

Міністерство освіти науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філологічний факультет

Кафедра сходознавства імені
професора Ярослава Дашкевича

**ОСОБЛИВОСТІ МОДЕРНІСТСЬКИХ ОБРАЗІВ У ТВОРАХ ФОРУГ
ФАРРОХЗАД ТА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Магістерська робота
студентки II курсу групи ФЛПм–21с
Спеціалізації 035.067 Східні мови та літератури
(переклад включно), перша – перська
денної форми здобуття освіти
Пундик Софії Юріївни

Науковий керівник – доц. Стельмах М.Ю.

Львів – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ–СИМВОЛІВ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	6
1.1. Виникнення та основні ознаки модернізму в літературі.....	6
1.1.1 Специфіка розвитку літератури модернізму в Україні	11
1.1.2 Специфіка розвитку літератури модернізму в Ірані.....	14
1.2 Поняття "образ–символ" в літературознавстві.....	17
1.3 Символізм образів у літературі модернізму.....	22
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІСТСЬКІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ ФОРУГ ФАРРОХЗАД ТА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО.....	26
2	
2.1 Модерністські образи у поезіях збірок "تولدی دیگر" та "ایمان بیاوریم به آغاز فصل "	
2.2 Модерністські образи у творах "Цвіт яблуні" та "Intermezzo" Михайла Коцюбинського.....	46
2.3 Аналогія та контраст в образах–символах у творах Форуг Фаррохзад та Михайла Коцюбинського.....	55
Висновки до розділу 2.....	61
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	71

ВСТУП

У світовій літературі ХХ століття модернізм – це період виняткового творчого перевороту, визначеного естетичною інновацією та революційним підходом до художнього вираження.

Письменники Форуг Фаррохзад та Михайло Коцюбинський, представники різних культурних та історичних традицій, виходять за межі звичайного та визначають сучасне розуміння образу–символу в рамках модерністського висловлення. Їхні твори це не лише літературні шедеври, але й сприяють формуванню унікального образного світу, насиченого метафорами та символами, що виражають власний погляд на світ і глибокі емоції.

Символіка образів, вивчена в культурному контексті, стає ключовим елементом для розуміння способів, якими письменники конструюють свої образи, виражають емоції та спілкуються зі світом. Отже, обрана тема надає можливість глибоко проаналізувати специфіку метафоричного вираження образів у творчості двох видатних письменників, враховуючи вплив їхнього культурного, історичного та особистісного контексту. Йдучи в ногу з духом модернізму, Фаррохзад та Коцюбинський використовували символ як ключовий інструмент для висловлення глибоких концепцій та емоцій. Вивчаючи їхні твори, ми розуміємо, як символ став засобом творення для цих авторів.

Кожен з письменників взаємодіяв із світом відповідно до свого унікального контексту. Фаррохзад, зіткнувшись із політичними та культурними турбуленціями Ірану, втілювала у своїх метафорах бунт та спротив. З іншого боку, Коцюбинський, враховуючи відновлення України до самостійності, вписував національні та культурні аспекти у свою поезію.

У цьому дослідженні ми прагнемо з'ясувати, як модерністські символи у творчості Форуг Фаррохзад та Михайла Коцюбинського відображають їхні унікальні погляди на світ, а також взаємозв'язок з їхнім естетичним, культурним та історичним спадком. У цьому контексті дослідження також спрямоване на вивчення та аналіз відмінностей та спільних рис у

метафоричному вираженні образів обох поетів, а також на визначення ролі цих символів у формуванні їхнього художнього висловлення.

Опрацювання цих аспектів та спільний аналіз особливостей образів–символів Форуґ Фаррохзад та Михайла Коцюбинського мають на мені розкрити глибокий зміст та контекст кожного твору, а також виявити взаємодії між їхніми творами та модерністською літературною традицією.

Актуальність дослідження полягає в його внеску у поглиблене розуміння літературної спадщини цих двох поетів, а також у розкритті унікальності символів, які стали основним елементом їхнього митецького вираження. Тема покликана розкрити глибину символічної мови двох визначних особистостей, представників різних культурних та літературних контекстів.

Об’єкт дослідження: образи–символи, які використовуються в творчості цих письменників

Предмет дослідження: особливості модерністських образів у поезії Форуґ Фаррохзад та Михайла Коцюбинського.

Метою даної магістерської роботи є визначити специфіку вираження образів у творчості Форуґ Фаррохзад та Михайла Коцюбинського.

Сформульована мета передбачає поетапне вирішення таких **завдань**:

- Окреслити основні історичні та культурні передумови виникнення модернізму та виділити головні його ознаки
- Охарактеризувати особливості розвитку епохи модернізму в Ірані та Україні;
- Розкрити витоки і зміст поняття "образ–символ" в літературознавстві.
- Розглянути основні риси модерністських образів–символів.
- Виділити образи–символи у творчості Форуґ Фаррохзад та визначити їхнє значення;
- виділити образи–символи у творчості Михайла Коцюбинського та окреслили їхнє значення;

- розкрити національну специфіку образів українського та перського модернізму у вищезазначених творах шляхом їхнього порівняння.

Матеріалом дослідження є як канони, так і авторські образи–символи, які використовують Форуґ Фаррохзад та Михайло Коцюбинський в своїх творах.

Джерелом дослідження є збірки поезії Форуґ Фаррохзад "تولدی دیگر" та "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" та твори Михайла Коцюбинського "Цвіт яблуні" та "Intermezzo".

Визначення мети та завдання зумовило використання таких **методів дослідження** як:

- Описовий
- Історико–типологічний
- Генеалогічний
- Концептуальний аналіз
- Компаративний

Наукова новизна полягає у окресленні особливостей символізму авторських образів Форуґ Фаррохзад та порівняння їх з образами Михайла Коцюбинського, як представника раннього українського модернізму, адже до цього часу не існує комплексного дослідження, що порівнювало би літературні процеси епохи модернізму в Ірані та в Україні.

Практичне значення даної роботи полягає у використанні її результатів під час викладання курсу історії перської літератури та історії Ірану, у програмах лекційних та семінарських занять, у можливості створення методичних посібників з перської літератури.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів із висновками, загальних висновків, списку використаної літератури та джерел, що налічує 50 та 4 позиції відповідно. Загальний обсяг роботи 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ–СИМВОЛІВ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1 Виникнення та основні ознаки модернізму в літературі

Друга половина XIX століття в літературі була періодом критичного реалізму, який акцентував увагу на соціально–історичній детермінації дій літературних персонажів. Проте на початку XX століття виникає новий літературний напрямок, відомий як модернізм, який, з численними своїми особливостями, стає опозиційним відносно реалізму [28, ст. 33] та визначається тенденцією до експерименту в літературній формі, відмовою від традиційних наративних засобів та акцентом на внутрішній світ постатей, що підкреслює індивідуальний психологічний вимір людського існування.

В загальному розумінні, модернізм – це термін, що відноситься до кількох мистецьких напрямів, які розвивалися у 20–40–і роки XX століття і відзначалися сумнівами у здатності мистецтва вплинути на життя. Ця сумнівна позиція спонукала письменників, що обрали модернізм, шукати "самостійні" форми в творчості, продовжуючи таким чином традиції декадентського напрямку [28, ст. 34]. У своїй прагнучості до самовираження, представники модернізму на початку XX століття активно експериментували з новаторськими формами, спрямованими на втілення внутрішнього світовідчуття та висловлення суб'єктивних переживань, що стало своєрідною спадщиною декадентської течії.

Існує вже багато значень модернізму. Якщо літературні теоретики все ще сперечаються про природу трагедії і не можуть дійти згоди щодо основних характеристик романтизму, то навряд чи можна очікувати одностайної згоди щодо такої свіжої теми, як модернізм.

Слово "модернізм" саме по собі створює певні труднощі. На жаль, ми не маємо кращої назви для міжнародної революції в літературі та мистецтві, яка розпочалася наприкінці XIX століття і процвітала до 1950–х років. Багато людей все ще думають про історію літератури в термінах класичного,

середньовічного та сучасного періодів. Для них "модернізм" – це досить широкий термін, який охоплює останні п'ять чи шість століть, і вони можуть обурюватися, що ми використовуємо це слово для позначення періоду, який становить лише невелику частину цього тривалого часу. "Модерн" також застосовується до всього, що є недавнім або сучасним. Вживаючись таким чином, воно ковзає по літературній історії таким чином, що слугує синонімом слова "сучасний".

Моріс Бібі вказує, що ми можемо виправдати використання терміну "модернізм", лише зробивши сильний наголос на "-ізм", який додається до слова "модерн", і вказуючи на те, що, правильно чи ні, це слово вже міцно утвердилося в недавній критиці як таке, що відноситься до конкретного історичного періоду, про який йде мова [36. ст. 1066]. Занадто пізно перехрещувати епоху менш заплутаною назвою, але тепер, коли "модерн" застосовується все більше і більше виключно до літератури минулого століття, ми, можливо, зможемо уникнути семантичних труднощів у майбутньому, використовуючи "модерн", коли йдеться про сучасність, і "постмодернізм", коли йдеться про постмодерністську літературу [36. с. 1066]. вказавши, що використання терміну "модернізм" може виявитися корисним для аналізу творів літератури того часу, враховуючи їхні специфічні риси та особливості. Також важливо зазначити, що визначення та інтерпретація терміну може змінюватися з часом і залежати від контексту, але залишається важливим елементом вивчення літератури минулого століття.

Малкольм Бредбері небезпідставно вважає, що однією з головних відмінних рис руху був "літературний радикалізм, значне відчуття серед митців, що вони опинилися в контексті естетичної революції" [34. с. 98].

Критики, які розглядають культуру як продукт суспільства, підходять до питання "Що таке модернізм?" ззовні. "Знаючи, що цей період був позначений стрімким прискоренням промислової революції, соціально-історичні критики відзначають, що деперсоналізація особистості в механізованому суспільстві знайшла своє відображення в мистецтві цього періоду, і вони легко простежили

посилення акценту на міських і технічних образах на протипагу сільським і природним. Знаючи, що Перша світова війна мала травматичний вплив на цивілізацію ХХ століття, вони сприяли поширенню концепції "втраченого покоління" у 1920–х роках, і їм вдалося виявити, що багато сучасних письменників і художників переймаються темою смерті та насильства." [36, ст. 1068] Такий підхід до розглядання модернізму виявляється віддзеркаленням соціокультурних зрушень і викликів, які супроводжували період. Зокрема, критики, які розглядають культуру як продукт суспільства, наголошують на взаємодії між мистецтвом і соціальним контекстом. Вони вбачають в модернізмі віддзеркалення деперсоналізації особистості в умовах індустріалізації та відділення від природного середовища. Крім того, вони аналізують вплив Першої світової війни на свідомість того часу, визначаючи теми втрати і трагедії, що знаходять своє відображення в творчості модерністських письменників і художників.

Модернізм – це одне з найконтраверсійніших понять у сучасному мистецтві, і його розуміння залежить від попереднього сприйняття його застосування на Заході. Починаючи з 1890–х років, цей термін часто використовувався у різко негативному контексті, а саме як синонім "декадентизму", відчуттю занепаду. Зокрема в Російській імперії цей термін використовувався для критики літературного символізму, який був провідним напрямом модернізму. Проте Михайло Бердяєв вважав символізм "єдиним справжнім видом мистецтва" свого часу і підкреслював його близькість до духовних пошуків тих, хто приймав "нову релігійну свідомість". [25, ст. 477]

Власне модернізм як широке та різноманітне філософсько–естетичне явище світу в ХХ столітті. Цей термін рідко використовується в західноєвропейських культурологічних дослідженнях, оскільки перевага надається більш конкретним позначенням (авангардизм, експресіонізм, сюрреалізм тощо). У радянському мистецтвознавстві термін "модернізм" мав ідеологічний характер і означав "загальну кризу буржуазної культури". [25, ст. 342] Нерідко його ототожнювали з авангардизмом або декадансом.

Однозначно визначити термін модернізм дуже складно. Але більшість людей погоджуються з думкою, що модернізм — це узагальнюючий термін, який описує новаторські явища в мистецтві починаючи з останньої третини XIX століття. У цього феномена є два види:

1) декаданс як перший етап розвитку модернізму, який включає низку кризових художніх явищ кінця XIX століття, пов'язаних із творчістю епігонів символізму та імпресіонізму: [25, ст. 342]

2) Термін "авангардизм" використовується для позначення модерністських тенденцій у мистецтві першої третини XX століття, таких як експресіонізм, абстракціонізм, дадаїзм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм, театр абсурду та поп-арт. [25, ст. 342]

Підхід до класифікації модернізму, заснований на історико-хронологічному принципі, не є єдиним і неоднозначною, оскільки можна виокремити іншу перспективу — типологічний підхід, який використовує поняття авангардизму. Згідно з цим підходом, модернізм — це те, що вже увійшло в мистецтво XX століття, стало конвенційним і не викликає значних сумнівів з точки зору естетичної вартості. З іншого боку, "авангард представляє собою експериментальні пошуки на межі мистецтва, які ще не закріпилися та можливо, навіть, ніколи не будуть визнані й включені в культурний канон. Авангард визначається як область непередбачуваних та продуктивних експериментів, що відбуваються на периферії та границях традиційного мистецтва." [5, ст. 7] Авангард не лише відображає сучасні тенденції, а й сам є територією нестабільності, де мистецтво зазнає перетворень, що можуть залишитися поза межами культурної прийнятності. Тим самим, він відкриває можливість для визначення модернізму не лише через визнані та сталі елементи, але й через пошуки та експерименти, що знаходяться на границі мистецтва.

Своєрідність поетики модерністської літератури визначається такими рисами.

- Інтелектуалізація та філософічність мистецького твору:

Модернізм відзначався підвищеною увагою до інтелектуальних аспектів мистецтва та філософської глибини творів. Художники висловлювали складні ідеї та погляди через свої твори.

- Авторський суб'єктивізм, інтуїтивізм як шлях пізнання:

Модерністи акцентували увагу на авторському підході та інтуїтивному сприйнятті світу, дозволяючи глибше виразити свої емоції та внутрішні переживання.

- Домінування індивідуалізму над масовістю:

Модернізм підкреслював унікальність та неповторність індивідуального досвіду та виразу, відмежовуючи індивіда від мас.

- Новий герой – індивідуаліст, який заперечує традиційні норми етики і здатний вдосконалити дійсність:

Модернізм часто представляв нових героїв, які суперечили традиційним нормам та стандартам, розвиваючи нові підходи до сприйняття реальності.

- Розкриття суперечливостей внутрішнього світу особистості:

Модерністи вивчали складності та суперечності психології та внутрішнього світу персонажів, дозволяючи читачеві краще розуміти їхні моральні конфлікти.

- Оспівування краси як форми, змісту і мети творчості митця:

Модернізм прагнув виявити красу в різних формах і використовував мистецтво для виразу цієї краси.

- Культ сили волі, активності, боротьби особистості:

Модерністські герої демонстрували силу волі та активність у реалізації своїх цілей, навіть у зухвалій боротьбі зі світом.

- Неоднозначність інтерпретацій модерністського мистецького твору:

Модернізм залишав багато місця для різних тлумачень та інтерпретацій, підкреслюючи свою складність та багатогранність.

- Умовність, символіка, метафоричність, використання міфологем:

Модерністи часто вдавалися до використання символіки та метафор для передачі складних ідей та концепцій, а також використовували міфологічні елементи.

- Нові жанрові форми:

Модернізм дав поштовх для створення нових жанрових форм у літературі, які дозволяли більш ефективно виразити модерністські ідеї та творчий підхід [33 ст. 7].

1.1.1 Специфіка розвитку літератури модернізму в Україні

Період модернізму в історії української культури визначається як один з найвиразніших, але через минулі політичні обставини йому не вдалося отримати об'єктивного вивчення. Лише на початку ХХІ століття виникла можливість проведення необхідних досліджень, в яких взяли участь такі вчені, як С. Павличко, В. Р. Винник–Остапишина, Н. Мірошніченко, Я. Поліщук. [29, ст. 271]. Однак ця тема є вкрай багатогранною і залишається відкритою для подальших наукових вивчень.

Під час визначення модернізму в українській літературі, виникали питання та невизначеності, особливо стосовно його цілей та завдань. Обговорення, маніфести, й внутрішні записи письменників не завжди чітко формулювали їхні наміри, а різноманіття поглядів можливо викликало амбігвітет та внутрішню розривність. Безперечно, цей період характеризувався суперечливістю та бажанням уникнути конфліктів, зокрема з іншими літературними течіями часу, такими як народництво [29, ст. 271]. Ці особливості модернізму в українській літературі призвели до відсутності чітко визначених та виражених художніх явищ чи напрямків в рамках цього періоду.

Яка природа української модерності? Загалом орієнтація на культурну автономію є характерною рисою сучасної української свідомості. Вже наприкінці ХVІІІ століття моральна і божа справедливість, розумність і гуманність національно–визвольного проекту, легалізована самотійницька

ідея та бажання її реалізації на рівні культури, народу та держави набували особливого значення під час переходу до нового історичного періоду. Автономність стала ключовою для української ідеї та сучасного емансипаційного процесу в Україні, [9. ст. 55] визначаючи напрямки розвитку культурної самосвідомості та національного самовизначення.

У сучасній українській самосвідомості ідея народності національної культури є основою для легалізації ідеї національно–культурної автономії. З цієї концепції вийшли типові для того часу література, етика та естетика. З іншого боку, основна концепція українського автономізму була відроджена та розширена в літературному модернізмі за допомогою естетизації, і вона була представлена як концепція культуротворча: український народ є новою культурою, а українська національність є новою естетикою. [9. ст. 55] Ця концепція культуротворчості в літературному модернізмі акцентує на важливості української культурної ідентичності як ключового чинника формування національного естетичного образу.

Райс стверджує, що "українські модерністи є кращими за західних, оскільки вони не схильні до в'ялого песимізму, який характерний для західних колег, а також до неминучого хаосу та сюрреалістичної "чорноти" та "автоматичного" письма. Вони ніколи не досягають радикального, безпросвітнього нігілізму, який притаманний Грегори Корсо, Арто чи Галасу. Крім того, вони успішно позбавляють багатьох сучасних любителів вільного вірша непотрібного багатослів'я." [23. с 30]. В останньому протиставленні чітко видно прагнення відрізнити український модернізм від деяких західних екстремістських тенденцій, а також оцінити такі крайнощі, як автоматичне письмо та театр жорстокості.

Розвиток модернізму в Україні мав свою визначену логіку. Якщо припустити, що модернізм існує як певна культурна епоха, то можна вбачати, що ці епохи існують та змінюються за певними закономірностями. Основна риса цих епох – постійний рух між раціональністю та ірраціональністю. Інакше кажучи, це варіювання між діонісійською та аполонівською

концепціями (згідно із уявленнями Шлегеля та Ніцше). Щодо України, легко помітити прагнення до діонісійського підходу: це виявляється у яскравому вираженні українського бароко, а також у витягнутій фазі романтизму (який поділяється на "фольклорний" та "революційний" варіанти, які визначаються за класифікацією Д. Наливайка). Не випадково, ця тенденція до ірраціонального може бути помічена в роботах видатних українських філософів, таких як Г. Сковорода та П. Юркевич, особливо в їхніх дослідженнях "філософії серця" [16. ст. 8–9]. Цей рух між раціональністю та ірраціональністю в українському модернізмі відображає важливі етапи культурно–історичного розвитку, де тяжіння до діонісійського підходу часто визначало художній та філософський ландшафт того часу.

Своєрідність українського варіанту модернізму полягає в тому, що він перетворився з естетичного феномену на культурно–історичне явище і став спробою подолання провінційності, вторинності та другорядності української національної культури шляхом залучення до надбань світової цивілізації. Він ніби символізував перехід українського народу від етнографічної та побутової самоідентифікації, яка означала виокремлення себе серед інших, до національного самоусвідомлення, яке означає визначення свого місця та ролі в сучасному світі [20], а також активну участь у формуванні та взаємодії з іншими культурами. Український модернізм став своєрідним етапом в еволюції національної ідентичності, сприяючи переосмисленню та розширенню культурних горизонтів.

Окцидентальна ідея є важливим компонентом модернізації в Україні, окрім національного масштабу. Процес модернізації української літератури та культури наближує українську національну самосвідомість до ідеалу "розвиненої", "вповні зреалізованої" модерності, яка була вироблена в західній культурі [9 ст. 58]. Цей процес стимулює не лише адаптацію до західних стандартів, але й унікальне переосмислення та трансформацію модерністських ідей українським контекстом, забезпечуючи власний внесок у світовий культурний діалог.

В епоху модернізму європеїзація стає в Україні бажаним ідеалом, але також джерелом розчарування. Літературний модернізм оголошує гонитву за Європою. На початку ХХ століття Петро Карманський сказав: "Ми, "молодомузівці", можливо, просто інтуїтивно відчували, що Європа женеться вперед, тоді як ми, галичани, сидимо скам'янілі на Гранітних основах традиційної побутовщини, "неньковатості", примітивізму та сентименталізму" [12. ст. 126]. "Молодомузівці" свідомо або несвідомо відчували розрив між просунутою Європою та старомодним становищем галичан, що ґрунтувалося на традиційних цінностях і побутовій консервативності, спонукуючи до рефлексії над необхідністю модернізації та відкриття для нових ідей.

У ХХ столітті в українській літературі відчувався потяг до модерності, до оновлення культури на основі нігілістичного заперечення її традицій. Тим не менш, цей потяг призвів до створення українського модернізму як системи художніх явищ, які характеризуються маргінальністю. Не з точки зору потенційних європейських зразків, а з точки зору місця, на яке його тривалий час ставила офіційна, найчастіше політизована, критика [21, ст. 433] Цей маргінальний характер українського модернізму визначався не лише відхиленням від традицій, а й намаганням знайти унікальний голос та виразити національну ідентичність в умовах політичної та культурної нестабільності.

На кожному етапі розвитку модернізм постійно перебував в стані конфлікту з народництвом. Зрештою, саме суперечка, яка виникла між ними, стала ще однією центральною темою в українській літературі ХХ століття. [21, с.434]

1.1.2 Специфіка розвитку літератури модернізму в Ірані

У розвитку іранської літератури з 1953 до початку 1960-х років, після придушення національно-визвольного руху в Ірані, виникла криза. Після перевороту уряд став пригнічувати прибічників демократії й освіти. Як наслідок, у віршах поетів стали переважати песимістичні думки. В соціально-політичній і культурній сферах Ірану у другій половині ХХ століття відбулися

значні зміни. Світогляд і суспільна свідомість зазнали суттєвого прогресу. Основою цієї тенденції до оновлення поезії був перехід від класичних традицій до сучасних, зокрема й на секуляризм. Окрім того, розширення читацької аудиторії та видання великої кількості книг різного змісту змінили літературне середовище країни. Із другої половини ХХ століття, унаслідок модернізації суспільства, літературний стиль "شعر نو" ("шер-е ноу" – "нова поезія") став невід'ємною частиною офіційних радіо– і телепрограм. Поети в зазначеному соціально–моральному середовищі висловлювали свої волелюбні погляди і зосереджувалися на більш точному визначенні актуальних проблем того часу та їх вирішенні [18, ст. 61]. Відображаючи турбулентний соціально–політичний контекст Ірану, "شعر نو" став важливим інструментом для висловлення сучасних поглядів і творчого вираження поетів, які віддавали перевагу секуляризму та актуальним соціальним питанням у своїх творах.

У загальній класифікації за порядком формування типи можна розділити на три загальні категорії:

- Поезія *німаї*: має віршовий розмір, але не зрозуміле місце наголошування рими, як у віршах Мехді Ахвана, Форуґ Фаррохзад та Соґраба Сепегрі.
- Білі поезія: Хоча вони і мелодійні, він не має прозаїчної ваги і місце наголошування рими не зрозуміле, як у деяких віршах Ахмеда Шамлу.
- Поезія "нової хвилі": не має ані рими, ані прозаїчної ваги, а відмінність від прози полягає в поетичній уяві. Поезія "нової хвилі" відома своєю складністю [42 с. 125]

Характерною рисою іранської поезії першої половини ХХ ст. є вираження смутку та песимізму, що переважає над усіма поетичними почуттями. Згодом розширення читацької аудиторії та видання великої кількості книг різного змісту змінили представників літературного середовища країни. [18, с.63]

Новаторство в літературному процесі було пов'язане з посиленням соціальних мотивів. Новими видами літературного спрямування стали п'єси, оповідання, романи, критичні та сатиричні статті. У цей період точилася

боротьба між класичним стилем і новаторством. Головне питання тут полягало у налагодженні контактів між цими двома сторонами. Радіопередачі Надер Надерпура та Мехді Ахаван Салес благотворно вплинули на членів Спілки письменників радіо, було зроблено велику роботу з дослідження віршів, написаних у новому стилі [46, с. 102–103]. Це допомогло в утвердженні новаторських течій у літературі та сприяло формуванню вільної та експериментальної творчості, яка віддзеркалювала соціальні зміни того часу.

З другої половини ХХ ст. твори у стилі "шер–е ноу", написані на соціальні теми, досягли високого рівня розвитку. Поети часто вдавалися до цього виду поезії, щоб вдумливіше вирішувати сучасні проблеми. Основна мета поетів, які звернулися до стилю "шер–е ноу", що набув поширення в Ірані починаючи з 50–х рр., полягала в тому, щоб створити міцніший зв'язок між поезією та реальним життям, висловити свою занепокоєність майбутнім своєї батьківщини та подіями свого часу яскравіше та простіше. Згодом у цьому напрямі з'явилися нові форми. Це форми "шер–е азад", "шер–е–сефід", "шер–е хеджа–йі". "Відносно поширеним типом у новому поетичному напрямі була форма вільної поезії, що римується, заснована на принципах "вільного вірша". Одночасно використовувалася чотирирядкова форма вірша, з римованими II і IV рядками" [35 с. 137].

У другій половині ХХ ст. "шер–е ноу" мало чітку ідейно–тематичну, естетичну та стилістичну спрямованість. Сформувавшись як літературний напрямок, він зумів висловити ідеї та цілі демократичних верств іранського суспільства. Здавалося, що поезія стала відроджуватися, а поети на той час повністю визначили свій новий літературний напрямок. Головною особливістю "шер–е–ноу" було виділення суспільно–історичних подій у становленні ліричного героя [37. С. 384]. Літературний напрям "шер–е ноу" став своєрідним інструментом для висловлення глибоких переживань іранського суспільства, що прагнуло до змін і розвитку.

Мухаммед Реза Шафі Кадкані, викладач літератури в Тегеранському університеті, видатний поет і літературний критик, у своїх статтях,

присвячених сучасній перській поезії, досліджував зміст, форму, художні особливості і соціальне середовище становлення "нової поезії". Він наводить приклади з великих сучасних поетів, таких як Форуг Фаррухзад, Манучегр Аташі, Сограб Сепегрі, М. Азад (Махмуд Мушарраф Тегерані), Ахмад Шамлу, М. Омід (Мехді Ахаван Салес), Мухаммед Зохарі, Фірудин Муширі і Ядулла Мафтун Аміні, а Форуг Фаррухзад вважає провідною поетесою періоду модернізму перської літератури. За його словами, "поезія цього періоду відходить від романтизму і має більш соціальний характер" [50. ст. 24].

Слід зазначити, що у журналі *فردوسی* поети–модерністи поділені на 3 групи. До першої групи входять зрілі поети, у тому числі поет, письменник, літературний критик, перекладач, журналіст Ахмад Шамлу Бамдад (1925–2000 рр.), поет Мехді Ахаван Салес (1929–1990 рр.), який писав під псевдонімом М. Омід, поет Надер Надерпур (1929–2000 рр.) поет і художник Сограб Сепегрі (1928–1980 рр.), поетеса та кінорежисерка Форуг Фаррухзад (1935–1967 рр.), поет Хушанг Ібтіхадж (1928–2022 рр.), письменник, поет, літературний критик Сіявуш Касраї (1927–1996 рр.), поет, журналіст та перекладач Манучехр Атеші (1932–2006 рр.) та багато інших. [45, ст. 377–385] Тобто ці поети належали до першої хвилі поетів "شعر نو", основоположників нової перської модерної поезії.

1.2 Поняття "образ–символ" в літературознавстві.

"Символ – форма виразу і передачі духовного змісту культури через певні матеріальні предмети чи спеціально створювані образи та дії, що виступають як знаки цього змісту" [27, ст. 578]. В семіотиці "символ" іноді розглядають як різновид багатозначного (іноді безкінечного) знака. Образний "символ" втілює також алегорію свого змісту. На ранньому ступені розвитку людського мислення "символ" виникав стихійно як вияв прагнення людини до пізнання дійсності (напр., колесо – символ сонця, молот – символ блискавки) [27, ст. 578]

Символ у культурі — це символічна форма предметночуттєвого буття художнього образу, яка містить у своєму зібраному вигляді різноманітні естетичні значення та цінності [27, с. 579]. Оскільки його зміст не може бути розкритий за межами людського спілкування, символ, за своєю природою, тяжіє до діалогічної форми пізнання.

Голланд, вчений ХХ століття, у своїх дослідях визначає різницю між алегорією і символом. Він пояснює, що алегорія це якби символ, який розміщений прямо на поверхні уяви, і це також включає в себе повне розкриття символу, переносом його в граматично правильну структуру речення. Взагалі в ХХ столітті спостерігається тенденція до дуже широкого трактування символу та пояснення його езотеричного значення. Наприклад, німецький дослідник Е. Кассіер розглядає людину як "тварину символічну" та розширює поняття символу на всю людську цивілізацію, включаючи мову, міфи, релігію, науку та мистецтво, які є "символічними формами" для структурування хаосу, який оточує людину. Це "безмежне" трактування символу може призвести до втрати його естетичної специфіки [6, С. 524]. Однак символ насправді є дуже широкою естетичною категорією і може виявлятися в будь-якому елементі художньої системи, такому як троп, пейзаж, художня деталь, літературний герой, назва тварин, природні явища, традиційні образи та інше

Однією з важливих рис символу є його динамічність і мобільність: символ не є статичним, він лише намічений та стимулює розумову активність, зокрема вимагає від читача або спостерігача активно розгляду та розуміння. Символ може мати кілька різних тлумачень і бути багатозначним, а також містити в собі різні рівні смислів [6.С. 524]. Відзначаючи його гнучкість і відкритість для інтерпретації, символ надає можливість різним індивідам власним чином сприймати і розуміти його значення, створюючи тим самим простір для широкого спектру інтелектуальних і емоційних відгуків.

Слід відзначити, що символ має асоціативну природу, оскільки його розуміння вимагає не лише логічної і раціональної сприйнятливості, а й емоційно-підсвідомого реагування. Іноді логічні зв'язки між об'єктами-

символами можуть бути неявними, і домінує непізнана містична асоціація. Такий підхід до символу, спрямований на трактування через емоції, інтуїцію, та прихований інстинкт, робить символ подібним до музики [6. ст. 524]. Це своєрідне сприйняття символу надає йому глибший і таємничий характер, розкриваючи його не лише як концептуальний знак, але й як емоційний стимул. Такий символ може викликати вдумливість і відчуття, що виходять за рамки чисто раціонального аналізу, і сприяти творчому сприйняттю читача чи спостерігача.

Образ–символ – це складний семіотичний конструкт, який виникає внаслідок поєднання образів та символів. Образи–символи поділяються на ті, що закріплені у культурі та на індивідуально–авторські [2, ст. 146]. Закріплені в культурі образи–символи є загальновідомими. Необхідною умовою для їх адекватного розуміння є обізнаність у культурно–світоглядних традиціях народу.

У культурі індивідуально–авторські образи–символи не закріплені. Вони отримують символізм прямо в тексті. В образах–символах символ — це слово, яке передає певний предмет і має символічне значення. Таким чином, мовні та мовленнєві образи створюють зв'язки, які мають символічне значення. Коли говорять про образи–символи, говорять про образну природу символу, оскільки символ "виростає" з образу. [2, с. 145]. Однак "образність" символу розуміється по–різному. "Будь–який символ містить у собі образ, але не пов'язаний з ним, оскільки символ позначає наявність якогось сенсу, який пов'язаний з образом, але не тотожний з ним" [2, с. 146].

Таким чином, обряди–символи мають комплексний та складний зміст. Поєднання символізму та використання різних образних засобів (наприклад, метафор, порівнянь, персоніфікацій, алюзій тощо) створює складний багатозначний семіотичний конструкт, відомий як образ–символ.

Горчак Т. допускає теорію за якою в "...поетичному тексті словесний образ–символ виступає динамічним смисловим утворенням (construal), семантичне наповнення якого відбувається під впливом контексту та фонових

знань читача. У такому образі має місце рух від конкретного змісту до узагальненого абстрактного". [8. ст. 8] Словесний образ–символ – це природне поєднання образності та знаковості, яке виражається в різній мірі, залежно від характеру конкретних знань. Все завжди узгоджується з загальною ідеєю тексту, що втілює концепцію вірша.

Літературний образ–символ у поетичному творі формується завдяки слову чи традиційному мовному символу, що має широкий спектр асоціацій, введеному у контекст вірша. Розуміння абстрактного через конкретне в словесному образі–символі визначає його особливості образності, а його здатність заміщувати абстрактну ідею в тексті наближує його до знаку. Щодо розділення літературних образів на "автологічні" та "металогічні", словесний образ–символ визначається як металогічний, бо він є формою вияву ідеї, що виходить за межі зображення предмета, явища або ідеї, які не входять у зображуване [8, ст. 7]. Металогічний характер літературного символу розкривається в його здатності втілювати та передавати абстрактні поняття та ідеї, виходячи за рамки прямого зображення об'єкта чи явища. Такий символ стає не лише знаком, але і ключем до розуміння глибших шарів значень та філософських концепцій, закладених у тексті.

Семіотичний підхід до вивчення лінгвістичних явищ, частково розвинутий у працях, присвячених етнолінгвістиці та міфопоетиці [13], полягає у з'ясуванні специфіки їх знакової природи. З точки зору семіотики як науки міждисциплінарного характеру [10, ст. 76] Словесний образ–символ утворюється завдяки взаємодії різних кодів – лінгвістичного, іконічного, культурного. Символічне значення у ньому кодується прямим. З семіотичної точки зору такий словесний образ тлумачиться як "... метазнак, утворений за допомогою простих мовних знаків" [10, ст. 79].

У рамках когнітивного підходу, словесний образ–символ сприймається як мовний конструкт, який охоплює передконцептуальний, концептуальний і вербальний аспекти та представляє собою точку злиття різних типів знань, таких як базові, архетипні, конвенційні і індивідуальні [3, ст. 145]. Це

стилістичний засіб, що виникає на мовних основах, оскільки його інтерпретація в поетичному тексті потребує одночасно звернення до фонового знання читача та контексту, в якому активізується значення словесного образу–символу.

Аналіз когнітивних та семіотичних аспектів у дослідженнях символу дозволяє розкрити взаємозв'язок між процесом розуміння та процесом позначення, встановити лінгвокогнітивні механізми формування символічного значення в поетичному тексті і прояснити особливості функціонування словесних образів–символів як складних знаків, або метазнаків. Застосування цього комплексного підходу спрямоване на виявлення механізмів перетворення прямих, конкретних значень словесних одиниць у абстрактні смислові концепти [7. С. 22]. Цей підхід допомагає висвітлити процеси творчого переосмислення, де прості лексичні одиниці в поетичному тексті стають витонченими знаками, що переносять комплексні, глибокі смисли та відображають взаємодію між мовним і когнітивним вимірами мистецтва слова.

Оскільки словесні образи–символи є символами, які умовно передають певні думки, ідеї чи переживання автора, словесні образи–символи є важливим засобом актуалізації концепту вірша. Словесний образ–символ, як і будь–який знак у семіотичному ракурсі, має три рівні значення. Перший – денотативний, який пов'язаний із передачею фактичної інформації; другий – конотативний, де знак об'єктивує додатковий, імпліцитний смисл; і третій – рівень художнього концепту, де словесний образ–символ є матеріальним втіленням авторської ідеї. [8 ст. 11–12] Цей трирівневий характер словесних образів–символів розкривається в процесі літературного аналізу, де враховуються їхні лексичні, концептуальні та естетичні аспекти, що сприяє багатогранному розумінню та інтерпретації художнього тексту.

У лінгвістиці існує два види образів: мовний образ і мовленнєвий образ. У теорії словесного поетичного образу, розробленій Л. І. Белєховою, "словесний образ визначається як особливий спосіб організації словесної тканини

поетичного тексту, у якому різні типи знань про світ набувають предметного значення." [3, ст. 10].

Отже, словесний образ може бути розглянутий як "...фраза або вираз, що містить образну інформацію, де значення є унікальним і не має еквіваленту у відношенні до окремих слів або елементів, з яких він складається" [30, ст. 191].

Сучасні американські письменники часто використовують образи–символи. Нерозуміння символічної природи образів може призвести до перекручування авторського задуму, тоді як правильне тлумачення художнього тексту сприяє більш змістовній інтерпретації. Образи–символи завжди розширюють зміст твору, дозволяючи читачеві створити ланцюг асоціацій, пов'язаних із різними явищами життя, використовуючи авторські "підказки" та власні знання [30, с. 193]. Письменники використовують образи–символи, щоб підкреслити змістову глибину образів, які вони створюють.

1.3 Символізм образів у літературі модернізму

Модернізм представляє собою складне та контраверсійне явище в мистецтві ХХ століття, яке визначило основні тенденції цього періоду. Його ключовою характеристикою є бажання оновити існуючі форми та норми, акцентувати динаміку, та виражати відповідність сучасному світу у розвитку наук, філософії, психології, технологій та комунікацій, що характерні для ХХ століття [6, ст. 342]. Модернізм виокремлювався не лише естетичною та технічною новаційністю, але й постійним пошуком індивідуального вираження, вираження внутрішнього світогляду та реакції на складні реалії сучасності.

За Чарльзом Чедвіком "символізм – це мистецтво вираження думок і емоцій не через прямий опис, а через вказівку на них, використовуючи незрозумілі символи, щоб створити ці емоції та думки в свідомості читача" [43, ст. 11]. Символ є віртуальною формою, і в цьому відношенні він схожий на метафору, але між ними також є важливі відмінності. У метафорі зв'язок між віртуальним

і реальним образом базується на подібності, але в символі важко сказати про подібність [38, ст. 183]. Умберто Еко зазначає "Образ у метафорі настільки очевидний, що унеможлиблює інтерпретацію, але символ відображає різні інтерпретації через свою нескінченість" [49, ст. 367] і "складність значення і метафора належить виключно царині слів, символ – царині дійсності" [38, ст. 183].

"Символ – це будь-який знак, слово, словосполучення та вираз, які передбачають значення та концепцію, що виходять за рамки того, що вони здаються" [40, ст. 4]. У семіотиці допускається тип символу, в якому особа, місце, річ, образ чи подія посиляється на абстрактну ідею чи абстрактний стан. [38. ст. 461]

Символізм фактично визначається як естетична школа, орієнтована на формування унікальної художньої структури та розвідку відповідностей між звуками, словами і кольорами. В цих відповідностях художник прагне виявити вищий ідеальний сенс. Символізм надає особливого значення митцю, який виходить за межі чуттєвого світу. Символісти спрямовані на перетворення реальності та її матеріальних аспектів, розглядають життя як можливість естетичного вираження. Символізм існував як епоха від кінця XIX століття практично до Першої світової війни, коли еволюціонував в експресіонізм, що мав більш драматичний характер [9. С. 164–165]. В цей період сформулювався модернізм, який поступово втрачає свою ідентичність з символізмом і стає полістильовим, охоплюючи елементи імпресіонізму, неонатуралізму, неоромантизму та неокласицизму.

Символізм та декаданс виникли на основі розпаду та трансформації концепцій пізнього романтизму (представленого Шарлем Бодлеєм) і натуралізму (в інтерпретації Еміля Золя). В німецькій літературі епохи декадансу виділяють три відносно самостійні стильові напрями – неоромантизм, імпресіонізм і естетизм. Проте в українській літературі естетизм теоретично не виділяли як окремий літературний напрямок, частіше він розглядався під назвою символізму, хоча фактично відзначається впливом

як естетизму, так і декадансу, і символізму [9 с. 166]. Спільною рисою цих напрямків в українській літературі була тенденція до відмови від об'єктивної реальності та прагнення до висловлення внутрішнього світу через символічну, символістичну мову, що відбивала естетичні та філософські уявлення письменників в кінці XIX – початку XX століття.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Після короткого огляду на основні положення, можемо зробити висновок, що модернізм в Україні був сприйманий його прихильниками як єдиний шлях для української літератури в ті роки, в яких відбувався перехід до нового етапу. Він формувався не лише під впливом хвиль мистецтва Заходу, але й на основі відновлення власної національної традиції, зокрема "філософії серця", яка мала багато спільних рис з "філософією життя". Національний аспект грав важливу роль у формуванні українського модернізму і пов'язувався не тільки із кризовими періодами на початку XX століття, але також із хвилею національного відродження. Наш модернізм відзначався активним внеском нації, і ця роль нації не обмежувалася лише питаннями онтології та морально-етичних аспектів, подібно до підходу народників. Він також включав в себе філософські та естетичні аспекти. Тому можна стверджувати, що український модернізм мав свої власні особливості і формувався в складних історично-культурних умовах.

В другій половині XX століття перська поезія відчула сильний вплив суспільно-політичних подій в світі та в самій країні, і стала спрямованою на вирішення соціальних проблем. Цей період відомий як час формування "шер-е ноу", який об'єднав сміливих і демократично налаштованих поетів, відомих як прогресивні літературні діячі. Вони впровадили "Літературу опору" і виступали на підтримку тих, хто був ущемленим у суспільстві. Модернізм у перській літературі отримав ґрунт завдяки перекладам європейської та російської літератури, і досяг піку у другій половині XX століття завдяки

творчості освічених членів інтелігенції, серед яких були письменники та поети.

Словесний образ–символ – це поєднання образного та знакового елементів. Так само, як і знак, вміст словесного образу–символу фіксується певною формою та розкривається через асоціації. Відмінною рисою словесного образу–символу в порівнянні з знаком є його вмотивованість – наявність аналогічного або асоціативного (природного або культурного) зв'язку між змістом і формою. У поетичному контексті словесний образ–символ також має художню вмотивованість, оскільки поєднує вихідне значення з більш загальним, що виникає з його використання в конкретному поетичному тексті.

РОЗДІЛ 2

МОДЕРНІСТСЬКІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ ФОРУГ ФАРРОХЗАД ТА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

2.1 Модерністські символи у творчості Форуг Фаррохзад

Форугзаман Фаррохзад — іранська поетеса, яка за своє коротке життя опублікувала шість збірок поезії, які є чудовими зразками нової перської поезії. Фаррохзад розпочала свій творчий шлях зі збірок "اسی", "دیوار" і "عصیان" у формі напіввіршів. Її вважають одною з засновників нової перської поезії [41, ст. 65].

Новаторська символіка є одним з найважливіших проявів напрямку творчих здібностей сучасних поетів і Форуг Фаррохзад також займає видатне місце в цьому напрямі. Поезія Фаррохзад має особливе значення з точки зору різноманітності та охоплення використання символів, так і з точки зору створення нових. Ця особливість є одною зі стилістичних маркерів поезії Фаррохзад. Після окреслень визначень та теоретичних дискусій про символізм, разом з класифікацією символів та обговоренням їх цінності та значимості, щоб осягнути зміст та простір її поезії, також обговорюються відмінність та схожість її символізму з символізмом інших сучасних поетів. В роботі проаналізовано 24 нововведених символів Фаррохзад, які було взято зі збірок "تولدی دیگر" та "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد", та розглянуто семантичні функції цих символів в контексті її поезії. Авторські символи Фаррохзад є вираженням індивідуальності поетеси та її зусиль та діяльності, які ця талановита авторка докладала для розвитку стилістичного простору модерної поезії. Фаррохзад використовує метафори та образи, для висловлення своїх емоцій та вражень. Символіка в її поезії слугує не лише засобом вираження краси та болю, але і втіленням її пошуків власної ідентичності та визначення місця жінки у сучасному світі. Сприйняттям цих символів можна розкрити глибокі рівні її творчого самовираження та відповідь на виклики часу.

Опираючись на дослідження поетики Форуг Фаррохзад Сіріуса Шаміси, ми можемо виділити основні теми та мотиви, які використовувала Форуг Фаррохзад у своїй творчості [48. ст. 235]:

Мотив	Пояснення	Приклад
Смерть, загибель, гниття	Проблематика загибелі і смерті, страх перед знищенням і занепадом є важливими темами поезії, які повною мірою розкриваються в збірці	من هیچگاه پس از مرگم جرت نکرده‌ام در آینه بنگرم و آنقدر مرده‌ام که هیچ چیز مرگ مرا دیگر ثابت نمی‌کند
Той, хто втратив надію, песимістичний	Більшість віршів Форух Фаррохзад мають відчайдушний тон; Ніби в минулому все скінчилося, а майбутнє — не що інше, як руїна і темрява.	گوش کن وزش ظلمت را می‌شنوی؟ من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم من به نومییدی خود معتادم گوش من وزش ظلمت را می‌شنوی
Скорбота, туга за минулим	Цей мотив дуже поширений у перській літературі. Форуґ часто згадувала своє дитинство та юність, і своє бажання повернутися в той час. Саме в цьому мотиві Форуґ висловлює невдоволення життям і вважає прояви щастя в суспільстві абсурдними і фальшивими.	ای هفت سالگی ای لحظه شگفت عزیمت بعد از تو هر چه رفت، در انبوهی از جنون و جهالت رفت
Покірність	У своїх віршах, як жінка, Форуґ бунтує та протестує проти соціальних норм, які пригноблюють становище жінки в суспільстві.	وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود و در تمام شهر قلب چراغ‌های مرا تکه‌تکه می‌کردند
Самотність та чужина	Форуґ відчуває себе самотньою, і той факт, що її	آه چه آرام و پرغرور گذر داشت زندگی من چو جویبار غریبی

	вірші описують самотні будинки та пізні ночі в місті, є проявом цього.	در دل این جمعه‌های ساکت متروک در دل این خانه‌های خالی دلگیر
Простий, довірливий, наївний	В своїх віршах Форуг часто згадує наївність ліричного героя	آنها تمام ساده‌لوحی یک قلب را با خود به قصر قصه‌ها بردند
Весілля	Різноманітні компоненти весільної церемонії з'являються в поезії Форуг як символи фальшивого щастя.	سخن از پیوند سست دو نام و هم‌آغوشی در اوراق کهنه یک دفتر نیست
Життя в будинку	У своїх віршах Форуг розповідає про жіночу повсякденну роботу вдома, адже сама пройшла такий період життя.	کدام قله کدام اوج؟ مرا پناه دهید ای چراغ‌های مشوش ای خانه‌های روشن شکاک که جامه‌های شسته در آغوش دو‌دهای معطر بر بام‌های آفتابی‌تان تاب می‌خورد
Захоплення з дитинства	В поезії Форуг помітні дитячі заняття та ігри.	گرمای کرسی خواب‌آور بود من تند و بی‌پروا دور از نگاه مادرم خط‌های باطل را از مشق‌های کهنه خود پاک می‌کردم

Ментальний простір і світогляд поетеси безпосередньо пов'язані з походженням її символів. Більшість сучасних поетів–символістів беруть свої символи із природи. Символи природи в поезії Фаррохзад також мають високу частотність. Друге походження символіки Фаррохзад – це елементи побуту. Вона не є засновницею, але, безсумнівно, є найвидатнішою поетесою, яка відобразила у своїх символах злети та падіння мирського життя. І третє джерело символів Фаррохзад – це сфера поле жіночих тривог та душевних занепокоєнь, які рідко зустрічаються в поезії інших поетес до неї.

Авторські символи Фаррохзад можна розділити за частотою використання та передання образу на три групи: мікро–, макро– та авторські символи:

Мікро–символи, це ті символи, які використовувалися лише один чи декілька разів в її поезії. Це "стіл", "ніщо", "ворона", "механічна лялька", "маленька сумна фея", "мандрівний острів", "Сімург" (пташка, в іранській міфології), "герань", "вітряк", фабрика, "саджанець волоського горіха, сигарета, м'ясоїдні, рослини, стадо, вода, чотири, миша, сон, яблуко.

Макро–символи повторюються декілька разів в її поезії; і є значними символами, які відповідають за передачу більшої частини ментальності поетеси й представляють частину головних мотивів. Це: "птах", "дерево", "вітер", "сад", "садок", "вікно" та "вулиця".

Авторські символи, які актуалізують увесь характерний потенційний сенс у середині поезії та набувають особливого значення та популярності такі: "лампа", "холодна пора", "звук", "сон" та "акація".

У даній роботі ми проаналізували найбільш популярні символи, які вплинули на трактування творчості Форуг Фаррохзад та на творчість інших письменників.

1. *Дерево*: це символ існування людини\автора який пов'язує життя, смерть та кохання. У поезіях Фаррохзад згадуються назви декількох дерев: тополя "سپیدار", черешня "گیلاس", сосна "کاج", верба "بید", горіх "گردو", акація "افاقی", яблуня "سیب", слива "آلوجه", в'яз "نارون". І декілька разів згадуються дерева, які виражаються словосполученнями, але вид дерева незрозумілий: мокрі дерева "درختان خیس", дерева біля будинку архітектора "درخت های خانه معمار", старі дерева Ях`ї "درخت های کهنه یحیی", дерева дочки Сейєда Джавада "درخت های دختر". Також в її поезії є такі символи як: корінь "ریشه", лист "برگ", гілка "شاخه", стебло "ساقه", кущ "بوته", квітка "شکوفه", плід "میوه", насіння "دانه", сад "باغ", садок "باغچه", ліс "جنگل" і навіть штучні "درختان مصنوعی" та паперові дерева "درختان کاغذی".

Дерево Ях`ї – реальне дерево, яке знаходиться в старому районі в Тегерані. Це дерево росте на території гробниці імамазаде Ях`ї епохи Сельджуків.

Кожен житель Тегерану знає це дерево, адже йому понад 800 років. Отже, чисто з технічної інформації про дерево, ми дізнаємося, що це – платан. Платани – могутні дерева, але саме від цього залишився величезний сухий стовбур та декілька гілок. Саме таке дерево, ми маємо уявляти коли читаємо наступні рядки:

کسی می آید / کسی می آید // کسی که دلش با ماست، در نفسش با ماست / در صدایش با ماست // کسی که آمدنش را / نمی شود گرفت // و دستبند زد و به زندان انداخت / کسی که زیر درخت های کهنه یحیی بچه کرده است // و روز به روز / ...

Хтось іде /хтось іде// Та, чиє серце з нами, та, чия дума з нами/ Та, чий подих з нами// Та, хто не змогла дійти/ взяли // І закували наручники, і ув'язнили в темниці / Ту, хто народила під старими деревами Ях'ї // І день за днем...

Аналізуючи ці рядки, ми можемо побачити бажання авторки показати безвихідь та несправедливість, по відношенню до праведних в цьому світі та підкреслила цю атмосферу безпорадності через символіку в минулому могутнього, але зараз – сухого дерева платана Ях'ї.

Сучасне використання символу дерева також пов'язане зі створенням і воскресінням (новим життям) у різних культурах, наприклад, різдвяна ялинка та родовідне дерево. У всій перській літературі певні дерева використовувалися як символи та метафори, наприклад, кипарис, самшит, тополя, райське дерево. У "Культурі символів" він пише: "Символізм дерева означає життя, зростання, родючість і народження. Дерево – це таємниця незнищеного життя і безсмертя... це також таємниця людської природи і таємниця нескінченного процесу життя." [///, ст. 104] Використання символу дерева в концепції "я/поета/людини" в поезії Фаррохзад використовують поети після неї.

مثل این است که در پنجره ای / تک درختم را سرشار از برگ / در تب زرد خزان ... [تولدی دیگر،

[18

Наче у вікні / моє єдине дерево повне листя / в жовтій лихоманці осені...
[Ще один день народження, 18]

درخت کوچک من / به باد عاشق بود / به باد بی سامان / کجاست خانه باد؟ [تولدی دیگر: 42]

Моє маленьке деревце / закохалось у вітер / у хаотичний вітер / де будинок вітру? [Ще один день народження, 42]

Вітер, символ руйнування, завжди конфліктує з деревом.

من از سلاله درختانم / تنفس هواي مانده ملولم ميکند. (ایمان بیاوریم: 93)

Мені набридло дихати повітрям моїх дерев [Давайте вірити..., 93]

В іншому вірші зі збірки "Ще один день народження" поетеса трактує стосунки між собою та коханим як зв'язок між життям і деревом. Хоча ми можемо розуміти символ "дерева" як символ зелені, родючості та життя:

مه هستی من آیه تاریکی است.../من در این آیه تو را / به درخت و آب و آتش پیوند زد. [تولدی دیگر،

[10]

Все моє існування – темний аят / в цьому аяті я пов'язала себе з деревом, водою та вогнем. [Ще один день народження, 10]

Саджанець є символом самого поета. У прекрасному образі появи поет пов'язує ріст, плодючість і зрілість свого єства з деревом.

کنون نهال گردو / آنقدر قد کشیده که دیوار را برای برگ های جوانش معنی کند. [ایمان بیاوریم، 62]

Тепер саджанець (волоського горіха) / виріс такий високий, що утворив стіну з молодого листя. [Давайте вірити..., 42]

دست هایم را در باغچه می کارم / سبز خواهم شد میدانم، میدانم [تولدی دیگر، 153]

Посаджу в садочку / Зазеленію, знаю, знаю [Ще один день народження, 153]

У наступних прикладах з поезії продовження давнього кохання чи пам'ять про нього пов'язують із символом дерева:

دل من به بهانه های ساده خوشبختی خود می نگرد / ... / به نهالی که تو در باغچه خانه مان کاشته ا

ي [تولدی دیگر، 104]

Моє серце дивиться на прості виправдання свого щастя / ... / на саджанець, який ти посадив в саду нашого дому [Ще один день народження, 104]

ما قلب هامان را به باغ مهربانیهای معصومانه می بردیم / و به درختان قرص می دادیم [تولدی دیگر،

[1]

*Ми звикли нести свої серця в сад невинної доброти / і позичати їх деревам.
[Ще один день народження, 10]*

Ще одне поняття, яке з'являється поряд із символом "дерева" у поезії Фаррохзад, — паперові дерева. Через безпосередній зв'язок дерева з життям і самим поетом паперові дерева постають, коли поет змальовує відсутність життя.

من از دیار عروسکها می آیم / از زیر سایه های درختان کاغذی از فصل های خشک تجربه های عقیم
دوستی و عشق [ایمان بیاوریم، 60]

*Я родом із країни ляльок / з тіні паперових дерев із посушливих сезонів
безплідних переживань дружби та кохання. [Давайте вірити..., 60]*

У поезії Фаррохзад смерть може бути зображена як дерево, що з'єднує матеріальний світ з потойбічним.

و مرگ آن درخت تناور بود / که زنده های این سوی آغاز / به شاخه های ملولش دخیل می بستند / و
مرده های آن سوی پایان / به ریشه های فسفری اش چنگ می زدند. [ایمان بیاوریم، 49]

*І смертю того дерева був Танвар, / що живі по цей бік початку /
тримаються його м'яких гілок /, а мертві по той бік / чіпляються за його
фосфорне коріння. [Давайте вірити..., 49]*

2. **Садок:** Цей символ кілька разів з'являється у поезії Фаррохзад, але лише в однойменному вірші в збірці "Давайте вірити..." як авторський символ у вірші. Садок (міський), на відміну від саду та лісу, пов'язаний з міським життям, оскільки обмежений життєвий простір в індустріальному та сучасному суспільстві призвів до створення маленьких садків у таких середовищах. Сам по собі цей символ виражає обмеженість і вузькість життєвого простору. Шаміса С. вважає "садок" – "таємницею загального життя, сімейного життя та особистого життя поета" [47, ст. 107], але, здається, це більше символ нового суспільства, занепаду і розкладу який хвилює поетесу.

کسی نمی خواهد / باور کند که باغچه دارد می میرد // که ذهن باغچه دارد آرام/آرام/از خاطرات سبز
تهی می شود [ایمان بیاوریم، 7]

Ніхто не хоче / вірити, що садок вмирає // що пам'ять саду повільно спустошується від зелених спогадів [Давайте вірити..., 70]

پدر، مادر، برادر و خواهر اهمیتی به سرنوشت باغچه نمی دهند [ایمان بیاوریم، 71]

Батькові, матері, братові й сестрі не байдужа доля саду [Давайте вірити..., 71]

از پشت در صدای تکه تکه شدن می آید / همسایه های ما همه در خاک باغچه هاشان به جای گل /
خمپار هو مسلسل می کارند [ایمان بیاوریم، 77]

Ззаду доноситься стукіт, що розбиваються на шматки / Усі наші сусіди замість квітів у землі своїх садочків. [Давайте вірити..., 77]

Поет виступає як свідок, який співчуває занепаду суспільства – садку.

3. **Вода:** та її різні форми (море, болото, річка, крапля) знайшли різні символічні вираження в минулій та новій соціально–містичній літературі, але жодного з цих містичних чи соціально–політичних значень немає в поезії Фаррохзад. Вода в її поезії завжди пов'язана з поняттями смерті, відмирання, руйнування та страху. Це символічне значення води рідко повторюється в поезії поетів після неї.

آیا زمان آن نرسیده است / که آسمان ببارد / و مرد بر جنازه مرده خویش / زاری کنان نماز گذارد؟
(تولدی دیگر، 10)

Хіба не настав час / щоб небо пішло дощем// над його мертвим тілом/ а людина голосила й молилася ? (Ще один день народження, 10)

بعد از تو آن عروسک خاکی/که هیچ چیز نمی گفت به جز آب، آب، آب/ در آب غرق شد. (ایمان بیاوریم، 47)

Після вас, та глиняна лялька / яка не говорила нічого крім води, води, води/ втопилася (Давайте вірити... 47).

І змальований нею образ моря виражає страх смерті і самотності:

نگاه کن که در این جا / زمان چه وزنی دارد؟ / و ماهیان چگونه گوشت های مرا می جوند؟ / چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می داری؟ (ایمان بیاوریم، 29)

Погляньте сюди/ чи має значення час? // І як риби жують моє тіло?/ Чому ти завжди тримаєш мене на дні моря?

У віршах збірки "Давайте вірити...". сніг виступає символом руйнування і контрастує з руками (символом єдності, зв'язку та кохання):

شاید حقیقت آن دو دست جوان بود، دو دست سبز جوان / کهزیر بارش یکریز برف مدفون شد (ایمان بیاوریم، 43)

Може, правда були дві молоді руки, дві молоді зелені руки / поховані під одним снігопадом (Давайте вірити..., 43)

А стояча вода, болото, є символом нерухомості й пригніченості розуму/людини/суспільства:

چه می تواند باشد مرداب/ چه می تواند باشد جز جاي تخم ريزي حشرات فساد. (ایمان بیاوریم، 92)

Що може бути болотом/ що може бути, як не гніздо комах – шкідників (Давайте вірити..., 92)

مرداب هاي الكل / با آن بخارهاي گس مسموم ... (تولدي ديگر، 91)

Алкогольні болота/ тими парами отруйного газу... (Ще один день народження, 91)

Вірш під назвою "У зелених водах літа", сповнений таких метафоричних словосполучень, таких як "ненадійна тінь кохання", "хворобливе існування", "спаплюжений дух", "страх руйнування", "розгублені очі" отже, можемо вважати, що "зелена вода" — це стояча й каламутна вода чи болото, яка вона зображує розпачливе й тривожне мислення поета.

با بار شادي هاي مهجورم / بر آب هاي سبز تابستان/ آرام می رانم / تا سرزمين مرگ (تولدي ديگر،

150)

З тягарем своїх радощів я їду повільно / по зелених водах літа / в край смерті... (Ще один день народження, 150)

Фонтан представляє концепцію постійного повторення та застою, що зображує нудьгу:

این جانیان کوچک را می دیدي/ که ایستاده اند / و خیره گشته اند / به ريزش مداوم فواره هاي آب

(تولدي ديگر، 93)

Раніше ви бачили цих малих/ що стояли / і стомлено дивлячись / на постійне падіння води у фонтані. (Ще один день народження, 93)

افق عمودي است / و حرکت فواره وار / چرا توقف کنم؟ (ایمان بیاوریم، تنها...)

Обрїй вертикальний / і рух, як фонтан / чому я маю зупинитися? (*Давайте вірити...*)

4. Птах(и): це один із важливих символів метафоричного світу Фаррохзад. Антагоністичний світ із присутньою розрухою навколо ліричного героя. В збірці "Ще один день народження" птах є символом легкості та наївності, об'єктом гумору та сарказму, але поступово в наступних віршах його присутність стає серйознішою, і нарешті ліричний герой усвідомлює, що він повинен навчитися літати, як птах. Пташине життя — недосяжна утопія.

پرنده روزنامه نمیخواند/ پرنده قرص نداشت/ پرنده آدمها را نمیشناخت/ پرنده آه فقط یک پرنده بود
(تولدي ديگر، 132)

Птах не читав газети / У птаха не було боргу / Птах не знав людей / Птах був просто птахом (Ще один день народження, 132)

بعد از تو پنجره که رابطه اي بود سخت زنده و روشن / میان ما و پرنده / میان ما و نسیم / شکست
(ایمان بیاوریم، 47)

Після тебе, вікно було стосунками важкими, живими та яскравими/ між нами та птахом / невдача (Давайте вірити..., 47)

چرا توقف کنم؟ / پرنده ها به جستجوی جانب آبی رفته ان (ایمان بیاوریم، 90)

*Навіщо зупинятися? / Птахи вирушили на пошуки блакитної сторони.
(Давайте вірити..., 90)*

پرواز را به خاطر بسپار / پرنده مردنی است (ایمان بیاوریم، 100)

Запам'ятай політ / цього птаха, який помирає. (Давайте вірити..., 100)

Назви деяких птахів також повторюються у віршах Фаррохзад: горобець "گنجشک", голуб "کبوتر", ворона "کلاغ", канарка "قناري", ластівка "پرستو", орел "سار", Сімург "سیمرغ" та шпак "سار" — усі вони належать до ідеального світу, з яким поетеса втратила зв'язок та шкодує через це.

و هیچ کس نمی دانست / که نام آن کبوتر غمگین / کز قلبها گریخته ایمان است (تولدي ديگر، 90)

*І ніхто не знав, / що ім'я тій сумній голубці / – віра, що втекла із сердець
(Ще один день народження, 90)*

دانه هاي زرد تخم کتان / زیر منقار قناري هاي عاشق من می شکنند (تولدي ديگر، 78)

Жовті насіння льону ламаються під дзьобами моїх улюблених канарок (Ще один день народження, 78)

و در آن کوه غریب فاتح / از عقابان جوان پرسیدیم / که چه باید کرد؟ (تولدی دیگر، 110)

А в тій дивній горі завойовник / якого ми, молоді орлята, "що треба зробити?" (Ще один день народження, 110)

4.1. Горобець: це символ втраченої невинності, який контрастує з індустріальним світом.

تو از میان نارونها گنجشک های عاشق را / به صبح پنجره دعوت می کردی (تولدی دیگر، 147)

Закоханих горобців з–поміж в'язів/ ти зранку кликав до вікна. (Ще один день народження, 147)

زبان گنجشکان یعنی نسیم، عطر، نسیم / زبان گنجشکان در کارخانه می میرد. (ایمان بیاوریم، 39)

Мова горобця – це вітерець, парфуми, вітерець / Мова горобця вмирає на фабриці. (Давайте вірити..., 39)

کسی مرا به میهمانی گنجشکها نخواهد برد. (ایمان بیاوریم، 100)

Ніхто мене не поведе до горобців (Давайте вірити..., 100)

4.2. Сімург: давній символ перської поезії у поезії Фаррохзад з'являється з новим значенням. "У Шахнаме ця істота є могутньою і магічною водночас, в ній поєднані природне та надприродне" [39. ст. 457] У поезії Фаррохзад цей символ передає концепцію величі та відчуженості, опираючись на надприродні риси Сімугра, як міфічної пташки.

ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان ره یافته ایم (تولدی دیگر، 116)

Ми досягли холодного й мовчазного сну Сімурга. (Ще один день народження, 116)

و من به آن زن کوچک برخوردم / که چشمهایش مانند لانههای خالی سیمرغان بودند. (ایمان بیاوریم،

33)

І я зустрів ту маленьку жінку, / чії очі були, як порожні гнізда Сімурга (Давайте вірити...,33)

5. Вечір/темрява: Цей символ часто згадується в поезії більшості письменників– модерністів, особливо в творчості Німи Юшиджа 30–40– х років. Критики вважають цей символ одним з головних на позначення

суспільства. [40. ст. 357] У творчості Німі Юшиджа це символ закритого простору та соціальної задухи. Більшість поетів повторювали цей символ у своїх віршах, використовуючи звичне, започатковане Німою Юшиджем трактування, але Фаррохзад представила нове значення: смерть. Хоча це звичне значення все ще присутнє на задньому плані та інтерпретована властивість символів розглядає можливість образу–символу "ночі" трактування як "соціум", але значення смерті часто зберігається.

من از نهایت شب حرف می زنم/من از نهایت تاریکی/و از نهایت شب حرف می زنم/
اگر به خانه من آمدي براي من اي مهربان چراغ بيار /و يك دريچه كه از آن
به از دحام كوچه خوشبخت بنگرم (تولدي ديگر، 96)

*Я говорю про кінець ночі / я говорю про кінець темряви / і я говорю про
кінець ночі //*

*Якщо ти прийдеш до мого дому, принеси мені лампу // І квартира
через яку я можу дивитися на щасливий натовп на вулиці (Ще один день
народження..., 96)*

Нескінченна ніч — це смерть і світло, яке добрі закохані кладуть на могилу померлого. Цього разу ліричний герой хоче мати вікно зсередини могили у назовні, щоб дивитися на щастя інших.

У наведеному нижче вірші вічність заходу сонця біля білої труни відтворює концепцію смерті.

من از كجا می آيم؟ / كه اين چنين به بوي شب آغشته ام / هنوز خاك مزارش تازه است / مزار آن دو
دست سبز جوان را می گويم. (ايمان بياوريم، 36)

*Звідки я родом / Я просочилася запахом ночі, земля його могили ще свіжа/
Я говорю до могили тих двох молодих рук юних людей. (Давайте вірити... 36)*

У найвідомішому вірші збірки "Ще один день народження" концепція ночі з'являється поруч зі смертю:

پري كوچك غمگيني كه شب از يك بوسه می ميرد/ و سحرگاه از يك بوسه به دنيا خواهد آمد. (تولدي
ديگر، 155)

*Маленька сумна фея, яка помирає від поцілунку вночі/ і народжується від
поцілунку на світанку. (Ще один день народження, 155)*

Подібно до того, як закінчується збірка "Ще один день народження", так само закінчується збірка "Давайте вірити..." – поєднанням символів смерті та ночі.

به ایوان می روم و انگشتانم را / بر پوست کشیده شب می کشم / کسی مرا به آفتاب / معرفی نخواهد کرد // کسی مرا به میهمانی گنجشکها نخواهد برد/ پرواز را به خاطر بسپار/ پرنده مردنی است (ایمان بیاوریم، 100)

Виходжу на балкон і малюю пальцями / по натягнутій шкірі ночі / ніхто не познайомить мене з сонцем // Ніхто не візьме мене в гості до горобців / не забувай, як літати / Пташка мертва. (Давайте вірити..., 100)

6. Чотири\сім\нуль: Символізм за допомогою чисел у сучасній поезії також започатковує Фаррохзад. Коли вона описує величезний потік сучасних знань, який відчужив ліричного героя від самого себе, вона користується символікою чисел:

خطوط را رها خواهم کرد / همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد/ و در میان شکل های هندسی محدود/ به لحظه های حسی وسعت پناه خواهم برد (ایمان بیاوریم، 30)

Я залишу лінії / Я також залишу підрахунок чисел / і серед обмежених геометричних форм / Я знайду притулок у чуттєвих моментах неоссяжності (Давайте вірити..., 30)

У вірші "ای مرز پر گهر" / "зі збірки "Ще один день народження" неодноразово змальовує число 678 з глибоким іронічним сенсом. Це число, як номер свідоцтва про народження, є символом сучасної людської ідентичності, якої ніби не існує, якщо вона не має номера.

فاتح شدم/ خود را به ثبت رساندم / و هستی ام به یک شماره مشخص شد/ پس زنده باد 678 صادره از بخش 5 ساکن تهران (تولدی دیگر، 134)

Я перемогла / я зареєстрована / і моє існування визначалося числом / так що хай живе 678, виданий 5-м округом Тегерана (Ще один день народження, 134)

Період переходу з дитинства та становлення зовсім незрілої особистості в злому, дорослому світ пов'язаний з числом 7.

اي هفت سالگی/اي لحظه شگفت عزیمت/بعد از تو هر چه رفت در انبوهی از جنون و جهالت رفت. (ایمان بیاوریم، 46)

О сім років/О чудова мить твого відходу/все, що пішло після тебе, пішло в купі божевілля та невігластва. (Давайте вірити..., 46)

Число, яке має більш глибоку символічну функцію, це число "чотири". Це число неодноразово повторювалося в перській літературі в поєднанні елементів Арбаї (в поезії так позначається число 4), але воно набуло нового символізму в системі мислення Фаррохзад, а в збірці "ایمان بیاوریم" число чотири пов'язане з четвертою порою року (зимою) і стала символом кінцевої точки. Холодна пора року – це четверта пора року. Отже, число чотири пов'язане зі смертю, і, повторюючи чотири рази протягом усієї поеми, роблячи її доступною для розуміння, прищеплює глядачам великий акцент на символіці числа чотири.

و من نگاه نکردم / تا آن زمان که پنجره ساعت گشوده شد / و آن قناری غمگین چهار بار نواخت /
چهار بار نواخت / و من به آن زن کوچک برخوردم (ایمان بیاوریم، 33)

І я не дивилася / аж віконце годинника відчинили / і грала та чотири рази сумна канарейка / чотири рази грала / і зустріла ту маленьку жінку (Давайте вірити..., 33)

Цей символ з'являється з другої частині, але тут він має відмінне трактування:

آیا تو / هرگز آن چهار لاله آبی را / بوییده ای؟ / زمان گذشت / زمان گذشت ... (ایمان بیاوریم، 36)
Ви коли–небудь відчували запах цих чотирьох синіх тюльпанів? / Минув час / Минув час... (Давайте вірити..., 36)

Чотири блакитні тюльпани — це чотири пори року, з якими проводить асоціацію поет. В іншій частині вірша те саме число повторюється знову як символ перехрестя. Один із символів, який використовується, щоб показати численні розколи сучасного суспільства, і, звичайно, смерть також є:

آه / چه مردمانی در چهار راهها نگران حوادثند / و این صدای سوت های توقف / در لحظه ای که باید باید / مردی به زیر چرخ های زمان له شو (ایمان بیاوریم، 41)

Ах/ скільки людей хвилюється про аварії на перехрестях (дослівно: чотирьох дорогах)/ і цей звук стоп–свистків/ в момент, коли людину має бути роздавлено колесами часу (Давайте вірити..., 41)

من شبدر چهار پري را می بويم / که روي گور مفاهيم کهنه روبيده است (ایمان بیاوریم، 64)

Пахну конюшиною чотирилистою, що виросла на могилі старих понять (Давайте вірити..., 64)

Інший цифровий символ – "нуль". Нейтральна і незачеплена присутність в існуванні. Неповноцінне соціальне розуміння та ставлення.

می توان چون صفر در تفریق و جمع و ضرب / حاصلی پیوسته یکسان داشت. (تولدي ديگر، 6)

При відніманні, додаванні та множенні результат був незмінно однаковий – нуль (Ще один день народження, 40)

در سرزمين قد کوتاهان / معيارهاي سنجش همواره بر مدار صفر گذر کرده اند. (ایمان بیاوریم، 95)

У країні високих і низьких людей / критерії вимірювання завжди перетинали нульову орбіту (Давайте вірити..., 95)

А число "двадцять мільйонів" є символом нескінченно великого поняття:

و می تواند حتی هزار را / بی آنکه کم بیاورد از روي بیست میلیون بر دارد (ایمان بیاوریم، 82)

І навіть тисячу з двадцяти мільйонів може взяти, не зменшуючи (Давайте вірити..., 82)

7. Миша: миша — один з її авторських символів, який не повторюється у поезії інших авторів. Миша — це смерть, і поетеса відчуває, що вона присутня всюди, прихована й явна.

گوش دادم به همه زندگی ام / موش منفوري در حفره خود/ یک سرود زشت مهمل را / با وقاحت می

خواند. (تولدي ديگر، 49)

Я все життя слухала / Ненависну мишу у своїй норі // яка з нахабністю співає брудкий недбаллий гімн (Ще один день народження, 49)

و عشق و ميل و نفرت و دردم را / موشی به نام مرگ جویده است (تولدي ديگر، 98)

І мою любов, бажання, ненависть і біль зжувала миша на ім'я смерть (Ще один день народження, 98)

و موش هاي موزي / اوراق زرنگار کتب را/ در گنجه هاي کهنه جویدند (تولدي ديگر، 41)

А миші жували дорогоцінні папери книжок у старих шафах (Ще один день народження, 41)

8 Яблуко: заборонений плід і символ забороненого кохання в поезії Фаррохзад. Яблуко є символом мудрості в її віршах, і цей символ повторюється лише тричі, але він впливає на творчість інших поетів. Сограб Сепегрі багато разів використовував цей символ, навіть у вірші, присвяченому Фаррохзад. [44, ст. 401]. Також яблуко – я символом штучності.

همه می دانند/ که من و تو از آن روزنه سرد عبوس/ باغ را دیدیم / و از آن شاخه بازیگر دور
از دست / سیب را چیدیم. (تولد دیگر، 113)

Всім відомо/ що ми з тобою крізь той холодний отвір/ бачили похмурий сад/ І ми зірвали яблуко з тієї гілки/ далеко від руки актора (Ще один день народження, 113)

و زیر شاخه های درختان سیب مصنوعی / آوازهای مصنوعی می خواند (ایمان بیاوریم، 7)

І співає штучних пісень/ під гілками штучних яблунь (Давайте вірити..., 70)

9 Пеларгонія\ петунія: У намаганні поетеси висловити свою індивідуальність у поезії назви квітів відіграють важливу роль, і вона використовує багато квітів, які пов'язані з життям міського суспільства чи окремої людини. Назви квітів, які зустрічаються в поезії Фаррохзад і часто мають символічне значення, це: акація "اقاقی", пеларгонія "شمعدانی", петунія "بنفشه", дика анемона "شقایق وحشی", блакитний тюльпан "لاله آبی". Також ці символи часто нагадують про дитинство поетеси.

آن کوچه های گیج از عطر اقاقی ها ... (تولدی دیگر، 1)

Ті заплутані алеї з пахощами акації... (ще один день народження, 10)

... و شمعدانیها را/ در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟ (ایمان بیاوریم، 34)

А я в небі за вікном поставлю пеларгонії (Давайте вірити..., 34)

و می شود از آنجا / خورشید را به غربت گل های شمعدانی مهمان کرد (ایمان بیاوریم؛ 60)

І звідти можна запросити сонце в дім квітів–пеларгоній (Давайте вірити, 60)

اي دوست اي برادر، اي همخون / وقتی به ماه رسيدي/تاريخ قتل عام گلها را بنويس. (ایمان بیاوریم، 63)

О друже, о брате, о братська кров / Коли ти досягнеш місяця / Напишіть історію розправи над квітами. (Давайте вірити..., 63)

10. Вітряк: Поезія Фаррохзад є ареною появи та представлення нових елементів і проблем міського промислового життя, проте іноді символи традиційного, провінційного життя використовуються для вираження певної думки. Млин непропорційний і чужий світу та новому мисленню та менталітету, тому природно, що він занепадає.

طبیعی است که آسیاب های بادی می پوسند / چرا توقف کنم؟ (ایمان بیاوریم، 9)

Природно, що вітряки зношуються / Чому я маю зупинятися ? (Давайте вірити..., 90)

11. Отара: один із елементів сільського історичного життя, від якого ліричний герой відділений і до якого прагне.

چگونه روح بیابان مرا گرفت؟/ و سحر ماه ز ایمان گله دورم کرد؟ (تولدی دیگر، 110)

Як дух пустелі захопив мене? І зоря місячна мене від отари відвела?(Ще один день народження, 110)

12. Синій кахель: символ традицій та історії.

تو از طنین کاشی ابی تهی شدی . (ایمان بیاوریم، 40)

Ти порожній від звуку синього кахелю (Давайте вірити..., 40)

و حوض های کاشی / بی آنکه خود بدانند/ انبارهای مخفی باروتند. . (ایمان بیاوریم، 77)

А плитка басейну /стала таємним сховищем пороху/ без їх відома. (Давайте вірити..., 77)

آن شب که اصفهان پر از طنین کاشی آبی بود. (ایمان بیاوریم، 32)

Тієї ночі, коли Ісфахан був повний звуком синього кахелю. (Давайте вірити..., 32)

13. Острів (блукаючий/незаселений): символ острову інтерпретує єдине існування ліричного героя в напливі різноманітних соціально–філософських подій.

من این جزیره سرگردان را / از انقلاب اقیانوس / و انفجار کوه گذر دادم (ایمان بیاوریم، 3)

Я пройшов цей блукаючий острів/ через бурхливі води океану та виверження вулкану. (Давайте вірити..., 30)

В іншому вірші Фаррохзад розповідає про перебування душі на безлюдному острові, який може бути символом існування людини.

شاید که روح را / به انزوای یک جزیره نامسکون / تبعید کرده اند (تولدی دیگر، 102)

Можливо, вони заслали самотню душу на безлюдний острів (Ще оди день народження, 102)

14. Газета: газета використовується для вираження одностороннього спілкування в новому світі. Газета – це повідомлення, яке відправник надсилає без присутності одержувача, а одержувач отримує його за відсутності відправника.

به مادرم گفتم: دیگر تمام شد/ گفتم همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می افتد/ باید برای روزنامه

تسلیتی بفرستیم. (ایمان بیاوریم، 41)

Я сказав своїй мамі: все закінчилося / я сказав, що це завжди відбувається раніше, ніж ти думаєш / ми повинні надіслати співчуття в газету. (Давайте вірити..., 41)

15. Фабрика: "найкращий" прояв індустріального суспільства та нового світу, який пов'язаний із поняттям насильства, бо вона (фабрика) вбиває "горобців".

زبان گنجشکان در کارخانه می میرد. (ایمان بیاوریم، 39)

На фабриці вмирає мова горобців. (Давайте вірити..., 39)

و به صدای سوت کارخانه های اسلحه سازی دل بستیم. (ایمان بیاوریم، 47)

І ми закохалися в свист збройових заводів. (Давайте вірити..., 47)

16. Цементні руки: рука є символом зв'язку, а отже, єдності та любові. Це також символ буття поета.

Своє відродження поетеса пов'язує із "зеленими руками".

دست هایم را در باغچه می کارم / سبز خواهد شد می دانم، می دانم، می دانم (تولدی دیگر، 153)
Саджаю руки в саду / буде зеленіти знаю, знаю, знаю (Ще один день народження, 153)

Відсутність стану "відродження" символізують цементні руки.

و این منم / زنی تنها / در آستانه فصلی سرد / در ابتدای درک هستی الوده زمین / و یاس ساده و غمناک
 آسمان / و ناتوانی این دست های سیمانی (ایمان بیاوریم، 2)

*І це я / самотня жінка / на порозі холодної пори / на початку розуміння
 заплямованого буття землі / і простого жасмину і сумного неба / і безсилля
 цих цементних рук (Давайте вірити..., 20)*

17. Чашка чаю: символ повсякденності і порожнечі, яка криється в житті.

و سرانجام تو در فنجانی چای فرو خواهی رفت (تولدی دیگر، 82)

І нарешті ви поринете в чашку чаю (Ще один день народження..., 82)

18. Графік/розклад: ще один символ для вираження буденності та порожнечі, яка існує у повсякденному житті.

میتوان تنها به حل جدولی پرداخت / میتوان تنها به کشف پاسخی بیهوده دل خوش داشت (تولدی دیگر،

67)

*Ви можете розв'язати лише таблицю / ви можете радіти, лише
 знайшовши відповідь даремно (Ще один день народження, 67)*

19. Лялька/ механічна лялька: Символ безвольної людини проти детермінізму промислової індустрії та бездушних механічних відносин. Але інколи, цей символ трактується як повернення у дитинство:

من از دیار عروسکها می آیم / از زیر سایه های درختان کاغذی (ایمان بیاوریم، 6)

Я родом із країни ляльок / із тіні паперових дерев (Давайте вірити..., 60)

بعد از تو آن عروسک خاکی / که هیچ چیز نمی گفت بجز آب، آب / در آب غرق شد. (ایمان بیاوریم 4)

*Після тебе та глиняна лялька / що нічого не говорила, крім води, води /
 втопилася (Давайте вірити..., 40)*

20. Бульбашка: символ людини та її життя.

در حباب کوچک / روشنایی خود را می فرسود (تولدی دیگر، 47)

Він втрачає барви / у вигляді маленької мильної кульки (Ще один день народження, 47)

در حباب کوچک/ روشنایی خود را در خطی لرزان/ خمیازه کشید (تولدی دیگر، 50)

У своїй яскравій маленькій бульбашці/ вона тягнулася до тремтливих ліній
(Ще один день народження, 50)

21. Нічого: символ смерті.

ما هیچ را در راهها دیدیم / بر اسب زرد بال دار خویش. (تولدی دیگر، 39)

Ми нічого не бачили на дорогах / на нашому жовтокрилому коні (Ще один день народження, 39)

22. Сумна маленька фея: символ поетеси.

پری کوچک غمگینی را می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد / ... که شب از یک بوسه می میرد /
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد. (تولدی دیگر، 1)

Я знаю сумну маленьку фею, яка живе в океані / ... яка помирає вночі від поцілунку / і народжується від поцілунку на світанку. (Ще один ден народження, 10)

23. Сигарета: символ нового суспільства і порожнечі, яка лежить в індустріалізованому житті.

می توان ساعات طولانی / خیره شد در دود یک سیگار. (تولدی دیگر، 65)

Ви можете довгі години дивитися в дим сигарети (Ще один день народження, 65)

زندگی شاید افروختن سیگاری باشد، در فاصله رخوتناک دو هم آغوشی. (تولدی دیگر، 101)

*Життя може полягати у закурюванні сигарети на відстані двох обіймів.
(Ще один день народження, 101)*

24. Поле/сарана: Поле є символом існування поета, а сарана є символом шкоди та руйнування.

و ناگهان به خاطر آوردم کشتزارهای جوان تو از هجوم ملخها چگونه ترسیدند. (ایمان بیاوریم، 50)

I rapтом я згадав, як твої молоді поля боялися нашестя сарани. (Давайте вірити, 50)

و بر فراز کشت زارهای جوانی که از هجوم ملخها می ترسیدند. (ایمان بیاوریم، 51)

А над полями молоді люди, які боялися нашестя сарани. (Давайте вірити..., 51)

Символи Фаррохзад часто належать до сфери міського промислового життя, що спричиняє появу таких символів, як: календар, алфавіт, вулиця, миша, машина, стіл, папір/картон, лялька та фабрика в тексті поезії. Більшість символів Фаррохзад є вираженням її індивідуальності. Це дуже особисті символи, які поети–послідовники не змогли використати у своїх віршах через брак контексту.

2. 2 Модерністські образи у творах "Цвіт яблуні" та "Intermezzo" Михайла Коцюбинського

В першу чергу, хочеться зазначити, що Михайло Коцюбинський писав в течії імпресіонізму, частини нової течії, яка прийшла на зміну реалізму – модернізму. Імпресіоністи прагнуть у своїх творах передати свої власні витончені враження та спостереження щодо миттєвих відчуттів і переживань, а також зафіксувати переходи в природі та захопити миготливі ефекти світла. У порівнянні з неокласицизмом, імпресіоністи не обов'язково прагнули об'єктивно відтворювати реальність. Замість цього вони спрямовані на те, щоб поділитися своїми власними емоціями і враженнями з глядачем, намагаючись вплинути на його почуття [1, ст.15]. Його оповідання та новели відзначаються виразним відтворенням не лише глибинних соціальних та психологічних трансформацій у суспільстві на рубежі століть, але й активними пошуками, які визначали літературний процес у період між двома століттями. Коцюбинський вніс українську літературу елементи декадентства, символізму, неоромантизму [17. ст. 163]. Його досягнення полягають у здатності відтворити реальний хід психічних процесів та внутрішніх рухів людської душі, враховуючи їхню складність, за допомогою кольору та звукових вражень.

Ю. Савченко висловлює цікаві спостереження щодо імпресіоністичної поетики новели Коцюбинського. В його концепції імпресіонізм означає відображення навколишнього через призму сприйняття як героїв, так і автора, зосереджуючись, зокрема, на психологічному імпресіонізмі. Суть полягає в

передачі вражень автора, які він розподіляє між собою і своїми персонажами. Автор розуміє природу і оточення, в той час як герої мають можливість відтворювати свій внутрішній світ у відповідності до свого сприйняття. Обидві ці сторони взаємодіють і витікають з основного враження, а урешті-решт персонажі виявляються неспроможними мислити інакше, ніж сам автор. [26. ст. 128].

З урахуванням імпресіоністичного методу відтворення внутрішнього стану персонажів, творчий внесок Михайла Коцюбинського видається надзвичайним явищем. В порівнянні зі стилем письма інших українських майстрів слова, Марія Черемшина зауважує: "Марко Вовчок була оповідачкою, І.Франко був обсерватором—дослідником, Л.Мартович—сатириком, М.Коцюбинський—живописцем" [31. ст. 328].

Коцюбинський обрав стиль для написання своїх оповідань, який був обумовлений його життєвими спостереженнями, світоглядом, культурою, характером та інтересами [24, ст. 27].

Із роками творча манера письменника видозмінювалась, удосконалювалась і набула характерних ознак, серед яких:

- колористичність живопису і любов до яскравого зорового образу, промовистої деталі;
- перевага метафори перед порівнянням;
- кордоцентрична спрямованість;
- збагачення словника новою лексикою;
- насиченість мови внутрішніми монологами;
- любов до експресії, звуконаслідувальних образів, невласної прямої мови;—лаконізм прямої мови тощо [24, ст. 33–34].

Якщо ж говорити про новели Коцюбинського, то він насамперед був майстром психологічної новели. Загалом умовно його новели можна поділити на два типи:

- 1) психологічні новели ("Intermezzo" тощо);

2) пейзажні новели ("Цвіт яблуні", "На камені", "Сміх", "Він іде" тощо) [17, ст. 164].

Зважаючи на те, що "Intermezzo" є однією з найвидатніших психологічних новел Коцюбинського, варто відзначити, що, хоча вона написана ніби в монологічній манері, вона є послідовністю картин, створених словом, що передають відчуття героя як від його зовнішніх, так і від власних внутрішніх переживань. Дійові особи тут служать засобом художньої умовності. Вони використовуються письменником для того, щоб допомогти читачеві зрозуміти цю складну образну мову природи, носіями якої виступають "дійові особи" — "ниви у червні", "сонце", "зозуля", "жайворонки" та інші, які мають символічний зміст. Наявність персонажів передбачає побудову сцени. Сцена відображає душевні переживання ліричного героя, включаючи його страждання та радості, втомленість і віру в перемогу світлих ідеалів. Проблеми соціального та психологічного характеру виникають через внутрішній етичний конфлікт між громадським обов'язком і втомою, хвилиною зневірою, емоціями та переживаннями [19, ст. 16]. Дві групи образів протистоять одна одній: "моя утома", "людське горе", "три білі вівчарки", "залізна рука города" та "ниви у червні", "зозуля", "жайворонки", "сонце". Як наслідок конфлікту образів виникає багатозначність символів, яка дає уявлення про складні внутрішні процеси ліричного героя. Ідейно-композиційний метод контрасту дуже важливий. Це включає такі елементи, як місто та природа, краса природи та нелюдські умови життя селян. Коли герой думає про природу, його думки та усвідомлення себе у світі та суспільстві зливаються в єдину єдину течію [17, ст. 164].

Під час читання новели, написаної від першої особи, можна подумати, що Коцюбинський є ліричним героєм твору: Але це не зовсім так, оскільки багато відчуттів, описаних у новелі, відомі кожному. Тим не менш, очевидно, що твір дійсно має автобіографічну основу. У зв'язку зі слабким здоров'ям автора виснажило фізичне та нервово перенапруження (він інтенсивно займався творчістю під час виконання службових обов'язків).

Символічні образи виділити у цьому творі є нескладною задачею, адже більшість з них автор сам показує нам, представивши їх як "дійових осіб" твору:

Моя утома – символ зневіри, перед депресивного стану ліричного героя.

"Лишилось ще тільки спакуватись... Се було одно з тих незчисленних "треба", які мене так утомили і не давали спати" – слово "треба" є важкою ношею для головного героя, який стомився не тільки від своїх обов'язків, а взагалі від комунікації з людьми.:

"Я не можу розминутись з людиною. Я не можу бути самотнім".

"Мене втомили люди. Мені надокучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння, кричать, метушаться і сміяться. Повідчиняти вікна! Провітрить оселю!.. Нехай увійдуть у хату чистота і спокій". Зараз свого спокою та відпочинку ліричний герой готовий на відчайдушні кроки, але, на щастя, він обирає найбільш безболісний варіант – виїхати за місто на "залізній руці міста"

Залізна рука міста – це втілення проблем у житті героя та негативних наслідків міського життя, віддаленого від природи, що викликає виснаження та відчай. На початку та наприкінці твору згадується образ залізної руки, тобто потяга, символу індустріалізації; спочатку герой тікає від "залізної руки міста", а потім вона повертає його назад, коли він уже відпочив і морально готовий продовжувати боротьбу.

"Поїзд летів, повний людського гаму. Здавалось, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає. Мене дратувала непевність, що тремтіла в мені: чи розтулить рука свої залізні пальці, чи пустить мене? Невже я вирвусь від цього зойку та увійду у безлюдні зелені простори? Вони замкнуться за мною, і надаремне клацати буде кістками залізна рука? І буде навколо і в мені тиша?"

"Город знову простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви",

Коцюбинський описує місто та процес індустріалізації та його розвитку, як щось чуже для нашого ліричного героя.

"Се ти одягла землю в камінь й залізо, се ти через вікна будинків — тисячі чорних ротів — вічно дихаєш смородом. Ти бичуєш святу тишу землі скреготом фабрик, громом коліс, брудниш повітря пилом та димом, ревеш від болю, з радості, злості. Як звірина."

Слово "ніщо" – також є непомітним символом в творі. Герой бажає стати "нічим", потонувши в темряві, але це зникнення означає спокій.

"Може, і я обернусь тоді у бездушний предмет, який нічого не почуває, в "ніщо". Так добре було б стати "нічим" — безгласним, непорушним спокоєм."

Ниви в червні (які тільки починають набирати сили) є символом життєвої енергії, якої головному герою бракує.

"Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, наливої зеленим хлібом. Безконечні стежки, скриті, інтимні, наче для самих близьких, водять мене по нивах... Я тепер маю окремий світ... На небі сонце — серед нив я. Більше нікого. Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі. Вітер набива мені вуха шматками звуків, покошланим шумом. Такий він гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівса".

Сонце є символом сили, космічної енергії та вічності.

"На небі сонце, серед нив я"

"Я повний приязні до сонця і йду просто до нього, лице в лице. Повернутись до нього спиною — крий боже! Яка невдячність! Я дуже щасливий, що стрічаюсь із ним тут, на просторі, де ніхто не затулить його обличчя, і кажу до нього: "Сонце!я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів — хто знає, що вийде з того насіння?"

"Дивись же на мене, сонце, й засмали мою душу, як засмарило тіло, щоб вона була недоступна для комариного жала... (Я себе ловлю, щодо сонця звертаюсь, як до живої істоти. Невже се значить, що мені вже бракує товариства людей?)".

Зозуля (народний образ) — символ, що втілює надію і життя (образ часу).

"Глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін — ку-ку! ку-ку! — і сіє тишу по травах"

Жаворонки є символом творчої енергії.

"Жену від себе голоси поля, і тоді на мене, як дощ, спадають небесні. Тоді пізнаю. Се жайворонки. Се вони, невидимі, кидають з неба на поле свою свердлячу пісню. Дзвінку, металеву й капризну, так що вухо ловить і не може зловити її переливів. Може, співає, може, сміється, а може, зайшлося від плачу."

"Він говорив про речі, повні жаху для мене, так просто й спокійно, як жайворонки кидав на поле пісню, а я стояв та слухав, і щось тремтіло в мені.

Людське горе — це стан людей.

"Ходиш між людьми, як між вовками... Бідний в убогого тягне сорочку із плота, сусіду сусіда, батько у сина. Людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного. Як нам світить ще сонце і не погасне? Як можемо жити?"

Три собаки – самозакохана Пава — дворянство, Трепов — жандармерія (кличкою стало прізвище міністра внутрішніх справ), "дурний Оверко" — принижене і темне селянство, якому досить дати трошки волі і воно вже не кинеється ні на кого:

Найбільше описується Оверко, ніби демонструючи близькість автора до народу, який він описує:

"То через нього твої передні лапи мусять хапати повітря, то він душить за горло і вганяє назад у нього твою вогняну злість. Почекай трошки. Зараз будеш на волі. Що-то тоді ти мені зробиш? Ну, стій же спокійно, не шамочись, поки скинуть з тебе ланцюг... а тепер гайда. Куди ж ти, куди? Ха-ха! От дурна псина. Очі заплющила, голову вбік, взяла разом ногами — і без пам'яті мчить наосліп. Рве пазурами траву, відкидає від себе, і летять навздогін за нею збиті на задку кудли. Ну, а я ж — як? Забула?"

В свою чергу, дві інші собаки описуються холодно, відсторонено:

"Тим часом мені рекомендують Паву, поважну матрону, і її другого сина. Се страшний Трепов. Тоді як Оверко чистий сангвінік і на все накидається осліп, наче перед червоними очима вічно висить у нього рожевий туман, —

Трепов солідний, розважний. Він зовсім солідно, обдумано наче, перекусить вам горло, і в його сильних ногах, що стануть на ваші груди, буде багато самоповаги. Навіть коли він спокійно лежить і вичісує бліх з рожевого живота, пильнують підрізані вуха, дума широкий лоб і так солідне звисає мокрий язик з ікластої паці."

"Трепов! Оверко! Пава! Чотири пальці у рот – і дикий степовий свист. Біжать. Як троє білих ведмедів. Може, вони мене роздеруть, а може, приймуть запросини в поле. Хо-хо! Той Оверко не може без штук. Стрибає, наче дурне теля, і скоса наводить червоне око. Трепов гордо несе свою вовну і ставить ноги, наче білі колони. Його підрізані вуха стрижуть. Пава ступає поважно, меланхолійно хитає задом і отстає. Я йду за ними, і мені видно легке гойдання всіх трьох крилатих хребтів, м'яких, вовнистих й звіряче сильних.

Образ ночі є символом Божої краси.

"Пізно я повертався додому. Проходив обвіяним духом полів, свіжий, як дика квітка. В складках своєї одежі приносив запах полів, мов старозавітний Ісав. Спокійний, самотній, сідав десь на ганку порожнього дому й дивився, як будувалась ніч. Як вона ставила легкі колони, заплітала сіткою тіней, зсувала й підносила вгору непевні, тремтячі стіни, а коли все це зміцнялось й темніло, склепляла над ними зоряну баню. Тепер я можу спокійно спати, твої міцні стіни стануть між мною і цілим світом. На добраніч вам, ниви. Й тобі, зозуле".

Етюд "Цвіт яблуні" повністю психологічний. У "Цвіті яблуні" відчувається як мопассанівська проблематика психології в його творчості, так і потік свідомості Шніцлера, так і гамсунівська увага до проблем людської душі, а також унікальна для Коцюбинського глибина підсвідомості та імпресіоністичний малюнок, який використовує світлотіні, колористичні мікрообрази та символи квітів. Іван Франко вважав етюд Михайла Коцюбинського "Цвіт яблуні" психологічною студією, яка показує руку майстра та дуже тонку розповідь про складні психологічні процеси. [14, ст. 60].

У новелі "Цвіт яблуні", використовуючи переважно кольорові контрасти та звукові ефекти, автор передав порухи підсвідомості героїв. У листі до Станіслава Єфремова письменник охарактеризував "Цвіт яблуні" як "маленький психологічний етюд". За зауваженнями О. Черненко: "Основною темою цього твору є внутрішня тема—філософська проблема життя і смерті, яка представлена "у вічному ритмі калатала" та в трьох етапах реалізації цієї теми—"батьки і діти", "життя і смерть", "митець і мистецтво", що їх розвиток "напругою зростає від ночі до досвітку та до сонячного ранку, себто у вічному колі життя" [32. ст. 68].

Використовуючи різнобарвні контрасти, автор відтворив внутрішній конфлікт людської душі та враження батька—митця, переміщення свідомості між реальністю та ірреальністю, світ темряви, туги і неспокою, а також світ радісних спогадів. У цьому контексті центральним елементом є його донька. Розділення на два контрастних світи створює образну дихотомію: "Вгорі темний, похмурий, важкий, під ним—залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней" [1. Ст. 11].

За Підгорецькою І. ми можемо розділити весь твір на умовні два контрастні асоціативно—образні поля. Асоціативно—образні поля – це "складне утворення, що поєднує концептуальний (когнітивні смисли) і вербальний рівні (лексичні засоби мови, об'єднані спільністю їх асоціативно—образного змісту)" [55. Ст. 6].

У мовній палітрі твору ці два світи вербалізовано через два асоціативно—образних поля—*тривога, неспокій* і *життя, радість*. Ядром АОП *тривога, неспокій* є чорний колір з відповідними асоціатами (*ніч, темрява, навуки, море, тінь, скелі, морок*): "за чорними вікнами лежить світ, затоплений ніччю", "а моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом зі мною" [1. Ст. 11], "ціле море дерев у цвіту... м'якими чорними хвилями котиться навкруги... Спить містечко, як купа чорних скель", "так само хилитаються тіні й висить морок" [1. Ст.13]. Тривога, як образ, персоніфікується і набуває істотних рис міфічного звіра:

"якась істота з великими чорними крилами" [1. Ст. 12]. Напруженість у відтворенні стану героя досягається через використання відповідних дієслів і дієслівних сполук: *скрикне, обірветься, зітхає, снує, стрепенувся, морозить, розлазиться холодок мурашками, трясуться, завмер, тріщить.*(1)

Загальний настрій є тривожним і неспокійним через часте повторення чорних і сірих тонів. З точки зору структури жовтий колір і його різновиди є центральними: "жовте полум'я свічки" [1, ст. 16], "жовті нові капчики" і "воскова лялька" (1, ст. 22). Незважаючи на те, що в українському народному сприйнятті жовтий колір асоціюється з сонцем, у піснях жовтий колір використовується як символ журби, безрідності та старості, а в попередньому етюді він також використовується як символ смерті. У творчості імпресіоністів жовтий, а також його відтінки та поєднання з іншими кольорами, іноді набувають смислового навантаження, яке нагадує страх.

Радість та життя є другим асоціативно–образним полем, що включає переважно білі, зелені та блакитні відтінки, які асоціюються з різними речами, такими як яблука, вишня, небо, дерева, луки та трава. Наприклад, "ціле море дереву цвіту" [1, ст.13], "зелена чашечка, що лишилася у руках" [1, ст 20]. Крім кольорової гами, контрастні переливи свідомості персонажа передають різні нюхові, тактильні та звукові елементи. Наприклад, тепло "запах душать груди" [1:13], чорне волосся дружини "м'яке та тепле", "запашне тепло молодого тіла" і "сонце вже встало і золотить повітря". "Так тепло, так радісно", "вся тепла рожева", "холодні дні, мокрі од сліз руки", "холодна вода", "прикладаю холодну од роси квітку до лиця", "запах холодючого тіла". Цвіт яблуні є символом життя, тому що його АОП містить не тільки білий колір, але й приємний запах. Він також асоціюється з "весною", коли природа пробуджується від застиглої зими.

Автор використовує тавтологію "голова моя, мов павук павутиння, снує мереживо думок" [1, ст. 13], алюзія "гризе горе", метафору "хата здається мені каютою корабля", фразеологію "впали, як гриміз неба", "серце падає і завмирає"

[1:12] і порівняння душі з арфою, щоб передати експресивні характеристики стану герої.

Образи–символи, які ми віднайшли у творі, можна розділити на декілька груп:

- Зорові: зелені луки (символ відпочинку, гармонії, легкості, ніжності, лише серед природи можна знайти заспокоєння для розбурханої свідомості), блимання лампи (символізує, з однієї сторони, груди дитини, яка скоро помре, а з іншої – вічну боротьбу світла–життя з темнотою–смертю).

- Слухові: Свист (присутній від початку твору до кінцевого враження від передсмертного свисту), калатало нічного сторожа (нагадує нерозривне коло життя, яке обов'язково проходить через смерть, зв'язок із минулим, повертає героя в реальність, нагадує, що існує життя поза межами кімнати), годинник (який символізує безвихідь перед плином часу та смертю, яка обов'язково приходить до всього живого), арфа (передає внутрішню тривогу головного героя, він неспокійний, його дратують звуки, запахи та деталі побуту)

- Чуттєві: найголовніший образ в даній новелі – образ–символ цвіту яблуні. У творі він є символом ніжності та краси життя. Батько порівнює доньку з цвітом, який такий же світлий і ніжний, як пелюстки в яблуні. Крім того, батько розуміє, що краса цих пелюсток є тимчасовою, і вона скоро зникне, як і життя його дівчинки.

2.3 Аналогія та контраст в образах–символах у творах Форуґ Фаррохзад та Михайла Коцюбинського.

Образи–символи є ефективним засобом реалізації творчого потенціалу та ідей автора, а також безпосередньою демонстрацією національних особливостей. Образ–символ діє як знакова одиниця та понятійна одиниця в концептуальному, культурологічному та семантичному контексті художнього тексту. Концептуальний аналіз є основним методом у сучасних лінгвістичних дослідженнях, які шукають єдину концепцію взаємозв'язку мови та мислення.

Це стосується способів вираження позамовної реальності, знань про світ і законів організації національно маркованої мовної картини світу [11. ст. 46]. Варто звернути увагу на комплекс умов, які спричиняють появу асоціацій, оскільки вони, ґрунтуються на особистому досвіді, що збігається з досвідом культури, до якої належить письменник [15. ст. 2].

Використання методів концептуального аналізу до символів зосереджується на тому, що символи та концепти мають багато спільних рис у когнітивному плані, таких як згорнутість, структура поля та одиниця пізнання. [11. ст. 46]

За працею Будного В та Ільницького М. "Порівняльне літературознавство" "Аналогія – це відповідність між літературними явищами. Пошук аналогій має на меті встановлення подібностей (збігів) між явищами на основі схожості деяких їх ознак (а : А :: б : Б, тобто "а відноситься до А, як б – до Б")... [4 ст. 114]. "Контраст – це розбіжність між літературними явищами, яку можна виявити і продемонструвати за допомогою протиставлення." [4. Ст.114].

Якщо генетичні дослідження зосереджуються на історичних генетичних та еволюційних умовах конкретного явища, зіставна компаративістика переносить предмет дослідження з історичного середовища в сферу пізнавальних експериментів. У цьому підході дослідники порівнюють різноманітні явища, щоб створити асоціативне поле збігів і розбіжностей, паралелей і контрастів. Таким чином створюється не природне середовище генетичних і контактних зв'язків, а експериментальне поле взаємодії, сфера пізнавальних випробувань предмета [4, ст. 115].

Проаналізувавши образи–символи у поезії зі збірок Форуґ Фаррохзад та малої прози Михайла Коцюбинського ми визначили 5 пар з символів, які можуть мати як і аналогії так і контрасти у твоїх трактуваннях.:

Образ–символ *дерева* та його компонентів:

В творчості Форуґ Фаррохзад образ–символ дерева займає надзвичайно важливу роль. Цей образ є один з найбільш повторюваних у її творчості. Він позначає багато концепцій, одна з них це зв'язок між життям та смертю. Дерево

позначає саме існування людини, яке схоже на цикл життя дерева, яке виростає з саджанця у могутнє дерево, а згодом – помирає. Як ми вже могли помітити, тема смерті є основним мотивом всієї творчості Форуг Фаррохзад. Одне з найцікавіших використань цього образу є його інтерпретація через історію про дерево Ях'ї. Для того, щоб зрозуміти його символіку в поезії, потрібно зрозуміти контекст іранського суспільства, адже це дерево справді існує і знаходиться в Тегерані, в похованні імамзаде Ях'ї. В минулому могутній платан, але зараз – сухий, порожнистий пеньок, який символізує людське увядання. Це відображає ідею про невблаганний хід часу та необхідність прийняття смерті.

Так само, схоже значення цього символу ми можемо спостерігати в творі М. Коцюбинського "Цвіт яблуні". Образ–символ цвіту яблунь передає схожу семантику увядання перед смертю та безпорадності, але ми можемо так відчутти захоплення швидкоплинною красою цих дерев та їхнього цвіту. Життя доньки дівчинки головного героя порівнюється з квітом тих яблунь – воно таке ж гарне, світле та чисте, як і крихке та швидкоплинне. Батько обкладає тільце дитини символічним образом зірваного яблуневого цвіту. Ми можемо трактувати цей образ як передчасне припинення людського життя. Той факт, що життя дитини закінчилося в найчарівнішу пору весняного відродження, посилює цей образ. Етюд завершується образом яблуні, який є заключним аккордом, який визначає найвищий зразок мистецтва.

Отже, образ–символ дерева у творчості обох авторів несе багатозначне семантичне навантаження, використовуючи його для вираження різних аспектів життя, смерті та природи.

Образи– символи *птахів*:

У поезії Форуг Фаррохзад використовуються багато образів птахів, але на деяких ми б хотіли акцентувати свою увагу. Птахи є одними із найважливіших символів у світі метафор Ф. Фаррохзад. В збірці "Ще один день народження" птах сприймається як символ легкості та наївності, а також як об'єкт сарказму та гумору. Однак його присутність стає все більш серйозною в наступних

віршах, і врешті–решт ліричний герой зрозуміє, що він повинен навчитися літати, як птах. Пташине життя — це нереалізована утопія. Образ–символ горобця символізує людину, яка переповнена наївності в ньому жорстокому світі індустріалізації. В її поезії, також часто можна зустріти метафору "мова горобця" чи "горобчина мова" що символізує спосіб життя звичайних простих людей, яких "вбиває" та "задушює" міське індустріальне життя.

Також одним з яскравих символів птахів є Сімург – це міфічний птах, притаманний перській міфології, який часто асоціюється з феніксом або грифоном у західних міфологіях. Його ім'я може бути перекладене як "три газелі" або "три обличчя", вказуючи на те, що воно має тричі зігнутий дзьоб або три обличчя, або і те, і те.

Сімург вважається мудрим та могутнім створінням, яке живе в гірських вершинах і є носієм світового древнього знання. В іранській літературі, зокрема в епосі "Шахнаме" Фердоусі, Сімург зображається як провідниця та джерело мудрості. Згадки про Сімурга можна знайти і в інших творах середньовічної перської літератури та поезії.

Варіанти образу Сімурга можуть варіювати в різних культурах та традиціях, але в загальному контексті це створіння представляє собою мудрість, долю та духовний розвиток.

На противагу, в М. Коцюбинського в новелі "Intermezzo" ми можемо побачити також два символи пташок, але вже з відмінним значенням. Жайворонок, як і горобець є символом людської душі, але в той час, як горобець губиться в міській метушні та помирає на задушливих фабриках, жайворонок символізує свободу та творчі порухи людської душі.

М. Коцюбинський також використовує символ зозулі, який є глибоко переплетений з українською свідомістю та знаходить своє виявлення у багатьох як народних так і авторських піснях та оповіданнях. Зозуля – символ суму і вдівства, весни і, водночас, нещастя, туги за минулим і страждань нерозважливої матері. Вона має віщий дар – "кукує" людині літа, щасливе або нещасливе заміжжя. Саме в тексті М. Коцюбинського образ–символ зозулі не

несе в собі ніякого негативного контексту, навпаки він супроводжує ліричного героя у його подорожі "зцілення".

Отже, у творах обох авторів птахи виступають як метафоричні образи, що вказують на різноманіття тем, від емоційного стану сучасного суспільства до пошуку духовного зростання та творчого вираження людської душі. Форуґ Фаррохзад і Михайло Коцюбинський використовують національні символи птахів, або апелювати до культурної свідомості читачів та викликати в них асоціативний ряд, який притаманний їх свідомості.

Образи–символи, над якими варто зупинитися, виникають в контексті літературних творів як *символи індустріалізації*. Історія розвитку суспільства часто тісно пов'язана з індустріальним розвитком, і літературні твори часто вражають це явище через використання знакових образів. Модернізм, який можна визначити як літературний рух, реагував на індустріалізацію, урбанізацію та нові технології, і це впливало на творчий підхід письменників.

У творах початку модернізму можна помітити образи, які стали символами індустріалізації та її впливу на суспільство. Два знакові образи, що визначають цей контекст, – це "*залізна рука города*" М. Коцюбинського та "*фабрики*", "*цементні руки*" Ф. Фаррохзад. Ці образи–символи мають свої особливості в трактуванні та допомагають висловлювати авторську позицію стосовно індустріалізації та її наслідків.

В образі "залісної руки города", що належить до М. Коцюбинського, можна розглядати символізацію технологічного прогресу та автоматизації, які визначали індустріальний розвиток. Цей образ може втілювати в собі не тільки позитивні аспекти, пов'язані з технологічним вдосконаленням, але й негативні, пов'язані з втратою людської індивідуальності та авторитарністю.

У Ф. Фаррохзад образи "фабрики" та "цементні руки" можуть визначати не тільки економічний прогрес, але й знищення природи та загрозу екології. Ці символи можуть виступати метафорами для вираження виснажливої праці та невибіркового впливу індустріалізації на природне середовище.

У цих образах–символах можна помітити паралелі в трактуванні, які розкривають протиріччя та складнощі, пов'язані з індустріальним розвитком. Авторська позиція виявляється через вибір конкретних образів, кожен з яких несе у собі багатогранний підтекст та інтерпретацію впливу індустріалізації на суспільство та природу.

Образ –символи **вечора/ночі**:

Образ вечора у творах Коцюбинського є витонченим символом відпочинку та зачарування божественною красою цього світу. Письменник передає вечір як час, коли природа переливається багатогранними барвами, і душа людини може відчути спокій та гармонію. Вечір у творах Коцюбинського стає часом, коли здається, що сам час сповільнює свій хід, надаючи можливість насолоджуватися красою навколишнього світу.

У свою чергу, образ ночі у поезії Форуґ Фаррохзад має глибокий символічний зміст, який контрастує з уявленням Коцюбинського про ніч. В поезіях Фаррохзад ніч виступає символом темряви, смерті та задухи в суспільстві. Вона стає метафорою для втрат, темряви душі та загубленого світла. Такий образ ночі у творчості Фаррохзад створює атмосферу меланхолії та роздумів про сутність життя.

Ці різниці в передачі образів свідчать про різні світогляди та тематичні аспекти, які важливі для обох авторів. Коцюбинський, оспівуючи природу, акцентує на красі та гармонії, тоді як Фаррохзад, через образ ночі, розкриває темні сторони життя та його негативні аспекти. Обидва підходи виявляють глибокий художній підхід до тем, які важливі для кожного автора, враховуючи їхні особисті переживання та світогляд.

Образ –символ "**нічого/ніщо**"

Одним з цікавих, не тривіальних образів символів є образ–символ "нічого" – відсутності будь чого, будь це почуття до людей, ненависть чи любов, радість чи сум, відчуття реальності, бажання жити тощо. Варто відмітити, що у цих двох вищезгаданих письменників, цей образ згадується один чи декілька разів, але є особливим, притаманним для модерністів, які протестували проти старих

тлумачень і надавали своїм символам нового значення. Відсутність будь-чого також можна трактувати як символ.

У творах Михайла Коцюбинського, відомого своєю глибокою філософією, образ "нічого" може виявлятися через роздуми героїв про сутність життя, позбавлення від матеріального та важливість духовних цінностей. Це може бути виражено у відмові від земних благ, нематеріальному пошуку сенсу життя або в досягненні внутрішньої гармонії поза матеріальним світом.

Співвідношення образу "нічого" в творчості Форуґ Фаррохзад може виявитися в її поезії, де вона досліджує теми смерті, пустки та тлумачить їх через призму відсутності. В цьому контексті "ніщо" може бути сприйнятим як невизначеність, таємничість або відсутність конкретного значення, що надає її творчості містику та філософську глибину.

Обидва письменники, розглядаючи образ "нічого", вносять свої унікальні інтерпретації, що додає багатшаровість і глибину їхнім творам. Цей образ стає засобом вираження та рефлексії над загальнолюдськими питаннями та проблемами, надаючи творам екзистенційний характер.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Форуґ Фаррохзад, іранська поетеса і режисерка, вважається однією з ключових фігур іранського літературного модернізму. Її творчість, яка була активною в 1950–60-х роках, вирізняється високою ступенем експресії, інтимністю та символізмом.

Ф. Фаррохзад використовує символізм для вираження своїх глибоких особистих почуттів і вражень. Вона вдало вплітає в свою поезію образи і символи, що визначають модернізм як літературний рух. Тут важливо враховувати її соціокультурний контекст, адже Іран того періоду переживав трансформації та соціальні зміни.

Один з яскравих прикладів символізму у творчості Форуґ Фаррохзад — це її образ цвіту та природи. Вона часто використовує квіти, дерева та інші

природні образи як метафори для вираження своїх почуттів, бажань та емоцій. Це властиво для модерністської літератури, де символіка природи використовується для висловлення внутрішніх світів героїв.

Також слід відзначити, що Форуґ Фаррохзад в своїй творчості активно досліджує питання гендерної ідентичності та жіночої емансипації, що також відзначається модернізмом. Вона відкрито висловлює свої думки щодо соціальних норм та стереотипів, використовуючи символізм як засіб виразності.

Таким чином, творчість Форуґ Фаррохзад є прикладом модерністської літератури, яка використовує символізм для вираження складних емоцій, особистих переживань і соціокультурних проблем.

У "Intermezzo" стилістична манера імпресіонізму концентрує значний символіко–метафоричний потенціал, одночасно фіксує скороминуще враження зовнішнім знаком–словесним образом. Отже, чуттєві образи (звукові, зорові, дотикові тощо) часто мають вирішальне значення, посилені дієсловами руху, а іноді й елементами звуконаслідування. З цієї причини важливою композиційною концепцією імпресіоністичної оповіді в дослідженому творі є унікальна поетичність викладу за допомогою використання прийому одухотворення.

Це означає, що імпресіонізм як художня парадигма пізнання дійсності є органічним компонентом української літератури. Новий погляд на, здавалося б, добре вивчений твір української малої прози "Intermezzo" та "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського дозволив порівняти його з відомими, але менш дослідженими явищами української літератури кінця 1800–х і початку 1900–х років завдяки зверненню до наукового визначення модернізму та імпресіонізму та його стильових домінант, українських і міжнародних аспектів. Образно–звукові теми, які взаємодіють і суперечать одна одній, поєднуються в чудову повнозвучну символічну картину, яка відображає різноманітність духовного життя людини та різноманітність буття взагалі.

Отже, М. Коцюбинський утворює нову формулу відбиття мінливості світу, використовуючи широку палітру мовних засобів творення образності, різноманітну кольорову гаму, дисонансні звуки, тактильні елементи та імпресіоністичне зображення ірреального світу персонажів. За допомогою суголосної поліфонії образотворчих засобів створюється загальна канва мікрообразів, яка вражає своїм різноманіттям.

У ході аналізу творчості Михайла Коцюбинського та Форуґ Фаррохзад ми дослідили ряд образів–символів, які виступають важливими компонентами їхньої літератури та сприймаються як носії глибоких філософських, екзистенційних та емоційних значень.

Образ цвіту яблуні в творчості Коцюбинського визначається подвійністю його семантики. З одного боку, це символ природної краси та багатства життя, з іншого – метафора тлінного, тимчасового існування. Це дозволяє письменнику ефективно передавати конфлікт між красою і тлінністю, що є ключовим аспектом його метафоричної мови.

Символ дерева у творчості Коцюбинського виявляється через образи яблуні та величезних дубів, які стають метафорами життєвої сили, здатної проникнути в різні пласти буття та взаємодіяти з духовністю.

Сімурґ, використовуваний в творчості Форуґ Фаррохзад, представляє собою міфічного птаха, що несе в собі символи мудрості та духовного розвитку. В творчості Фаррохзад, цей образ може бути розглянутий як прагнення до внутрішньої гармонії та розкриття духовної енергії.

Образ–символ жайворонка у творчості М. Коцюбинського та Ф. Фаррохзад набуває різних значень. У творах Коцюбинського, це є символом душі, що шукає свободу та творчість, в той час як у поезії Ф. Фаррохзад він може бути асоційований із силами природи, які виступають у контексті смерті та відновлення.

Образ "нічого" в творчості обох письменників є важливим символом, відображаючи відсутність, порожнечу та екзистенційні парадокси. Цей символ

є способом вираження важливих аспектів життя та смерті, створюючи глибокий філософський зміст їхніх творів.

Образи індустріалізації, такі як "залізна рука міста" та "фабрики, цементні руки", представлені як символи нових технологій та урбанізації. Ці образи використовуються для передачі впливу сучасної індустрії на людське життя та навколишнє середовище.

В цілому, образи–символи в творчості М. Коцюбинського та Ф. Фаррохзад відображають їхнє бачення світу, глибокі філософські роздуми та тонку майстерність у використанні мовних засобів для трансформації сутності людського існування.

ВИСНОВКИ

У висновку слід відзначити, що модернізм в українській літературі був складним явищем, яке виникло в умовах перехідного періоду та впливу різноманітних культурних течій. Він не лише імпортував ідеї західного модернізму, але й активно взаємодіяв із вітчизняними традиціями, зокрема, "філософією серця". Український модернізм відзначався не лише філософськими, але і національними аспектами, враховуючи кризові моменти та періоди національного відродження.

У перській поезії модернізм виявився в період формування "шер-е ноу", який об'єднав поетів, спрямованих на вирішення соціальних проблем. Цей час характеризувався впливом суспільно-політичних подій та активною підтримкою прогресивних літературних діячів, які впроваджували "Літературу опору". Модернізм у перській літературі розвивався під впливом європейської та російської літератур, а його пік припадає на другу половину ХХ століття.

Словесний образ-символ в обох контекстах виявляється важливим художнім засобом, який поєднує образне та знакове значення. Українські та перські письменники використовують символи для вираження своїх філософських уявлень та сприйняття світу, надаючи їм вмотивованість та художність. Таким чином, образ-символ є важливим елементом літературного мистецтва, що втілює та відзеркалює різноманіття культурних та історичних контекстів.

Можна сказати, що творчість Форуґ Фаррохзад і Михайла Коцюбинського відображає ключові аспекти модернізму в літературі своїх країн. Фаррохзад в іранській поезії використовує символізм для висловлення глибоких особистих почуттів, використовуючи природні образи як метафори для вираження внутрішніх світів ліричних героїв, а також активно досліджує питання гендерної ідентичності та жіночої емансипації.

У своїх новелах "Intermezzo" та "Цвіт яблуні" Коцюбинський використовує стилістичну манеру імпресіонізму для передачі символіко-метафоричного потенціалу, фіксуючи скороминущі враження через зовнішній знак-словесний

образ. Його твір відзначається унікальною поетичністю викладу та використанням прийому одухотворення, що створює загальну канву мікрообразів і вражає різноманіттям образотворчих засобів.

Обидва письменники використовують символізм для вираження складних емоцій, особистих переживань і соціокультурних проблем свого часу, вирізняючись високою експресією та інтимністю. Їхні твори є важливими свідченнями про культурний контекст і вплив модернізму на літературну традицію Ірану та України відповідно.

Різниця в трактуванні образів виокремлюється ще й на тлі відмінного соціального та культурного контексту, що надає їм унікальні особливості. Український модернізм, зокрема, виявляється більш натуралістичним та кордоцентричним порівняно з модернізмом інших країн. У свою чергу, перський модернізм, спільно із західним аналогом, виражається в більш містифікованому стилі, відзначається відсутністю активістських настанов та пронизується песимістичним відтінком. Ці особливості свідчать про вплив суспільно-історичних та культурних факторів на естетичні течії в літературі та розкривають внутрішню різноманітність та унікальність кожного з розглянутих модерністських напрямків.

Таким чином, обидва письменники протиставляють традиційні уявлення та витягують на поверхню нові символи, які відображають еволюцію світовідчуття та культурних цінностей. Їхні твори не лише стають свідченням соціокультурних трансформацій, але й спрямовані на внутрішню трансформацію героїв, яка розгортається через символічний код.

Отже, Форуг Фаррохзад та Михайло Коцюбинський, представники іранської та української літератур, взаємодіють із своїми читачами через виразне використання символів, що розширюють межі та глибини мистецтва, вказуючи на важливість універсальних тем та їхнього впливу на різні культурні контексти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М.Коцюбинського // Слово і час. 1994. №9–10. С. 11–17
2. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. докт. філол. наук : 10.02.04 Київ, 2002. С. 476
3. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико–типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії) Херсон: Айлант, 2002. С. 368
4. Будний В. В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: затверджено Міністерством освіти і науки як підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Видавничий дім "Києво–Могилянська академія", 2008. С. 430
5. Вишеславський Г., Сидор–Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва Paris–Kyiv : Terra Incognita, 2010. С. 416
6. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 634
7. Горчак Т. Ю. Словесний образ–символ у когнітивній теорії словесного поетичного образу. Мова, освіта, культура в контексті Болонських реалій: Матеріали науково–практичної конференції, 2–4 квітня 2008 р. Київ. Вид. центр КНЛУ, 2008. С. 20–22.
8. Горчак Т. Словесний образ–символ в американській поезії ХХ століття: когнітивно–семіотичний аспект: дис. канд. філол. наук. Київ, 2009. С. 211
9. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ, Часопис "Критика", 2009. С. 447.
10. Ділі Д. Основи семіотики. Пер. з англ. та наук. ред. А. Карася ; Львів. нац. ун–т ім. І. Франка, Філософ. ф–т., 2–ге доп. вид. Львів, Арсенал, 2000. С. 232 с.
11. Івасюта О.Б. Поле символів у романі Перл Бак "Жіночий павільйон" Science and Educationa New Dimension: Philology. Vol. 96., Budapest, 2016. С.
12. Карманський П. Українська богема. Львів: Олір, 1996, с. 144

13. Кобзар О.І. Поняття "Міфопоетика": динаміка досліджень Електронний архів Полтавського університету економіки і торгівлі: [Веб-сайт]. URL: <http://dspace.puet.edu.ua/handle/123456789/1445>
14. Кузнєцов Ю. Художня деталь у творах М. М. Коцюбинського : на прикладі новели "На камені" Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах. 2002. №2. С.58–63
15. Литвин О. О. Асоціативно–образне поле запаху з номенами флори в мові повісті "Хризантеми" Уляни Кравченко. Чарнобылем не заросце : традыцыі матэрыяльнай і духоунай культуры Усходняга Палесся : зборнік навуковых артыкулау : у 2 ч. Ч 2 рэдкал. : А. А. Станкевич ; М–ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзярж. ун–т імя Ф. Скарыны. Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. С. 27 – 34.
16. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. Українській театр ХХ століття: монографія. Редкол.: Н Корнієнко та ін. Київ. вид–во "ЛДЛ", 2003. С. 512
17. Міщук А. Поетика імпресіонізму у прозі М. Коцюбинського Наук. кер. М. М. Данилевич. Студентський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. Вип. 30. С. 163–166
18. Наджафова Ф. Модернізм в перській поезії. Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія, журналістика. Том 32 (71) № 5 Ч. 2, 2021, С. 61–67
19. Новікова Л. Імпресіонізм новели Михайла Коцюбинського "Intermezzo", Дивослово. 2005. №6. С.19–20
20. Особливості українського модернізму [Електронний ресурс]. – Станом на 14.12.2023. URL: <http://www.textbooks.net.ua>
21. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі; Монографія 2–ге вид., перероб. доп. К.: Либідь, 1999, С. 447.
22. Павличко С. Теорія літератури, передм. Зубрицька М. 2–ге вид., перероб. і доп. Київ, Основи, 2002.С. 679

23. Райс Е. Класицизм і модернізм в українській поезії 11 Терем. 1966. 4.2. С. 28.
24. Регрут П. Новаторські ідеї Михайла Коцюбинського на шляху від класичного реалізму до імпресіонізму на початковому етапі творчості *Синопсис: текст, контекст, медіа*, 2017. 1(17), С. 27–37.
- 25.. Ржевська М. Модернізм. Українська музична енциклопедія. — Київ. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 447–450
26. Савченко Ю. Поетика Коцюбинського. Київ, 1999. С. 326
27. Скуратівський. В. Філософський енциклопедичний словник. В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ, Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 578. С. 742
28. Таратута С., Мельник Т. Модернізм як літературний напрям: причини виникнення, своєрідність поетики. Михайло Коцюбинський і український модернізм ХХ століття: до 150-річчя від дня народження письменника. Серія: ХХ ст. від модерності до традиції. Вінниця, 2015. С. 33–36
29. Фільова Т. Модернізм в українській культурі кінця ХІХ ст. – поч. ХХ ст. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія "Теорія культури і філософія науки", Харків, № 1083 випуск 49, 2015, С. 450
30. Хаботнякова П. Кореляція понять "образ", "символ" та "образ-символ" у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладах творів Френка Перетті), Київ. нац. лінгв. ун-т, Вісник КНЛУ. Серія філологія. Том 18, № 2, 2015 р. С. 190– 194.
31. Черемшина М. Вибрані твори; упор. О. Засенко.—Ужгород: Книжково-журнальне видавництво, 1952. С. 362.
32. Черненко О. Михайло Коцюбинський—імпресіоніст: образ людини в творах письменника. Мюнхен: Українське товариство закордонних студій "Сучасність", 1977. С.143
33. Яценко Т. Тригуб І. Модернізм як мистецька філософія другої половини ХІХ– початку ХХ століття. Шедеври модернізму: вивчення української і

зарубіжної літератури у мистецькому контексті : прогр. спецкурсу. Тернопіль : Підруч. і посіб., 2018. С. 68

34. Bradbury, Malcolm. The Social Context of Modern English Literature. Schocken Books, 1971. See in particular "Modernization and Modern Consciousness," pp. 3–19, and "The Making of the 'Modern' Tradition," pp. 85–108

35. Kamshad H. Modern Persian Prose Literature. Cambridge : Cambridge University press. pp. 242

36. Maurice Beebe, Journal of Modern Literature, Vol. 3, No. 5, From Modernism to Post-Modernism (Jul., 1974), pp. 1065–1084

37. Rypka Jan. History of Iranian Literature. Dordrecht, Holland : D. Reidel, 1968. pp. 875

38. احمدی، بابک. (1391)، ساختار و تاویل مت ، ن تهران: مرکز

39. انوشه، حسن و همکاران. (1381) دانشنامه ادب فارسی، ج 2، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

40. پورنامداریان، تقی. (1381)، خانه ام ابری اس ، ت تهران: سروش.

41. جلالی، بهروز (۱۳۷۷). (جاودانه زیستن، در اوج ماندن .تهران: مروارید. ص ۶۵. شابک ۹۶۴۶۰۲۶۰۴۴.

42. جواهری گیلانی، محمدتقی (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. ج. ۴ جلد (ویراست دوم). تهران: نشر مرکز. شابک ۹۶۴-۳۰۵-۳۷۴-۱. 649 –

43. چدویک، چارلز. (1388)، سمبولیس ، م ترجمه مهدی سبحانی، تهران: مرکز

44. سپهری، سهراب. (1387)، هشت کتا ، ب تهران: طهوری

45. سخن. مجله ادبیات و دانش و هنر امروز. مهر و آبان، شماره ۶. تهران: ۱۳۴۸، ۶۱۴ ص

46. شمس لنگرودی. تاریخ تحلیلی شعر نو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸، جلد سوم ۷۸۴، ص.

47. شمیسا، سیروس. (1391)، مکتب های ادبی، تهران: قطره.

48. شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). نگاهی به فروغ فرخزاد. تهران: انتشارات مروارید.

49. فتوحی، محمود. (1386)، بلاغت تصویری ، ر تهران: سخن

50. محمدرضا شفیعی کدکنی. ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: ناشر سخن،

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1 Коцюбинський, М. Цвіт яблуні [Електронна копія], передм. Г. Івановської. Електрон. текст. Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2019).

2 Коцюбинський, М. Intermezzo [Електронна копія], передм. Я. Хоменка. Вид. 2-ге. Електрон. текст. дані (1 файл : 18,3 Мб). Харків, Держ. вид-во України, 1930 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2019).

3 فروغ فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، تهران: انتشارات مروارید، چاپ هفتم، ۱۳۶۸

4 فروغ فرخزاد تولدی دیگر / خانه کتاب و انتشارات مروارید، تهران، خیابان شاهرضا، روبروی

دانشگاه، شماره ۱۹۴، چاپ اول، ۱۳۴۲

АНОТАЦІЯ

Дана робота спрямована на дослідження та порівняння особливостей модерністських образів у поезії двох видатних письменників – іранської поетеси Форуґ Фаррохзад та українського письменника Михайла Коцюбинського.

У роботі приділено увагу особливостям використання художніх образів–символів, вираженню експресії та творчості обох авторів, а також їхньому підході до вираження глибоких особистих почуттів та соціокультурних трансформацій свого часу. Розглянутья основні теми, які визначають модерністську літературу, зокрема використання образів природи, життя та смерті

Методологічний підхід передбачає застосування порівняльного аналізу творів обох письменників, а також врахування їхнього історичного та культурного контексту. Робота може внести важливий внесок у розуміння модерністської літератури через призму творчості Форуґ Фаррохзад та Михайла Коцюбинського.

Ключові слова: образ–символ, символ, образ, модернізм, символізм, імпресіонізм, Форуґ Фаррохзад, Михайло Коцюбинський.

این اثر با هدف بررسی و مقایسه ویژگی‌های تصاویر مدرنیستی در شعر دو نویسنده برجسته شاعر ایرانی فروغ فرخزاد و نویسنده اوکراینی میخائیلو کوتسیوبینسکی است.

این اثر به ویژگی‌های استفاده از نمادهای هنری، بیان بیان و خلاقیت هر دو نویسنده و همچنین رویکرد آنها به بیان احساسات عمیق شخصی و دگرگونی‌های فرهنگی–اجتماعی زمان خود توجه دارد. مضامین اصلی که ادبیات مدرنیستی را تعریف می‌کنند، به ویژه استفاده از تصاویر طبیعت، زندگی و مرگ مورد توجه قرار خواهند گرفت.

رویکرد روش شناختی شامل استفاده از تحلیل تطبیقی آثار هر دو نویسنده و نیز در نظر گرفتن زمینه تاریخی و فرهنگی آنهاست. این اثر می‌تواند از طریق منشور آثار فروغ فرخزاد و میخائیلو کوتسیوبینسکی کمک مهمی به درک ادبیات مدرنیستی کند و ویژگی‌های مشابه و متمایز هنر آنها را برجسته کند.

کلید واژه: تصویر–نماد، نماد، تصویر، مدرنیسم، نماد گرایی، امپرسیونیسم، فروغ فرخزاد، میخائیلو کوتسیوبینسکی.