

УДК: 82.092

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та світової літератури
імені Олега Мішукова

**“Образ світу в романі Емілі Сент-Джон Мандел “Станція
Одинадцять” ”**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: здобувачка
Спеціальності 035 Філологія
Освітньо-професійної (наукової) програми
Філологія(германські мови та літератури (переклад включно))
Самойлова Юлія Сергіївна

Керівник: канд. філол. наук, доц. Базилевич Н. В.

Рецензент: канд. філол. наук, доц. Ленюк Н. М.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження репрезентації образу світу в романі «Станція Одинадцять».....	6
1.1. Поняття «образ світу» та підходи до його вивчення у філологічних дослідженнях.....	6
1.2. Провідні мотиви у досліджуваному романі "Станція Одинадцять".....	13
1.3. Роман "Станція Одинадцять" як втілення постмодерного бачення світу після Апокаліпсису.....	19
РОЗДІЛ 2. Лінгвостилістичні засоби актуалізації образу світу в романі «Станція Одинадцять»	25
2.1. Особливості репрезентації персонажів та їх роль в актуалізації образу світу.....	25
2.2. Засоби образної номінації світу як нового етапу існування.....	35
2.3. Роль мистецтва у відродженні постапокаліптичного світу.....	44
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
REFERENCES.....	60

ВСТУП

Постапокаліптична література на сьогоднішній день є достатньо популярною серед читачів, представляє собою безліч творів, створених у різних епохах, країнах, у несхожих соціально-економічних умовах. Серед дослідників, які займалися вивченням постапокаліптичного жанру, є багато українських та зарубіжних вчених: О. Нагачевська, А. Лімборська, Т. Бовсунівська, Г. Матвієнко, О. Кравчук, І. Кропивко, Х. Дж. Гікс, Д. Герреро, М. Кауп, Е. Р. Хагеман, Т. Гілл, М. Макі та інші [28], [21], [6], [17], [24], [18], [14], [13], [17], [12], [15], [19]. Найбільше висвітлення мають постапокаліптичні романи, написані в минулих літературних епохах, серед них можемо назвати роман «Остання людина» англійської письменниці М. Шеллі Волстонкрафт, роман «Після Лондона» Р. Джефферіса, а також твір «Пурпурова чума» Дж. Лондона. Натомість сучасні твори, які змальовують життя після кінця світу, є вивчені недостатньо та потребують детального розгляду. Роман сучасної канадської письменниці Емілі Сент-Джон Мандел (1979-й рік народження) "Станція Одинадцять" змальовує варіанти гіпотетичних наслідків масової пандемії у сучасному світі. Твір вперше був опублікований у 2014 році. Роман отримав позитивні відгуки літературних критиків та був нагороджений премією Артура Кларка та книжковою премією Торонто. За мотивами твору "Станція Одинадцять" у 2021 році був знятий однойменний мінісеріал. У зв'язку з постійними змінами у парадигмі етичних та естетичних цінностей інтерес до сучасних романів з актуалізованою постапокаліптичною тематикою є логічно зумовлений. Є безліч наукових праць, присвячених дослідженню роману "Станція Одинадцять", серед їх авторів можна назвати Ф. Сміта, М. Фелднера, М. Леггата, П. Бержерона, Ч. Конавей, М. Веста та інших [23], [11], [18], [4], [6], [30].

Аналіз художнього образу світу у досліджуваному творі дасть змогу зрозуміти сприйняття людиною наслідків катастрофи, спричиненої поширенням вірусу, та визначити особливості сучасного бачення мистецтва на прикладі постапокаліптичної літератури, що і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами

Тема роботи відповідає напрямку досліджень, що проводяться на кафедрі англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова Херсонського державного університету в межах наукової теми 0117U003763 “Аналіз актуалізації картини світу мультикультурного англомовного суспільства у творах публіцистичного жанру з країнознавчим/краєзнавчим компонентом”

Мета

Охарактеризувати особливості репрезентації образу світу в романі "Станція Одинадцять" Емілі Сент-Джон Мандел.

Завдання дослідження:

- 1) узагальнити сутність поняття “образ світу” у сучасному літературознавстві;
- 2) виявити провідні мотиви, використані в сюжеті твору;
- 3) розкрити особливості репрезентації світу після Апокаліпсису;
- 4) надати характеристику образам-персонажам та образам-символам в романі;
- 5) з'ясувати специфіку засобів образної репрезентації світу

Об'єкт дослідження: художній образ світу , змальований в романі Емілі Сент-Джон Мандел "Станція Одинадцять";

Предмет дослідження: соціокультурні, історичні та психологічні художні засоби та лексичні одиниці, які є задіяними у створенні художніх образів роману “Станція Одинадцять”.

Методи дослідження: культурно-історичний, структурний, біографічний, художній аналіз, герменевтичний, лінгвістичний аналіз, лінгвостилістичний аналіз.

Наукова новизна одержаних результатів

Уперше виявлено та охарактеризовано особливості репрезентації образу світу в романі “Станція Одинадцять” Емілі Сент-Джон Мандел.

Практичне значення одержаних результатів

Результати, отримані шляхом дослідження образу світу в романі "Станція Одинадцять" Емілі Сент-Джон Мандел, можуть бути використані під час викладання курсів "Стилістика англійської мови", "Лексикологія англійської мови", "Лінгвокогнітивні та лінгвосеміотичні особливості дискурсу ", а також під час написання курсових робіт.

РОЗДІЛ I. Теоретичні засади дослідження репрезентації образу світу в романі «Станція Одинадцять»

1.1. Поняття «образ світу» та підходи до його вивчення у філологічних дослідженнях

Образ , будучи складною та багатоаспектною естетичною категорією, з точки зору літературознавчої науки звужується до поняття "художній образ". Він зароджується в уяві митця, втілюється у створеному ним творі в певній матеріальній формі та відтворюється в уяві читача. Художній образ зазвичай визначається як будь-яке явище , відтворене у художньому творі. Він має на меті не лише відобразити предмети та явища дійсності, а й узагальнити цю дійсність, відобразити факти та явища у вигляді чуттєвих уявлень, які асоціативно пов'язані між собою [33, с.4].

У літературознавстві склалося достатньо широке розуміння щодо художнього образу завдяки працям М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Борєва, Г. Шпета, Н. Гея, Гегеля, В. Кожінова, П. Палієвського, О. Потебні, І. Роднянської, М. Храпченко, Ф. Шеллінга та багатьох інших вчених [10, с. 59-60].

Уже в процесі створення художнього тексту автор не лише формує твір, насамперед він втілює уявний світ, відображаючи за допомогою тексту його образи. Досліджень процесу створення такого образу є чимало, до таких праць можна віднести, наприклад, "Про складання образів" (1591 рік написання) Дж. Бруно або "Про множинність світів" (1686 рік написання) Б. Фонтенеля. Пізніше романтики, які назвали митця "всесвітом у малому втіленні", запровадили свої підходи до дослідження цього процесу. На думку Й-В. Гете, людина споглядає на світ як на такий специфічний елемент,

з якого можна збудувати свій неповторний, співзвучний із самою людиною світ.

Для епохи Романтизму у плані створення образу світу було характерним залучення міфології – світу першообразів, що містять втілення єдності символу як знаку божественного, вічності. Але саме в цей період була усвідомлена можливість вибору митцем світу-джерела для своєї творчості: історія – минуле, міфологія – культура, психологія – сфера почуттів, божественне – сфера вічних цінностей, вчинки людей – сфера моралі тощо [20].

А. Ситченко дає таке визначення : "Образ як результат процесу художнього відбиття представляє єдність емоційного й логічного аспектів, зумовлену об'єктивно-суб'єктивною природою художньої творчості й сприйняття, що визначається естетичним ідеалом митця і впливає на особистісне формування читача" [38, с.9] .

У своїй основі художній образ містить первинну, чуттєву складову — сукупність унікальних ознак (спосіб дії, знаходження у часі, просторі, форма, величина, колір і таке подібне), що створюють певні образні риси в людській свідомості .

Конкретно-чуттєва основа відрізняє художній образ від схематичної форми відображення, в якому життя втрачає свої живі риси, схематизується, але з іншого боку, споріднює його із звичайною формою відображення реальності, якою ми послуговуємось у побуті, повсякденному спілкуванні. Художній образ не є копією дійсності, це натуралістичне, вузькофактографічне її відтворення, яке властиве , наприклад, газетним репортажам або документальним творам [22].

Художній образ відрізняється не лише від повсякденних уявлень, а й від поняттєвої форми вираження світу, яка характерна для науки. Подібно до художнього образу наукове поняття є вторинною формою відображення дійсності. Як і художній образ , поняття різняться від повсякденних уявлень мірою зібраності свого ідейного змісту. Але на

противагу художньому образу, предмет відображення якого відтворюється у чуттєвому образі, поняття, також відображаючи предмет, абстрагується, відходить від його одиничної, конкретно-чуттєвої форми. У понятті загальне виражене у вигляді низки логічно пов'язаних між собою думок про спільні та відмінні ознаки відображуваного предмета [9, с. 97-98].

Зазвичай, художні образи аналізуються на основі проблем, які є порушеними у тексті. Такими можуть бути так звані художні моделі та людські образи. Також сюди можна віднести образи предметів, процесів, явищ, які певним чином впливають на взаємодію образів-персонажів, дозволяють краще зрозуміти їх індивідуальні риси характеру, пояснити їхні вчинки тощо.

Найчастіше у шкільній практиці використовується пообразний шлях аналізу. Це зумовлено тим, що в центрі кожного художнього твору є присутній образ або ж ціла система образів людей, тварин, речей чи інших істот, які створені за допомогою фантазії людини. На основі цього в літературознавстві прийнято розрізняти образ-колектив, образ-персонаж, образ-подія, образ-предмет, образ-явище, образ-пейзаж, образ-переживання. З усього твору або якоїсь значної частини тексту перед читачем постає образ певної епохи, образ нації, образ певного етнічного угруповання людей [27, с. 17], [35].

У зарубіжному літературознавстві прийняте визначення художнього образу як відображення буття (речі, події тощо), побачене оком митця та творчо оброблене на основі ідеалу, вираженого у формі, яку можна емоційно сприйняти. Звичайно, в цьому образі споживач мистецтва знаходить багато знайомих слідів дійсності, але це вже не точна дійсність, яку ми знаємо, а цілком нове мистецьке існування. Для прикладу можна навести велику зовнішню схожість між пейзажем, створеним художником, а саме зображенням природного ландшафту, та реальним ландшафтом, який є основою твору „natura”. Споглядач

бачить лише схожість між реальною сценою та зображенням. Кольори, які митець особливо перебільшував у зображенні, блиск, «співзвучний» його душевним переживанням, лінії, які споглядач може ігнорувати, бо вони здаються незначними в його очах, але ці деталі важливі в очах автора, недосконалість, яка є характерною для природи. На думку зарубіжних дослідників, якщо споживач бачить у художньому образі лише предметне начало, то він лишається осторонь явища художності. Адже художність існує лише в процесах творення та рецепції (читання, слухання, перегляд). Зрозуміло, що насправді матеріалом художнього образу є не лише дійсність, а й особистість самого автора. Тобто об'єктивне і суб'єктивне начала знаходять гармонійне поєднання в художньому образі.

Те, що зображує художній образ, і те, що він виражає, не завжди збігаються. На основі цього за співвідношенням планів вираження й зображення розрізняють автологічні та металогічні образи. Те, що автологічні зображення передають і представляють, збігається одне з одним. Речі, які зображують і виражають металогічні образи, не сумісні між собою, але між ними існує певний зв'язок (подібність, взаємність, зв'язок, зв'язок частини й цілого), завдяки якому те, що виражається, розуміється на основі цього співвідношення [20].

У лінгвістиці образність трактується з семантичної двоплановості, носіями образних значень є, в першу чергу, тропи.

Структура та межі образу бувають різноманітними: образ може позначатися одним словом, або словосполученням, або реченням, чи понадфразовою єдністю, а може захоплювати цілий розділ або навіть займати композицію всього роману.

О. О. Потєбня визначив образ як " зв'язок між зовнішньою формою та значенням, який здійснюється за допомогою внутрішньої форми" [32].

На думку дослідниці Г. Удяк, при інтерпретації літературного твору художні образи можна умовно поділити на три різновиди :

- 1) слово у тексті в якості першоелементу образу;
- 2) образи явищ, речей, які оточують людину, сюди можна віднести природу, село, місто, домашнє вогнище, персонажі, суспільні відносини;
- 3) образи-універсалиї, до яких належить час та простір, так званий хронотоп [41, с.150-151] ;

Над вивченням образу світу працювали такі дослідники : С. Симоненко, Л. Спиридонова, І. Широкова, О. Байєр, К. Гнатенко та інші. Численні погляди на розуміння понять ‘модель світу’, ‘образ світу’, ‘картина світу’ та їх співвідношення можна об’єднати у два напрями – консолідувальний та диференціувальний. Прихильники консолідувального підходу ототожнюють поняття ‘модель світу’, ‘образ світу’, а також ‘картина світу’.

Дослідники, які диференціюють досліджувані явища, співвідносять модель світу та картину світу як вузьке й широке поняття. Модель світу – це насамперед структура , а також знакова репрезентація картини світу. Ядерну структуру, передумову картини світу створює образ світу. А картина світу - це сукупність образів , поєднаних унаслідок специфічного «бачення й конструювання світу» [44, с.73].

Образ світу належить окремому суб'єкту діяльності, з усіма властивими для нього індивідуальними особливостями, лише йому притаманними відношеннями з навколишнім світом. Створення образу світу є процесом не репродукції, а реконструкції, це процес творчості та співтворчості. Творчий початок закладений в розпредмечуванні навколишнього реальності, світу культури, його розуміння і привласнення, а також подальшого опредмечування "свого" світу через співучасть у виникненні матеріальних та культурних цінностей суспільства.

Однією з основних властивостей образу світу є його акумулювання передісторії діяльності. Зважаючи на те, що конструкт "суб'єктивний досвід" узгоджується з поняттям образу світу, як окреме з цілим, структурними компонентами метарівня є категоріальні структури індивідуального досвіду зі властивою тільки їм специфікою, яка організовується в індивідуальні "візуальні еталони", "образи-ідеали". Все це і визначає індивідуальне "бачення" світу суб'єктом діяльності, його "особистісні смисли" [36, с.6].

Більшість дослідників схиляються до думки, що художній образ світу є певною сукупністю когнітивних репрезентантів. У зв'язку з цим можна зробити висновок про наявність певних базових моделей світу, які притаманні різним типам культур. У цьому контексті постмодерністська стратегія виступає чітко окресленою, адже вона теж осмислюється як результат нашарування когнітивних моделей та образів світу [40, с.185].

Також у рецептивній естетиці є положення, яке спростовує ідею про те, що художній твір повністю відображає дійсність. На думку професора романістики Р. Яусса, текст містить віртуальний зміст. Твір є подразнювачем, що у кожного читача викликає велику кількість думок та емоцій, які є зумовлені його досвідом. Читання є суб'єктивним за характером, кожен читач уявляє образи та поняття, що не були закладені автором тексту, інтерпретація не має меж, універсальної інтерпретації твору не може існувати.

Літературознавець В. Ізер відзначає, що для зацікавлення читача у тексті, автор тексту повинен уникати докладності та повноти зображення. Тобто, чим менш розкритими є ідея автора та обставини, зазначені у тексті, тим більше читач занурюється у читання. Саме це ми прослідковуємо в романі Емілі Сент-Джон Мандел "Станція Одинадцять", який створений із кількох сюжетних ліній, що подаються

короткими неповними фрагментами із чітко вираженою інверсією подієвості [43, с. 76].

Німецький філософ Г-Г. Гадамер вважає, що під час читання горизонт розуміння тексту, світу та себе відмежовуються, а значення виникає під час поєднання двох горизонтів: читача і тексту [11].

О. Байєр зазначив, що образ світу не є копією реальності, а лише представляє її модель. Адже, згідно з психологією сенсорно-перцептивних процесів, людина не зможе відобразити навколишню дійсність у всій її різноманітності. І задля осмислення реальності суб'єкт вимушений її спрощувати (у наведеній ситуації діє принцип когнітивної економії). Дослідник подає декілька груп об'єктивних фактів, які підтверджують обмеженість образу світу, що створений автором.

Обмежена пропускна спроможність органів чуття. Суб'єкт за своєю фізіологією може розпізнавати, розрізняти та усвідомлювати лише задану кількість стимульної інформації, апріорі він не є здатний до відображення об'єктивної дійсності.

Чуттєвий зміст недостатньо визначає процес впізнання. Підтвердженням цьому є результати експериментів Д. М. Узнадзе, який просив учасників експерименту навпомацки, із зав'язаними очима, визначити предмет незвичної форми, але щоденного використання. Спочатку в учасників був етап невизначеності, вони демонстрували схожі реакції – збентеженість, розгубленість тощо. Згодом наступав етап формулювання гіпотези, що, навіть будучи неправильною, потім спрямовувала розвиток подальшої ідентифікації предмета. Відчуття учасників, що раніше не вписались би до створюваного цілісного образу, ігнорувались.

Процес впізнання може відбуватися за умов відсутності чуттєвої інформації або навіть тоді, коли відчуття були усвідомлені неадекватно. Прикладом цього може слугувати виникнення в уяві

суб'єкта образів на основі минулих подій, які людина частково не пам'ятає [2, с.17-18].

Отже, створений автором художній образ світу містить в собі суб'єктивне відбиття реальності. Особливості створеного образу визначаються епохою, літературним напрямом та , насамперед, ідеєю автора, який працює над зображенням світу.

1.2 Провідні мотиви у досліджуваному романі "Станція Одинадцять"

У літературознавстві *мотивом* прийнято вважати формальну-змістовну одиницю, яка є елементом фабули та рушієм сюжету, засобом розкриття образів у творі та вираженням ідейного задуму автора [19, с.13].

Для кожної літературної доби, літературного напрямку та літературної течії властиві свої сукупності мотивів. Постмодернізм ґрунтується на мотивах абсурдності людського буття та світу , втрати сенсу існування, безпритульності особистості, маргінальності.

Один з провідних мотивів у романі "Станція Одинадцять" є *мотив виживання*. Він є зумовлений постапокаліптичним жаром твору. Сам побут головних персонажів письменниця зображує без ідеалізації , дозволяючи читачу уявити реалії випробувань. Праця з літературознавства М. Етвуд «Виживання: тематика канадської літератури» є ґрунтовним вивченням специфіки літературного процесу Канади. У своєму дослідженні вчена визначає виживання як одну з провідних тем канадського літературознавчого дискурсу, також формує основний принцип цього дискурсу - жертвовність. Таким чином, М. Етвуд, роблячи характеристику виживанню , як протистоянню кожної людини з неоколоніальним впливом та з жорсткою силою природи, у висновку зазначає, що особистість у цій боротьбі функціонує як жертва[2, р. 46-49].

Проте в антиутопії "Станція Одинадцять" головні герої, артисти "Мандрівної Симфонії" здебільшого є борцями, що проявляють жагу до життя. Ті, хто вижив після пандемії, змушені боротися, набувати фізичний та психологічний досвід. Наприклад, дехто з тих, хто вижив, часто дивуються, чому вони живі, а інші померли. У творі показано, як бажання знайти сенс у виживанні спонукає деяких людей, як-от Елізабет і Тайлера, ставати все більш релігійними. У той час читачу вдається побачити, наскільки випадковим виявляються виживання.

Учасники "Мандрівної Симфонії" є звичайними людьми, без особливих надприродних здібностей, як і іншим людям після колапсу, їм необхідно боротися, щоб залишитися живими і здоровими у жорстокому та небезпечному світі. Ножові татуювання Кірстен, які документують людей, яких їй довелося вбити, втілюють як ставку виживання, так і жертви: вона була змушена вбити, щоб залишитися живою, але виконання цих вбивств відзначило та змінило її як у переносному, так і в прямому сенсі. Тим часом брат Джівана, Френк, хворий на параліч, усвідомлює, що він тягар для брата, і вбиває себе, щоб збільшити шанси Джівана на виживання. У романі присутній наголос на тому, що люди намагаються уникнути смерті будь-якою ціною, але також досліджувана антиутопія показує, наскільки тісно пов'язане виживання зі смертю [8].

Поряд з мотивом виживання наскрізним у романі також є *мотив смерті*. Проблематику смерті було досліджено у багатьох літературознавчих, мовознавчих та філософських розвідках, що були написані з-під пера Тимофія Гаврилів, Філіпа Ар'еса, Жилія Дельоза, Олександра Кожева, Мігеля де Унамуну, Марії Зубрицької, Григорія Чхартішвілі. Над темою проявів екзистенціалу смерті працювали Віра Агєєва, Олеся Омельчук, Ірина Цюп'як, Максим Нестелеєв, Юрій Шерех, Катріна Хаддад та інші вчені [25, с.251].

Для антиутопії характерне звернення до теми смерті, так як у цьому жанрі зображується світ з негативним відтінком. "Станція Одинадцять" починається зі смерті Артура Леандера від серцевого нападу. Згодом сюжет швидко переходить до опису світу, у якому дев'яносто дев'ять відсотків населення померло від глобальної пандемії грипу. Таким чином, у романі смерть присутня як в особистому, так і в глобальному масштабах. На особистому рівні всі головні герої роману певним чином пов'язані з Артуром. Його смерть на сцені вплинула на усіх присутніх під час вистави, вони стали свідками сумної події. У романі показано, як різні люди реагують на смерть Артура. Цей зв'язок між головними персонажами твору через Артура та його смерть також підкреслює вплив окремих життів, а також окремих смертей на інших людей. Відразу після смерті Артура важливе місце у сюжеті займає смертельна пандемія. За допомогою зіставлення однієї смерті з масовим вимиранням читачу дається зрозуміти, що всі померлі унікальні та важливі так само, як Артур. Також "Станція Одинадцять" намагається донести читачеві, як масова смерть часто може зробити тих, хто помер, анонімними, невідомими [8].

До провідних мотивів роману також можна віднести *мотив дороги*. Слід зазначити, що головні персонажі твору, артисти "Мандрівної Симфонії", задля виживання змушені були постійно змінювати місця перебування, адже у багатьох населених пунктах їх спіткала небезпека.

Варто наголосити, що мотив дороги є архетипним та універсальним у художній літературі, а його звучання є різноманітним. Образ дороги розкриває для людства концептуальні уявлення про час та простір, розмежування світу на категорії «свій» та «чужий». Також дорога є давнім образом-символом життєвого шляху та випробувань, мандрів та пошуку [37, с.333-334].

Мотив дороги є поширеним у фольклорі багатьох народів, має біблійні витoki (історія про блудного сина, пошук євреями землі обітованої та інші сюжети) [3, с. 14-15].

У романі "Станція Одинадцять" мотив дороги розгортається в різних емоційних модусах – трагедійному та життєствердному. Іноді вони поєднуються. Під час подорожі учасники "Мандрівної Симфонії" піддаються великій кількості думок та почуттів. Це і відчуття самоцінності, своєї творчої реалізації, це і страх перед невідомим, бажання відпочити від дороги, знайти того, хто зможе вислухати і підтримати. Зазвичай будь-яка подорож "Мандрівної Симфонії" супроводжується урбаністичними пейзажами та змалюванням природи: "The Symphony walked armed and on full alert, Olivia and Eleanor in the back of the lead caravan for safety, but they saw no signs of human life. Only deer grazing on overgrown boulevards and rabbits burrowing in ashy shadows, seagulls watching from lampposts" [21, p. 127].

Наукова фантастика має здатність підкреслювати той факт, що наше сьогодення невпинно й неминуче застигає в історії майбутнього. Фредерік Джеймсон навіть описав одну з головних функцій історії як «перетворення нашого власного сьогодення у детерміноване минуле чогось, що ще буде», і що наукова фантастика «запроваджує та дозволяє структурно унікальний «метод» сприйняття сьогодення як історії» [16, p. 288]. Мабуть, ніде це не так очевидно, як у його постапокаліптичних зображеннях майбутнього в руїнах, занедбаних будівель і пам'ятників, зруйнованих міських пейзажів.

У світовій культурі темі самотності приділялося завжди багато уваги ще з епохи Ренесансу, відколи людина починала усвідомлювати себе унікальною особистістю. Вагоме місце тема самотності мала у філософських працях С. К'єркегора, Г. Торо, Ж.-П. Сартра, Б. Паскаля та інших вчених. У ХІХ столітті цей феномен у культурі став одним із провідних понять у екзистенціалізмі [30, с. 17-18].

Феномен самотності, будучи філософсько-антропологічною проблемою, активно використовуються у світовій літературі. **Мотив самотності** є рушійною силою творчості багатьох прозаїків, приміром, Ф. Кафки (“Перевтілення”), А. Камю (“Сторонній”), Г. Маркеса (“Сто років самотності”), Н. Королевої (“Без коріння”), Дж. Селінджера (“Над прірвою в житті”); також поетів В. Свідзинського (збірка “Вересень”), М. Ореста (збірка “Луни літ”), Т. Осьмачки (збірки “Клекіт”, “Китиці часу”), Г. Гейне (“На півночі кедр одинокий”); та драматургів О. Ірванця (“Маленька п'єса про зраду для однієї актриси”), М. МакДона (“Королева краси з Лінана”) [23].

У постапокаліптичному романі “Станція Одинадцять” людська самотність пронизує весь сюжет. Згаданий мотив значною мірою стосується Міранди, художниці, яка вигадала фантастичну історію та втілила її у своєму коміксі “Доктор Одинадцять”. Вона намагалася знайти людину, якій мала б змогу довіряти. Із Пабло, своїм співмешканцем, вона відчувала себе самотньою, адже не знаходила розуміння з його боку. Коли Міранда покинула Пабло через його ревності та погрози, то відчувала себе щасливою. Вона самостійно проявила ініціативу у побудові стосунків із відомим актором Артуром. Але з часом до жінки повертається втрачене почуття самотності, відчуженості. Це особливо простежується під час святкування їх з Артуром третьої річниці. Вона стоїть осторонь на подвір'ї, спостерігаючи за своїм собакою Лулі. Згодом вона зробить Лулі прототипом улюбленця доктора Елевена у своєму коміксі. Тут простежується **мотив ескейпізму** – втечі від реальності. Після розлучення з актором Міранда навіть не намагається знайти кохану людину, принципово відмовляється від тривалих стосунків, але, тим не менш, вона більше не відчуває себе самотньо.

Не менш яскраво мотив самотності простежується у постапокаліптичному світі, в якому люди втратили зв'язок зі своїми

рідними, знайомими, не могли самостійно визначити, чи вдалося їм оминати хворобу.

З початку нового тисячоліття постапокаліптичні наративи були надзвичайно популярні в різних медіа, від фільмів, телесеріалів і відеоігор до літератури, як-от «Дорога» Кормака Маккарті (2006) або трилогія «Мадд Аддам» Маргарет Етвуд (2003–2013). Центральним у більшості постапокаліптичних наративів є те, що апокаліпсис розуміється як світська, хоча й вигадана подія — як правило, глобальна катастрофа, така як ядерна війна, пандемія, зміна клімату або зіткнення з небесним тілом. Жанр — чи ретроактивно піджанр наукової фантастики — виник на початку дев'ятнадцятого століття з основоположними роботами, такими як «Позасмертний чоловік» Жана-Батиста Кузена де Гренвіля (1805) і «Остання людина» (1826) Мері Шеллі, де людство знищено епідемією. Незалежно від форми катастрофи, розрив із сучасним світом часто проявляється через зображення зруйнованих краєвидів. Насправді ці сцени настільки звичайні, що майже стали візуальним скороченням постапокаліпсису [27].

У романі "Станція Одинадцять" *мотив руїни* також є провідним, він присутній, насамперед, під час подорожі "Мандрівної симфонії". Міста, які відвідали артисти, є достатньо занедбаніми, з безліччю покинутих, напівзруйнованих будівель: "Two days out of St. Deborah by the Water, the Symphony came upon a burnt-out resort town. A fire had swept through some years ago and now the town was a meadow with black ruins standing. A sea of pink flowers had risen between the shards of buildings. The charred shells of hotels stood along the lakeshore and a brick clock tower was still standing a few blocks inland, the clock stopped forever at eight fifteen" [21, p. 127].

Мотив пошуку досить поширений у літературі сучасності та літературі минулих епох. До нього зверталися П. Коельйо ("Алхімік"), Г. Пагутяк ("Компроміс"), Г. Гауптман ("Затоплений дзвін"), Ф. Потушняк

("Далекі вогні"), Ю. Андрухович ("Дванадцять обручів"), В. Свідзінський ("Зрада"), О. Токарчук ("Шафа"), Т. Стернз Еліот ("Великопісна Середа") та інші митці [45].

Мотив пошуку тісно пов'язаний з мотивом подорожі та простежується в постапокаліптичному світі у багатьох діях персонажів. Для прикладу можна навести постійну цікавість Кірстен до особистості Артура Леандера, його життя , так як з цим актором пов'язан її теплі дитячі спогади. Кірстен шукала покинуті гламурні журнали зі "старого" світу, де були історії про зіркове життя, сторінки, на яких згадувалося життя Артура , дівчина відрізала та лишала собі.

Мешканці "нового" світу велику частину свого часу проводили за пошуком їжі, речей першої необхідності. Пошук нерідко був пов'язаний з небезпекою. Для мисливців, які вирушали за здобиччю, речами першої необхідності було ймовірним бути інфікованими, вбитими чи просто загубитися, що в подальшому призвело б до загибелі. Артисти "Мандрівної Симфонії" під час своєї подорожі шукали спокійне місто, яке могло б стати для них притулком (мотив пошуку щасливої землі).

1.3. Роман "Станція Одинадцять" як втілення постмодерного бачення світу після Апокаліпсису

У літературознавстві прийнято вважати сюжети про постапокаліптичний світ піджанром антиутопії. Головною метою антиутопічним текстів є викриття реалій теперішнього життя, що можуть бути причиною катастрофічних наслідків, тобто демонстрація негативної сторони світу.. Особливістю таких творів є відсутність дидактичних повчань [34].

Становлення постапокаліптики в літературі простежується з початком створення роману англійської письменниці Мері Шеллі Волстонкрафт «Остання людина», також романів «Після Лондона» Р.

Джефферіса та «Пурпурова чума» Дж. Лондона. Тісний зв'язок постапокаліптична література має з жанром наукової фантастики.

Саме слово «Апокаліпсис» похідне від грецького слова, яке має значення «одкровення», розкриття невідомого раніше, того, що не могло бути відомим до моменту одкровення. У сучасному розумінні «Апокаліпсис» має трохи інше тлумачення, а саме «кінець світу», одкровення про знищення людства [28, с.298-299].

У центрі постапокаліптичного роману – жахливі наслідки катастроф людства та природних катаклізмів. Це специфічний літературний жанр виник як відгук на погіршення екологічної ситуації та загрозу ядерної війни. Станом на сьогодні постапокаліптична література була досліджена багатьма вченими, серед них – Г. Боев, М. Галін, С. Сальвестроні, С. Філіпов, Л. Фішман.

У постапокаліптичному жанрі події сюжету розгортаються у світі, який вже спіткала глобальна катастрофа, а в центрі таких творів зображена трагедія цивілізації на тлі занепаду або загибелі людства внаслідок трагічних обставин та подій (падіння астероїдів, пандемія, ядерна катастрофа, вторгнення інопланетян). Витоки постапокаліптики дослідники вбачають в антиутопії, науковій фантастиці, а також у фентезі [28, с. 300–305].

Сюжет постапокаліптичного роману зазвичай розгортається через кілька років після катастрофи, яка зруйнувала міста і стала причиною смерті мільйону людей, фауни та флори [21, с.144-145].

Постапокаліптичний образ світу у романі "Станція Одинадцять" є постмодерним. Емілі Сент-Джон Мандел зображує вигадані події, які відбувалися в районі Великих Озер, які знаходяться поміж Канадою та Сполученими Штатами Америки, до та після вигаданої пандемії свинячого грипу, відомого під назвою Джорджійський. Роман був вперше опублікований 9 вересня 2014 року.

Станом на сьогодні є прийнятим тлумачення постмодернізму як періодизуючого поняття, як певного культурного, інтелектуального стилю або орієнтації [28, р. 6].

Англійськомовна постмодерністська література ґрунтується на стильовій еkleктиці традиційних жанрів, таких, як вестерн, фантастика, також нежанрів, які до сих пір визначаються сублітературними, і вважаються містком між масовою культурою і елітною. Постмодернізм має два найпоширеніші шляхи існування: перший - це невизначеність (наслідок щезнення онтології), другий - постійність (як бажання людського мислення повністю осягнути реальність). Людина, за відсутності онтологічних центрів, створює себе і світ за допомогою мови, виокремлює від світу об'єктів. Через описану постійність дослідник І. Хасан скеровує постмодернізм до уніфікації. Тобто коли невизначеність призводить до трибалізації, фрагментації, то постійність є причиною глобалізації, що відбувається через загальний мовний засіб, а саме через мову технології та науки [5, с. 41].

Мистецтву постмодернізму притаманне глибинне розчарування у житті, культ свободи людини, критичний розбір здобутків минулого і сучасності в усіх галузях людського існування, розпад цілісного погляду на світ, тобто таке мистецтво є антиутопічним. Постмодернізм на сьогоднішній день формується під впливом історичних трагедій ХХ та початку ХХІ століть, також важливим чинником формування є твори письменників-антиутопістів Р. Бредбері, Г. Веллса, Е. Берджеса, Дж. Орвелла, В. Винниченка О. Гакслі, Д. Мітчелла та багатьох інших.

Антиутопія спрямовується на визначення зв'язку між елементами тріади «людина – цивілізація – суспільство», тому на кожному історичному періоді антиутопія набуває особливих рис, які проявляються у тематиці, проблематиці творів, у побудові просторово-часових орієнтирів, системи персонажів, образах.

Багато провідних письменників-постмодерністів хоч раз у своїй діяльності зверталися до антиутопії. Причиною цьому є загальний інтерес постмодерну до взаємовпливу історичних подій, розбір історії як спроба зрозуміти уроки минулого та спрогнозувати найближче майбутнє [42, с.180-181].

У романі "Станція Одинадцять" постмодернізм проявляються насамперед у співвідношенні подій "до пандемії" та "після пандемії", які подані в інверсії, що доповнюється фрагментарністю декількох сюжетних ліній, пов'язаних між собою.

Для постмодернізму є властивою "містифікація бачення" реальності, світ уявляється як місце хаосу, в ньому переважають псевдоцінності, масова культура [12, с. 174].

Роман "Станція Одинадцять", що належить до постапокаліптичної літератури, змальовує негативне відображення суспільства та світу. Емілі Сент-Джон Мандел зображує картину світу без ідеалізації, розповідь характеризується універсальністю та абстрактністю, письменницею застосований принцип трагічної реальності та апокаліптичності [8, с.32].

Образи людей не трактуються як "суцільно позитивні" чи "суцільно негативні", хоча наявне протиставлення персонажів, приміром ""Мандрівна Симфонія" – "Пророк". Воно допомагає створити контраст та зовнішній конфлікт, який є рушієм сюжету. Образи людей, відображені у тексті, не мають прямого дидактичного спрямування.

У романі мова йде про кінець цивілізації у зв'язку з пандемією, життя людей та функціонування природи, світу після глобальної катастрофи. Багато дослідників для позначення сюжетів з апокаліпсисом чи постапокаліпсисом використовують термін "роман-катастрофа", яким можна класифікувати також і твір "Станція Одинадцять".

Дослідник Д. Барнетт у своєму огляді для блогу The Independent зазначив, що постапокаліптичні романи, за їхньою сутністю, є

стурбованими, описують повний крах суспільства, яким ми його знаємо» [3].

Есхатологічна тема відома ще з античної літератури та має багатолітню філософську та релігійну традицію [15]. Серед варіантів глобальної катастрофи в постакопаліптичній літературі, окрім пандемії, поширеною є тема ядерної війни, приміром, у творі "Тінь над вогнищем" Дж. Мерріл, тема катастрофи навколишнього середовища, викликана діями людей, приміром, у творі "1984" Дж. Орвелла. Поширеним є варіант загибелі цивілізації від дій інопланетних істот, ця тема використана у романі Г. Уеллса "Війна світів" [15].

Зважаючи на історію створення роману "Станція Одинадцять", можна стверджувати, що на сюжет твору вплинуло чимало реальних подій. Роман не включає конкретні історичні події як частину свого сюжету, але низка подій є алюзією на певні факти минулої дійсності. Перший факт – це поширення бубонної чуми (або чорної смерті) в Азії, Африці та Європі протягом XIV століття, коли загинуло близько чверті населення. Час від часу напади чуми поверталися, і неодноразово закривалися театри в Англії, в яких зазвичай проходили покази п'єс Шекспіра. Це є схожим контекстом зі світом, спустошеним грузинським грипом. Іншим історичним фактом, які слід відзначити, є пандемія свинячого грипу 2009 року, яка викликала надзвичайний страх і висвітлення в ЗМІ. Можна сказати, що такі події сприяють поширенню страху перед смертельними вірусами та хворобами, водночас надають певної довіри майбутньому, яке описує Емілі Сент-Джон Мандел. Іншими словами, незважаючи на те, що грузинський грип є вигаданим, щось подібне йому вже існувало на момент написання роману. Створений та опублікований у 2014 році сюжет "Станції Одинадцять" можна вважати найгіршим сценарієм розвитку пандемії свинячого грипу чи вірусу Ебола [24].

В обох світах – до та після Апокаліпсису – наявні алюзії та ремінісценції на інші продукти мистецтва. Насамперед, це п'єси В. Шекспіра "Король Лір" , "Сон літньої ночі" та "Ромео та Джульєтта". Також є взятий афоризм з телешоу "Зоряний шлях: Вояджер" – "Survival is insufficient"[21, р. 58], який взятий за кредо "Мандрівної Симфонії" та нанесений татуюванням на передпліччя Кірстен. Схожий хід сюжету простежується в інших постапокаліптичних творах, написаних до "Станції Одинадцять" , наприклад, романі "Дорога" Кормака Маккарті. Але , на відміну від попередніх творів цього жанру, постапокаліптичні події у романі "Станція Одинадцять" розгортаються не відразу після колапсу, а через двадцять років. Наведені факти вказують на інтертекстуальність твору, що є ще однією ознакою постмодернізму [24].

Образ природи є важливим складником дистопічної картини світу, у романі "Станція Одинадцять" він поєднується разом з описами зруйнованих або напівзруйнованих будівель, описом кладовища, урбаністичним зображенням. На початку розповіді читач бачить загибель актора, після якої світом ширяться новини про смертельну пандемію. Таким чином, авторка занурює читача у неоготичну атмосферу, яка викликає почуття стривоженості [8, с. 58].

Художні подробиці екстер'єру та інтер'єру в романі покликані додати похмурості розповіді. Під час репрезентації зовнішності та побуту персонажів твору застосовані реалістичні характеристики з метою зробити розповідь більш правдоподібною та близькою для читача.

РОЗДІЛ II. Лінгвостилістичні засоби актуалізації образу світу в романі «Станція Одинадцять»

2.1. Особливості репрезентації персонажів та їх роль в актуалізації образу світу.

Героїнею, якій у тексті приділено найбільше уваги, та яка є однією з першорядних персонажів роману, є **Кірстен Реймонд** — учасниця "Мандрівної Симфонії". У першому розділі "Театр", де описано початок так званого Апокаліпсису, пандемії свинячого грипу, Кірстен було вісім років. Вона виконувала роль у виставі "Король Лір".

Двадцять років по тому, беручи участь у проведенні вуличної вистави "Сон літньої ночі", Кірстен втілює образ Титанії. Вона цінувала своє заняття та не уявляла життя без мистецтва. Ще з дитинства Кірстен мріяла стати актрисою. Дівчина ладна була подорожувати, обходити нові невідомі небезпеки, але не залишати улюблену справу:" (August) "You ever think about it? There's got to be a steadier life than this." (Kirsten) "Sure, but in what other life would I get to perform Shakespeare?" " [21, p.135].

Варто звернути увагу на портретний опис Кірстен у постапокаліптичному світі: "Now she walked in sandals whose soles had been cut from an automobile tire, three knives in her belt" [21, p. 35], "... a crown of flowers on her close-cropped hair, the jagged scar on her cheekbone half-erased by candlelight" [21, p. 57] . У тексті наявні реалістичні

характеристики зовнішності людей, саме такі описи допомагають краще зрозуміти середовище, яке виникло після колапсу.

Кірстен бачила позитив у тому, що їй було лише вісім років під час Апокаліпсису. На її думку, люди, які були під час колапсу дорослими, добре знали "старий світ", тож були більш травматизовані через спогади: "...the more you remember, the more you've lost" [21, p. 195]. Це зізнання було висловлене нею в інтерв'ю, яке у досліджуваному романі виступає засобом розкриття персонажа.

Як і в багатьох людей у "новому" світі у Кірстен були татування. Вона неохоче розповідає про свої вбивства, які позначені двома зображеннями ножа на її руці.

В інтерв'ю невеликій імпровізованій газеті вона пояснює значення татування, але наполягає на тому, щоб її зізнання не записували, адже вона не хоче постійно думати про вбивство цих людей. З цього випливає, що у романі "Станція Одинадцять" наведено постапокаліптичний світ, у якому мешканці знайомі з боротьбою та насильством, але не бажають визначатися саме цим.

У тексті міститься натяк на романтичні стосунки між Кірстен та Саїдом.

Огюст – учасник "Мандрівної Симфонії", близький друг Кірстен. Авторка вказує на це, коли описує розподіл мандрівників під час нічного чергування. Огюст був завжди у парі з Кірстен. Він на кілька років старший від своєї подруги. Чоловік вважає правдоподібною колись почуту теорію про множинність паралельних всесвітів, які вишикувані в різних напрямках. Кірстен уявляла такий всесвіт послідовними площинами, які на відстані стають зеленішими та більш хмарними, поки не зникають взагалі у безкінечності. В одному із світів, де не мало бути пандемії, Огюст уявляв себе фізиком. Ніхто із більш старших учасників "Мандрівної Симфонії" не міг ні підтвердити, ні спростувати уявлення Огюста та Кірстен. Але Гіл пригадував, що колись натрапив на

статтю про розпад та з'єднання атомних елементів, та на основі цього мав припущення про кілька всесвітів. Тобто в образах учасників "Мандрівної Симфонії", зокрема Огюста, ми бачимо прагнення до пошуку інформації, дослідницький інтерес, який не був втрачений, а навпаки, розвинений у складних умовах виживання.

Музичне мистецтво для Огюста є необхідною складовою існування, це впливає з його слів до Кірстен: "Does Station Eleven even have an orchestra? Or would it just be me standing there by myself on the rocks in the dark, playing my violin for giant seahorses?" " [21, p. 203].

Дітер вперше згадується у розділі "Сон літньої ночі". У сюжеті він проявляється як другорядний персонаж роману. Дітер є учасником спільноти "Мандрівна Симфонія". Він описаний як молода людина: "He (Dieter) was learning the part of Lear, although he wasn't really old enough" [21, p. 36]. Дітер має потяг до створення музики: "He (Dieter) 'd played in a punk band in college and longed for the sound of an electric guitar" [21, p. 36]. У виставі "Сон літньої ночі" він втілював образ Тесея. Дітер мав гарні стосунки з іншою учасницею "Мандрівної Симфонії", яку називали Кларнет. Дівчина не любила творчість Шекспіра, і Дітер підтримував її намір створити оригінальну п'єсу, в якій дії відбувалися б уже в сучасному світі із сучасними людьми. Будучи разом із нею та Саїдом викраденим, Дітер помирає після вдихання снодійного.

Міранда Керролл у романі зображується насамперед як дружина Артура. До одруження з ним вона працювала адміністративною помічницею у судноплавній компанії, "Нептун Лоджістікс". Але її головним захопленням було створення коміксів. Пабло, хлопець, з яким Міранда зустрічалася до Артура, теж займався малюванням, але в своїх життєвих поглядах ці два персонажі суттєво відрізняються. Міранда є протиставленням іншим жінкам, яких Артур зустрічав до неї в Лос-Анджелесі: "She is actually beautiful, but it's a subtle kind of beauty that takes some time to make itself apparent. She is the opposite of the L.A.

girls with their blond hair and tight T-shirts and tans" [21, p. 77]. Також подається характеристика Міранди у порівнянні з її колегою : "In Thea's presence she feels ragged and unkempt, curls sticking up in all directions while Thea's hair is glossy and precise, her clothes never quite right whereas Thea's clothes are perfect. Miranda's lipstick is always too gaudy or too dark, her heels too high or too low. Her stockings all have holes in the feet and have to be worn strategically with specific pairs of shoes. The shoes have scuffed heels, filled in carefully with permanent marker" [21, p. 80].

Авторка намагаються показати читачеві, що Міранді під час святкування їх з Артуром третьої річниці психологічно не комфортно у компанії малознайомих їй людей зі світу шоу-бізнесу : " No one seems to have noticed that Miranda's saying very little. "I wish you'd try a little harder," Arthur has said to her once or twice, but she knows she'll never belong here no matter how hard she tries. These are not her people. She is marooned on a strange planet. The best she can do is pretend to be unflappable when she isn't" [21, p.92].

Міранда тримала в таємниці створення її коміксу "Доктор Одинадцять" від більшості людей. Вона створювала комікс у першу чергу для себе та не була певна, що його коли-небудь матиме намір опублікувати свою роботу. Коли Міранда з Артуром відзначали третю річницю, Міранда думала , що проєкт ось-ось мав завершитися. Вона приділяла багато часу створенню сюжету "Доктор Елевен". Окрім цього, Міранда любила займатися художнім оформленням коміксу. Про це повідомляв Артур у своїх спогадах про колишню дружину: "She liked drawing more than she liked writing the dialogue" [21, p. 320].

Коли Елізабет , одна із запрошених на вечірку гостей, зайшла до Мірандиної студії з вибаченням, вона побачила наскільки Міранда була захоплена роботою над графічним романом : "Paintings and sketches are pinned to the walls. Notes on structure and chronology cover a massive board. There are four pages of story outlines taped to the windowsill" [21, p.106].

Після розлучення з Артуром , виїзду з його будинку, куди мала переїхати Елізабет Колтон, модель, режисерка та нова кохана Артура, Міранда покидає Голлівуд та прямує назад до Торонто. Там вона повертається до роботи у компанії "Нептун Лоджістікс", де обіймає вже вищу посаду, працює безпосередньо з клієнтами. Міранда відчуває себе щасливою від роботи, яка приносить задоволення. Вона спілкується з різними людьми, подорожує світом, вивчає мови . Міранда вважає, що саме від одягу залежить успіх людини, тому не шкодує кошти на стилістів.

Артур Леандер — кінозірка та актор театру. Будучи студентом, Артур відрахувався через втрату цікавості до економіки. У подальшому він надав перевагу акторським прослуховуванням. Під час листування з подругою Вікторією дев'ятнадцятирічний Артур зізнається, що має певні труднощі у навчанні. Але хлопець прагне покращити свою акторську майстерність. В результаті його старання не були марними. У кіноіндустрії Артур досяг чималого успіху, молодого актора почали впізнавати , запрошувати на світські заходи , папараці зацікавились його особистістю. Спочатку Артур ставиться до представників засобів масової інформації із звичайною доброзичливістю. Але згодом , після розлучення з Елізабет, він насолоджується увагою людей навколо, які впізнали відомого актора. Це яскраво зображено в епізоді його зустрічі із давнім другом Кларком в одному із кафе Лондона. Артур, помітивши перешіптування інших відвідувачів кафе, приховану зйомку, із ентузіазмом розповідає про свої плани та минувші події, мовби звертаючись не до свого давнього друга, а до аудиторії. Це викликало огиду в Кларка, адже він не очікував цього від Артура : "Arthur was talking about an endorsement deal of some kind, men's watches, his gestures loose. He was telling an animated story about his meeting with the watch executives, some kind of humorous misunderstanding in the boardroom. He was performing. Clark had thought he was meeting his oldest friend for

dinner, but Arthur wasn't having dinner with a friend, Clark realized, so much as having dinner with an audience. He felt sick with disgust" [21, p. 111].

Але відкритість та привітність Артура до представників преси також є спірною. У спілкуванні з Джіваном Чаудхарі актор просить журналіста поділитися розповіддю про професійну діяльність папараці, щоб не говорити самому про своє життя і свою акторську діяльність. Це зумовлено тим, що Артур втомився від постійних відвертих розмов про себе. Тим не менш, він згадує, що звільнив домашнього робітника за те, що той спілкувався із журналістами.

Хоча Артуру було неприємно дізнатися, що подруга дитинства Вікторія скористалася його листами в комерційних цілях, він не цінував стосунками з іншими людьми. На це вказує його байдужість до Міранди, з якою він був одружений під час флірту з Елізабет. Також яскравим прикладом є нехтування Артуром подарунками. Чоловіку було нецікаве прес-пап'є, подароване кращим другом Кларком Томпсоном. Створений колишньою дружиною Мірандою комікс та подарований лише йому, Артур намагався позбутися щонайшвидше. Незадовго до смерті він усвідомлює своє нехтування друзями та постійний жаль за втраченим.

Проте сам Кларк зберігав найтепліші спогади про Артура. Він захоплювався ним як людиною, був надзвичайно враженим своїм товаришем навіть через безліч років: " "He was wonderful," Clark said. "Back then, back at the beginning. I was so struck by him. I don't mean romantically, it was nothing like that. Sometimes you just meet someone. He was so kind, that's what I remember most clearly. Kind to everyone he met. This humility about him" " [21, p.222]. Кларк вважав Артура своїм найдавнішим другом : "He (Clark) tried to reread his newspapers, on the theory that this required less concentration than the reports, came across Arthur's New York Times obituary again and realized that the world in which Arthur had died already seemed quite distant. He'd lost his oldest friend, but

if the television news was accurate, then in all probability everyone here with him in the airport had lost someone too" [21, p. 241].

Пророк /Тайлер — син Артура та Елізабет, один із першорядних персонажів, образ деградованої людини, представник так званого "Культу судного дня" . Тайлер є антагоністом "Мандрівної Симфонії". У малому віці Тайлер читав Новий Завіт та книгу Одкровення, які сприймав та інтерпретував суб'єктивно, створюючи власну ідеологію.

Елеонор, дванадцятирічна дівчинка, що таємно втекла із міста Сент-Дебора біля Води, повідомляє про незвичайну появу цієї особи разом із іншими членами секти в місті : "They shared their meat when they hunted. They helped with chores and seemed harmless. There were nineteen of them, and they mostly kept to themselves; some time passed before the townspeople realized that the tall man with blond hair who seemed to be their leader was known only as the prophet and had three wives.... There were nineteen of them, and they mostly kept to themselves; some time passed before the townspeople realized that the tall man with blond hair who seemed to be their leader was known only as the prophet and had three wives" [21, p. 125].

Ніхто із мешканців не знав імені лідера секти. Пророк під час публічних виступів величав себе посланцем, розповідав про свої видіння -застороги, а згодом, після смерті мера Сент-Дебора біля Води, встановив свою владу.

Під час свого виступу перед публікою та акторами "Мандрівної Симфонії" він порівнює пандемію з Всесвітнім потопом, називає її янголом, апелюючи до "Старого Завіту", першої частини Біблії : "“The flu,” the prophet said, “the great cleansing that we suffered twenty years ago, that flu was our flood. The light we carry within us is the ark that carried Noah and his people over the face of the terrible waters, and I submit that we were saved”—his voice was rising—“not only to bring the light, to spread the light, but to be the light" [21, p.60].

У спілкуванні Тайлера часто трапляються схожі між собою репліки. Приміром, йому подобається постійно порівнювати себе та своїх послідовників зі світлом. Знайдений Кірстен Новий Заповіт, який належав Тайлеру, містив безліч приміток на полях, знаків оклику та підкреслень, зроблених його власником. Це свідчить про те, що Тайлер дійсно був одержимий релігією та власною ідеологією, а не вдавався до маніпуляцій над людьми з метою отримання влади.

Тайлер у дорослому віці описаний як високий блакитноокий блондин з волоссям та бородою до пліч, що має усміхнений вираз обличчя.

Джіван Чаудхарі — журналіст, який любляв "полювати" на знаменитостей з метою отримання цікавої для споживачів інформації. Цю рису характеру персонажу засвідчує випадок під час третьої річниці шлюбу Артура та Міранди. Джіван хитрощами зробив фото заплаканої, неспокійної Міранди у подвір'ї її дому. Пізніше журналіст шкодував про цей вчинок, вважав його нечесним, мав певне співчуття до Міранди. Під час зустрічі з Артуром Джіван навіть боявся, що актор впізнає його, почне докоряти журналісту за згаданий випадок. У розмові з Мірандою та в розмові з Артуром, Джіван зізнається, що йому подобається його робота, нерідко у ситуаціях з цим персонажем простежується ентузіазм до спілкування та спостереження за знаменитостями.

Збентежений раптовою недугою Артура під час вистави, Джіван, маючи освіту фельдшера, намагається врятувати відомого актора, застосовує серцево-легеневу реанімацію. Це характеризує Джівана як небайдужу та чуйну людину.

Після втрати брата Джіван почав відчувати себе самотнім. Його переповнював страх невідомого та розчарування у постапокаліптичному світі, але ці почуття з часом почали зникати: "At first the solitude was a relief — he'd imagined a lawless world, he'd imagined being robbed of his backpack and left to die without supplies a thousand times — but as the days

passed, the meaning of the emptiness began to sink in. The Georgia Flu was so efficient that there was almost no one left" [21, p. 191-192].

Кірстен, яка брала участь у цьому спектаклі, через п'ятнадцять років під час свого інтерв'ю поцікавиться особистістю "чоловіка з глядацької аудиторії", та зазначить, що Джіван був , як не дивно, спокійний під час надзвичайної події.

На здатність до співпереживання та чуйність цього персонажа також вказує його допомога сусідам. У "новому" світі Джіван стає найбільш обізнаною людиною у медицині у радіусі сотні миль. Йому подобається власна важливість для мешканців поселення, але шокуючим для персонажа є страждання людей через відсутність знеболювальних препаратів.

Френк — брат Джівана, вперше згадується у першій частині "Театр" вже під час пандемії. Френк пересувається на інвалідному візку. У розмові з братом Френк зазначає , що отримав ураження від пострілу, після чого довгий час перебував у лікарні, а після зрозумів, що більше не зможе самостійно ходити. Чоловік відчуває себе тривожно, почувши постріли у занепалому місті, адже боїться побачити війну знову. Френк продовжує писати статтю, незважаючи на те, що замовники, з яким він підписав контракт , вже мертві. Під час колапсу Френк вбиває себе, щоб Джіван мав більше шансів вижити, так як їжі лишалося обмаль. У подальшому житті Джіван в пам'ять про брата назве свого сина Френком. З цього випливає, що Френк був важливим у житті свого брата, здатним до самопожертви заради близької людини.

Елізабет Колтон — друга дружина Артура і мати Тайлера. Вона є кінозіркою, яка страждає алкоголізмом. На її думку, все трапляється з певної причини. Це переконання Елізабет прищеплює Тайлеру, що зрештою призводить до того, що він стає пророком в постапокаліптичному світі [9]. Подальше життя Елізабет після їхньої з Тайлером подорожі з аеропорту лишилось невідомим читачеві. У

розмові з диригенткою "Мандрівної Симфонії" Тайлер зазначив, що бачив смерть своєї матері двічі. На його думку, людина може померти фізично та духовно:" "You misunderstand me," the prophet said. "I'm not speaking of the tedious variations on physical death. There's the death of the body, and there's the death of the soul. I saw my mother die twice. When the fallen slink away without permission," he said, "we hold funerals for them and erect markers in the graveyard, because to us they are dead" " [21, p.62]. Так звана "подвійна смерть" Елізабет може свідчити про те, що після відбуття з аеропорту вона мала розбіжності в поглядах із Тайлером.

Чарлі (Шарлотта Гаррісон) — друга віолончель "Мандрівної Симфонії", близька подруга Кірстен і Августа. У сюжеті вона є другорядним персонажем. Вагітна Чарлі та її коханий Джеремі лишилися в Сент-Деборі біля Води, щоб їхня дитина не народилася в дорозі. Відсутність Чарлі, Джеремі та їхньої доньки Анабель, коли "Мандрівна Симфонія" повертається до Сент- Дебори біля Води, викликає у Кірстен тривогу. Артисти знаходять на кладовищі насипи із позначеними на них іменами Чарлі, Джеремі та Анабель. Саме з цього моменту у мандрівної групи починається конфлікт з Пророком [5]. Наприкінці роману читачеві стає відомо про чотири татуювання у вигляді ножів на тілі Чарлі, що вказує на кількість вбитих нею людей.

Для багатьох людських образів у романі є спільним принцип так званого усвідомлення цінності втраченого. Міранда починає розуміти красу будинку Артура у ніч, коли планує його покинути назавжди. Артур згадує Торонто з любов'ю, проживаючи в інших містах. Кірстен відчуває хвилювання за дівчину на ім'я Кларнет, після того як вона була викрадена. Вони не були подругами, але відсутність Кларнет виявилась болючою для Кірстен. Загалом, люди, які залишилися після Апокаліпсису, усвідомлюють красу польоту в небі, необхідність електрики, спілкування з близькими людьми. Кларк створює Музей

Цивілізації задля того, щоб мати змогу споглядати втрачений "старий" світ.

Важливо, що деякі учасники "Мандрівної Симфонії" названі своїм музичним інструментом або назвою діяльності, і у тексті не згадуються справжні імена декількох митців. Приміром, *conductor, first flute, fourth guitar, second oboe, the tuba, first cello, the clarinet*. Така метонімія у контексті роману позначає тісний зв'язок між життям людини та мистецтвом, яке для неї є важливим. У гітаристів була традиція не змінювати свої номери, якщо хтось із них йшов чи помирав. Тому у списку учасників "Мандрівної Симфонії" були четверта, сьома та восьма гітари [29].

2.2. Засоби образної номінації світу як нового етапу існування

Обидва світи, які розділив Апокаліпсис, створені насамперед на основі особистих вражень авторки. У преапокаліптичному світі читач ознайомлюється з атмосферою життя відомих представників кіномистецтва, які проживали в Канаді на початку XXI століття. Емілі Сент-Джон Мандел народилася та провела дитинство у провінції Канади, Британській Колумбії, на острові Денман. Саме цей острів став основою для створення образу острова Делано, на якому провів своє дитинство Артур.

Варто зазначити, що на створення саме антиутопії вплинув факт із біографії Емілі Сент-Джон Мандел. Перед романом "Станція Одинадцять" з-під пера авторки вийшло три романи, які були класифіковані як трилери або кримінальні романи. Письменниця бажала уникнути віднесення всієї її творчості до одного жанру. Тому наступний роман не мав підпадати під загальну категорію трилерів. В результаті виникла ідея із створенням унікального фантастичного образу світу [24]. Протягом історії було безліч пандемій, які вплинули на функціонування

людського суспільства. Історично склалося так, що пандемії були причиною масових ізоляцій людей один від одного та від культури. В досліджуваній антиутопії перед нами постає розвиток подій під час Апокаліпсису та в найближчі декади після нього. Письменниця робить наголос саме на людських взаємовідносинах та мистецтві.

У романі "Станція Одинадцять" Апокаліпсис трактується як пандемічне явище, спричинене здебільшого біологічними чинниками, але на його розвиток впливає людська необачність. Адже під час стрімкого поширення вірусу на інших континентах, інформація про нього не подавалася в новинах як надзвичайно важлива та екстрена, жодні запобіжні засоби не були застосовані, транспорт продовжував функціонування, масові скупчення людей, приміром, у театрі, дозволялися.

При описі процесу розвитку пандемії, авторка звертає увагу на погоду та міський пейзаж: "Outside the world was ending and snow continued to fall" [21, p. 173], "Strange to think of it now in this winter city" [21, p. 174], "Traffic had inched along for the first two days, pulling trailers, plastic bins and suitcases strapped to roofs, but by the third morning the gridlock was absolute and people had started walking between the cars with their suitcases, their children and dogs"[21, p.166]. Після кількох місяців від початку пандемії світ не ставав більш безпечним для тих, хто вижив, виникали смертельні труднощі: "Snow and stopped cars with terrible things in them. Stepping over corpses. The road seemed dangerous. Jeevan avoided it, stayed mostly in the woods. The road was all travelers walking with shell-shocked expressions, children wearing blankets over their coats, people getting killed for the contents of their backpacks, hungry dogs" [21, p.194-194].

Стан персонажів та оточуючого їх світу під час Апокаліпсису передається за допомогою низки художніх засобів. Приміром, епітетів "*agony of stillness*", "*murmured litany of nightmares*", "*numb, flattened*

way of speaking", " *hysterical rumors*", " *newscasters unused*", " *empty room on the screen*" , " *useless advice*" , " *perpetual hum*" , " *impersonality of the modern world*" , " *gray light*" , " *reeling world*" , " *blaze of the sky and the water aflame*" , метафори " *countries began to go dark*" , " *social media bristling*" , " *stations dropping away*" , " *the Internet blinked out*" , " *quiet was deeper*" , " *the sky and the water were empty*" , " *words failed*" , " *the seascape bleeding into*" , " *ocean burning*" , градації " *city by city — no news out of Moscow, then no news out of Beijing, then Sydney, London, Paris, etc*" , порівняння " *the beach looked a little like a wedding cake, two tiers of white balconies*" , антитези " *the perfection of the cool laminate against her burning skin*" , повторення " *I see you, I see you*" [21].

Симптоми вірусу яскраво та детально описані на прикладі Міранди, однієї з багатьох інфікованих людей : "Miranda woke at four in the morning with a fever. She fought it off with three aspirin, but her joints were knots of pain, her legs weak, her skin hurt where her clothes touched her. It was difficult to cross the room to the desk. She read the latest news on the laptop, her eyes aching from the light of the screen, and understood. She could feel the fever pressing against the thin film of aspirin" [21, p.226].

У романі відсутнє пряме ствердження смерті Міранди, проте читач здогадується про це на основі того, що Джорджійський грип є невиліковним, смерть людини настає приблизно протягом двох діб після інфікування: "Exhaustion. She (Miranda) was desperately hot, then wracked with chills. Her thoughts were disordered. No one came. ... Aches and pains. A sudden high fever. Difficulty breathing. Look," the epidemiologist said, "it's a fast incubation period. If you're exposed, you're sick in three or four hours and dead in a day or two" [21, p. 227].

Є достатня кількість медичних термінів, які трапляються в тексті , що описує постапокаліптичний світ, приміром, *withdrawal*, *pharmaceutical*, *painkillers*, *antacids*, *stomach ulcers*, *cholera*, *typhoid*, *bee stings*, *asthma* , *diabetes* , *high blood pressure* [21].

Через п'ятнадцять років після пандемії під час інтерв'ю Кірстен розповідає про небезпечну подорож "Мандрівної Симфонії" : "By the time they reached Ohio they'd lost an actor to some illness on the road, something that looked like malaria, and they got shot at three times in various places. One of the flautists got hit and almost died of a gunshot wound. They — we — the Symphony never left their usual territory again" [21, p. 114].

Кірстен повідомляє, що після того, як вона з братом Пітером покинули Торонто, вони опинилися в штаті Огайо. Згодом брат Кірстен помирає , і незабаром дівчину знаходить "Мандрівна Симфонія". Деякі міста, якими угруповання проходило, вона пригадує небезпечними, такими, що не мають правової влади , та такими, що не є придатними для повноцінного життя : "Some places, you pass through once and never return, because you can tell something's very wrong. Everyone's afraid, or it seems like some people have enough to eat and other people are starving, or you see pregnant eleven-year-olds and you know the place is either lawless or in the grip of something, a cult of some kind. There are towns that are perfectly reasonable, logical systems of governance and such, and then you pass through two years later and they've slid into disarray. All towns have their own traditions" [21, p. 114].

Варто також звернути увагу на ареал поширення подорожі головних персонажів в постапокаліптичному світі. Це територія одного континенту - Північної Америки. Зв'язку з іншими частинами світу "Мандрівна Симфонія" та Кларк не мають, так як засоби масової інформації та більшість технічних здобутків людства втратили своє попереднє функціонування, відбувся занепад глобалізації. Інформація про те, що зі ста відсотків населення планети вдалося вижити тільки одному відсотку людей, є приблизною та гіпотетичною, так як точний перепис та підрахунок під час пандемії був неможливий. Наприкінці роману питання інших країн лишається інтригуючим: "Perhaps vessels are setting out even now, traveling toward or away from him, steered by

sailors armed with maps and knowledge of the stars, driven by need or perhaps simply by curiosity: whatever became of the countries on the other side?" [21, p. 332-333] .

Пандемія в романі є скоріше першопричиною порушення гармонії світу, його деградації, економічного колапсу, ніж вершиною кінця світу. Адже людський світ продовжує існувати, певний відсоток мешканців планети продовжує життя вже в більш важких умовах.

Сюжет містить низку ознак, що репрезентують Апокаліпсис. Важливим у "новому" світі є змінення кордонів, диференціація землі на поселення, міста: "The world was a string of settlements now and the settlements were all that mattered, the land itself no longer had a name, but once this had been part of the state of Virginia" [21, p. 269].

Наступною рисою "нового" світу є змінений відлік часу. Його почали рахувати з моменту колапсу:" Time had been reset by catastrophe. After a while they went back to the old way of counting days and months, but kept the new system of years: January 1, Year Three; March 17, Year Four, etc. Year Four was when Clark realized this was the way the years would continue to be marked from now on, counted off one by one from the moment of disaster"[21, p. 231] .

Іншою ознакою колапсу є кінець електрики. Кларк здивувався " хмарі зірок по всій ширині нічного неба", подумав, що у нього галюцинації, насправді таке явище було наслідком занепаду електрики.

Більшість людей в "новому світі" розподілилися на нові суспільні об'єднання, між якими нерідко виникали конфлікти [30], [21].

Варто зазначити, що аеропорт , в якомусь мешкали люди з різних країн, штатів, став гарним середовищем для обміну культурним досвідом та вивчення іноземних мов. Кларк, щоб відволіктися, почав вивчати французьку мову.

Однією з найбільших проблем людства, які настали в постапокаліптичному світі, була проблема доступності лікування. Це

показано на прикладі Лілі Паттерсон та сусіда Джівана. Люди страждали від відсутності антидепресантів та знеболювальних препаратів.

Важливою особливістю "нового світу" стала людська самотність. У романі це змальовується неодноразово, приміром, в уявному діалозі Кларка з його хлопцем Робертом, також в емоціях прибулого до аеропорту чоловіка, який думав, що він лишився один у світ. Прийом уявного діалогу застосовується авторкою також в інших образах-персонажах, це допомагає читачеві краще зрозуміти почуття та сподівання героїв твору.

Люди, які після Апокаліпсису перебували доволі довгий час в аеропорту, не мали зв'язку з іншими містами, континентами. Це було зумовлено не лише технічними колапсом, а й психологічними чинниками. Лишалось невідомим, чи є ще інфіковані вірусом люди в найближчих містах, чи не буде фатальною помилкою піти з летовища. Окрім того, ніхто з мешканців, які пішли чи полетіли звідти, не поверталися назад. Довгий час новоприбулі люди в аеропорту не з'явилися. Це теж породжувало почуття непевності та страху серед мешканців.

Кларк радів, що прожив п'ятдесят один рік у доапокаліптичному світі, та захоплювався минулим: " "I was there," and the thought pierced him through with an admixture of sadness and exhilaration" [21. p. 232]. У нього виникла ідея створення Музею Цивілізації. Кларк не вірив у те, що все колись буде, як раніше, але музей мав зберігати та накопичувати спогади про "старий світ". Спочатку експонатів було мало, це були непотрібні речі Кларка та його сусідів в аеропорту : " Clark placed his useless iPhone on the top shelf. What else? Max had left on the last flight to Los Angeles, but his Amex card was still gathering dust on the counter of the Concourse B Mexican restaurant. Beside it, Lily Patterson's driver's license. Clark took these artifacts back to the Skymiles Lounge and laid them side by side under the glass. They looked insubstantial there, so he added his laptop,

and this was the beginning of the Museum of Civilization. He mentioned it to no one, but when he came back a few hours later, someone had added another iPhone, a pair of five-inch red stiletto heels, and a snow globe" [21, p. 254].

Згодом кількість експонатів значно зросла внаслідок збільшення кількості присутніх людей в аеропорту.

На п'ятнадцятий рік після Апокаліпсису до Музею Цивілізації увечері сходилося багато відвідувачів, які бажали після роботи поглянути на минуле. Платіжні картки, айфони, вишукане взуття, водійське посвідчення, газети, паспорт, мотоцикл — такі речі були залишені експонатами для зберігання в музеї.

Важливість пам'яті в контексті роману найочевидніше показана у Музеї Цивілізації в аеропорту Северн-Сіті. Музей Цивілізації символізує бажання пам'ятати, зберегти спогади про преапокаліптичний світ. Всупереч переконанням Кларка, світ ставав дедалі безпечнішим, повертався до цивілізації. П'ятнадцятого року після Апокаліпсису діти навчалися в школі, вивчали географію та історію, набула поширення така форма розрахунку, як бартер, періодично почали друкуватися газети. Вогнепальна зброя почала закінчуватися, зазвичай її почали використовувати тільки для полювання. Наприкінці розповіді стає зрозуміло, що електрика повернулася до вжитку: "There, plainly visible on the side of a hill some miles distant: a town, or a village, whose streets were lit up with electricity" [21, p. 311].

Спогади про "старий світ" створюють контраст між теперішнім та минулим, підкреслюють важкі реалії життя у світі, що зазнав пандемії. Кірстен та інші учасники "Мандрівної Симфонії" досліджують покинуті будинки з метою знайти необхідні речі, приміром мило або засоби для догляду за музичними інструментами. Кожен будинок, кожен слід у ньому має свою історію, змушує задуматися над тим прекрасним, що було колись: "Upstairs, there was a room that had

once belonged to a child. The child in question was still present, a husk in the bed" [21, p. 149], [30].

Емілі Сент-Джон Мандел у романі подає низку явищ, які відсутні у "новому світі": польоти, фармацевтичні засоби, країни, поліція, пожежні відділи, інтернет, електрика, телекомунікаційні засоби, вивіз сміття. Протягом розповіді часто трапляється слова *the airport, the electricity, the Internet*. У постапокаліптичному світі вони несуть спогади про цивілізацію, тому ці явища постійно згадують персонажі роману.

Роман міститься низку образів-символів, які доповнюють загальну картину світу та дають змогу читачеві побачити підтекст у прочитаному. До найяскравіших образів-символів можна віднести образ літаків, образ прес-пап'є та образ книг.

Після Апокаліпсису літаки стали символом цивілізації. Вони репрезентують розвинений сучасний світ, який ще не дійшов до колапсу. Після колапсу люди дивилися в небо, сподіваючись побачити літаки, які летять над ними. Таке видовище буде означати, що цивілізація, якою її колись знали, все ще існує. Хоча зв'язок і легкість подорожей літаками також були причиною ефективного поширення грипу планетою. Отже, літаки також є символом іронічно саморуйнівної природи людської цивілізації.

В аеропорту Северн-Сіті літаки існують лише як перепрофільовані будинки чи темні місця. Вони також набувають символіки надії та відчаю. Аеропорт Северн-Сіті також надає пілотам унікальну можливість спробувати відновити зв'язок із родичами після колапсу, оскільки дехто з них літає літаками з метою побачити близьких. Ці місії є одними з останніх польотів людської цивілізації, і хоча вони йдуть з надією, жоден з літаків ніколи не повертається до Северн-Сіті.

У романі літаки також набувають інтенсивного релігійного символізму. Тайлер поєднує своє ім'я з хрестом, вставляючи додатковий рядок у малу літеру t. Потім цей знак стає символом його культу, який

навіть використовується як тавро або позначка. Огюст визнає псевдохрест на обличчі одного із персонажів як імпровізований символ літака [25].

Прес-пап'є у "Станції Одинадцять" символізує людський зв'язок. Цей предмет проходить через руки багатьох важливих персонажів роману. Спочатку власником прес-пап'є є Кларк, який купує його в музейній сувенірній крамниці (що прогнозує його майбутню роль керівника музею Цивілізації). Потім Кларк дарує його Артуру та Міранді на вечірці, але Міранда забирає його собі та зберігає роками. За кілька тижнів до колапсу вона вирішує повернути його Артуру. Але Артур не пам'ятає цей подарунок, для нього він є символом безладу та матеріалізму, від якого він намагається втекти. Прагнучи позбутися прес-пап'є, Артур негайно дарує його Тані, яка, у свою чергу, дає його маленькій Кірстен, щоб вона відволіклася від смерті Артура. Ця подорож предмета від людини до людини є фізичним відображенням взаємозв'язку, який показано в романі.

Для Кірстен, кінцевої власниці об'єкта, прес-пап'є символізує красу. Скляний блок із грозовою хмарою всередині є водночас приголомшливим й марним у постапокаліптичному світі. Отримавши його, Кірстен подумала, що це найкрасивіший предмет, який вона коли-небудь бачила. Після Апокаліпсису вона продовжує носити його з собою, хоча він є абсолютно не практичним. Таким чином, образ прес-пап'є демонструє цінування мистецтва та краси як чогось, що, хоч і не є практичним для виживання, але є важливим для того, щоб зробити більше, ніж просто вижити [25].

Прес-пап'є зроблене із прозорого скла, за яким можна побачити снігову бурю. Таким чином репрезентується зв'язок мистецтва та природи в романі: коли Артур впав на сцені театру, у місті йшов сніг, ніби відлуння зимових декорацій вистави [29].

Книги є дуже цінними у своїх різноманітних формах у постапокаліптичному світі. Цінними речами для Кірстен є графічний роман у стилі коміксу "Доктор Елевен" та колекція вирізок з таблоїдів. Август збирає поетичні книжки та телегіди, щоб згадувати про минуле, а "Мандрівна Симфонія" зберігає примірники п'єс Шекспіра. Книги символізують знання, зв'язок зі "старим" світом та втечу від жахів світу після Апокаліпсису. Для молодшого покоління вони є єдиним засобом зв'язку зі світом, якого вони не пам'ятають. Книги також є спробою відновити цивілізацію, оскільки у місті Нью-Петоскі є бібліотека, що накопичує старі видання і друкує газету. У книзі «Дорога В.» опубліковано листи Артура до його подруги Вікторії, і цією збіркою листів показано остаточне функціонування книжок у романі. Ця збірка показує, яким чином видання може вплинути на людей (приміром, надзвичайно болісно для Артура , зі завданою шкодою його друзям і знайомим). Також завдяки саме цій книзі читач бачить, як друковане слово сприяє тому, що запам'ятовується і що забувається [25].

2.3. Роль мистецтва у відродженні постапокаліптичного світу

Учасники "Мандрівної Симфонії " переконані, що мистецтво важливе , воно покликане повернути їм все втрачене, для них не достатнім є одне лише виживання: "All three caravans of the Traveling Symphony are labeled as such, THE TRAVELING SYMPHONY lettered in white on both sides, but the lead caravan carries an additional line of text: Because survival is insufficient" [21, p. 58]. Таким чином, можемо зробити висновок, що однією з цілей діяльності "Мандрівної Симфонії" є збереження мистецтва у малолюдному та жорстокому світі.

У романі стверджується, що люди, щоб бути людьми, повинні робити більше, ніж просто виживати; вони повинні жити. Засобами справжнього життя є мистецтво, винахідливість і доброта .

Цінність краси в антиутопії "Станція Одинадцять" має дефіцитний характер. Тобто естетичні явища набувають більшої необхідності, коли зникають.

У "новому світі", повному труднощів та турбот, де нерідко наявна пряма загроза життю, люди намагаються відволіктися. Тож вистави та концерти "Мандрівної Симфонії" завжди збирають аудиторію: "The Symphony was performing on a bridge a few blocks from the library, the caravans parked off to the side. François heard the first notes, the cacophony of musicians practicing their sections and tuning up. August was playing the same two measures over and over, frowning. Charlie was studying the score" [21, p.268]. Серед одного із прихильників Пророка Кірстен впізнала свого глядача.

Таким чином, можна сказати, що фундаментом нового світу є не тільки вбивства, боротьба за виживання, згвалтування та переслідування. Світ поступово відроджується завдяки прагненню людей до мистецтва, саморозвитку.

Як і театральні трупи Середньовіччя та епохи Відродження, вони використовують імпровізовані сцени і розмальовані аркуші, щоб створити фон для своїх виступів: "The caravans were parked end to end, the Midsummer Night's Dream backdrop – sewn-together sheets, grimy now from years of travel, painted with a forest scene – hung on them" [21, p.55].

Найочевидніше, що розповідь гостро залежить від смерті Артура Леандера під час вистави «Король Лір», п'єси Шекспіра про вмираючого монарха. Двадцять років пізніше "Мандрівна Симфонія" виконує «Сон літньої ночі», що є символічним нагадуванням, що "...world was softening" [21, p. 133]. Як коротко висловлюється дослідник Ф. Сміт: "King Lear heralds the apocalypse, then A Midsummer Night's Dream heralds the possibility of rebirth" [23].

Окрім своєї позачасовості, Шекспір є відповідним образом, враховуючи, що він жив у охопленій чумою час. "Станція Одинадцять"

підкреслює паралелі між постапокаліптичним сетингом і світом Шекспіра. Це зауважує один із учасників "Мандрівної Симфонії" : "...plague closed the theatres again and again, death flickering over the landscape," while their own situation is "a twilight once more lit by candles, the age of electricity having come and gone" [21, p. 57].

Існує також «символічний резонанс між грипом у Джорджії та чумою часів Шекспіра, представлений у тексті комедії «Сон літньої ночі» [23, p.294].

Використання письменницею творів Шекспіра привертає увагу до історичного періоду, в якому захворювання були мобілізовані глобальними торговельними мережами. П'єси Шекспіра мають нову силу через пандемічні обставини, його творчість раптом знову стає актуальною [29, p. 10], той час як Дітер зауважує описані паралелі, оскільки "Shakespeare's time the wonders of technology were still ahead, not behind them, and far less had been lost» [21, p.288]. Головна причина використання саме цього драматичного твору полягає в тому, що Шекспір – це те, чого хочуть глядачі: "They'd performed more modern plays sometimes in the first few years, but what was startling, what no one would have anticipated, was that audiences seemed to prefer Shakespeare to their other theatrical offerings" [21, p.38].

У романі на прикладі Кірстен та Тайлера яскраво показано, наскільки вагомим є сприймання та інтерпретація людиною мистецтва. Кірстен та Тайлер захоплювались один й тим самим графічним романом "Доктор Елевен". Тайлер вирішив втілити в реальне життя художні образи з роману, постійно порівнюючи себе та своїх послідовників зі світлом, при цьому повторюючи текст із прочитаного коміксу. Також для Тайлера впливовими були книга Одкровення та частина Біблії. У романі "Станція Одинадцять" роль, яку відіграють Біблія та релігія, є однозначно негативною. Тайлер, завдяки своїй фанатичній відданості ідеям, втрачає свої природні якості, і ми можемо

спостерігати деструкцію особистості персонажа. Для Кірстен "Доктор Елевен" є цікавою , захоплюючою розповіддю з незвичайними малюнками. Вона сприймала роман як естетичний витвір, але на відміну від Тайлера, усвідомлювала відмінність між мистецтвом, створеним людиною, та дійсністю. Таким чином, "Станція Одинадцять" описує також і руйнівну силу мистецтва.

"Мандрівна Симфонія" є суспільною групою, в якій люди об'єднані не тільки за ознакою культурної діяльності. Учасників спільноти поєднали життєві цінності та пошук рівноправних стосунків. Важливо зазначити, що кожен із "Мандрівної Симфонії" мав зброю. Це зумовлено механізмами самозбереження у важких умовах виживання. До спільноти було заборонено приєднуватися дітям. Виключенням став випадок із дванадцятирічною дівчинкою Елеонор, яка втекла із Сент-Дебора біля Води. Артисти прийняли рішення залишити її із собою, адже якщо вони покинуть її в дорозі, дівчинка не зможе вижити.

Значення мистецтва в романі репрезентовано також в образі книг. "Доктор Елевен" - це творча робота Міранди, роман у вигляді графічного коміксу , що виявився пророчим. Сюжет коміксу розгортається в майбутньому часі, події відбуваються навколо фізика Доктора Елевена, який очолив місію втечі з Землі, та його наставника та друга Капітана Лонагана. Місцем їх проживання є незвідані простори космосу, ім'я Доктора Елевена було взято з назви станції , на якій він перебував (Станція Одинадцять). Комікс є міз-ан-абімом (розповіддю у розповіді). Важливість коміксу для сюжету, створеного Емілі Сент-Джон Мандел, виражена тим фактом, що її роман названий на честь космічної станції – "Station Eleven" [11, р. 177]. Створений Мірандою комікс сподобався його випадковим читачам, а саме Кірстен та Тайлеру, адже на сторінках розміщені яскраві малюнки космічного простору, а сюжет наповнений переслідуваннями та історією дружби. Подібно до авторки роману "Станція Одинадцять", Міранда створює роман з антиутопічним

сюжетом, наповнює його зображеннями втраченого прекрасного минулого. Але відміною рисою між двома художніми творами є те, що комікс "Доктор Елевен" більш песимістичний, побудований на низці сумних епізодів, в яких не передбачається світле майбутнє: "They are always waiting, the people of the Undersea. They spend all their lives waiting for their lives to begin"[21, p. 86].

Образ світу у коміксі Міранди репрезентується за допомогою художніх засобів, серед яких найбільше художніх епітетів, наприклад, "*flickering lights*", "*choppy sea*", "*tarnished world*", "*deep space*", "*beautiful wreckage*", "*delicate watercolors*", "*sweetness of life*", "*blue seas*", "*artificial sky*", "*orange skies*", "*crimson skies*", "*indigo sea*", "*dark rocks*", "*translucent silhouette*", "*dim light*", "*rust-colored creature*", "*rocky islands*", "*hostile civilization*", "*indigo sea*", "*blue light*", "*foreign constellations*", "*Undersea nemesis*". Також письменниця використовує художнє порівняння: "*they've got eyes like fish*," "*i felt like a stranger*", "*creature with blank eyes like saucers*" [21].

Кірстен вирішує подарувати копію роману "Доктор Одинадцять" Кларку для збереження в Музеї Цивілізації, адже наступна подорож "Мандрівної Симфонії", на її власну думку, може бути небезпечною. Цей вчинок показує бережне ставлення героїні роману до здобутків мистецтва.

Важливим є відображенням у романі Емілі Сент-Джон Мандел психологічних аспектів діяльності митця. Сприйняття Мірандою навколишньої дійсності є основою твору "Доктор Елевен". Коли Кларк досліджує отриманий від Кірстен комікс, він розуміє, що його персонажі є прототипами знайомих Міранди, а сам Доктор Елевен уособлює авторку коміксу. Болісна для доктора Елевена загибель Капітана Лонагана пов'язана із втратою теплих стосунків Міранди до певних людей у її житті. Офіс Доктора Елевена змальовується подібним до офісу, в якому працювала довгий час авторка коміксу: "... They are in a

room that Dr. Eleven sometimes uses as a meeting place, an office area with a glass wall that overlooks the City, the bridges and islands and boats... " [21, p. 304], [29]. Образ двох місяців на горизонті, у світі, де завжди ніч, Міранда створює на основі віддзеркалення в озері біля будинку Артура. Таким чином, у романі "Станція Одинадцять" , окрім естетичного, репрезентований також психологічний аспект творчості людини.

Важливою деталлю, яка репрезентує ставлення Міранди до мистецтва слова, є створення коміксу з естетичною, розважальною метою, а не в комерційних цілях. Міранда не збиралася публікувати "Доктор Елевен" у величезних тиражах задля продажу, у чому її здебільшого не розуміли колеги Артура, люди, задіяні в кінематографі. Два екземпляри роману "Доктор Елевен" вийшли за власний кошт їхньої авторки та були подаровані Артуру, який не усвідомлював їхню цінність.

Принцип "мистецтво задля краси" також є рушієм для "Мандрівної Симфонії" , зважаючи на її відданість своїй справі в першу чергу для власної насолоди від виконання музики та втілення художніх образів на сцені. Учасники спільноти не отримували фінансової чи матеріальної допомоги від глядачів, але кінець кожного виступу "Мандрівної Симфонії" супроводжували оплески задоволеної аудиторії. В одній з розмов Огюст сказав Кірстен, що у іншому світі, де не існувало б пандемії, її фотографії були б на сторінках журналів з плітками, тобто Кірстен могла б мати славу та велику кількість шанувальників. Таким чином, мистецтво у "новому світі" є зумовлене естетичними чинниками, а також потребою виживання людини як особистості при нелегких обставинах життя. Інакше кажучи, досліджуваний твір розглядає необхідність культурного вираження в постапокаліптичному середовищі. Ще на початку Апокаліпсису, коли вірус поширюється планетою, персонажі використовують своє знайомство з культурними текстами, щоб зрозуміти їхню ситуацію, порівнюючи зображення, які вони бачать в новинах, з фільмами-катастрофами: "They'd all seen the post-apocalyptic

movies" [21, p. 256]. Тому культура та пам'ять зображуються як знаряддя створення минулого, придатного для використання у "новому" світі. Власне, до кінця роману є кілька натяків, які вказують на можливість повернення до того світу, який був раніше, принаймні до певного ступеня. Є, наприклад, спроби «знайти» інтернет за допомогою потужності, створеної за допомогою велотренажера, або створення газет та обслуговування бібліотек [11, p. 178].

На протигагу сучасній технологічній цивілізації, яку "Станція Одинадцять" зображує крихкою, роман представляє мистецтво як щось довговічне. У першій сцені книги (розгортання якої відбувається у вечір колапсу) і в першій сцені після колапсу зображено знамениту п'єсу Вільяма Шекспіра «Король Лір». Суть цього послання очевидна: навіть після краху цивілізації та смерті мільярдів мистецтво залишається. Мистецтво достатньо потужне, щоб пережити епідемію, частково тому, що воно не залежить від технологій чи сучасності. Але навіть більше того, роман натякає, мистецтво виживає, тому що воно настільки життєво важливе і так нерозривно пов'язане з людським життям. Мистецтво пропонує людям спосіб зрозуміти світ і зв'язатися зі світом, який уже зник. Воно дозволяє зв'язатися один з одним – митці із аудиторією. І можна навіть сказати, що пропонує творчій людині спосіб зв'язатися з самим собою – оскільки Міранда намагається втекти від власного життя через своє мистецтво. І, нарешті, мистецтво поєднує людей із спільною історією людства. Глядачі, які дивляться виставу "Король Лір" після краху, усе ще відчують себе частиною людської історії [1].

Роман "Станція Одинадцять" , незважаючи на антиутопічну тематику і розповідь про пандемію та виживання, демонструє, що цивілізацію можливо врятувати.

ВИСНОВКИ

Отже, в результаті проведеного дослідження, можемо зазначити, що в сучасному літературознавстві поняття художнього образу є багатоаспектним, найчастіше його трактують як естетичну категорію, яка втілюється в літературі та відтворюється в уяві читача. Основою художнього образу є сукупність унікальних рис, за допомогою яких він вибудовується у людській свідомості. У літературознавстві на сьогоднішній день прийнято розрізняти образи в залежності від об'єкту зображення. Таким чином, можна виокремити образ-колектив, образ-персонаж, образ-подія, образ-предмет, образ-явище, образ-пейзаж, образ-переживання та інші різновиди. Художній образ світу є складною системою уявлень митця про навколишні реалії.

Провідний мотив у художньому творі є рушієм сюжету та одним із засобів розкриття художніх образів. У романі "Станція Одинадцять" є низка провідних мотивів, які створюють контраст розповіді. До найголовніших мотивів у досліджуваному творі можна віднести мотив виживання, мотив смерті, мотив дороги, мотив самотності, мотив руїни та мотив пошуку.

Для образів учасників "Мандрівної Симфонії" є характерним інтерес до мистецтва та жага до виживання. Кожен із учасників групи вмів користуватися зброєю та часто був наготові захищатися. Головною героїнею роману є учасниця "Мандрівної Симфонії" Кірстен. За допомогою її спогадів частково демонструється світ, який був в перші кілька років після Апокаліпсису. З одного боку, вона втілює сильні риси характеру, приміром, витривалість, сміливість, а з іншого боку, їй важко пам'ятати про вчинені нею вбивства з метою самозахисту. Вона болюче сприймає втрату друга та здатна до співпереживання іншим людям. Як і інші учасники мандрівної групи, Кірстен усвідомлює необхідність

мистецтва та теплих спогадів у житті людини, тому завжди зберігає колись подарований прес-пап'є, яке є не практичним у постапокаліптичному світі, та бережно ставиться до копії коміксу "Доктор Елевен".

В образах персонажів можна простежити риси характеру, які демонструють здатність людства до збереження гуманності у важких життєвих умовах. На прикладі Джівана ми бачимо, що після важких випробувань, таких як смерть близької людини, колапс, самотність, невизначеність у майбутньому, персонаж зумів вижити та надалі продовжувати допомагати людям, яким була необхідна допомога лікаря.

У романі наявне протиставлення персонажів на основі їх ставлення до світу. Лідер секти Тайлер, який вірить у те, що після пандемії вдалося вижити тільки обраним людям, є протилежністю членам "Мандрівної Симфонії", які мають більш практичні та об'єктивні погляди на пандемію.

Найяскравіше серед образів-символів проявляються образи літаків, прес-пап'є та книг. Для символу характерна багатозначність, тому зазначені образи мають кілька трактувань.

У романі літаки символізують цивілізацію, а також саморуйнівну природу людства.

В образі прес-пап'є закладена сутність людського зв'язку. Для Кірстен ця річ є символом краси.

Образ книг можна трактувати як символ знання та зв'язку з минулим.

Музей Цивілізації, створений Кларком, символізує бажання пам'ятати. У цьому місці зберігаються речі, які несуть в собі спогади про преапокаліптичний світ. З іншого боку, весь світ за межами Музею Цивілізації був переповнений предметами зі "старого" світу. Різниця полягає у тому, що в Музеї Цивілізації ці речі цінувалися та збирали навколо себе зацікавлених відвідувачів.

Враховуючи роль коміксу в житті Міранди та Кірстен, можна стверджувати, що книги також символізують втечу від жахів світу.

Образ світу у романі "Станція Одинадцять" створений, насамперед, на основі особистих вражень Емілі Сент-Джон Мандел. Наприклад, острів Денман, на якому вона провела своє дитинство, є прототипом острова Делано, на якому мешкав один із персонажів роману.

Апокаліптичним явищем, описаним у романі, є пандемія свинячого грипу під назвою Джорджійський. Роман насичений пейзажними змалюваннями, також нерідко письменниця вдається до опису руїн, покинутих будинків та інших наслідків колапсу. Для опису стану персонажів та світу у тексті застосовані художні засоби, приміром, метафора, епітети, порівняння. Письменниця наводить низку явищ, які зникли після Апокаліпсису. Під час опису постапокаліптичного світу часто трапляються слова *the airport, the electricity, the Internet*, які несуть в собі пам'ять про цивілізацію. Світ після Апокаліпсису репрезентується як відкинутий у технологічному розвитку, людство почало новий відлік часу. У той же час сюжет роману побудований оптимістично, що є нехарактерним для антиутопічних романів. Читач все більше впевнюється у тому, що світ відроджується, адже поступово агресія між людьми зменшується, діти, які народилися після Апокаліпсису, починають відвідувати школи, з'являються газети, відновлюється електрика. Велика увага приділяється саме мистецтву та пам'яті, які мають позитивний вплив на відродження цивілізації. Так, роман містить показники людської мистецтвотворчої діяльності у найважчі часи, а саме Музей Цивілізації та концерти "Мандрівної Симфонії". Важливим є ставлення персонажів до своєї творчості, адже ні Міранда, авторка коміксу "Доктор Елевен", ні об'єднання митців "Мандрівної Симфонії" не займалися мистецтвом заради грошей. Міранда втікала від реальності у вигаданий фантастичний світ,

змальований у коміксі, а для Кірстен гра на сцені перед публікою була захоплюючим заняттям, заради якого вона була ладна провести у дорозі все життя . Таким чином, у романі акцентується увага на принципі "мистецтво задля краси".

Під час дослідження було встановлено, що образ світу репрезентується за допомогою низки засобів, а саме: застосування специфічної медичної термінології, прийому уявного діалогу, прийому журналістського інтерв'ю, введення в розповідь пейзажів та урбаністичних картин, встановлення зв'язків між апокаліптичним сюжетом роману "Станція Одинадцять" та сюжетом коміксу "Доктор Елевен", який є включеним в роман. Також сюди можна віднести фрагментарність та непослідовності описової характеристики світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Акульшин М. Антиутопія постмодерну Джуліана Барнса "Історія світу в 10 ½ розділах". *Актуальні проблеми іноземної філології і лінгводидактики: збірник наук. статей / за заг. ред. Подуфалової Т. В.* Харків, 2022. Вип. 4. С. 16-19.
2. Байер О. О. Проблема суб'єктивного образу світу роботах вітчизняних та зарубіжних авторів. *Вісник Дніпропетровського університету. Психологія.* Дніпро, 2008. Вип. 20. С. 17-20.
3. Балла Евеліна. Мотив дороги в малій прозі Емілія Балецького. URL:<https://dspace.kmf.uz.ua/jspui/handle/123456789/2656?mode=full>. (дата звернення: 12.10.1023).
4. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм: автореф. дис. ... док-ра філол. наук: 10.02.04. Київ, 2010. 36 с.
5. Бехта І. А. Перформативність наративу в англomовному постмодерністському тексті. *Наукові записки. Серія "Філологічна".* Острог, 2013. Вип. 35. С. 41-43.
6. Бовсунівська Т. Профетичні романи Юрія Щербака в контексті сучасної постапокаліптики. URL: https://scholar.google.com.ua/scholar?hl=uk&as_sdt=0%2C5&q=%D0%91%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0+%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%81&btnG=#d=gs_qabs&t=1699354264474&u=%23p%3DmUEwYkKXvIJJ (дата звернення: 7.11.2023).
7. Борисюк І. Мотив дороги в поезії Ю. Андруховича. *Слово і Час.* 2012. №10. С. 47-51.

8. Вотінова Д. Жанрово-стилістичні та культурологічні особливості перекладу романів-антиутопій: : автореф. дис. ... кандид. філол. наук: 10.02.16. Харків, 2018. 20 с.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ, 2005. 460с.
10. Гнатенко К. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі. *Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*. Миколаїв, 2016. № 1. С. 59-64.
11. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001.288 с.
12. Денісова Д. Відображення світогляду постмодерної доби у сучасних англomовних літературних текстах. *Світогляд. Філософія. Релігія: збірник наук. праць*. Суми, 2014. Вип. 6. С.173-180.
13. Дроздовський Д. Моделі колоніалізму/ антиколоніалізму/ постколоніалізму у британській прозі "після постмодерну" (на матеріалі роману "Хмарний Атлас" Д. Мітчелла). *Studia methodologica*. Тернопіль, 2014. Вип. 38. С. 60-65.
14. Заїковська О.Проблематика Апокаліпсису у творчості канадського письменника Дугласа Коупленда. *Літературознавчі обрії. Англійська, ірландська, американська та канадська літератури*. Київ, 2010. Вип. 16. С. 56-62.
15. Капленко О. Микитенко А. Художньо-образні моделі апокаліпсису в сучасній українській прозі. *Literature and Culture of Polissya. Series "Philology Research"* . 2021. Том 101.№ 16. С. 65-86.
16. Козак М. Мотив самотності в ліриці Михайла Ореста. *Вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. Ужгород, 2008. Випуск 19. С.51-54.
17. Кравчук О. Генеза постапокаліптичної свідомості в ліриці Рози Ауслендер. Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць/ за заг. ред: Т. Потніцевої. Дніпро, 2013. Випуск 17. Том 2. С. 94-99.

18. Кропивко І. Постапокаліптичний часопростір у постмодерністських текстах (на матеріалі романів Я. Дукая Старість аксолотля та О. Шинкаренка Кагарлик) . URL: <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/11521>. (дата звернення: 7.11.2023)
19. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія: збірник наук. праць. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка*. Полтава, 2004. Вип. 1 (34). С.3-1
20. Лановик М. Категорія світу в сучасному літературознавстві: перекладознавча проекція. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* . 2006, Житомир. Вип. 26. С. 50-53.
21. Лімборська А. Постапокаліптичне майбутнє і доля цивілізації в контексті нової готики: роман "Дорога" Кормака Маккарті. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія : Філологічні науки*. Дніпро, 2018. № 1. С. 143–148.
22. Літературно-художній образ як форма відображення дійсності. URL:<https://ukrlit.net/item/1318.html>. (дата звернення: 19.10.2023)
23. Макдона М. Королева краси. URL:[british_plays_ukr_translation_0.pdf](https://ukrlit.net/item/1318.html). (дата звернення: 12.10.2023)
24. Матвієнко Г. Концепт Апокаліпсису в постмодерністському тексті. *Література в контексті культури*. Ялта, 2009. Вип. 19. С. 202-208.
25. Меншій А. Художня інтерпретація мотиву смерті у прозі Михайла Коцюбинського та Антона Крушельницького: досвід пограниччя. *Вісник Львівського університету. Серія: філологічна*. Львів, 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 250–261.
26. Микитенко А. В. Художньо-образні моделі апокаліпсису в сучасній українській прозі. *Література та культура Полісся. Серія "Філологічні науки"* . Ніжин, 2020. № 101. С. 65-86.

27. Мірошниченко Л. Шляхи аналізу художнього тексту: Класифікація, стисла характеристика. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах*. 2001. № 5. С. 15-17.
28. Нагачевська О. Постапокаліптичний роман США на межі XX та XXI століть (Пол Остер "В країні останніх речей" (1985), Кормак Маккарті "Дорога" (2006)) *.Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2013. № 27. С. 298-305.
29. Наєнко М. Домінанти і перспективи постмодерної літератури і теоретичного її осмислення. *Slavica litteraria*. Брно, 2020. Вип. 23. С. 37-42.
30. Ніколаєнко В. Мотив самотності в антиутопіях О. Ірванця ("Рівне/Ровно (Стіна): нібито роман") та Я. Мельника ("Далекий простір"). *Вісник Запорізького національного університету. Філологія*. Запоріжжя, 2017. №1. С. 17-21.
31. Постол А.А. Постмодернізм як сучасна суспільно-політична реальність. *Гуманітарний вісник ЗДІА. Філософія*. Запоріжжя, 2010. Вип. 42. С. 69-79.
32. Потебня О. Слово і міф. URL: <http://litopys.org.ua/fdm/fdm48.htm> (дата звернення: 8.11.2023).
33. Приходько І. Дослідження поняття «образ» у гуманітарній парадигмі. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Лінгвістика* : зб. наук. праць / за ред. В. П. Олексенка. Херсон, 2016. Вип. 25. С. 135-139.
34. Радчук А. О. Риса антиутопії в романі Тараса Антиповича "Помирана": квал. роб.: *Національний університет "Києво-Могилянська академія"*. Київ, 2018. 45 с.
35. Сазонова О., Змійок І. Особливості використання прийому психологічної характеристики образів-персонажів літературного твору. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки*. Чернігів, 2016. Вип. 135. С. 221-225

36. Симоненко С. "Образ світу" та "Картина світу" як детермінанти індивідуальних стратегій візуально-мисленнєвої діяльності суб'єкта. *Наука і освіта: наук.-практ. журнал*. Одеса, 2011. № 9. С. 234-243
37. Ситник О. Психопоетика архетипного мотиву дороги у малій прозі В. Фолкнера. *Молодий вчений*. 2018. № 11 (63). С. 333-336.
38. Ситченко А. Літературознавчі засади осягнення художнього образу . *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 8. С. 7 -11.
39. Соловійова Ю. Візуальне маркування мотиву дороги у творчому просторі Василя Мисика. *Культура України Мистецтвознавство*. 2023. № 80. С. 102-109.
40. Титаренко І. Художній образ світу як сукупність комунікативно-когнітивних репрезентацій. *Питання літературознавства*. 2003. Вип. 10. С. 183-185.
41. Удяк Г. Художній образ як центральний компонент структури літературного твору. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 2014. № 19. С. 150-151.
42. Федух І. С. Жанр антиутопії у постмодерністичному дискурсі. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. Хмельницьк, 2015. Вип. 9. С. 180-183
43. Ференц Н. Сучасні методологічні засади літературознавства: навч.-метод. посібник. Ужгород, 2021. 140 с.
44. Широкова І. Модель, образ, картина світу: диференціація понять. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. Вип. 176. С. 72-75.
45. Шуба Ю., Кабіна Ю. Мотив пошуку в романі "Алхімік" Пауло Коельйо. *Implementation of modern science and practice*. Варна, 2021. Вип. 15. С. 483-487.

REFERENCES:

1. Art Theme. URL: [https://www.litcharts.com /lit/station-eleven/themes/art](https://www.litcharts.com/lit/station-eleven/themes/art). (date of application: 15.10.2023)
2. Margaret Atwood. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto, 2004. 302 p.
3. David Barnett. Station Eleven by Emily St. John, book review: Hope amidst an apocalypse. *The Independent*. 04.10.2014. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/station-eleven-by-emily-st-john-mandel-book-review-hope-amidst-an-apocalypse-9773270.html> (date of application: 11.10.2023).
4. Patrick Bergeron. *The Art of Not Dying: Station Eleven by Emily St. John Mandel and Oscar De Profundis by Catherine Mavrikakis*. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-15685-5_6. (date of application: 8.11.2023).
5. Charlie (Charlotte Harrison). URL: <https://www.litcharts.com/lit/station-eleven/characters/charlie-charlotte-harrison>. (date of application: 20.10.2023)
6. Charles Conaway. All the world's a [post-apocalyptic] stage: The Future of Shakespeare in Emily St. John Mandel's Station Eleven. URL: <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/critical-survey/33/2/cs330202.xml> (date of application: 8.11.2023).
7. Diletta De Cristofaro. Critical Temporalities: Station Eleven And the Contemporary Post-Apocalyptic Novel. *Open Library of Humanities*. № 4. 2018. P. 1–26. URL: <https://doi.org/10.16995/olh.206>. (date of application: 11.10.2023)
8. Death and Survival. URL: <https://www.litcharts.com/lit/station-eleven/themes/death-and-survival>. (date of application: 11.10.2023).

9. Elizabeth Colton. URL: <https://www.litcharts.com/lit/station-eleven/characters/elizabeth-colton>. (date of application: 20.10.2023)
10. Martin Paul Eve. Reading Very Well for Our Age: Hyperobject Metadata and Global Warming in Emily St. John Mandel's Station Eleven. Open Library of Humanities. P. 1–27. URL: <https://doi.org/10.16995/olh.155>. (date of application: 12.10.2023)
11. Maximiliann Feldner. "Survival is insufficient": The Postapocalyptic Imagination of Emily St. John Mandel's Station Eleven. *Anglica. An International Journal of English Studies*. 27.1. 2018. P. 165-179.
12. Elizabeth R Hageman. Hopeless Decade: Post-apocalypse Literature in the Wake of 9/11. URL: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=dayton1429216974. (date of application: 7.11.2023)
13. Dolores Herrero. Post-Apocalypse Literature in the Age of Unrelenting Borders and Refugee Crises: Merlinda Bobis and Australian Fiction. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369801X.2017.1401949>. (date of application: 7.11.2023)
14. Heather J Hicks. The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage. URL: <https://link.springer.com/book/10.1057/9781137545848>. (date of application: 7.11.2023)
15. Tessa Hill. Post-Apocalyptic Literature: Humanity's Survival Tool. URL: https://scholar.google.com.ua/scholar?hl=uk&as_sdt=0%2C5&q=post+apocalyptic+literature&oq=p#d=gs_qabs&t=1699354818699&u=%23p%3D4bNhKkYD65cJ. (date of application: 7.11.2023)
16. Fredric Jameson. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fiction* London & New York, 2005. 430 p.
17. Monika Kaup. New ecological realisms: Post-apocalyptic fiction and contemporary theory. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781474483117/html> (date of application: 7. 11.2023)

18. Matthew Leggatt. "Another World Just out of Sight": Remembering or Imagining Utopia in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*. *Open Library of Humanities*. 2018. P. 1–23. URL: <https://doi.org/10.16995/olh.256>. (date of application: 11.10.2023).
19. Mary Mackie. *Critical Thinking and Post-Apocalyptic Literature*. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=Ehs9U8QesekC&oi=fnd&pg=PA88&dq=info:MbZSciIDnkQJ:scholar.google.com/&ots=BNHLqrAG3e&sig=vnh7zzckMJRnCNBhvwyLQNapdB0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. (date of application: 7.11.2023)
20. Makhliyo Mamanova. Concept of imagery and artistic image in literature. *Academicia Globa. Inderscience research*. Vol. 7. No 7. 2022. P. 112-114. URL: <https://agir.academiascience.org/index.php/agir/article/view/852/789>. (date of application: 11.10.2023).
21. Emily St. John Mandel. *Station Eleven*. London: by Picador, an imprint of Pan Macmillan , 2015. 339 p.
22. Anthony P. Russell. Literature, Pandemic, and the Insufficiency of Survival : Boccaccio's *Decameron* and Emily St. John Mandel's *Station Eleven*. *Interdisciplinary Journal of Leadership Studies*. 2022. Vol.1. Article 3. P. 31-49.
23. Philip Smith. Shakespeare, Survival, and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*. *Extrapolation*. 2016. №57. P. 289–303.
24. *Station Eleven*. URL: <https://www.emilymandel.com/station-eleven?pgid=1485b4q81-42a9e35f-1f63-42ec-bc07-81e133b14818>. (date of application: 20.09.2023)
25. *Station Eleven*. Study Guide. URL: <https://www.litcharts.com/lit/station-eleven#context>. (date of application: 12.10.2023)
26. "Survival Is Insufficient": An Examination of Shakespeare, Pandemics, and Cultural Perseverance in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*. URL: <https://agora.scholasticahq.com/article/74214-survival-is-insufficient-an-exam>

ination-of-shakespeare-pandemics-and-cultural-perseverance-in-emily-st-john-mandel-s-station-eleven. (date of application: 29.09.2023)

27. The Future in Ruins: The Uses of Derelict Buildings and Monuments in Post-apocalyptic Film and Literature. URL: https://scholar.google.com.ua/scholar?hl=uk&as_sdt=0%2C5&q=The+Future+in+Ruins%3A+The+Uses+of+Derelict+Buildings+and+Monuments+in+Post-apocalyptic+Film+and+literature&oq=The+Future+in+Ruins%3A+The+Uses+of+Derelict+Buildings+and+Monuments+in+Post-apocalyptic+Film+and+Literatur#d=gs_qabs&t=1697306343344&u=%23p%3Dh9tv1w3h4FMJ. (date of application: 12.10.2023)

28. The Meaning and Meaninglessness of Postmodernism: Some Ironic Remarks Mats Alvesson. URL: https://scholar.google.com.ua/scholar?start=10&q=meaning+of+postmodernism+in+literature&hl=en&as_sdt=0,5#d=gs_qabs&t=1693501074913&u=%23p%3D4QJlIaq8pmgIJ (date of application: 12.10.2023)

29. Pieter Vermeulen. Beauty that must die : Station Eleven, Climate change fiction, and the life of form. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://scholar.archive.org/work/jqilqbei3vfktlpbfgpb4zrjjm/access/wayback/https://muse.jhu.edu/article/687644/pdf&ved=2ahUKEwiaycikzraCAxV8CBAIHfPsBMcQFnoECAoQAQ&usg=AOvVaw3CUQalkPL9Hp98oEYkQUfb>. (date of application: 9.11.2023)

30. Mark West. Apocalypse Without Revelation?: Shakespeare, Salvagepunk and Station Eleven. Open Library of Humanities. 2018. URL: <https://olh.openlibhums.org/article/id/4464/>. (date of application: 11.10.2023)