння першовитоків любові Томмі до грецьких міфів, їхніх героїв і роллю матері в житті хлопчика, читач стане свідком змагань Клея з бігу, страхів батька, дізнається про головну книгу в житті Клея. Підпорядковуючись законам ризоморфного середовище, висновуємо, що воно складається з неоднорідних

тем, звернення до різного часу перебігу подій і неоднорідності значення цих подій в житті персонажів роману

Здавалося б, що читач дізнався необхідну інформацію про дитинство і життя Пенелопи Данбар, тож далі на нього очікує послідовний виклад подій. Але Маркус Зусак знову повертає сюжет роману до спогадів про минуле жінки, навмисність чи ненавмисність перебігу подій якого занесла її далеко від місця, де вона народилася. Пенелопа отримує шанс виступити з концертом у Відні, адже

(11) "…she was a beautiful pianist, and a brilliant one, but not a *brilliant* one" (Zusak, p. 78) – «Пенелопа була чудовою піаністкою, блискучою виконавицею, хоча і не *блискучою*».

Автор використовує повтори, щоб підкреслити довершеність майстерності піаністки, але у кінці сам іронічно заперечує надану характеристику. Здається, що Маркус Зусак намагається повідомити читача про те, що його музичного досвіду не вистачає для того, щоб оцінити майстерність усіх музикантів. Проте він визначає навички гри Пенелопи на піаніно як найкраще з того, свідком чого сам став.

Батько Пенелопи прагне кращого життя для своєї єдиної дочки і забороняє їй повертатися у соціалістичну Польщу:

(12) "Do not come back. I will not receive you with open arms, but rather push you away" (Zusak, p. 81) – «Не повертайся. Я не відкрию тобі моїх обіймів, а навпаки, відштовхну».

У наступному епізоді автор знову повертає читача до подій у будинку хлопців, де не прямо, але між рядків повідомляється про непросте рішення Клея стати помічником батька і будувати міст разом з ним. Він нічого не сказав про свої наміри братам:

(13) "Clay, of course, famous for saying all but nothing, said nothing" (Zusak, p. 84) – «Звичайно, Клей – відомий мовчун, що ще сказати».

Наступний епізод знову переміщує читача у минуле Пенелопи, де вона перебуває у розподільчому таборі для біженців в Австрії. Саме там, після розмови по телефону, вона розуміє, що більше ніколи не повернеться на батьківщину і ніколи не побачить батька:

(14) "The future Penny Dunbar, joining one more line, to fly far and south, and somewhat straight, to the sun" (Zusak, p. 97) – «Майбутня Пенні Данбар стала в чергу, щоб полетіти далеко на південь, прямо до сонця».

Далі події перемежовуються з минулим і теперішнім, змальовуючи події у житті Клея і Пенелопи та остаточне рішення героя щодо будівництва мосту: Усвідомлення правильності свого рішення, Клей розуміє з рядків листа своєї дівчини Кері Новак:

(15) "*That bridge will be made of you.* It wasn't so much that Carey did things largely of commanded attention or love, or even respect. No, with Carey it was her little moves, her easy touch of truth – and in that way, as always, she'd done it: She'd handed him the extra courage. And she'd given the story its name" (Zusak, p. 127) – «*Цей міст буде побудований з тебе*. Йдеться не про те, що Кері робила щось видатне або привертала увагу, викликала почуття закоханості або навіть поваги. Ні, Кері були притаманні обережні рухи, простодушна чесність – і тому вона, як і завжди, впоралася. Вона додала йому хоробрості. І дала назву цій історії».

Саме слова Кері повертають читача до назви твору та його розуміння. Продовження знову змушує нас поринати у минуле Пенелопи, обставини її знайомства з Майклом Донбаром, який стане батьком хлопців і, залишивши їх напризволяще, отримає жахаюче прізвисько Вбивця. Маиір розказала історію зустрічі з його батьком Клею, завершивши її словами:

(16) "Strange to think – but I'd marry that man one day" (Zusak, p. 135) – «Дивно уявити, але з цим чоловіком я колись поберусь».

Другий розділ закінчується прощанням Клея з місцями, які дорогі йому; з братами, яких він не бачитиме тривалий час, зі своїм втраченим коханням:

(17) “And Clay looked back, one last time, before diving – in, and outwards – to a bridge, through a past, to a father” (Zusak, p. 142) – «І Клей озирнувся востаннє перед тим, як пірнути у хвилі, і винирнути біля мосту, крізь минуле, до батька».

Аби показати від’їзд хлопця, автор використовує перефраз *diving – in,* немов натякаючи, що Клей вирушає у подорож, можливо й не таку далеку, але сповнену тривоги, фізичних і моральних випробувань і, зрештою, пошуку себе.

Лише у третій частині роману Маркус Зусак знайомить читача з минулим Майкла Данбара, що вчергове порушує лінійність викладення подій. Автор зазначає:

(18) “The Murderer wasn’t always the Murderer” (Zusak, p. 148) – «Вбивця не завжди був Вбивцею».

Дитинство маленького Майкла не відрізнялося від дитинства його однолітків. А ще він хотів *бути як мама* і працювати на друкарській машинці:

(19) “As for the Murderer, when he was a boy he wanted to be a typist, like his mother” (Zusak, p. 149) – «Щодо Вбивці, то в дитинстві він хотів працювати на друкарській машинці, як його мати».

Пізніше Майкл одружився зі своїм *дитячим коханням* Еббі Хенлі

(20) “And Abbey. The everything-equals-her” (Zusak, p. 164) – «І Еббі. Яка вартувала усього».

Автор вдається до вживання парцеляції, яка «спрямована на смислове поглиблення змісту базової структури та експресивне виділення тієї інформації, яку автор вважає стрижневою» [6, с. 41].

Наступний епізод повертає читача до подій, які описуються як сучасні, відповідно до художньої реальності твору. Клей і батько опиняються разом в одному будинку, але відчувають скутість:

(21) “Only when they were meters apart did they look for more than a second” (Zusak, p. 167) – «Лише коли віддалилися на кілька метрів, змогли затримати погляд довше, ніж на секунду».

Спогади про минуле Майкла постійно перериваються головною подією роману – будівництвом мосту:

(22) “The great bridge of home: A different kind of arch, a metal one, who rose above the road” (Zusak, p. 196) – «Дивовижний міст-дама: інший тип арки, металева ферма, що височіє над полотном».

Підсумовуючи ідею використання ризоми як принципово нелінійного типу організації цілісності художнього тексту, постмодернізм далекий від одностороннього трактування буття як виключно ризоморфного. Для текстів побудованих за допомогою зазначеної стилістичної фігури, коректне застосування як лінійних, так і нелінійних інтерпретаційних моделей. Така структура підтримується концепцією номадології, яка пропонує нове бачення світу, суть якого полягає у «намаганні вийти за межі класичної традиції і завоювати новий простір мислення» [13, с. 106].

Маркус Зусак використовує семантичне навантаження персонажу у контексті широкого використання ризоми, що значно ускладнює ординарне та стандартне сприйняття семантичних ознак звичайним читачем. Але в той же час ключові характеристики персонажів через призму семантичного аналізу відображають глибокий сенс роману та багатозначність його літературних героїв.

Отже, поняття ризоми охоплює сформульовані у філософії постмодернізму уявлення про нелінійний і програмно-аструктурний спосіб організації цілісності, набуваючи статусу фундаментального для постмодернізму поняття, в конституюванні якого проявляється базисна функція філософії як такої – вироблення понятійних засобів для вираження та аналізу типів системної організації.

Таким чином, ризома в постмодерністських текстах виступає важливим елементом формування тексту і визначає не лише художню особливість, але і

характеризує загальну характеристику духу часу, що і репрезентується через використання ризомних текстотворень.

Подекуди події переплітаються так, що в одному епізоді з'являються персонажі з різних часів і місць, яких автор не згадує навіть на ім'я. Тож, знайомство з такою літературою вимагає від читача не лише прочитання тексту, а майже детальне його вивчення, запам'ятовування найдрібніших деталей та символів, про які йтиметься у наступному розділі.

2.2 Базові символи роману, як репрезентанти художньої дійсності

Існує думка, що одна з основних відмінностей між спілкуванням людей і тварин полягає у тому, що останні не мислять категорією символів [39].

Як і образність, символізм притаманний художній творчості, але це не єдина сфера його використання. Зображення в символі, як у деяких ритуальних і культових символах, може бути позбавлене *художності*. Окрім зазначеного, символ може бути природним об'єктом або артефактом. Зважаючи на підвищену семіотичність, символ використовується в багатьох сферах людської діяльності. Художній образ і символ є семіотичними концептами, але їх існування не обов'язково має виражатися у вигляді мовної форми. Наприклад, християнський хрест, або ономатопея теж можуть містити символізм.

Лексема *символ* використовується в розмовній мові для позначення широкого спектру понять. Так, символи статусу, як, наприклад, дорогий одяг або коштовні аксесуари, не мають нічого спільного з мовними символами – словами. У мовознавстві лише останні є символами. Перші є ознакою багатства, а ширше – успіху. Хоча різниця може здатися незначною, але вона має фундаментальне значення щодо трактування символів. Наприклад, неможливо зробити висновок про символізм (і, як наслідок, мову) з особистих прикрас, трактування яких полягає в тому, що вони визначають статусні символи [65]

У символі міститься очевидна троїстість – перенесення, транспозиція, проекція семантичних ознак з одного значення на інше. Окрім зазначеного, за винятком гіперонімічної та синекдохальної символізації, пряме і переносне значення та відповідні їм понятійні поля (сфери) у символі виказують різний характер. Проте, логіка вибору сфер і транспозиції символів загальнозрозуміла, тому багатозначність символу – не відхилення, а закономірність. Поряд з метафорою та метонімією існує символізація, заснована на паронімії. Окрім, відомо, що символ трактується як вільна асоціація.

Символізація та десимволізація визначають роботу з внутрішньою структурою мови, що полягає у кодуванні /декодуванні одиниць, які містять додаткове асоціативне (метафоричне або метонімічне) значення. Символ може бути подібним до симптому – образ, сновидіння, слово, дія, або сигнал, який свідомо вміщується у творі як одиниця формування підтексту. В основі символів найчастіше лежать, крім стереотипних та індивідуальних образів, юнгівські архетипи: генетично фіксовані стародавні образи, які є надбанням «колективного несвідомого» і втілюються в різних матеріальних формах, зокрема у художній творчості [47].

Мовні символи об’єктивно фіксуються словниками як факт тезаурусу і поділяються на два підтипи – культурно-стереотипні та стародавні символи – архетипи. Культурно-стереотипні – символи сучасності з прозорою чи напівпрозорою асоціацією, які зрозумілі всім представникам певної культури. Натомість символи-архетипи засновані на найдавніших міфологічних чи первинних несвідомих уявлень про світ, з подекуди незрозумілим для масового адресанта декодуванням. У межах структурно-поетичної та герменевтичної парадигм, символи досліджуються у мові або у художньому тексті. Їх можна розподілити на ті, що актуалізуються через сприйняття адресантом текстового матеріалу та індивідуальні символи, які використовує автор.

Символи у романі Маркуса Зусака не лише відіграють змістоутворюючу роль, структуруючи твір, але й поєднують персонажів роману, утворюючи *каркас*, який утримує текст.

Міст – центральна метафора роману, який стає образом створеної Маркусом Зусаком притчі, за якої одні мости згоряють і руйнуються, а інші – будуються і, зводячись, з'єднують людей, долі, минуле із сучасним. Історію створено за лінійним принципом: батько повертається додому після смерті дружини, щоб попросити синів допомоги у будівництві мосту. Події розгортаються поступово, у результаті чого історія оздоблюється різними подробицями з життя героїв, які, неначе дороги, що ведуть від мосту і знову повертаються до нього.

Подекуди складається враження, що весь роман Маркус Зусак замислив заради одного епізоду. Йдеться не лише про будову мосту, який пов'яже Клея і батькам вузами міцніше за кровні. Це історія про взаємопорозуміння, кохання і прощення.

Персонаж, який спочатку викликає огиду і роздратування – це батько хлопців – Майкл Данбар. Читачу він стає відомим за прізвиськом, яке йому вигадали сини – Вбивця:

(23) "In the history of all murderers everywhere, this was surely the most pathetic: At five-foot-ten, he was average height. At seventy-five kilos, a normal weight" (Zusak, p. 3) – «В історії усіх убивць у світі, безумовно, цей був найжалюгіднішим: П'ять футів десять дюймів, середнього зросту. Сімдесят п'ять кілограмів – нормальна вага».

Автор добирає неймовірно яскраво-гнітючих епітетів, щоб описати батька, якого читач бачить очима старшого сина:

(24) "But make no mistake – he was a wasteland in a suit; he was bent-postured, he was broken. He leaned at the air as if waiting for it to finish him off, only it wouldn't, not today, for this, fairly suddenly, didn't feel like a time for murderers to

be getting favors" (Zusak, p. 3) – «Але не сумнівайтеся – це був пустир у піджаку; зігнутий, зламаний. Він навалювався на повітря, ніби сподіваючись, що воно його прикінчить, та тільки безуспішно: не сьогодні, адже досить несподівано виявилося, що зараз – не той момент, щоб робити ласку вбивці».

Старший брат навіть не приховує своє бажання вбити батька, який зрадив синів. Насправді, хлопцям байдуже на мотиви, що керували Майклом в той час, коли він покинув їх, адже концепція *хороше* і *погане* в основному ґрунтується на індивідуальному сприйнятті [49].

Мет'ю персоніфікує повітря, вбачаючи у ньому свого союзника, який з радістю спостерігатиме за стражданнями Вбивці.

Сини не сприймають батька, жодний не бажає простягнути йому руки допомоги:

(25) "I won't waste any more time, and I know I've got no right, but I came because I live far from here now, in the country. It's a lot of land, and there's a river, and I'm building a bridge. I've learned the hard way that the river floods. You can be locked either side, and... I'll need help to build it, and I'm asking if any of you might –" (Zusak, p. 85) – «Не забиратиму у вас час, знаю, що не маю права, але я прийшов, бо тепер живу далеко звідси, у селі. Там багато землі і є річка, а я будую міст. Річка розливається, я це відчув на своїй шкурі. І тоді може відрізати один берег від іншого, а це… Мені потрібний помічник у цій справі, і я хочу запитати, може, хтось із вас…».

Єдиним, хоча і не відразу, хто погоджується допомогти батькові – Клей. Та варто зауважити, що так відбувається лише тому, що він не хоче образити своїх братів, адже:

(26) "Clay knew he should be decisive. To hesitate would ruin him" (Zusak, p. 52) – «Клей знав, що повинен бути рішучим. Вагання погубило б його».

Батько і син намагаються побудувати щось схоже на величний міст Понт дю Гар:

(27) “*Great* wasn’t a great enough word to explain that bridge, which also served as an aqueduct. Built by the Romans. Or the devil, if you believed it” (Zusak, p. 193) – «*Великий* – недостатньо чудове слово, щоб змалювати цей міст, який також служив акведуком. Побудований римлянами. Або дияволом, якщо вірити балачкам».

Автор вживає повторення прикметника *great* з детермінантом *enough,* виокремлюючи прикметник графічно, аби ще на початку роману привернути увагу читачів до головного символу, навколо якого вибудовується вся історія. Парцеляція надає мовленню динаміки, щоб спеціально порушити звичні синтагматичні моделі з метою емоційного підкреслення, емфатичного виділення слів *the Romans, the devil.* Саме таку назву бачить Клей на проекті батька:

Очевидно, що, кожен такий символ набуває індивідуальних семантичних відтінків, близьких самому автору. Це неначе готові символічні конструкції, які письменники можуть доповнювати, переосмислювати, створюючи на їх основі нові варіації символічних образів, а також актуалізувати імпліцитні культурні коди, що визначаються як «такі символи та системи значень, які мають особливе відношення до членів певної групи чи суспільства» [43, c. 24].

(28) “*THE NEW PLAN* was six sheets altogether – composed the night before. The first page of that small stack of paper said only one thing, several times. *PONT DU GARD*” (Zusak, p. 204) – «НОВИЙ ПЛАН містився на шести аркушах, складених напередодні ввечері. На першій сторінці цього маленького стосу паперів було написане лише одне, кілька разів. ПОНТ ДЮ ГАР».

Графічне зображення *THE NEW PLAN* and *PONT DU GARD* немов відзначає початок і кінець думки, яка заточена між словосполучень, що сприяє емоційному наснаженню повідомлюваного.

Художній образ в романі «Глиняний міст» займає важливе місце, адже він відображає сутність різних героїв та вписує їх у концептуальну картину світу роману. Через різні образи, Маркус Зусак описує, аналізує та репрезентує різні

аспекти людського життя. Особливого значення набуває поєднання різних образів та формування різних векторів їх взаємодії одне з одним.

Окрім любові до мистецтва, Клей, сам того не усвідомлюючи, прагне зближення з батьком, а Майкл Данбар будує міст ще й як данину пам'яті про покійну дружину, яка одного разу сказала:

(29) "So just don't ever paint me… Do other things instead..." (Zusak, p. 224) – «Тож, просто ніколи не малюй мене… Роби інші речі замість цього…».

Автор не дає прямої вказівки, описуючи почуття Майкла до покійної дружини, але вміщує їх імпліцитно, додаючи штрихів до образу персонажа:

(30) "Sure, they fought sometimes, they argued … but they were mostly those people who'd found each other; they were golden and bright-lit and funny" (Zusak, p. 265) – «Звичайно були сварки і суперечки … але, незважаючи на це, вони були тими, хто знайшов один одного; вони були сяючими, запальними і кумедними».

Після смерті дружини, Майкл втратив частину себе:

(31) "Our father became a half father. The other half dead with Penny" (Zusak, p. 345) – «Наш батько перетворився на половину батька. Друга половина померла разом з Пенні».

Маркус Зусак використовує паралельні прості речення із повтором, що складає враження ритмізації повідомлюваного, створюючи образ людини, яка втратила себе.

Батько з сином, закохані у мистецтво і міст Понт дю Гар, будують свою мрію:

(32) " It glowed in the open like a church" (Zusak, p. 428) – «Він [міст] променів просто неба, наче церква».

Автор порівнює міст зі священним для християн місцем, щоб підкреслити значимість першого.

Віддаючи усі сили, стерши руки у кров, Клей будує міст, докладаючи надзусилля і, врешті, Клей сам стає мостом:

(33) “That bridge was made of him” (Zusak, p. 428) – «Той міст був збудований з нього».

Автор вдається до метафоричної гіперболізації, яка повторюється кілька разів у тексті, утворюючи стилістичну фігури коло.

Друкарська машинка – це символ, який з’єднує теперішні події у художньому творі з минулим. Саме цей пристрій стає відправною точкою знайомства читача з персонажами роману Маркуса Зусака «Глиняний міст»:

(34) “…at last I’d found the old Remington, bullet-grey. A weapon in the ground, it was wrapped in three rounds of tough plastic, so clear I could see the keys: first the Q and the W, then the midsection of F and G, H and J” (Zusak, p. 7) – «…нарешті я знайшов той старий сіро-сталевий Ремінгтон. Як зброя захована у землі, він був щільно обгорнутий у три шари товстої плівки, але легко розрізнялися літери на клавішах: перші Q і W, потім F і G в середині і, нарешті, H і J».

Основним оповідачем історії є Мет’ю – найстарший з п’ятьох братів. Він окреслює свою роль у повідомленні, яке здійснюється за допомогою друкарської машинки, яка дісталася хлопцям у спадок від бабці:

(35) “It’s me and the typewriter – me and the old TW, as our long-lost father said our long-lost grandmother used to say. Actually, she’d called it the ol’ TW, but such quirks have never been me” (Zusak, p. 3) – «Я і друкарська машинка – я і давня друкмашинка, як називала її, за словами нашого давно загубленого батька, наша давно загублена бабця. Взагалі, вона говорила «давня друкмашинка», але такі викрутаси – не моє».

Автор використовує епіфору, щоб привернути читача до повідомлюваного і наголосити на ключовій ролі оповідача та пристрою для повідомлення історії.

До речі, назви розділів у книзі подаються за допомогою стилізації, яка відтворює шрифт друкарської машинки.

Про місце знаходження старої друкарської машинки повідомив Клей. Ця інформація змушує читачів здогадатися про довірливі стосунки між батьком і сином, але й підштовхує до розуміння, що саме головний герой мав стати автором твору. Проте, болючі спогади не дозволяють Клею перекласти історію, яка містить багато особистого, на папір. Тож, за справу береться найстарший брат, свідок усіх подій:

(36) “The story was his, but not the writing. It was hard enough living and being it” (Zusak, p. 531) – «Це була його історія, але не його твір. Було неймовірно важко прожити її і бути в ній».

Грецька міфологія – ще один символ роману, про який побіжно згадує Мет’ю у перших рядках своєї розповіді:

(37) “If you’re like most people, you’ll wonder if I’d bother stringing a sentence together, let alone know anything about the epics, or the Greeks” (Zusak, p. 3) – «Якщо ви звичайна людина, як і більшість інших, ви матимете сумніви, що я здатен два слова між собою пов’язати, вже мовчу про обізнаність з епосом чи знання про давніх греків».

Пенні Данбар успадкувала свою любов до грецької міфології від свого батька, Вальдека Лещчушко, який переказував їй неймовірні історії, а «саме мовлення – усне чи письмове – є способом оформлення і передавання знань» [9, с. 111]:

(38) “… he loved the Greek mythologies. Whatever the reasons, he always came back to them – a pair of epics where the characters would plow into the sea. In the kitchen, they were stationed, midrange, on a warped but lengthy bookshelf, filed there under H: *The Iliad. The Odyssey*” (Zusak, p. 68) – «… він любив грецькі міфи. Так чи інакше, але він раз-по-раз до них повертався – до двох епічних поем, герої

яких борознили морську гладь. На кухні вони стояли посередині покоробленої, але довгої книжкової полиці, під літерою «Г»: «Іліада». «Одіссея»».

Там, у далекій Польщі, багато років назад до описаних подій, маленька Пенелопа взнала грецькі міфи, потім передала свої знання та захоплення неймовірними героями найменшому сину Томасу і залишила собі, як спогад про батька.

Найменший брат Томмі зберігає у пам'яті образ померлої матері та щасливі спогади у серці. Він називає тварин іменами героїв грецьких міфів:

(39) "She would do something once with each of us. Maybe it was to give us one memory that was ours…" (Zusak, p. 322) – «Разом з кожним з нас вона робила щось окреме. Можливо для того, щоб залишити єдину згадку про себе, кожному свою…».

Скелети тварин, які викопав Мет'ю на задньому дворі, символізують втрату, яку пережив Майкл Данбар, а потім його син. Мет'ю викопує кістки похованої тварини і рештки змії та забирає ці знахідки з собою, залишаючи читачів у здогадках щодо значення скелетів тварин для оповідача і для розгортання сюжету. Письменник застосовує прийом флеш-форвард, де кількаразове повторення лексеми *before* вказує на важливість знайдених останків у минулому та їхній вплив на майбутній розвиток подій:

(40) "As I drifted off, I thought how before-the-beginnings are everywhere – because before and before so many things there was a boy in that old-backyard-of-a-town, and he'd kneeled on the ground when the snake had killed that dog, and the dog had killed that snake... but that's all still to come" (Zusak, p. 3) – «Провалюючись у сон, я думав про те, що передпочаток міститься усюди: адже раніше та ще раніше багатьох і багатьох подій, на цьому задньому дворику у містечку живбув хлопчик, і він впав навколішки, коли змія вбила собаку, а собака вбила змію... але все це ще попереду».

Автор вживає перифраз *drifted off*, щоб показати віддалення персонажа не лише у відстані, але і його намагання знайти відпочинок від думок.

Одним з найяскравіших і найніжніших, на нашу думку символів – є квітка – ***маргаритка***, яка символізує любов синів до матері і слугує невидимою ниткою, яка поєднує усіх персонажів цієї історії. Саме ці квіти подарував Майкл своїй коханій на першому побаченні:

(41) “On the return visit, he’d shaved, and brought daisies” (Zusak, p. 215) – «Наступного разу, він поголився і подарував їй маргаритки».

Хлопці збираються відвідати могилу матері і просять Клея купити її улюблені квіти:

(42) “Get daisies if you can, they were her favorite, remember?” (Zusak, p. 22) – «Купи маргариток, якщо зможеш, її улюблені, пам’ятаєш?»

Насправді, читач не знає для кого має купити Клей квіти, адже жодної згадки про матір хлопців до тепер у тексті немає, а про їх намір піти на цвинтар автор повідомить лише через декілька епізодів.

Маргаритки – мають символічне значення – у цих тендітних квітах ховається праобраз матері хлопців. Сприйняття будь-яких реалій культури (власної або чужої) завжди регулюється тими знаннями, які отримані в процесі соціалізації, та моделюється специфікою картини світу. Системні властивості культурних концептів існують у двох вимірах: з одного боку, у вигляді систематизації власне культури, яка визначає місце і роль у ній культурних об’єктів, а з іншого боку, у вигляді системності знань (структури значення), що закладена у слові, яким ці об’єкти позначаються. У багатьох культурах маргаритка є символом сім’ї, кохання та вірності. Саме такий образ зберігають хлопці про свою матір, у пам’ять про яку вигравірували епітафію на надгробному камінні її могили:

(43) "**MUCH LOVED BY EVERYONE BUT ESPECIALLY THE DUNBAR BOYS**" (Zusak, p. 219) – «Тій, яку усі любили, а найбільше хлопці Данбар».

Автор використовує великі літери і виокремлює напис шрифтом, таким чином підкреслюючи неймовірну любов хлопців до матері. А ще ця квітка – символ невинності і саме такою постає Пенні Данбар перед очима читача, коли втікає з Польщі:

(44) "But now the woman who was nearly twenty-one but appeared sixteen…" (Zusak, p. 3) – «Але тепер ця приблизно двадцяти однорічна жінка виглядала шістнадцятирічною…».

Описуючи меблювання у будинку, Мет'ю згадує про один елемент інтер'єру: ***піаніно***. Музичний інструмент – символ надій і сподівань для Пенні, втрати – для хлопців та їхнього батька. Майкл Данбар, який повертається до синів через 11 років, не може спокійно бачити цей предмет:

(45) "The only thing it didn't do was say *boo*: The piano. The piano. Christ, he thought, the piano. …His heart ached with such force that he could have burst backout the front door" (Zusak, p. 3) – «Єдине, що залишалося зробити цій речі, вигукнути: «Бу!» Піаніно. Піаніно. Господи, думав він, піаніно. … А серце стиснув такий біль, що він ледь не кинувся геть через парадні двері».

Маркус Зусак вживає гемінацію і персоніфікацію, описуючи піаніно. Цей інструмент – символ плину часу та нитка, яка зшиває минуле і сучасне. Вигук *boo* передає страхи персонажа. Триразове повторення *the piano* звертає особливу увагу та відбивається у пам'яті читачів. Автор вживає *Christ*, що, у зазначеному контексті є нецензурною лайкою, яка виражає особисті емоції і не спрямована на інших людей.

Увага до таких незначних на перший погляд деталей, допомагають читачу глибше зануритися у текст, адже «художній твір – створений уявою митця текст, де думки, мовлення, дії персонажів, описи, події та включена у контекст

інформація набувають більш глибокого сенсу, якщо виражаються за допомогою експресивних засобів і стилістичних прийомів, які допомагають збагнути інтенції автора та способи їх реалізації» [1, с. 89].

Після смерті матері, інструмента ніхто не торкається, адже на емоційному рівні, звуки теж стають символами, які змушують поринати у спогади, надто болючі для дітей покійної матері:

(46) “We had a piano no one played” (Zusak, p. 31) – «В нас було піаніно, на якому ніхто не грав».

Піаніно завжди було у житті Пенні. Ще у дитинстві дівчинку навчив грати на інструменті батько:

(47) “Next to that, Waldek Lesciuszko gave his daughter one other life-affirming skill; he taught her to play the piano” (Zusak, p. 69) – «А крім цього, Вальдек Лещчушко прищепив своїй дочці ще одне корисне для життя вміння: навчив її грати на піаніно».

Якщо розглядати мову як епіфеномен рефлексивної потенції людської свідомості, що оформлює цю її здатність у вигляді наповнених понятійними смислами акустичних сигналів, то вектор завжди буде напрямлений від думки до комунікації, а рефлексія поставатиме визначальною щодо її трансляції назовні [30, с. 21]. Сини не реагують аж надто емоційно на сам інструмент, якщо він не видає звуки, адже минають роки, а вони бачать його щодня і він вже не ятрить їхні душі, а залишається світлим спогадом про матір. Натомість, батько, який втікає одразу після смерті дружини, сприймає події, неначе це було вчора. А інструмент для нього болюче нагадування про ті щасливі миті, які відбулися у їхньому з Пенні житті і свідком яких було піаніно. Автор вживає персоніфікацію, згадуючи про інструмент:

(48) “And the piano watched him from behind” (Zusak, p. 361) – «Позаду за ним спостерігало піаніно».

Майкл Данбар нарешті збирається з думками і набирається сміливості, щоб торкнутися того предмету, який змусить його «відчути» кохану Пенні, пальці якої колись давно порхали по інструменту. Проте він все ще не наважується торкнутися клавіш:

(49) “Rather than open the lid to the keys (no way could he face doing *that*), he exposed the strings from above…” (Zusak, p. 41) – «Він не наважився підняти кришку клавіатури (у нього нізащо б не вистачило духу), а відкрив інструмент зверху…».

Автор використовує похилий шрифт для *that*, аби підкреслити, що навіть подумки Майклу складно вимовити назву інструменту, яка відбивається спогадами у думках чоловіка.

Йому завдає фізичного болю можливість торкнутися клавіш, за допомогою яких Майкл зробив пропозицію майбутній дружині:

(50) “She opened the lid and saw the words, on the keys, and they were lettered there simply, yet beautifully: P|E|N|E|L|O|P|E L|E|S|C|I|U|S|Z|K|O P|L|E|A|S|E M|A|R|R|Y M|E” (Zusak, p. 225) – «Вона відкрила кришку піаніно і побачила слова, кожна літера написана на окремій клавіші, так просто, але так гарно: П|Е|Н|Е|Л|О|П|А| Л|Е|Щ|Ч|У|Ш|К|О| В|И|Х|О|Д|Ь З|А| М|Е|Н|Е| Б|У|Д|Ь Л|А| С|К|А|».

Маркус Зусак використовує графічне зображення, яке викликає асоціації з клавішами піаніно, що змушує читача увімкнути уяву, а друкований текст стає візуалізацією. Музика, як і слово, може стати символом, адже прослуховування мелодії, яка пов’язана з неприємними спогадами, часто викликає у слухача відчуття неспокою [50]. Для Майкла Данбара – це символ пережитого жаху.

Прищіпка для білизни – предмет, який багато значить для сина та батька, адже це символ їхньої таємниці і втрати, згадка про які не полишає батька навіть після довгих років розлуки зі своїми синами.

Саме цей предмет, який дістав з кишені Клей, вперше після довгої розлуки побачивши батька:

(51) "He reached inside his pocket again, and when he pulled it back up, there were pieces; he held them out in his hand. They were warm and red and plastic – the shards of a shattered clothes peg" (Zusak, p. 61) – «Він знову заліз у кишеню, а коли вистромив руку, то на долоні виявилися уламки, які він показав нам. Теплі червоні шматочки пластмаси – уламки роздавленої прищіпки для білизни».

Саме ця дрібниця змушує Клея, єдиного з братів, назвати Майкла батьком:

(52) "And what, after that, was left? Clay called over, his voice in the quiet, from the dark toward the light: "Hi, Dad."" (Zusak, p. 61) – «І що після цього йому лишалося? Клей заговорив, його голос лунав у тиші, з темряви – до світла. – Привіт, тату».

Перші відвідини Майкла будинку, який колись був сповнений щастя, а тепер став просто прихистком для його дітей, закарбували у пам'яті чоловіка епізод з цією дрібничкою, що він пізніше зобразив на малюнку:

(53) "…a sketch of a boy in a kitchen, who was holding toward us *something*. The palm was open but curling. If you looked hard you could tell what it was: The shards of a broken peg" (Zusak, p. 551) – «…на малюнку зображений хлопець на кухні, який *щось* простягав до нас на долоні. Якщо придивитись, ви б могли розбачити, що то було. Уламки зламаної прищіпки для білизни».

Це останнє, що побачила матір хлопців перед смертю:

(54) "…Clay could be totally certain; the last thing Penelope had seen in the world was a length of that wire and its color – the pegs on the clothesline …" (Zusak, p. 557) – «…Клей міг бути достеменно впевнений у тому, що останнє, що побачила Пенелопа у цьому світі – довга мотузка, її колір – прищіпки на мотузці для висушування білизни…».

Автор загострює увагу читача на кожному об'єкті, завершуючи повідомлення найважливішою річчю. Такі дрібні та незначні, з першого

погляду, деталі та значні символи, переплітаючись, створюють єдину художню тканину твору.

Батьківське ліжко – символ дорослішання Клея:

(55) "…was perfect, another strange but sacred site: it was a bed, in a field, with the ignition of dawn and distant rooftops" (Zusak, p. 75) – «…було ще одне досконале місце, дивне, але священне: це було ліжко, яке стояло у полі, де далеко за дахами будинків, вставало світанкове сонце».

Залишаючись у полі сам на сам зі своїми думками, Клей подумки звертається до своїх батьків, згадуючи себе малого:

(56) "He lay down in the dark and he dreamed there, and cared nothing for winning or State. No, he spoke only to another boy, from a small country town, and a woman who'd crossed the oceans" (Zusak, p. 415) – «Він лежав у темряві та мріяв, і йому було байдуже до перемоги чи держави. Ні, він розмовляв з іншим хлопцем з маленького містечка та жінкою, яка перетнула океани».

Він просить пробачення у матері та батька, перш за все, за те, що не встиг їм сказати:

(57) "'I'm sorry,' he whispered to both of them, 'I'm so sorry, I'm sorry, I'm *sorry*!'" (Zusak, p. 415) – «Вибачте, – він прошепотів до них обох. – Вибачте, вибачте, *вибачте*!».

Маркус Зусак вживає гемінацію, «яка відноситься до тих стилістичних фігур, які мають контактне розташування у реченні» [1, с. 90], підсилюючи останнє слово графічним виділенням.

Ділянка серед поля, стає місцем зустрічей Клея і Кері, де вони діляться між собою найсокровеннішими думками та мріють про майбутнє. Залишаючись сам на сам, він прагне, щоб поряд була рідна душа, якій можна довіритися:

(58) "She'd go there and she'd lie with him " (Zusak, p. 351) – «Вона б прийшла сюди і вона б лежала поряд з ним».

Автор використовує анафору, за допомогою якого «повторюваний член речення зазнає сильного змістового виділення, що підкреслюється як логічно, так і емоційно» [1 с. 91], а повторення особового займенника *she* звучить як рефрен.

Метроном символізує конечність буття. Від першої секунди життя новонародженого починається його шлях до вічного спочинку.

Звук метронома згадується на сторінках роману, починаючи з опису дитинства Пенні, де батько вчить її грати на піаніно:

(59) "Often, it was only the world outside who blinked, in the time it took to practice. It would alter, from frosty to windswept, clearing to grim. The girl would smile when she started. Her father cleared his throat. The metronome went click'"" (Zusak, p. 69) – «Найчастіше, за весь час заняття, лише світ за вікном встигав моргнути. Він змінювався, з морозного ставав вітряним, з ясного похмурим. Дівчинка, починаючи грати, посміхалася. Батько відкашлювався. Метроном починав відлік».

Автор вдається до персоніфікації, описуючи майже ідилічну картинку занять дівчинки з батьком, де кожний предмет стає значущим.

Цікаво, що Маркус Зусак згадує про метроном лише у зв'язку з описами Пенні, коротке життя якої, забирає хвороба. Пізніше, коли Пенелопа навчає учнів у школі читати, вона використовує метроном:

(60) "She brought a metronome in from home. The kid would stare, incredulous, saying, 'What the fuck is that?' To which Penny would answer flatly: 'Read in time with this'" (Zusak, p. 252) – «Вона принесла метроном з дому. Дитина, недовірливо споглядаючи, вимовила, – Що це в біса таке? На що Пенні дала однозначну відповідь, – Читатимемо у такт з ним».

Учень використовує лайку, яка є більш емоційно навантаженою лексемою та вказує на те, що мовець збитий з пантелику тим, що відбувається [23].

Пенелопа, хвора на рак, залишається у лікарні, де її відвідують учні. Один з них, намагаючись допомогти вчительці, приносить з собою метроном і пропонує їй спробувати дихати у такт з пристроєм:

(61) “They’d brought her in the metronome, and it was one of the boys who said it. I think his name was Carlos. “Breathe in time with this, Miss” (Zusak, p. 314) – «Вони принесли їй метроном, і був один хлопчик, який сказав. Пригадую, що його звали Карлос, – Дихайте у такт з ним, міс».

У цьому, простому з першого погляду епізоді, міститься глибокий сенс. Очевидно, що прийом, який застосувала Пенелопа на занятті, допоміг її учням покращити техніку читання. Тож вони, з дитячою наївністю, зробили висновок: якщо метроном допоміг їм, то напевне стане у нагоді і хворій.

Смерть крадькома, тихо, під звуки метронома, з кожним днем все ближче і ближче наближалася до Пенелопи:

(62) “The metronome went click” (Zusak, p. 253) – «Метроном продовжив свій відлік».

Смерть – символ, єдиним наповненням якого є сама смерть. Автори звертаються до теми смерті тому, що її постать знаходиться у центрі підсвідомих страхів читача. Якщо письменнику вдається реалізувати тему смерті через яскравий образ, який витягне з темряви несвідомого жах перед невідворотним, тоді оповідку можна називати вдалою.

Маркус Зусак майстерно і обережно вводить образ смерті у канву роману. З невмолимим плином часу усе знаходить свій кінець. Змістопідсилюючу та ритмомелодійну функції виконують у тексті парцельовані конструкції:

(63) “And like that, the time flowed by: They planted things in the garden. Half of it lived. Half died” (Zusak, p. 249) – «І так минав час: вони висаджували рослини у саду. Половина з них прижилася. Половина – померла».

У процесі сприйняття художнього тексту і діалогу між автором та читачем, письменник керується усвідомленим вибором цих засобів і

принципами смислотворення, а також власним емпіричним досвідом і естетичними поглядами, моделюючу ймовірне емоційне реагування читача на текстову дійсність. Автор, змальовуючи смерть, використовує метапрозаїчні стратегії, що дозволяє читачам усвідомити трагічність змальованого образу [66, с. 28].

Цікавим є використання автором стилістичної фігури коло, де події «замикаються» за допомогою вживання автором згаданого засобу. Так, письменник описує вагітність Пенелопи:

(64) “After four years of teaching, she came home one evening with a pregnancy kit…” (Zusak, p. 252) – «Через чотири роки вчителювання, одного вечора вона повернулася додому з набором для вагітних…».

Роки спливають під звук метронома, аж до того часу, як смерть не стукає у двері:

(65) “And death came walking with us” (Zusak, p. 253) – «І смерть увійшла разом з нами».

Незримо і повільно смерть наблизилася до матері хлопців:

(66) “So she dropped an egg between Rory’s toes. So she lost control of a plate… She’d started leaving us that morning, and death was moving in: He was perched there on a curtain rod” (Zusak, p. 298) – «Тож, вона впустила яйце, яке впало до ніг Рорі. Потім вона втратила контроль над тарілкою... Вона почала повільно полишати нас того ранку, а смерть увійшла у двері і присіла на карниз». Письменник повсюдно вживає персоніфікацію, описуючи наближення смерті Пенелопи:

(67) “But of course, looking back, death was out there too that night, perched high up with the pigeons, hanging casually from the power lines ” (Zusak, p. 333) – «Але, звичайно, повертаючи назад, смерті ще не було там тієї ночі, вона сиділа на високовольтних лініях разом з голубами».

Пенні Данбар відчувала наближення смерті, розуміючи її невідворотність, але боролося за життя, аж доки не змирилася:

(68) “And Penny, so slim and stoic: She steadied toward matter-of-fact. Her own eyes green and wild… she said it: “Boys, I’m going to die” (Zusak, p. 334) – «І Пенні, така худенька і стійка. Вона дивилася у вічі фактам. Своїми зеленими і дикими очима… вона сказала, – Хлопці, я помираю».

Читач відчуває біль матері, яка по-своєму прощається з кожним зі своїх дітей. Маркус Зусак підсумовує:

(69) “You know your mother’s dying when she takes you out individually” (Zusak, p. 320) – «Ти знаєш, що твоя матір помирає, коли вона з кожним окремо кудись йде».

Книги часто стають символами на сторінках художніх творів. Варто згадати Рея Бредбері з його утопією «451 градус за Фаренгейтом» (люди-книги, які намагаються зберегти літературну спадщину для нащадків), роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» (жовта книга, яку подарував герою лорд Генрі, *отруїла* Доріана), Ахмеда Тофіка «Утопію» (книжки стають скарбом для хлопця, який, не маючи достатньо їжі, вимінює її на книжки) та власне і попередній роман Маркуса Зусака «Крадійка книжок» (книга – символ збереження духовності).

Символами, які на сторінках роману об’єднали час і покоління, стають книги Гомера «Іліада» і «Одиссея». Здається, що «легендарні твори Гомера стають для Зусака певним еталоном, канвою, по якій він пише свою історію про сім’ю Данбарів, перетворюючи її на епічну поему» [31, с. 283]. У своєму першому і останньому листі до дочки Вальдек Лещчушко просить:

(70) “I ask you to read it to your own children” (Zusak, p. 81) – «Прошу тебе прочитати їх своїм дітям».

Батько, спроваджуючи дочку у еміграцію, віддає їй те, що для них є символом єднання – книги, які він обережно загортає у коричневий папір. На

сторінці однієї з книг він залишає напис, який кожного разу, потрапляючи на очі Пенні, повертатиме її до спогадів про батька:

(71) “FOR THE MISTAKE MAKER, WHO PLAYS CHOPIN BEST OF ALL, THEN MOZART, AND BACH” (Zusak, p. 79) – «Для Помиляшки, яка краще за всіх грає Шопена, потім Моцарта і Баха».

Автор використовує великі літери, що привертає увагу та викликає емоції читачів, адже «емоції і відчуття визначають зв’язок між тілом, розумом і діями; вони впливають на наше сучасне усвідомлення себе і розуміння інших» [48, с. 17]. Дослідники роману визначають цей сюжет, як «найчуттєвіший з усіх, вміщених у романі» [31, с. 282]. Л. Томас стверджує, що сучасні романи приваблюють читачів саме такими сюжетними елементами [67, с. 386].

Варто зазначити, що для всіх, окрім найменшого, книги не мали художнього значення, адже для синів Пенні книги – це святиня, згадка про покійну матір, які зберігаються у замкненій шафі:

(72) “We … preserved her books and bookshelves. The books, we knew, were sacred” (Zusak, p. 407) – «Ми … зберегли її книги. Ми знали, що книги були святинею».

Основна думка роману викарбувана на форзаці книги про життя Мікеланджело «Каменяр», яку читає Клей та його кохана дівчина Кері:

(73) “EVERYTHING HE EVER DID WAS MADE NOT ONLY OF BRONZE OR MARBLE OR PAINT, BUT OF HIM… OF EVERYTHING INSIDE HIM” (Zusak, p. 126) – «УСЕ, ЩО ВІН КОЛИСЬ РОБИВ, БУЛО НЕ ЛИШЕ З БРОНЗИ ТА МАРМУРУ ЧИ ФАРБИ, АЛЕ З НЬОГО … З УСЬОГО, З ЧОГО СКЛАДАВСЯ ВІН САМ».

Автор часто використовує великі літери. Цей прийом Маркус Зусак застосовує на сторінках роману, щоб привернути увагу читачів до основної думки.

Книга «Каменяр» слугує символом, що об’єднує людей і покоління: Клея з батьком, Клея з Кері, Клея з Еббі, Майкла з його першим коханням Еббі. Автор використовує великі літери для написання назви книги, розташовуючи напис посередині сторінки, залишаючи пусті рядки вгорі і знизу, що змушує читачів звернути особливу увагу на заголовок і передбачити, що саме цей предмет буде обіграватися, як один з головних символів твору [28, с. 17].

Перша дружина – Еббі – подарувала цю книгу Майклу:

(74) “…she gave him a book – a beautiful hardcover with bronze lettering – called *The Quarryman…*” (Zusak, p. 174) – «… вона подарувала йому книгу – гарна тверда палітурка, на якій бронзовими літерами напис – «Каменяр»…».

Саме Еббі передала Клею книгу батька:

(75) “I think I know why you came here, Clay.” She left and came back with The Quarryman” (Zusak, p. 493) – «– Я думаю, що я знаю чому ти прийшов сюди, Клей. Вона вийшла і повернулася з «Каменярем».

Еббі пише листа Клею, де зазначає:

(76) “*When I met you both, I should have told you – that you reminded me of Michael and me*” (Zusak, pp. 495 – 496) – *«Коли я вас обох зустріла, я мала сказати тобі – ви нагадали мені нас з Майклом».*

Маркус Зусак використовує похилий шрифт, привертаючи увагу читачів до повідомлюваного. Виглядає, що символ-книга пов’язує пари, що визначає їх майбутню долю.

Еббі помічає неабияку подібність сина до батька:

(77) “She shook her head and laughed, at herself: You remind me of me and him. She thought it – he could tell – but didn’t say it” (Zusak, p. 493) – «Вона похитала головою і усміхнулася сама до себе: Ви нагадали мені про нього і про мене».

Доля сина немов віддзеркалення життя батька, з яким Клей відчуває міцний зв’язок з самого з дитинства:

(78) “Clay searched for him after a week” (Zusak, p. 357) – «Клей розшукав його через тиждень».

Страх – це емоція, яка визначається найінтенсивнішою за своїм психологічним впливом [68], що визначає вибір необхідних засобів, які залежать від інтенцій автора:

(79) “DAD! WHERE ARE YOU, DAD?!” (Zusak, p. 358) – «ТАТО! ДЕ ТИ, ТАТО?!».

Автор вживає великі літери у комбінації з знаками оклику та питання, щоб передати страхи маленького хлопчика.

Маркус Зусак повільно підводить читача до думки, що такі схожі зовні та ментально люди можуть разом здійснити щось значне, побудувати щось справді величне.

Книга стає символом єднання Клея і його дівчини Кері, їхнім таємним знаком, паролем, що вони пам’ятають одне про одного. Коли Кері зустрічає Рорі, одного з братів Клея, вона залишає йому приховане повідомлення для Клея:

(80) “Tell him I’m still loving Buonarroti, okay?” (Zusak, p. 27) – «Скажи йому, що мені, як і раніше, подобається Буонаротті, гаразд?».

Йдеться про книгу, яка описує життя Мікеланджело «Каменяр» і це перша згадка про книгу, серед трьох інших важливих у житті головного героя, на сторінках роману:

(81) “The book she read was *The Quarryman*. One of three important to everything” (Zusak, p. 31) – «Книгу, яку вона читає, – «Каменяр». Одна із трьох, важливих для всього».

Річка Амахну – це символ першого кохання Майкла Данбара та Еббі, адже на берегах саме цієї водойми вони провели свій медовий місяць:

(82) “It was driving back, a few days later, and stopping halfway, where the river was awesome, something insane, raging downstream – a river with a strange

name, but a name they loved – the Amahnu” (Zusak, p. 174) – «Це було повернення, декілька днів потому, і, зупинившись на пів дорозі, де річка була приголомшлива; подекуди несамовита, яка вирувала за течією – річка з дивним ім’ям, але вони його вподобали – Амахну».

Автор добирає різні прикметники *awesome, insane, raging*, які вказують на мінливість річки за різної пори року.

(83) “It had a strange name, but he liked it” (Zusak, p. 145) – «У неї була чудернацька назва, але йому подобалася».

Маркус Зусак знову експліцитно вказує на подібність сина до батька, які однаково сприймають водну стихію.

Письменник зазначає про важливість річки у майбутньому хлопця:

(84) “The Amahnu would be his [Clay] future” (Zusak, p. 237) – «Амахну стане його [Клея] майбутнім».

Саме на дні пересохлої річки він буде рити ґрунт, оплакувати загибель дівчини, згадувати своє минуле, грати у футбол з батьком та братами, а ще вона стане етапом випробування для перевірки своєї сили духу і міцності мосту.

Стихії здатні закаляти як матеріали, так і душі. Одна з найпотужніших стихій – вогонь, що зміцнює метал і глину. Кері дарує Клею запальничку, яка метафорично є уособленням стихії вогню, яке має зміцнити хлопця:

(85) *“As for the Zippo, they say you should never burn your bridges, but I offer it to you anyway, even if only for luck, and to remember me by. Also, a lighter sort of makes sense. You know what they say about clay, don’t you? Of course you do*” (Zusak, p. 127) – *«Щодо запальнички Zippo, кажуть, що ніколи не варто спалювати за собою мости, але я у будь-якому випадку дарую тобі її, навіть, якщо просто на щастя і на згадку про мене. Також у запальничці міститься сенс. Ти знаєш, що говорять про глину, чи не так*?».

Двері – символ кордону між минулим і майбутнім з’являється у романі Маркуса Зусака. Цікавим у цьому зв’язку є епізод, де Майкл Данбар для свого іспиту малює Еббі:

(86) “He found an abandoned door and painted her, both sides of it. On one panel she was reaching for the handle, on the other she was leaving. She entered as a teenager; the girl in school uniform… she left – high-heeled… looking over her shoulder, at everything in between” (Zusak, p. 179) – «Він уявив занедбані двері і намалював її, по обидві сторони. З одного боку вона тяглася до ручки дверей, з іншого – віддалялася. Вона заходила у двері дівчинкою; дівчинкою у шкільній формі…, віддалялася на шпильках… озираючись через плече, на усе що залишилось між дверима».

Майкл отримав результат іспиту, де було зазначено:

(87) *“Door idea fairly cliché. Technique proficient but no more, but I admit I want to know her. I want to know what happened in between”* (Zusak, p. 179) – «Зображення дверей – це абсолютне кліше. Техніка виконання професійна, але не більше. Та визнаю, що я б хотів познайомитися з дівчиною. Я б хотів дізнатися, що відбулося між дверима».

Метафорично – двері це народження і смерть, а між ними – життя.

Після смерті Кері, Клей *призначає* себе єдиним винуватцем трагедії і врешті, перемагаючи свої страхи, йде до тренера і батька дівчини:

(88).“It was they who brought her to the city. It was they who knew the risk” (Zusak, p. 465) – «Це були вони, хто привів її у місто. Це були вони, хто усвідомлював ризики».

Автор вживає анафору у паралельних конструкціях, що призводить до ритмізації повідомлення і створює ефект застиглого часу. Маркус Зусак використовує прості речення, які виражають закінчену думку: «речення – мовний знак й двостороння сутність: субстанційна сторона речення –

означальне або форма, інша сторона, це те, що позначається, або зміст» [11, с. 8].

Торкаючись ручки дверей, хлопець розуміє, що, відкривши їх, він опиниться у *новому світі*. Не зрозуміло, яким буде цей світ, але очевидно не таким, як до того. Натомість, тренер дівчини Енніс МакЕндрю намагається заспокоїти Клея:

(89) “You have no idea what I’ve seen jockeys get up to over the years, and they did it … for things worth much less than you” (Zusak, p. 466) – «Ти навіть не уявляєш, що я бачив, через які випробування роками проходять жокеї, а вони робили це …задля чогось набагато менш значущого, ніж ти».

Тренер звертається до хлопця використовуючи особовий займенник *you*, який створює більш індивідуальний простір, який штовхає до емпатії та намагання зрозуміти і виправдати художнього персонажа, його дії. Використання особового займенника замість ім’я героя підсвідомо викликає такі почуття [64]

Сонце на сторінках роману Маркуса Зусака – це символ життя, або саме життя, яке осяює як щасливі, так і трагічні дні персонажів художнього твору. Подекуди письменник використовує авторські епітети для опису небесного світила:

(90) “The woman came closer and I noted the teeth of her now, how they were white-and-gleaming-but-yellow; a lot like the swaggering sun” (Zusak, pp. 4 – 5) – «Жінка підійшла ближче і я тепер розгледів її зуби, якими вони були блискуче-білими-але-жовтими; вони нагадували розжарене сонце».

Впадає в око і використання персоніфікації, де сонце, немов споглядає за подіями, які відбуваються у житті героїв:

(91) “There was … sun clapped hard at the window” (Zusak, p. 6) – «Було сонце …, що гучно постукало у вікно».

(92) “He watched the sun, grazing amongst the skyscrapers” (Zusak, p. 23) – «Він глянув на сонце, яке спозирало з-поміж багатоповерхівок».

Усвідомлення того, що вона в чужому і далекому місці приходить до Пенелопи з порівняння сонця на батьківщині та на чужині, пор.:

(93) “In her former country, in the Eastern Bloc, the sun had mostly been a toy” (Zusak, pp. 65 – 66) – «В її рідній країні, у Східному Блоці, сонце здавалося здебільшого схожим на іграшку»;

(94) “It was so hot and wide, and white. The sun was some sort of barbarian, a Viking in the sky. … It got its hands on everything…” (Zusak, p. 65) – «Воно було таким гарячим і широким, і білим. Сонце було схоже на варвара, небесного вікінга. … Воно простягало руки, торкаючись усього навколо».

Опинившись в іншій країні, втікши з соціалістичної Польщі, вона відчула тепло, яке врешті, метафорично, спалило її.

Маркус Зусак вживає персоніфікацію у комбінації з метафорою, описуючи, як батько Кері – Тед – втрачає свідомість, коли дізнається про загибель дочки:

(95) “… he screamed in pain. The sun flopped down and swallowed him” (Zusak, p. 427) – «… він закричав від болю. Сонце стрімко рушило вниз і проковтнуло його».

Небесне світило стає свідком смертей, народження, щасливих і гірких подій у житті персонажів роману. Воно спостерігає за повільним вмиранням Пенелопи:

(96) “A week later, she was in the hospital; the first of many visits. … The sun was setting behind her” (Zusak, p. 305) – «За тиждень, вона була у лікарні; перший з багатьох разів. … Сонце присіло поруч з нею».

Сонце осяює щасливі моменти життя героїв, як, наприклад, у день весілля батьків Клея – Майкла і Пенелопи:

(97) “They walked down the center of the church, where the doors were held open, to a white-hot sunlight in front of them” (Zusak, p. 233) – «Вони йшли центральною вулицею до церкви, двері якої були широко відчинені, до біло-пекучого сонячного світла, яке осяяло їх шлях».

Маркус Зусак вдається до використання авторського епітету *a white-hot sunlight.* Сонячне світло, яке осяює дорогу молодят до освячення шлюбу, створює у читача уявлення про щасливе майбутнє цієї пари. Здебільшого, аж до смерті Пенні, так і було. Вони з Майклом подарували світу п’ятьох синів, знайшли один одного і себе у житті. На думку спадає відома сентенція, що краще прожити десять років у щасті, аніж вічність скніти у горі та злиднях.

Нічого не може завадити сонцю сходити і світити з небосхилу. Воно спостерігає за народженням і смертями. Світило бачить похорон Пенні і Кері:

(98) “The funeral was one of those bright-lit things. The sunny hilltop cemetery” (Zusak, p. 343) – «Похорон був однією з таких яскравих подій. Осяяний сонцем цвинтар на вершині пагорба».

(99) “And the funeral? It could only be one of those bright-lit things, even if they held it indoors” (Zusak, p. 448) – «А похорон? Він міг бути однією з таких яскравих подій, навіть, якщо б відбувався за зачиненими дверима».

В обох описах автор використовує однаковий епітет *bright-lit thing* для зображення сонця, що, у свою чергу призводить до використання автором стилістичної фігури коло. Складається враження, що етапи, у яких дві жінки грали значну роль у житті головного герою промайнув і вороття до того немає. Дорослішання Клея почалося зі смерті матері і сформувало з нього особистість після смерті Кері.

Символ у художній літературі – це насамперед поєднання. У ньому повязується фізична картина світу з її позамежним, метафізичним сенсом, який проявляється крізь буденно-реальне, надаючи йому риси іншого, ідеального буття [22]

Смислова структура символу багатошарова і розрахована на активну внутрішню роботу читача. Його сенс об'єктивно есплікується як динамічна структура. Цей сенс не можна роз'яснити, звівши його до однозначної логічної формули, але можна пояснити, співвідносячи з подальшими символічними структурами.

Для більш якісного формування семантичних зв'язків між образами і символами твору, Маркус Зусак використовує значну кількість художніх засобів, які пронизують роман та формують унікальний концепт світосприйняття літературних образів та символів всередині роману. Через використання художніх засобів створюється насиченість «Глиняного мосту» символами та художніми образами, які репрезентують основні проблеми літературного твору.

2.3 Головний образ героя Клея Данбара у семантичній структурі твору

Назва роману "Bridge of Clay" – центральна метафора, адже це і глина, з якої будують міст батько із сином, і ім'я четвертого з п'яти братів, якому присвячено книгу. В своєму рев'ю А. Хіклінг називає Клея «темною конячкою» – найспокійніший і найзагадковіший з братів, який випірнув з затінку, щоб стати головним героєм [41].

Читач дізнається про існування хлопця з перших сторінок роману, але без згадки його імені:

(100) "Yes, always for us there was a brother, and he was the one – the one of us amongst five of us – who took all of it on his shoulder" (Zusak, p. 3) – «Так, у нас завжди був брат, і це був якраз він – один із п'ятьох, – хто звалив усе на свої плечі».

Аби підкреслити значущість героя, автор вдається до перебільшення, яке налаштовує читача до передбачення і розуміння того факту, що, так чи інакше,

усі події будуть розвиватися у зв'язку з цим образом. І лише в кінці передмови читачу повідомляється ім'я головного героя і про те, що він був меншим, але не найменшим, серед братів:

(101) "The fourth Dunbar boy named Clay" (Zusak, p. 10) – «Четвертого з братів Данбар звали Клей».

Хлопець залишається загадковою постаттю, який, заглиблений у свої думки, залишається «темною конячкою» не лише для людей, які його оточують, але й для найрідніших – своїх братів. Саме про це говорить письменник, вживаючи для опису Клея риторичні питання:

(102) "Questions had followed him for years now, like why did he smile but never laugh? Why did he fight but never to win? Why did he like it so much on our roof? Why did he run not for a satisfaction, but a discomfort – some sort of gateway to pain and suffering, and always putting up with it? Not one of those inquiries, however, was his favorite" (Zusak, p. 10) – «Запитання переслідували його багато років. Наприклад, чому він усміхається, але ніколи не сміється? Чому б'ється, але ніколи не заради перемоги? Чому йому так подобається сидіти на даху? Чому біжить не заради задоволення, але заради дискомфорту – ніби шукає двері до болю та страждання і завжди з цим мириться? Жодне з цих питань, однак, не було йому особливо до вподоби».

Маркус Зусак часто вдається до використання стилістичної фігури передвіщення, що змушує читача звертати увагу на найдрібніші деталі і закарбовувати їх у пам'яті, адже кожної миті очікує на зв'язок такої дрібнички з подальшими подіями, які врешті приведуть до розв'язки. Так, автор побіжно згадує про тренування Клея:

(103) "Across town, while the Murderer met the mule, there was Clay, and Clay was warming up. Truth be told, Clay was always warming up" (Zusak, p. 19) – «На іншому кінці міста, у той час коли Вбивця зустрівся з мулом, був Клей, і Клей розминався. Правду сказати, Клей розминався постійно».

Читачу невтямки для чого юнак так наполегливо тренується і лише здогадується, що на долю хлопця мають випасти нелегкі випробовування. Автор вдається до багаторазового повторення імені хлопця, що ще раз змушує читача замислитися про майбутню долю Клея. І знову Маркус Зусак використовує риторичне питання, яке заганяє читача у глухий кут:

(104) "What the hell was Clay Dunbar training for?" (Zusak, p. 23) – «Якого диявола Клей Данбар тренувався?».

Автор використовує сполучення *what the hell*, що додає експресії повідомлюваному, адже «експресивна лексика … найчастіше використовується в художніх творах для надання висловлюванню більшої виразності, образності, впливу на почуття співрозмовника, читача» [53, с. 7].

Речення слід розглядати, як «складний знак стосовно простих знаків – слів, як номінацію особливого роду, денотатом якої є не предмет, а ціла ситуація, факт» [15, с. 9]. На сторінках роману по всяк час натрапляємо на натяки щодо подальшої долі Клея, які підштовхують читача до пошуку істини, прихованої між рядків:

(105) "It bears mentioning now that exactly what our brother was training for was as much a mystery to him. He only knew that he was working and waiting for the day he'd find out – and that day, as it was, was today. It was waiting at home in the kitchen" (Zusak, p. 57) – «Тепер нарешті можна сказати: навіщо тренувався наш брат було загадкою і для нього самого. Він знав лише, що працює і готується заради якогось дня, про який одного разу дізнається, – а цей день, як виявилося, вже прийшов. Він чекав на Клея вдома на кухні».

Читач не знає достеменно, але здогадується, що йдеться про день, коли батько повернувся додому. Лексема *day* зазнає персоніфікації, що підкреслює важливість дати, адже це дата весілля батьків хлопців:

(106) "For a moment he wondered, why now? Why had he come home *now*? But then he realized the date. It was February 17" (Zusak, p. 85) – «На мить він

замислився: а чому зараз? Чому Вбивця прийшов саме сьогодні? А потім пригадав дату. 17 лютого».

Автор вдається до повторення питальних речень з однаковим питальним словом для уточнення наданої раніше інформації. Прислівник *now* виокремлено графічно і вжито у препозиції щодо згадки про точну дату і пов’язану з нею подію.

Поступово, крок за кроком, читач взнає Клея. Маркус Зусак акуратними непомітними мазками розкриває образ героя. Хлопець, залишившись без батьківського піклування, замкнувся в собі. Єдиною розрадою, подругою і коханою стає для нього Кері Новак, про яку він мріє і яку уявляє:

(107) “A nod, for on Saturday night, just over three more days, they’d meet in reality, in his other favorite, forgotten field. A place called The Surrounds. There, in that place, they’d lie awake. Her hair could itch him for hours. But never would he move it, or adjust” (Zusak, p. 45) – «Нахил голови, адже суботнього вечора, всього за три дні, вони й справді зустрінуться на іншому його улюбленому занедбаному стадіоні. Він називається Коло. Там, на полі, вони ляжуть поряд. Пасмо її волосся лоскотатиме його годину за годиною. Але він так і не відведе її волосся, не поправить».

Автор використовує епітет *forgotten field*, щоб підкреслити, що місце зустрічі Клея і Кері стає їх особистим раєм, місцем усамітнення. Герой відчуває кожну часточку своєї коханої як живий організм: персоніфікації зазнає навіть пасмо її волосся. Відносини між мовою і емоціями може розглядається під двома кутами: інтерпретація мови як «емотиву», а мови – як віддзеркалення об’єктів у світі [20]

Саме під час перегонів з хлопцями-однолітками, Клей розуміє, що він подорослішав і готовий до тих випробувань, що приготувало йому життя:

(108) “Only then did his fists tighten; he was ready for it now, this idiots’ brigade, this terrifically teenaged world. He would never see it or be it again” (Zusak,

p. 49) – «І лише потому він стиснув кулаки: ось тепер він готовий, готовий до цієї бригади ідіотів, до цього чудового підліткового світу. Більше він ніколи його не побачить і не стане знову його частиною».

Автор використовує перебільшення та обсценну лексику, щоб підкреслити збурені відчуття хлопця до факту свого дорослішання, але водночас й приймає його. Лайка дозволяє вільному витоку емоційності [44] і дозволяє наголосити на експресії, зокрема особистої [58]. Час зміцнив Клея:

(109) "To him, there was no win at the end of this, or a loss, or a time, or the money. It didn't matter how much they hurt him, they couldn't hurt him. Or how much they held him, they couldn't hold him. Or at least, they couldn't quite hurt him *enough*" (Zusak, p. 51) – «Для нього в решті решт не могло бути ані виграшу, ані програшу, ані часу, ані грошей. І не важливо, як сильно його ламатимуть: ніхто його не зламає. І як би міцно не тримали, не втримають. Ну, чи принаймні ніхто його не доламає».

Паралельні конструкції, які вживає автор для опису героя підкреслюють виструнченість думок Клея. Лексему *enough* вжито із курсивом, вказуючи на те, що, звичайно життя залишить свої знаки на долі героя, але, загартованість не дозволить жодним перипетіям його зламати. Автор використовує полісиндетон, з'єднуючи спочатку слова, а потім і речення сполучником *or*, що, з одного боку, означає альтернативу вибору, а з іншого – взагалі позбавляє його.

Одного разу прийнявши рішення, Клей розуміє, що на ваги поставлене його звичне життя і щось нове, незвідане, але він не вагається:

(110) "For Clay, that much was clear, and there were reasons to leave, and reasons to stay, and all of it was the same. He was caught somewhere, in the current – of destroying everything he had, to become all he needed to be – and the past, ever closer, upon him" (Zusak, p. 51) – «Клею це було більш ніж зрозуміло, і у нього були причини піти і причини залишитися – і це були одні й ті самі причини.

Його несло якимось потоком – руйнування всього, що він мав заради того, щоб стати тим, ким йому потрібно було стати, – і минуле стало ближчим».

Автор вживає повторення лексеми *reasons*, наголошуючи на тому, що це не забаганка 16-річного юнака, а свідомо прийняте рішення. Теперішнє і минуле зустрічаються на сторінках епізоду і саме минуле, отримавши персоніфікацію, безапеляційно втручається у теперішні події.

Автор змальовує Клея як романтичного, заглибленого в себе героя. Він постає перед читачем мрійником, але лише у зв'язку з думками про свою кохану дівчину:

(111) "Her mouth. Her bones, her breast, and finally, her breath" (Zusak, p. 19) – «Її рот. Її кісточки, її груди і, нарешті, її подих».

Автор описує почуття протагоніста за допомогою стилістичного засобу евфонії, що впливає на вироблення милозвучності текстового матеріалу. Маркус Зусак майстерно поєднує алітерацію і парцеляцію, що слугують «індикатором вияскравлення, розширення і пояснення важливої інформації» [27, p. 9].

Клей, без сумніву, улюбленець братів. Не зважаючи на його мовчазність, замкненість, навіть якусь відлюдкуватість, вони бояться його втратити. Коли хлопець вирішує переїхати до батька, щоб будувати міст, Мет'ю просить його не залишати їх:

(112) "Don't do it, Clay, don't go, don't leave me... but go" (Zusak, p. 121) – «Не роби цього, Клей, не йди, не залишай нас… але йди».

Автор використовує багаторазовий повтор, щоб підкреслити емоцію відчаю і розгубленості. Таке трактування тексту щодо впливу на емоційну складову адресанта здається найвлучнішим, адже «художні текст вміщують не лише мову, але, ще більше, демонструють думки і почуття автора, які виражені у мові» [24, сс. 14 – 15].

Особливо яскраво вимальовуються характерні риси головного героя в епізодах, які описують тугу хлопця за матір'ю:

(113) “Clay – who was the quiet one, or the smiler – only turned, one last time, and stared across the sunlit district of statues, crosses, and gravestones” (Zusak, p. 25) – «Клей – який був найспокійнішим чи майже найменшим – лише озирнувся востаннє, і рушив вздовж осяяних сонячним світлом статуй, хрестів і надгробків».

Автор підкреслює риси героя, використовуючи графічний знак – подвійне тире, що змушує читача зосередити на таких описах особливу увагу.

Зрозуміло, що єдина причина, чому хлопець не розкриває свої почуття братам та друзям продиктовано його замкненістю у собі. Він став інтровертом після смерті матері та втечі батька:

(114) “At times he liked to talk to it [city] – to feel both less and more alone” (Zusak, p. 88) – «Подекуди йому подобалось поговорити з ним [з містом] – так обидва відчували меншу і більшу самотність».

Автор використовує персоніфікацію, щоб підкреслити відчуття самотності Клея. Використання антонімів у вищому ступені порівняння *less and more alone* викликає суперечливі почуття читача, що впливає на емоційне сприйняття адресанта, адже художня література має вплив, в першу чергу, через емоції [56, с. 39].

Хлопець намагається знайти підтримку у батька, адже спогади про матір надто болючі:

(115) “Like all of us, Clay missed him in a strangely worn-out way. It was hard enough missing Penny” (Zusak, p. 357) – «Як і всі ми, Клей сумував за ним, але у дивно виснажливій манері. Втратити Пенні було надзвичайно складно».

Смерть переслідує Клея. Після матері він втрачає кохану дівчину:

(116) “Carey, of course, went to trackwork, where in the dawn, the old stager, War of the Roses… returned without his rider. She’d fallen on the back straight” (Zusak, p. 436) – «Кері, як і зазвичай, пішла на бігову доріжку, де на світанку,

старий кінь, Війна Троянд … повернувся без своєї наїзниці. Вона впала прямо на спину».

Автор не додає зайвих слів і передає страждання хлопця, описуючи природу:

(117) “The sun was cold and pallid. The sky of the city was quiet” (Zusak, p. 436) – «Сонце було холодним і блідим. Небо у місті було нерухомим».

Слова матері дівчини відлунюють у голові Клея після смерті Кері:

(116) “I want her to live. I want her to live” (Zusak, p. 444) – «Я хочу, щоб вона жила. Я хочу, щоб вона жила».

Контактний повтор відчувається як луна, яка глухне за багаторазового повторення. Конструкція *want her*, яку автор вживає у повторі, «не виражає модальності, а перебуває в семантичному полі емоційно-чуттєвих станів» [5, c. 143].

Клей, відчуваючи втрату і відчай незворотності, здатен на самопожертву. Він готовий навіть перетнути кордон між світом живих і мертвих, аби лише повернути матір і Кері:

(117) “I’d go to hell just to make them live again – and we could both go, you could go with me – one of us for one of them. I know they’re not in hell, I know, I know, but –” (Zusak, p. 523) – «Я б спустився у пекло, аби вони знову просто жили – і ми могли б піти за ними вдвох, ти б міг піти зі мною – один з нас за одну з них. Я знаю, що вони не у пеклі, я знаю, я знаю, але…».

Для підкреслення емоційного стану героя автор вживає гемінацію, що виражена контактним повтором, яка у жодному разі не може «розглядатися лише як формальна надлишковість, адже вилучення будь-якого з елементів повтору апріорі позбавить цей відрізок мовлення емоційного забарвлення та призведе до втрати смислового навантаження» [1, c. 90].

Віддаючи усі сили, стерши руки у кров, Клей будує міст, докладаючи надзусилля:

(118) “That bridge was made of him” (Zusak, p. 428) – «Той міст був збудований з нього».

16-річний хлопець робить те, що не під силу дорослим чоловікам:

(119) “… Michael Dunbar counted a hundred and twenty consecutive days that Clay worked on the bridge, and very little sleep, very little eating – just a boy who could work the pulley, and heave stones he had no right to carry” (Zusak, p. 529) – «… Майкл Данбар порахував, що Клей працював сто двадцять днів поспіль над будівництвом мосту, і дуже мало спав, дуже мало їв – просто хлопчина, який ще міг наглянути за шківом, але не мав тягати важке каміння».

Клей сам стає мостом:

(120) “He thought of Carey and thought of arches, and again his voice surprised him: ‘The bridge will be made of you’” (Zusak, p. 196) – «Він думав про Кері і думав про арки, і знову його здивував власний голос, – Міст буде побудований з тебе».

Міст і Клей сприймаються як єдине ціле. Так, побачивши фотографію, де Клей будує міст, Кері вимовляє:

(121) ‘You,’ she whispered, and ‘the bridge’” (Zusak, p. 378) – «– Ти, прошепотіла вона. – І міст».

Найзначнішим символом роману стає міст Клея – ідеальна глиняна споруда, яка могла б витримати люте річки і який старанно будують Клей і його батько протягом усього роману Зусака, а у фіналі згуртовує братів.

Висновки до другого розділу

Відповідно до номадологічного бачення ситуації, за умови використання стилістичного засобу ризома, неможливо виокремити будь-яку фіксовану подію, бо кожна з них у своїй динаміці фактично утворює лінію, яка перехрещує інші події-лінії, але жодна подія не зазнає фіксації. Саме такий розвиток подій спостерігається у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст», який вибудуваний за моделлю «ідеального хаосу», яка описує структуру художнього тексту. «Ідеальний хаос» створює ефект розірваної нарації, коли читач до кінця не розуміє, де і у який період життя героїв він опиниться за мить. Винайдені автором символи включаються у цю оповідь як безумовні елементи реалізації художньої ідеї і динамічні схеми для інтерпретації тексту. Така інтерпретація забезпечує системність в освоєнні смислів тексту, виражених символічно.

У результаті проведеного дослідження було проаналізовано особливості відображення образів та символів у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст». Також було визначено можливості їх стилістичного втілення через інтерпретацію в межах реалізації літературного героя. Художня структура роману значним чином спирається на ризому, що відображає певний літературний хаос у творі, але певним чином і відповідну систему світосприйняття автора та його репрезентацію.

Від початку історії персонажів роману подаються окремо: кожний епізод зосереджується, здебільшого, на одній з фігур, але все ближче до кульмінації події з життя одного мереживом вплітаються у дійсність іншого. Твір вилаштовано таким чином, що перериваючись думками та флешбеками наратора, в останніх розділах подекуди важко відокремити події, які відбуваються у житті кожного з персонажів твору.

Здатність символу виходити за межі емпірично поданого й виражати щось приховане у романі «Глиняний міст» є основою для символізації авторських

ідей. Символ – універсальна естетична категорія, яка розкривається через зіставлення як із суміжними категоріями художнього образу, так і зі знаком та алегорією. У широкому розумінні будь-який символ – це образ, який розуміється через своє значення, і це знак, наділений гармонійністю і багатозначністю образу. Структура символу запрограмована відобразити цілісний образ світу через його явища.

Символ у художній літературі – це насамперед поєднання. Він пов'язує фізичну картину світу з його метафізичним змістом, який проявляється через буденність, надаючи їй рис іншого, ідеального життя. Він замінює собою знак або предмет, виражає його приховану сутність і водночас перетворюється на провідника системи уявлень про світ, властивих тим, хто використовує цей символ. У найзагальнішому вигляді символ набуває ознак принципово нового об'єкта пізнання, семантична структура якого багатошарова і розрахована на активну внутрішню роботу читачів.

Значення символу есплікується як динамічна структура. Це значення не можна пояснити, звівши його до однозначної логічної формули, а лише співвідносячи з наступними символічними структурами. Художній символ є одним з основних конструктивних елементів літературного твору, що поєднує в єдину систему художні образи і виражальні засоби їх створення.

Способи репрезентації смислів у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст» відбуваються через формати символічного характеру і увиразнюються шляхом прямої і непрямої номінації. Смислотвірний потенціал символу, що реалізується при взаємодії символів один з одним та іншими смислотвірними елементами і структурами тексту, чітко простежується у художньому оформленні роману і виражається в авторських інтенціях.

Базові символи роману виступають репрезентантами художньої дійсності, і це виражається у поступовій трансформації всіх символів у структурі загального наративу. Важливе місце у романі «Глиняний міст» займає образ

Клея Данбара, який фактично є основним героєм твору, незважаючи на велику кількість різних персонажів. Адже саме через образ Клея Данбара автор проводить основну сюжетну лінію.

Аналіз семантичних зв’язків між образами і символами твору відображають центральну метафору: глиняний міст або міст Клея. Саме тому центральність образу мосту та його символічне значення сприймається не лише в буквальному сенсі, але і у контексті метафоричного зображення дійсності.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Для сучасної лінгвістики є очевидним взаємозв'язок концептуальної та семантичної структур, які не зводяться одна до одної. Текст, як семантична єдність, дозволяє досліджувати концептуальні структури та зв'язки у повному обсязі та застосовуючи різні методи їх дослідження.

Мовна і концептуальна картини світу є різними феноменами, де концептуальна картина набагато яскравіша за мовну за своєю участю у продукуванні вербального і невербального видів мислення. Динамічний характер концептуальної картини світу є наслідком її глобальності, а саме цілісний образ дійсності, що вона маніфестує, постає як результат духовної та предметно-практичної діяльності мовної особистості. Основу концептуальної картини світу становлять універсальні для мов понятійні категорії, серед яких символізм, відбиваючи співвідношення мови та дійсності, реалізується на мовному рівні.

Мовна свідомість автора тексту актуалізує фрагменти реальної та вигаданої дійсності на основі відбору мовних засобів, покликаних найефективніше впливати на читача. Маркус Зусак майстерно використовує низку символів, які стають базою роману «Глиняний міст». На жаль, в українському перекладі роману втрачається основна метафора, яка вдало обігрується грою слів англійською мовою, базуючись довкола номінанти «Clay», яка водночас позначає ім'я головного героя і глину – матеріал з якого будується міст.

Образи та символи займають важливе місце в стилістичній картині світогляду Марка Зусака, що можна проаналізувати на основі широкого використання ризоми в якості ключового структуроутворюючого елементу роману «Глиняний міст».

Використання автором стилістичного засобу ризома дещо ускладнює інтерпретацію і подекуди вимагає від читача уважного прочитання тексту, з

метою пошуку знаків і натяків між рядками. Ризомофрність роману «Глияний міст» відображається в його здатності породжувати нові й нові віхи розвитку сюжету та скеровувати розвиток сюжету незалежно від усталеної моделі створення оповідання, а залежно від подій, які розвивається в романі самостійно. Роман «Глиняний міст», безумовно є одним зі значних у доробку письменника, але це не література для релаксації, а скоріше ґрунт для наполегливої роботи мозку. Втрата однієї деталі призводить до повного нерозуміння тексту і сплутаних думок.

Семантика сюжетної лінії базується не лише на взаємовідносинах батьків і дітей, а передусім на тих подіях, які допомагають сформувати особистість головного героя. Після смерті дружини батько залишає хлопців на призволяще і, повернувшись через 11 років просить допомоги. Відгукується на прохання лише Клей, хлопець, якого поєднує з батьком таємниця. Він кидає школу та вирушає будувати міст, який буде *побудований з нього*.

Основні парадигми дослідження художніх образів, які є переважно мовними явищами, створюють структурну поетику, герменевтику та стилістику тексту. Образи та символи у романі «Глиняний міст» використовуються автором неоднозначно, не створюючи єдиної концепції сприйняття, відображаючи амбівалентність кожного символу та образу.

У літературних текстах репрезентація символів, як одного з найбільш поширених і суттєвих компонентів культурного континууму, не завжди є явною, а тому потребує розробки методики ідентифікації імпліцитних символічних наративів у художньому дискурсі.

Роман «Глиняний міст» сповнений символами та нестандартними художніми образами. Маркус Зусак вміло використовує хаос для репрезентації сучасного людського життя, не лише для опису перепитій у родини Данбарів, але і у загальному розумінні для опису розвитку суспільства.

Складність зображення семантичного навантаження героя Клея Данбара полягає у репрезентації роману через його образ. Письменник пропонує альтернативну реальність мужності та демонструє нестандартний погляд на формування конкретних стосунків між людьми та розвиток унікального світогляду. Маркус Зусак, за допомогою образу Клея Данбара, майстерно відображає основну сутність художньої композиції роману та особливості трансформації не лише конкретного героя, але і всіх структурних елементів твору. Літературний герой виступає центральним компонентом художньої естетики, що було доведено використанням певної методології дослідження семантичних параметрів художнього образу.

Репрезентація художньої дійсності відбувається на основі використання базових символів художнього твору, адже через їх систему можна сформувати не лише конкретну інтерпретацію світогляду автора, але і провести детальне вивчення персонажів.

Отже, багатовекторність роману «Глиняний міст» відображається через складну художню структуру та через навантажену систему семантичних образів та символів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боговик О. А. Гемінація як один з принципів вербалізації вираження емоційного стану персонажів (на матеріалі роману-антиутопії Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом»). Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. пр. Херсон. держ. ун-т., 2021. Випуск 86. С. 88 – 95
2. Боговик О. А. Гендерна специфіка вербальної репрезентації емоційних станів (на матеріалі роману Сідні Шелдона «Nothing Lasts Forever»). Закарпатські філологічні студії, 2020. Випуск № 14. С. 196 – 200.
3. Боговик О. А. До питання класифікації немодальних значень модальних предикатів (на матеріалі української, російської та англійської мов). Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки, 2018. № 4. (55). С. 50 – 54.
4. Боговик О. А. Методики зіставлення предикатів знання в англійській, українській та російській мовах. Наукові записки. Серія «Філологічні науки (мовознавство)». 2011. Вип. 96 (2). С. 137–142
5. Боговик О. А. Немодальні значення модальних предикатів української, російської та англійської мов. Закарпатські філологічні студії. 2018. Випуск № 5. С. 142 – 146
6. Боговик О. А. Парцеляція як один з елементів експресивності у системі ідіостилю Рея Бредбері (на матеріалі твору «451 градус за Фаренгейтом»). Вісник Запорізького національного університету. Вип. 1. 2021. С. 38 – 47.
7. Боговик О. А. Семантична класифікація предикатів. Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство». 2009. Вип. XXII. С. 480 – 492
8. Боговик О. А. Семантичні параметри предикатів знання в англійській, українській та російській мовах. Наукові записки. Серія «Філологічні науки». 2012. Т. 137. С. 157 – 159

9. Боговик О. А. Семантико-синтаксична типологія предикатів знання в англійській, українській та російській мовах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2016. С. 111.
10. Боговик О. А. Синонімія предикатів знання. Англістика та американістика. 2010. Вип. 7. С. 222 – 228.
11. Боговик О. А. Структурно-семантичні особливості речень із предикатами знання. Науковий вісник. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». 2011. Вип. № 3. Ч. 2. С. 5 – 9
12. Боговик О. А. До питання класифікації немодальних значень модальних предикатів (на матеріалі української, російської та англійської мов). *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*, 2018. № 4. (55). С. 50 – 54.
13. Горбунова Л. Номадизм як спосіб мислення та освітня стратегія. Концепти та метафори. Філософія освіти. Вип. 1 – 2 (9). 2010. С. 103 – 114
14. Дяченко Н. М. Лінгвальна репрезентація образів чоловіка і жінки в повісті Валерія Шевчука «Жінка-змія». Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки (93). 2020, сс. 58 – 66.
15. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій. Луцьк: Вид-во Волинськ. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. 2001, 125 с.
16. Попова Т. С. Принцип антропоцентризму як категорія сучасного мовознавства. Перекладацькі інновації: матеріали Х Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, Суми, 20 – 21 березня 2020 р. Суми: СумДУ, 2020. С. 159 – 161.
17. Bakhtin M. Author and Hero in Aesthetic Activity in Art and Answerability. Eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: Texas, 1990. 133 p.
18. Bakhtin M. Questions of Literature and Aesthetics. Gallimard : 1987, 488 p.
19. Bal M. Narratologie: Les instances du recit. Paris. 1977, p. 17
20. Bamberg M. Language, concepts and emotions: The role of language in the construction of emotions. Language Sciences, 19(4), 1997, cc. 309 – 340

21. Barthes R. The Death of the Author. Auteurs and Authorship. A Film Reader. Oxford: Blackwell Publishing. 2008, c. 2
22. Battistini M. Symbols and allegories in art (A guide to imagery). Los Angeles, CA: Getty Publications. 2006, 250 p.
23. Bertels J. Effects of emotional spoken words on exogenous attentional orienting / Bertels J., Kolinsky R., Bernaerts A., & Morais J. Journal of Cognitive Psychology, 23 (4), 2011. Cc. 435 – 452
24. Bezrukov A., Bohovyk O. Emotion Concepts for Representing the Vicissitudes of Fate in Markus Zusak’s Bridge of Clay. Synopsis: Text, Context, Media. 2022. Vol. 28. No 1. P. 14 – 20. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.1.3
25. Bezrukov A., Bohovyk O. Historical Narratives, Fictional Biographies, and Biblical Allusions in Aleksandar Hemon’s The Lazarus Project as a New Literary Hybrid. Forum for World Literature Studies. 2021. Vol. 13. No. 2. P. 270 – 289.
26. Bezrukov A., Bohovyk O. Mutation of Dystopian Identity in the Age of Posthumanism: Literary Speculations. Respectus Philologicus. 2022. Vol. 42. No. 47. P. 52 – 64. DOI: 10.15388/RESPECTUS.2022.42.47.107
27. Bezrukov A., Bohovyk O. Creating Communicative Space and Textual Reality via Emotiogenic Means in Fictional Discourse. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. Vol. 13, No. 1, 2021, pp. 1 – 14. https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1.21
28. Bezrukov A., Bohovyk O. Emotion Concepts for Representing the Vicissitudes of Fate in Markus Zusak’s Bridge of Clay. Synopsis: Text, Context, Media. 2022. Vol. 28. No 1. P. 14–20. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.1.3
29. Bezrukov A., Bohovyk O. On the Verge of Moral and Spiritual Collapse: Challenges of a Post-truth World and Hyperreality in Salman Rushdie’s Quichotte. Forum for World Literature Studies. 2022. Vol. 14. No. 2. P. 204 – 226

30. Bohovyk O., Bezrukov A. Representation of Gender-specific Vocabulary through Sociocultural Transformations of Linguistic Identity. Philological Review. 2022. No. 1 (19). P. 18–27. DOI: 10.31499/2415-8828.1.2022.257910
31. Bohovyk O., Bezrukov A. Symbols of a Perfect Chaos in Markus Zusak's Bridge of Clay: Through Traumatic Past to Better Future. Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies. 2022. Vol. 32. No. 1. Pp. 267 – 294
32. Brewer D. The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 299 p.
33. Brooke-Rose Chr. The dissolution of character in the novel. Canada. 1986, 211 p.
34. Coats K. Review of the book Bridge of Clay by Markus Zusak. Bulletin of the Center for Children's Books, 72(3), 2018, c. 147
35. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. 1976, 74 p.
36. Forster E. M Aspects of the Novel. Rosetta Books. 2010, 192 c.
37. Frey J. How to Write a Damn Good Novel: Advanced Techniques For Dramatic Storytelling. 1994, 167 p.
38. Gadamer H. G. The Relevance of the Beautiful and Other Essays. Cambridge University Press. 1987, 220 p.
39. Hauser M. D., Chomsky N., Fitch W. T. The faculty of language:what is it, who has it, and how did it evolve? Science, 298 (5598), 2002. Pp. 1569 – 1579
40. Heidegger M. Being and Time. Transl. J. Macquarrie and E. Robinson. Blackwell. Oxford, 589 p.
41. Hickling A. Bridge of Clay by Markus Zusak review – Death steals the show again. 2018, October 11. URL: https://www.theguardian.com/books/2018/oct/11/bridge-of-clay-markus-zusak-review

42. Hogan P. C. Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists. New York, 1987: cc. 37 – 40
43. Hyatt J., Simons H. Cultural codes – Who polds the key? Evaluation, 5 (1), 1999. Pp. 23 – 41
44. Jay T. The utility and ubiquity of taboo words. Perspectives on Psychological Science, 4 (2), 2009. Pp. 153 – 161
45. Jesse J. P. Are emotions feelings? *Consciousness Studies*. 2005. Pp. 9 – 25
46. Jser W. Der Akt des Lesens: Theorie astchetischer Wirkung. Munchen, 1976. 358 S.
47. Jung C. G. The Archetypes and The Collective Unconscious. Collected Works of C. G. Jung, transl. by R.F.C. Hull. Vol. 9. Part 1, 1981. 470 p.
48. Knaller S. Emotions and the process of writing. In I. Jandl, S. Knaller, S. Schönfellner & G. Tockner (Eds.), Writing emotions. Theoretical concepts and selected case studies in literature. Bielefeld, Germany : Transcript-Verlag. 2017, pp. 17 – 28
49. Kumar K. The future of utopia. In J. B. da Silva (Ed.), The epistemology of utopia: Rhetoric, theory and imagination. Cambridge Scholars Publishing. 2013, pp. 94 – 117
50. Lindquist K. A., MacCormack J. K., Shablack H. The role of language in emotion: Predictions from psychological constructionism. Frontiers in Psychology, 6. 2015, 444 p.
51. Lodge D. The Art of Fiction. New York, Vintage Books, 2011. 239 c.
52. Lotman Ju. The Structure of the Artistic Text. University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures. 1977, 300 p.
53. Lyla M. Verbalization of emotions as a linguistic problem / M. Lyla, M. Ohinska. Danish scientific journal. 2020. №35. P. 46 – 49
54. Maass D. The emotional craft of fiction: How to write the story beneath the surface. Writer's Digest Books. 2016, 224 p.

55. McLuhan M. Understanding Media. Canada : McGraw-Hill, 1964. 318 p.

56. Oatley K. Emotions and the story worlds of fiction. In M. C. Green, J. J. Strange, & T. C. Brock (Eds.). Narrative impact: Social and cognitive foundations. Psychology Press. 2013, pp. 39 – 70

57. Palmer A. Fictional Minds. Nebraska Press, 2004. 275 p.

58. Peterson J. Linguistic Identity and Community in American Literature. In Language in the USA: Themes for the Twenty-First Century, edited by Edward Finegan and John R. Rickford. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 430 – 444

59. Safdar S., Friedlmeier W. Variations of emotional display rules within and across cultures: A comparison between Canada, USA, and Japan. *Canadian Journal of Behavioural Science/Revue Canadienne Des Sciences Du Comportement*, 41(1), 2009. 1 – 10 p.

60. Schneider R. Toward a cognitive theory of literary character. The dynamics of mental-model construction. Topics on Film and Literature. Vol. 35, No. 4, p. 607

61. Sebag-Montefiore C. Markus Zusak on how Bridge of Clay left him “beaten up and bruised.” 2019, October 21. URL: https://www.theguardian.com/books/2018/dec/17/markus-zusak-on-how-bridge-of-clay-left-him-beaten-up-and-bruised

62. Seltzer M. Serial Killers. Death and Life in America’s Wound Culture. London and New York : Routledge. 1998, 302 c.

63. Sik D. Towards a social theory of fear: A phenomenology of negative integration. European Journal of Social Theory, 23(4), 2009. Pp. 512 – 531

64. Stanzel F. K. A theory of narrative. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 1986

65. Sterelny K. What is behavioural modernity?. Paper for the Nicod Lecture. 2008. URL: http://www.institutnicod.org/Sterelny-WhatisBehaviouralMordernity.pdf

66. Steyn D. M. Looking at the dark sun: Aspects of death, war and the power of stories in Markus Zusak and Terry Pratchett' novels. Mousaion: South African Journal of Information Studies, 35 (2), 2018. Pp. 28 – 40
67. Thomas L. Why we read novels. Contemporary Literature, 56 (2), 2015. Pp. 386 –393
68. Tudor A. A (macro)sociology of fear? The Sociological Review, 51 (2), 2003. Pp. 238 – 256
69. Twenge J. M. Generation me: Why today's young Americans are - more confident, assertive, entitled and more miserable than ever before (2nd ed.). New York, NY: Atria Books, 2014.
70. Wellek R., Warren A. Theory of Literature. Harcourt, Brace & World. 1962, 374 p.
71. Zusak M. Bridge of Clay. London, UK: Black Swan. 2019. 582 p.