

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Виходить 3 рази на рік

Заснований у вересні 2009 року

Випуск 27

Полтава
2017

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 15470 – 4042 Р від 26 червня 2009 року

Наказом Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р.
науковий збірник включено до Переліку наукових фахових видань України, публікації
яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт з літературознавства та мовознавства

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор:

Степаненко М. І. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Заступник головного редактора:

Ніколенко О. М. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Члени редакційної колегії:

Баландіна Н. Ф. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Йоргенсен Метте – доктор філософії, професор (м. Копенгаген, Данія)

Коломе Лоренс Комаджоан – доктор філософії з лінгвістики, професор (м. Барселона, Іспанія)

Кушнірова Т. В. – доктор філологічних наук, доцент (м. Полтава)

Ларссон Ганс Албін – доктор філософії, професор (м. Йончопінг, Швеція)

Ленська С. В. – доктор філологічних наук, доцент (м. Полтава)

Судима М. М. – доктор філологічних наук, професор (м. Київ)

Українець Л. Ф. – доктор філологічних наук, професор (м. Полтава)

Шитик Л. В. – доктор філологічних наук, професор (м. Черкаси)

Фісак І. В. – кандидат філологічних наук, відповідальний секретар (м. Полтава)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Наєнко М. К. – доктор філологічних наук, професор (м. Київ, Україна)

Остер Ганс Крістіан – доктор філософії, професор (м. Йончопінг, Швеція)

Хаммер Карстен – доктор філософії, професор (м. Копенгаген, Данія)

Філологічні науки : зб. наук. праць / Полтав. нац. пед. ун-т імені
В. Г. Короленка. – 2017. – Вип. 27. – 90 с.

У збірнику наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Філологічні науки» публікуються дослідження з теорії та історії літератури, компаративістики, а також з усіх напрямків мовознавства. Видання пропонує сучасні погляди на розвиток української й інших європейських мов, нові тлумачення художніх творів у світовому літературному процесі.

Збірник адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.

Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 9 від 5 лютого 2018 року).

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003

POLTAVA V. G. KOROLENKO NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY

PHILOLOGICAL SCIENCES

ACADEMIC PAPER
COLLECTION

Published triannually

Established September 2009

Issue 27

Poltava
2017

FOUNDER AND PUBLISHER:

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

The certificate of state registration KB № 15470 – 4042 P dd. 26 June, 2009

By the Order of the Ministry of Education and Science in Ukraine № 747, dated 13.07.2015,
the academic paper collection was included in the list of scientific specialized Ukrainian editions.

This journal accepts dissertation findings for publication.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief:

Stepanenko M. I. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Associate Editor:

Nikolenko O. M. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Members of the Editorial board:

Balandina N. F. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Jorgensen Mette – Ph. D., Professor (Copenhagen, Denmark)

Colomé Llorenç Comajoan – Ph. D. in Linguistics, Professor (Barcelona, Spain)

Kushnirova T. V. – Doctor of Philology, Associate Professor (Poltava)

Larsson Hans Albin – Ph. D., Professor (Jönköping, Sweden)

Lenska S. V. – Doctor of Philology, Associate Professor (Poltava)

Sulyma M. M. – Doctor of Philology, Professor (Kyiv)

Ukrainets L. F. – Doctor of Philology, Professor (Poltava)

Shytyk L. V. – Doctor of Philology, Professor (Cherkasy)

Fisak I. V. – Ph. D. in Philology, Executive Secretary (Poltava)

REVIEWERS

Nayenko M. K. – Doctor of Philology, Professor (Kyiv)

Öster Hans Christian – Ph. D., Professor (Jönköping, Sweden)

Hammer Karsten – Ph. D., Professor (Copenhagen, Denmark)

Philological Sciences : academic paper collection / Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. – Issue 27. – 90 p.

The Philological Sciences is a Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University academic paper collection, which publishes articles on the theory and history of literature, comparative studies, and all fields of linguistics. It offers modern views on the development of Ukrainian and other European languages as well as new interpretations of world literature.

This collection is intended for scholars, teachers, and students.

It is published by an agreement of the Academic Board at Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 9 dd. 5 February, 2018).

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University
2, Ostrohradsky St., Poltava 36003, Ukraine

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091

ОЛЬГА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

ТИПОЛОГІЯ ГРОТЕСКНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ Е. Т. А. ГОФМАНА Й М. БУЛГАКОВА («КРИХІТКА ЦАХЕС НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР» І «СОБАЧЕ СЕРЦЕ»)

У статті уточнено визначення поняття «гротеск» і його провідних ознак: синтетизм, цілісність, різновекторність смислів, динамізм, моделювання і концептуальність, поетика «дивного». Гротеск здатен виявити приховану сутність явищ реальної дійсності, а також процеси людської психіки, свідомості й підсвідомості. Гротеск відкритий до різних смислів, що дозволяє його використовувати письменникам різних епох, напрямів, течій. Гротеск – історична категорія, яка видозмінюється й наповнюється різним змістом, виконує різні функції залежно від викликів часу.

Особливу увагу в статті приділено романтичному і модерністському гротеску, які представлені в творчості німецького письменника Е. Т. А. Гофмана і російського письменника М. Булгакова. У статті здійснено компаративний аналіз повістей «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» Е. Т. А. Гофмана й «Собаче серце» М. Булгакова.

Ключові слова: Е. Т. А. Гофман, М. Булгаков, гротеск, романтизм, модернізм, гротескний світ, мотив перетворення, образ, «двійники», поетика «дивного».

До XVIII ст. гротеск існував у культурі Європи передовсім як категорія пластичного мистецтва. Він широко застосовувався у будівництві в добу бароко, а також у XVIII–XIX cc. У 1810-х рр. Е. Т. А. Гофман розмальовував гротесками декорації для Варшавської музичної академії і башту єпископського замку Альтенбург неподалік від Бамберга, опублікував серію карикатур на Наполеона I у Дрездені. У 1820–1840-х рр. М. Гоголь розробляв візерунки арабесків і моресків для стін і вітражів у родовому маєтку Васи́лівці Полтавської губернії, вивчав і перемальовував гротескні композиції у храмах Риму.

Гротескні форми ввійшли в художню літературу вже в добу Середньовіччя, і їхній розвиток ніколи не припинявся. Вони були популярними в різні епохи, особливо в добу Відродження, бароко, Просвітництва, романтизму й навіть реалізму та XX–XXI cc. «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Гаргантюа і Пантаґрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. Сервантеса де Сааведра, «Пригоди Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта, «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна та ін. засвідчують сміхову наповненість гротескних форм та їхній зв'язок із народною культурою, про що писав ще М. Бахтін [1]. Відповідно до викликів часу гротеск виконував різні функції: християнсько-просвітницьку, соціально-критичну, політичну тощо.

Як категорія естетики гротеск став об'єктом глибокого вивчення у працях німецьких філософів і письменників наприкінці XVIII ст. У роботі «Арлекін, або Захист гротескно-комічного» (1761) Ю. Мезер виявив такі особливості гротеску, як химерність, порушення пропорцій і сміховий початок [22]. К. Ф. Фльогель писав про те, що гротеск являє собою межове явище між комічним і трагічним [19]. Й. В. Гете у нарисі «Про арабески» (1789) не розрізняв поняття «арабеск» і «гротеск», але розглядав їх як дещо «дивне», «викривлене», «неприродне» [3].

Німецькі романтики (єнський гурток) зробили значний внесок у вивчення природи гротеску. Засади теорії романтичного гротеску закладені Ф. Шлегелем (хоча він також не розрізняв поняття

«гротеск», «арабеск», «мореск»). У праці «Розмова про поезію» (1800) Ф. Шлегель визначив гротеск як химерне переплетіння різноманітних елементів дійсності, внаслідок чого відбувається порушення звичної світобудови. Ф. Шлегель відзначив такі особливості гротескних форм, як «вільну фантастичність образів» і «зміну ентузіазму й іронії». Гротеск, на його переконання, є втіленням «містичного», «вільного передчуття безкінечності», «дивацтва й динамізму світу» [15]. Ще один важливий висновок Ф. Шлегеля полягає в тому, що він поєднав поняття «жанр» і «гротеск». У праці «Листи про роман» (1801) уміщено характеристику роману як «зібрання арабесок» поезії й прози, реальності й фантазії.

Великий внесок у розроблення теорії романтичного гротеску зробили також А. В. Шлегель («Лекції про драматичне мистецтво», 1809–1811), Ф. Шеллінг у лекціях із філософії мистецтва (початок 1800-х рр.), І. Кант («Критика здатності до судження», 1790), Жан Поль («Підготовча школа естетики», 1804) тощо. У їхніх працях були визначені такі ознаки гротеску, як «нищівний гумор» (Жан Поль), «вільна краса» (І. Кант), внутрішній зв'язок комічного і трагічного (А. В. Шлегель, Ф. Шеллінг).

У XIX ст. філософи й науковці замислилися над тим, а чи має якийсь прихований смисл поєднання непоєднуваного в гротесках (чи то моресках, арабесках)? Одні вважали, що гротеск є «беззмисловою формою», «беззмисловим викривленням світу» (Ф. Т. Фішер, Ф. Аст), а інші – що гротеск являє собою «інший світ» або «прихований смисл реального світу» (Ф. Шлегель, А. Шопенгауер та ін.).

Г. Шнееганс у роботі «Історія гротескної сатири» (1894) розмежував поняття «гротеск», «арабеск» і «мореск», визначивши ключову ознаку гротеску – синтез сатири й фантастики.

У XX ст. проблемами гротеску найбільше займалися німецькі дослідники, серед яких варто особливо відзначити В. Кайзера. У праці «Гротеск. Його становлення в живописі й поезії» (1957) він виокремив як найбільш яскравий гротеск романтиків і модерністів, вважаючи, що реалізму гротеск не притаманний [20; 21]. Із ним не погодився російський учений Ю. Манн, котрий обґрунтував термін «реалістичний гротеск» у праці «Про гротеск у літературі» (1966) [9].

Ще в 1920-х рр. формалісти, зокрема Б. Ейхенбаум у статті «Як зроблена «Шинель» М. Гоголя», висунули тезу про необов'язковість фантастики в межах гротеску, бо для нього достатньо «зсуву площин» дійсності, перетворення реальності, «переміщення планів» для створення нового (гротескного) світу, але при тому «реальність залишається реальною» [16].

М. Бахтін у знаменитій монографії «Творчість Ф. Рабле й народна культура середньовіччя й Ренесансу» (1965) розкрив специфіку середньовічного та ренесансного гротеску епох: зв'язок із народною культурою, всенародний характер, ідея єдності й невичерпності буття, універсальність, креативна свобода, ігровий початок, всеперемагальний сміх [1].

У романтичному гротеску М. Бахтін визначив такі конститутивні ознаки: камерний карнавал («переживаемый в одиночку с острым осознанием отъединенности»); редукція сміху із гумору в іронію та сарказм; зміна картини світу – світ стає чужим і страшним для людини; утілення таємничості світу та внутрішнього життя особистості. Дослідник виокремив провідні мотиви німецького романтизму, пов'язані з гротескними формами: божевілья, маски, маріонетки (ляльки) та її трагедії. Спостереження над природою гротеску М. Бахтін поглибив у статті «Рабле і Гоголь» (1940, 1970).

У 1969 р. були опубліковані німецькою мовою праці М. Бахтіна «Гротескний образ тіла» і «Теорія гротеску Вольфганга Кайзера» [18; 19], які стали новим кроком у теоретичному осмисленні проблем гротеску.

Незважаючи на значну кількість праць, що з'явилися у XX – на початку XXI ст. (Ф. Дюрренматт, Ф. Гайд, М. Куртіс, Б. Гюнтер, А. Хайдзік, Я. Зунделович, Д. Ніколаєв, О. Шапошникова, Т. Любимова, О. Дежуров та ін.), еволюція гротескних форм та взаємодія між ними не часто привертала увагу дослідників.

Питання визначення гротеску та його ключових ознак і функцій теж до сьогодні є відкритою проблемою літературознавства. Це обумовлює актуальність нашої статті. Мета розвідки – уточнити поняття «гротеск», його конститутивні ознаки, семантико-функціональний зміст в епоху

романтизму й модернізму; на прикладі творів Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» і М. Булгакова «Собаче серце» показати органічний зв'язок між формами романтичного і модерністського гротеску; розкрити традиції і новаторство митців у галузі гротеску.

Ми виходимо з того, що гротеск – це принцип художньої типізації, що ґрунтується на поєднанні різнорідних елементів у єдину художню цілість або розкладання їх, що приводить до утворення нових естетичних структур, які виявляють приховану сутність подій і явищ.

Поняття «гротеск», на нашу думку, доцільно використовувати в різних значеннях: 1) як прийом у художньому тексті («вкраплення» окремих гротескних образів, сюжетних ситуацій тощо); 2) як спосіб організації тексту як художнього цілого. І в першому, і в другому випадках гротеск є принципом художньої типізації – утілення засобами мистецтва загального в конкретних образах і формах, виявлення загального в конкретному.

Гротеск як поєднання непоєднуваного або розклад цілісного (звідси – наділення компонентів непритаманними їм ознаками, вільне суміщення компонентів і ознак) може виявлятися на різних рівнях структури художнього тексту: імагогічному (поєднання в одному художньому образі різнорідних елементів, властивостей, ознак, функцій тощо); сюжетно-композиційному (зсув планів, стрімкі сюжетні повороти, немотивовані колізії, контраст, порушення сюжету вставками, відступами, замовчуваннями, перервами та ін.); тематично-мотивному (концентрація (актуалізація) певних тем і мотивів довкола гротескних утворень); просторовому (звуження або розширення простору, зсув просторових площин, вільне переміщення в них, неймовірні просторові утворення і деформації та ін.); темпоральному (порушення хронологічної послідовності, зсув часових планів, суміщення і розклад різних часових потоків, їхнє прискорення або уповільнення, уведення фантастичного (чарівного) компонента тощо); жанровому (жанрова дифузія, розімкнення жанрових канонів, порушення і суміщення жанрових матриць, ознак); стильовому (вільне поєднання різнорідних стильових елементів); мовному (порушення семантичної валентності слів, мовних норм, мовна гра, нагромадження певних словесних засобів, оказіональні структури, невідповідність тону оповіді його змісту тощо).

Характерними ознаками гротеску є: 1) синтетизм (поєднання непоєднуваного – комічного і трагічного, жахливого й смішного, реального й фантастичного, високого й нищого тощо); 2) цілісність (гротеск завжди є цілісною й нерозкладною структурою, окремі елементи в ньому мають значення тільки в органічній єдності); 3) різновекторність смислів («пучок смислів» – історичних, соціальних, філософських, естетичних та ін.; перетікання смислів, актуалізація певних значень); 4) динамізм (здатність гротескних структур до динаміки, трансформації, модифікації, об'єднання, розкладу, створення нових структур); 5) моделювання і концептуальність (гротеск відображає певну концепцію чи модель світу й людини); 6) знаковість (гротеск – знак іншого світу, іншої реальності, прихованої сутності явищ); 7) поетика «дивного» (прийоми одивнення, карнавал, фантастика, гра, уведення різних точок зору, їхнє суміщення, нашарування тощо). Гротеск здатен виявити приховану сутність явищ реальної дійсності, а також процеси людської психіки, свідомості й підсвідомості. Гротеск відкритий до різних смислів, що дозволяє його використовувати письменникам різних епох, напрямів, течій. Гротеск – історична категорія, яка видозмінюється й наповнюється різним змістом, виконує різні функції залежно від викликів часу.

Е. Т. А. Гофман стояв у витоків гротескно-фантастичної течії в європейському романтизмі. У його спадщині, що наскрізь просякнута гротеском, виявилися такі ознаки, як інтерес до соціально-філософських і соціально-психологічних аспектів життя людини й людства; критика негативних тенденцій розвитку суспільства, зокрема «машинізації», відчуження особистості; створення фантазмагоричних (нерідко абсурдних) картин, що відображають духовні (моральні) зсуви в суспільстві й у внутрішньому світі людини; використання неміметичних засобів (фантастики, контрасту, алегорії, гротеску та ін.) у розкритті дисгармонії буття.

Гротеск Е. Т. А. Гофмана за своїм змістом і функціями є романтичним. Він увібрав контрасти й символіку християнського гротеску, його біблійний міфологізм і народну (німецьку) культуру (німецькі міфи, легенди, казки). Поділ гротескного світу Е. Т. А. Гофмана на філістерів (духовно обмежених людей, які живуть винятково прагматичними, матеріальними інтересами) та

ентузіастів (творців, наділених духовністю, креативною фантазією й особливим баченням світу) має витоки в біблійному міфі про боротьбу філістимлян проти ізраїльтян (нім. Philister – представник філістимлян, які, згідно з Біблією, переслідували євреїв).

Основою створення гротескного світу в повісті Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» (1818) є чарівний компонент, що походить із чарівних казок про фей та могутніх магів, які мають здатність надавати предметам і явищам незвичайних властивостей. Початок повісті цілком реальний, вона розпочинається з опису поневірянь бідної селянки Лізи, яка терпить різні муки й нещастя через злигодні, а також через те, що в неї народився син-потвора Цахес, якого вона скрізь мусить тягати за собою. Але вже на перших сторінках твору використовується казкова фантастика. Випадково Лізу із Цахесом побачила добра фея Рожабельверде, яка вирішила виправити природну несправедливість і нагородити Цахеса чарівним даром. Відтоді всі сприймали потворного Цахеса за красеня й приписували йому всі найкращі риси, вчинки та успіхи інших людей. Прийом казкової фантастики (втручання феї у земний світ) поєднується із гротескним прийомом метонімії, коли позитивні якості й здобутки інших приписували Цахесу.

Почвара Цинобер – це гротескний образ духовної обмеженості, аморальності, нахабства, брутальності. Цей гротескний образ виявляє здатність до динаміки: у процесі розвитку сюжету він стає ще гіршим і морально потворнішим. Цахес, якого (після втручання феї у його долю) стали шанобливо називати Цинобер, швидко піднімається сходами кар'єри. Він нічого не вмє робити, він не тільки потворний зовні, але й брутальний, духовно обмежений, аморальний і зухвалий, але чари феї принесли йому високі посади (він став навіть першим міністром) і відзнаки – орден Золотисто-плямистого Тигра, а водночас – захоплення людей, що були ніби засліплені й не бачили справжньої внутрішньої сутності Цахеса. Під впливом чар Цинобра перебувають не тільки правителі та їхнє оточення, а й прекрасна Кандида (яку щиро кохає студент Бальтазар) та її батько – професор університету Мош Терпін, який із радістю віддає доньку заміж за «надзвичайно обдарованого й талановитого юнака».

Крім гротескного прийому чарівного та гротескного образу Цахеса, у повісті Е. Т. А. Гофмана знаходимо й гротескний світ – зображення фантастичної держави Керепес, у якій зміщені всі поняття про добро і зло, моральне й аморальне, справжнє й викривлене. Події відбуваються у вигаданому автором князівстві Керепес, де правлять князі Пафнутій і Барсануф. Розповідач перериває повісткування про теперішнє описами минулих часів, про те, як люди жили раніше і що сталося внаслідок реформи освіти, запровадженої князем Пафнутієм і його міністром Андресом, колишнім камердинером. Освітою вони називали посилення суворих порядків у державі, боротьбу із небезпечними настроями, вільнодумством та жителями, погляди яких суперечили державній машині. Переслідувань зазнавали феї та інші персонажі, що втілювали свободу думки й учинків. Фея Рожабельверде теж була серед тих, кого переслідували, проте вона змогла вижити у світі насильства й духовних обмежень, хоча й оселилася в притулку та змінила своє ім'я на Рожа-Гожа-Зеленава, а потім – на Рожа-Гожа. Однак вона не перестала творити добро й різні дива силою своєї доброї фантазії. Проте навіть її чудеса не могли змінити усталені порядки в державі, де на посади призначалися зовсім не ті, хто на них заслуговував, де не цінували чесну працю, мистецтво, вільну думку.

В образах правителів Керепесу піддано критиці державну машину, яка слугує не народові, а лише особистим інтересам володарів. А князівство Керепес постає як образ абсурдного суспільства, в якому зміщені всі цінності й пріоритети, де аномальне видається за нормальне. Невипадково у повісті звучать відповідні слова й вирази: «хабарництво», «арешт», «і стіни мають вуха», «таємний» (радця, експедитор), «конфіскувати», «підрізати крила», «вигнати» тощо. Атмосфера переслідування, підслуховування, підлабузництва панує у Керепесі. Бальтазар постійно запитує себе, чи це він збожеволів, чи збожеволіло все суспільство довкола. У світі, де панує насильство і прагматичний розрахунок, знецінюються мораль, мистецтво, людяність. Письменник викриває соціальний абсурд засобами комічного, серед яких важливу роль відіграє гротеск.

Е. Т. А. Гофман відтворив світ філістерів, де люди прагнуть грошей і високих посад не завдяки особистим здібностям і працелюбності, а завдяки наближенню до владарів. Цахес робить стрімку кар'єру лише з допомогою трьох золотих волосків, якими наділила його фея Рожа-Гожа. Професор Мош Терпін сподівається через шлюб своєї дочки із Цахесом теж обійняти вигідну посаду й покращити фінансове становище. Навіть мати Цахеса, селянка Ліза, прагне заробити хоча б трохи грошей на своєму синові-потворі: коли він був живий, вона жебракувала, усім показуючи потвору, а коли він помер, продавала цибулю на його похоронах. Князі та їхнє оточення не знають, що таке чесно працювати задля держави, не дбають про народ, а всі державні інституції зайняті абсолютно марними справами, як-от засідання Орденської комісії, що визначала кілька тижнів, як потрібно носити орден Золотисто-плямистого Тигра – зі скількома гудзиками.

Філістерство панує не тільки в князівському оточенні, а й проникає в молодіжне середовище. Наприклад, студент Фабіан повчав свого приятеля Бальтазара, щоб той займався винятково практичними, корисними справами, а не витрачав час на заняття поезією й споглядання природи. Кохання Бальтазара до прекрасної Кандиди та написання віршів викликає у Фабіана насмішки. Фабіан не вірить у різні дива, не бачить ніякого сенсу в мистецтві. Проте зустріч із чарівником Проспером Альпанусом та подальші пригоди з Бальтазаром переконали його в зворотному.

Студент Бальтазар у повісті «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» утілює поетичне світобачення. Він наділений даром бачити те, чого ніхто не бачить. Тому саме йому, творчій особистості, відкривається краса природи, він чує її музику, здатний на глибокі почуття й утілення прекрасного в мистецтві слова. Однак поява Цахеса стає на заваді не тільки його діяльності як поета, але і його щастю з коханою. Успіх поеми Бальтазара приписують нікчемі Цинобру, а Кандида, перебуваючи, як і всі, у захопленні від Цахеса, віддає йому руку й серце.

Але у гротескно-казковому світі Е. Т. А. Гофмана на допомогу поетові й ентузіастові Бальтазару приходять чарівна сила добра. Маг і чародій Проспер Альпанус вирішив допомогти студентові й відновити справедливість. Але для того Бальтазар мусив побачити й відчути внутрішнім зором таємну силу Проспера Альпануса. Фабіан бачив у Просперові звичайного лікаря, але Бальтазар вірив у нього – і його віра була винагороджена. Проспер Альпанус домовився із феею Рожею-Гожею про те, щоб знешкодити Цинобра. Альпанус дав Бальтазарові чарівний предмет (маленький лорнет), щоб той міг віднайти чарівні золоті волосини на голові Цахеса й вирвати їх, тим самим відкривши всім його справжню сутність. Бальтазар як казковий герой винагороджується чарівником за своє вірне кохання, поетичний талант і прагнення боротися зі злом. У фіналі він перемагає Цахеса, одружується з Кандидою, отримує від Альпануса прекрасний маєток і живе із дружиною довго й щасливо. Він займається творчістю, а вона – домашнім господарством і сімейним затишком. Щасливий фінал утілює ідеал письменника про перемогу добра над злом, ентузіастів – над світом філістерів.

У гротескному світі Е. Т. А. Гофмана сміх – позитивний герой повісті, який знімає маски з невидимого зла. Коли Бальтазар вирвав чарівні волосини з голови Цахеса, всі зрозуміли, що він нікчема, і людей охопив регіт. Незважаючи на те, що Цинобер кричав про те, що він міністр, ніхто не слухав його, усі прозріли й тільки сміялися над потворою. Цинобер помер, як зазначає розповідач, «гумористичною смертю». Коли зчинилося якесь повстання чи революція, розповів камердинер, Цахес хотів сховатися в туалеті, посковзнувся і – впав у срібний горщик. Тільки маленькі тоненькі ніжки стирчали з посудини. Ця картина теж є гротескною: замість поважного міністра перед очима читачів постає цілком побутовий предмет, з якого стирчать ніжки. Замість високого чину – ніщо.

Повість сповнена яскравих символів, серед яких велику роль відіграють різні предмети – як побутові, так і чарівні. Три золоті волоски – це символ необмеженої влади, яка згубно впливає на суспільство і на свідомість людей. Орден Золотисто-плямистого Тигра – символ марнославства. Срібний горщик – символ нікчемності того, хто претендує на владу й багатство. Магічне намисто, яке Проспер Альпанус подарував Кандиді, щоб вона ніколи не дратувалася, – символ домашнього спокою і людських стосунків. Маленький лорнет – символ особливого внутрішнього бачення, яке

має допомогти людині розпізнати приховану сутність явищ. Небесна музика природи – символ мистецького покликання.

У романтичному гротеску Е. Т. А. Гофмана втілено ідею синтезу мистецтв. Зокрема, у його гротескних структурах використані принципи музично-театрального мистецтва: контраст як основа ансамблю персонажів, принцип варіаційного розвитку сюжету, орієнтація на емоційність виявлення прихованої сутності, різнохарактерність сцен (розділів). Крім того, гротескні структури Е. Т. А. Гофмана засновані на візуалізації образів (детальні описи зовнішності, одягу, інтер'єру тощо), що зумовлене захопленням автора образотворчим мистецтвом, зокрема карикатурою.

Функції гротеску Е. Т. А. Гофмана полягають у виявленні згубного впливу «машинізації» суспільства на індивідуальну та масову свідомість, відтворенні романтичного двосвіття, сповненого контрастів і боротьби не тільки у зовнішньому, а й у внутрішньому світі персонажів.

Серед засобів створення гротескних структур у повісті Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» домінують контраст, метонімія, алогізм, травестія, бурлеск тощо. Фантастика сміливо введена у світ побутовий, звичний, вона розкриває приховану сутність явищ. Серед гротескних форм у Е. Т. А. Гофмана превалюють «дивні» образи, вміщені у звичний світ; мотиви божевілья, ляльки, грошей; хронотоп руйнування (у світі руйнуються колишні уявлення, ненормальне сприймається за нормальне); багатоярусна композиція (різні площини, де відбуваються різні події, між якими внутрішній зв'язок). Гротескним структурам, які втілюють страшне, чуже, потворне, протистоять образи творців (Бальтазар та його друзі), мотиви мистецтва, молодості, кохання.

М. Булгаков у своїх сатиричних повістях 1920-х рр. спирався на досягнення Е. Т. А. Гофмана й М. Гоголя в галузі гротеску. Як відомо, повість «Собаче серце» (1925) не була надрукована за життя письменника і стала причиною його цькування в радянську добу. У повісті М. Булгакова «Собаче серце» простежується двосвіття – протиставлення світу творців і науковців (професор Преображенський) і світу радянських обивателів (Швондер і члени домкому, а також Шариков, який пристає до них). Замість гофманівських філістерів у М. Булгакова введено представників радянської системи, що втілюють безкультур'я, брутальність, нахабність і нестримне бажання влади.

У повісті М. Булгакова «Собаче серце», як і в Е. Т. А. Гофмана, використано прийом трансформації та перейменування персонажа (Цахес – Цинобер, Шарик – Шариков). Тільки якщо в Е. Т. А. Гофмана це досягається казково-чарівним способом, то у М. Булгакова – фантастичним, який описується як науково доведений факт. Однак спільним для обох митців є цілковита інтеграція (чи навіть асиміляція) перетворених персонажів (Цинобра й Шарикова) у реальний світ, який їх не тільки приймає, а й усіляко підтримує, заохочує, винагороджує посадами і званнями. І Цахес, і Шариков виявляють здатність до динаміки. Якщо на початку їхнього перетворення вони лише смішні й кумедні у своїх намаганнях досягти певного становища в суспільстві, то у процесі еволюції вони стають жахливішими, відразливішими й загрозовішими для суспільства.

У гротескних формах Е. Т. А. Гофмана застосовуються романтичні прийоми і засоби (символіка, чарівні предмети, неймовірні ситуації тощо). Гротеск М. Булгакова має реалістичну природу (на думку Ю. Манна, це «реалістичний гротеск»). У повісті «Собаче серце» простежуємо мінімум фантастичних прийомів: наділення собаки Шарика мовленням, перетворення Шарика на Шарикова і його інтеграція із суспільством. Радянська дійсність зображена в реальних формах, гротеск у повісті М. Булгакова фактично є художнім каталізатором виявлення аномальності й абсурдності тогочасного життя. До речі, підзаголовок повісті М. Булгакова – «Чудовищная история» (рос.). Ключовим тут є слово «история», тобто автор прагне подати свій варіант викладу радянської історії на противагу радянсько-офіційній. Слово «чудовищная» передбачає наявність «чудовища» або «чудовищного». Цю функцію перебирає на себе Шариков, у якого знаходяться численні «двійники». Фантастичне й жахливе, вміщені М. Булгаковим у реальний світ, надають реальній дійсності семантики «світу навиворіт», «світу чужого і жахливого».

Гротеск у повісті «Собаче серце» спрямований на виявлення духовної потворності «нових людей» і «нового радянського світу». Шариков – символ духовної ницості й пристосуванства до

тогочасного суспільства, а шариковщина – утілення державної машини, яка знищувала все людське, природне й талановите.

Слідом за Е. Т. А. Гофманом М. Булгаков наділяє образи своїх ентузіастів особливим баченням того, що ніхто не бачить. Професор Преображенський розуміє жахливу сутність нового «радянського створіння» (Шарикова) і, як Бальтазар, відновлює справедливість – перетворює його знов на собаку. Але якщо в Е. Т. А. Гофмана вчинком Бальтазара визначається щасливий казковий фінал повісті, то у М. Булгакова момент зворотного перетворення Шарикова на Шарика не означає кінця абсурдного світу, адже у Шарикова залишилися реальні «двійники» – Швондер, члени домкому та інші представники радянської влади.

Особливу роль у створенні художнього світу, який викриває радянську систему, відіграє мовний гротеск. «Мовлення» собаки Шарика («читання» навпаки), а потім Шарикова (сповнене радянських штампів і канцеляризмів) відображає глобальні зсуви не тільки в галузі мови, а й у людській свідомості того часу. Зіткнення т. зв. нормального «тваринного» погляду з людським аномальним світом також сприяє створенню образу радянського світу як «світу навиворіт». Гротеск у повісті М. Булгакова засвідчує взаємодію реалізму й модернізму, актуалізує проблеми історії, науки, культури, людської свідомості.

Романтичний ідеал Е. Т. А. Гофмана втілений у земному й казково-чарівному просторах: у земному світі Бальтазар винагороджується щасливим сімейним життям із прекрасною Кандідою й улюбленим заняттям – поезією; у казковому просторі маг Альпанус відлітає у чарівний світ, де тільки він є володарем.

У М. Булгакова думку про вільний ідеальний світ на противагу суспільному абсурду втілює професор Преображенський, його творча діяльність – наука і музичний мотив з опери «Аїда» («К берегам священным Нила в тихом сумраке ночей...»).

Отже, на підставі проведеного дослідження можна зробити висновок про те, що Е. Т. А. Гофман і М. Булгаков використовували типологічно подібні форми гротеску, які мають соціально-філософський зміст. Двосвіття (філістери й ентузіасти в Е. Т. А. Гофмана, ентузіасти й радянські чиновники в М. Булгакова) визначає специфіку гротескних світів митців. Гротескні образи Цахеса й Шарикова виявляють здатність до асиміляції з навколишнім світом, проходять певну еволюцію, стаючи жахливішими й загрозовішими для інших. Природну справедливість у гротескному світі Е. Т. А. Гофмана й М. Булгакова відновлюють ентузіасти (студент Бальтазар і науковець Преображенський). Однак якщо в гротескному світі Е. Т. А. Гофмана домінують казково-чарівні елементи, то у М. Булгакова – реалістичні й умовно-наукові. У Шарикова виявляються «двійники», які засвідчують тотальне поширення радянської системи та її сталість у масовій свідомості.

Фінали повістей «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» і «Собаче серце» уславлюють перемогу справедливості, добра, людяності й творчості над духовною потворністю і владою. Якщо у Е. Т. А. Гофмана фінал мотивований законами чарівної казки (маг і чарівник Альпанус допомагає студенту Бальтазарові разом із його друзями перемогти Цахеса), то в М. Булгакова фінал обумовлений логікою наукового експерименту, який, на думку професора Преображенського, був невдалим. Ідея невдалого гротескно-фантастичного експерименту перетворення собаки Шарика на людину була спроектована автором на соціальний експеримент, який розпочався у 1917 р. І в цьому виявилось геніальне передбачення М. Булгакова, адже, як довела історія, той тривалий радянський експеримент був невдалим і протиприродним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Булгаков М. А. Собачье сердце / М. А. Булгаков // Булгаков М. А. Избранные произведения : в 2 т. – Київ : Дніпро, 1989. – Т. 1. – С. 454–545.
3. Гете Й. В. Об арабесках / Й. В. Гете // Гете Й. В. Собрание сочинений : в 10 т. – Москва : Худож. лит., 1980. – Т. 7. – С. 168–216.

4. Гофман Е. Т. А. Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер / Е. Т. А. Гофман. – Київ : Абабагаламага, 2003. – 320 с.
5. Дежуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» / А. С. Дежуров. – Москва, 1996. – 20 с.
6. Денисов В. Д. Гоголевские «Арабески» / В. Д. Денисов // Гоголь Н. В. Арабески. – Санкт-Петербург : Наука, 2009. – С. 271–360.
7. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан Поль. – Москва : Наука, 1981. – 448 с.
8. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – Москва : Наука, 1994. – 365 с.
9. Манн Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – Москва : Сов. писатель, 1966. – 268 с.
10. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн. – Москва : Наука, 1969. – 342 с.
11. Менглинова Л. Б. Гротеск в русской советской прозе 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. Б. Менглинова. – Томск, 1982. – 219 с.
12. Ніколенко О. М. «Столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова / О. М. Ніколенко, Т. В. Шарбенко. – Полтава : АСМІ, 2009. – 190 с.
13. Чижевський Д. І. Про «Шинель» Гоголя / Д. І. Чижевський // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеева. – Київ : Факт, 2003. – С. 205–229.
14. Шалагінов Б. Б. Амадей Гофман і Амадей Моцарт: ще раз про музичність романтичної прози / Б. Б. Шалагінов // VII Міжнародні Чичерінські читання «Світова літературна класика у «великому часі» : зб. тез. – Львів : ЛНУ, 2011. – С. 148–149.
15. Шлегель Ф. Лекции о драматическом искусстве и литературе / Ф. Шлегель // Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. – Москва : Наука, 1983. – Т. 1. – 478 с.
16. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. ст. – Ленинград : Худож. лит., 1969. – С. 306–326.
17. Bachtin M. Die groteske Gestalt des Leibes / M. Bachtin. – München : Carl Hanser Verlag, 1969.
18. Bachtin M. Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken / M. Bachtin // Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. – Frankfurt/M. – 1990. – S. 24–31.
19. Flögel K. F. Geschichte des Groteske-komischen / K. F. Flögel. – München : G. Müller, 1788.
20. Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – München, 1954. – 152 s.
21. Kayser W. Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – Oldenburg, 1957. – 228 s.
22. Möser J. Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen / J. Möser. – Neuausgabe Edition Mnemosyne, Neckargmünd, 2000.
23. Schneegans H. Geschichte des grotesken Satire / H. Schneegans. – München, 1914.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. (1990) Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyia i Rennanssa [Creativity of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. (in Russian)
2. Bulgakov M.A. (1989) Sobache sertse [Heart of a Dog]. Kiev: Dnipro, pp.454-545. (in Russian)
3. Gete Y.V. (1980) Ob arabeskakh [About arabesques]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. vol. 7. pp. 168-216. (in Russian)
4. Hofman E.T.A. (2003) Krykhitka Tsakhes na prizvysko Tsynober [A Small Zaches, called Cinnabar]. Kyiv: Ababahalamaha. (in Ukrainian)
5. Dezhurov A.S. (1996) Grotesk v nemetskoj literature XVIII veka [Grotesque in the German literature of the XVIII century]. (PhD Thesis). Moskva.
6. Denisov V.D. (2009) Gogolevskie «Arabeski» [Gogol's "Arabesque"]. Sankt-Peterburg: Nauka. (in Russian)
7. Zhan Pol. (1981) Prigotovitel'naya shkola estetiki [Preparatory school of aesthetics]. Moskva: Nauka. (in Russian).
8. Kant I. (1994) Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of Judgment]. Moskva: Nauka. (in Russian)
9. Mann Yu.V. (1966) O groteske v literature [About the grotesque in the literature]. Moskva: Sovetskiy pisatel. (in Russian)
10. Mann Yu.V. (1969) Russkaya filosofskaya estetika [Russian philosophical aesthetics]. Moskva: Nauka. (in Russian).
11. Menglinova L.B. (1982) Grotesk v russkoj sovetskoy proze 1920-kh godov [Grotesque in the Russian Soviet prose of the 1920s]. (PhD Thesis). Tomsk.

12. Nikolenko O.M., Sharbenko T.V. (2009) «Stolichniy tekst» M. Gogolya i M. Bulgakova [«Metropolitan text» by M. Gogol and M. Bulgakov]. Poltava: ASMI. (in Russian)
13. Chyzhevskiy D. I. (2003) Pro «Shynel» Hoholia [About the "Overcoat" by Gogol]. Sorochynskiy yarmarok na Nevskomu prospekti. Ukrainska retseptsiiia Hoholia. Kyiv: Fakt. Pp.205-229.
14. Shalahinov B.B. (2011) Amadei Hofman i Amadei Motsart: shche raz pro muzychnist romantychnoi prozy [Amadeus Hoffman and Amadeus Mozart: once more about the musicality of romantic prose]. VII Mizhnarodni Chycherinski chytannia «Svitova literaturna klasyka u «velykomu chasi». Lviv: LNU. pp.148-149.
15. Shlegel F. (1983) Lektsii o dramaticheskome iskusstve i literature [The lectures about dramatic art and literature]. Estetika, filosofiya, kritika. vol.1. Moskva: Nauka). (in Russian)
16. Eykhenbaum B.M. (1969) Kak sdelana «Shinel» Gogolya [How is Gogol's "Overcoat" made]. O proze: Sb. statey. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. pp. 306-326.
17. Bachtin M. (1969) Die groteske Gestalt des Leibes. München: Carl Hanser Verlag.
18. Bachtin M. (1990) Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken. Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/M. pp. 24-31.
19. Flögel K.F. (1788) Geschichte des Groteske-komischen. München: G.Müller.
20. Kayser W. (1954) Das Groteske in Malerei und Dichtung. München.
21. Kayser W. (1957) Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg.
22. Möser J. (2000) Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-komischen. Neuausgabe Edition Mnemosyne, Neckargmünd.
23. Schneegans H. (1914) Geschichte des grotesken Satire. München.

OLHA NIKOLENKO

TYPOLOGY OF GROTESQUE FORMS IN WORKS BY E. T. A. HOFFMANN AND M. BULGAKOV ("LITTLE ZACHES, GREAT ZINNOBER" AND "HEART OF A DOG")

The article deals with the definition of the term "grotesque" and its main features, such as syntheticity, integrity, dynamism, polysemy, conceptuality, and the poetics of weirdness. The grotesque reveals the inner sense of reality, the processes of psychics, consciousness, and sub-consciousness. It is open to different meanings which have appealed to writers of different epochs, trends, and styles. It is a historical category which changes and obtains different meanings, reflecting time.

This article pays primary attention to the romantic and modern grotesque in works by the German writer E. T. A. Hoffmann and the Russian writer M. Bulgakov. It compares the stories by E. T. A. Hoffmann and "Heart of a Dog" by M. Bulgakov. These two writers use typologically familiar forms of the grotesque with deep social and philosophical content. The characters, such as fillisters and enthusiasts in E. T. A. Hoffmann's story and the enthusiasts and Soviet officials in M. Bulgakov's story represent the peculiarities of the writer's grotesque world. The Grotesque characters of Zaches and Sharikov Zaches and assimilate into the world, evaluate, and become uglier and more dangerous for others. The student Balthasar and the scholar Preobrazhenskyi bring natural justice into the grotesque worlds of E.T.A. Hofmann and M. Bulgakov. In the grotesque world of E. T. A. Hoffmann, the elements of fairy tale predominate, but realistic and almost scientific elements dominate in M. Bulgakov's grotesque world. The character Shvonder is a double character to the character Sharikov, which represents the expansion of Soviet system and highlights its stable presence in the public mind. The endings of "Little Zaches and Great Zinnober" by E. T. A. Hoffmann and "Heart of a Dog" by M. Bulgakov highlight the victory of justice, kindness, and creativity over inner ugliness and power. If the end of the story by E. T. A. Hoffmann follows the format of a fairy tale when the magician Alpanus helps the student Balthasar and his friends to defeat Zaches, the end of the story by M. Bulgakov is very logical when professor Preobrazhenskyi explains that the scientific experiment is not successful. The idea of an unsuccessful experiment to transform the dog Sharik into a human being reflects the social experiment of 1917. Bugakov's genuine prediction proved that the Soviet social experiment was unnatural and unsuccessful.

Key words: E. T. A. Hoffmann, M. Bulgakov, grotesque, romanticism, modernism, grotesque world, the motive of transformation, image, "double character", the poetics of weirdness.

Одержано 10.10.2017 р.

УДК 821.113

ТЕТЯНА КОНЄВА, ПРИНА ТИМІНСЬКА

(Полтава)

ПРОБЛЕМА КОНФЛІКТУ Й ХАРАКТЕРУ В ДРАМАТУРГІЇ Г. ІБСЕНА

Статтю присвячено дослідженню особливостей конфлікту й характеру у драмах Г. Ібсена, оскільки цей ракурс аналітичної діяльності літературознавців і критиків залишається дискусійним.

У статті підкреслено, що основу п'єс, які аналізуються, становить драматичний конфлікт: у «Бранде» персонаж-максималіст уступає в протиріччя зі світом міщанства, а в «Будівничому Сольнесі» світу мистецтва протистоїть світ реального життя. Одночасно розглянуто тему призначення особистості, яка тісно переплітається з темою моральної відповідальності людини перед іншими людьми. Колізії між удачами головного героя і його поразками, а також прийоми, що сприяють створенню внутрішнього світу персонажа (душевні переживання героя, таємниці й екскурси в його минуле, психологічні загострені діалоги, символи, підтекст та ін.), розкриваються у статті з урахуванням специфіки аналітичної композиції драм.

Ключові слова: конфлікт, колізія, внутрішня дія, художній прийом, проблематика.

Генрік Ібсен – творець драми-дискусії, драми ідей, тобто п'єси, заснованої на зіткненні ідей, боротьбі протилежних точок зору в галузі моралі, філософії, релігії тощо. Характер персонажу, його особиста доля в такій драмі виявляються повністю підпорядковані конфлікту твору та проблематиці. Митець свої драми перетворював у напруженіші дискусії. І хоча в наш час існують наукові напрацювання літературознавців і критиків, присвячених нововведенням письменника в галузі драматургії (праці В. Адмоні, З. Гражданської, В. Богословського, Х. Хейберга та ін.), постає необхідність дослідити особливості конфлікту та характеру в драматургії Г. Ібсена, спираючись на зрілу і пізню творчість письменника.

Філософсько-символічна віршована драма «Бранд» (1865) належить за класифікацією В. Адмоні до реалістичного періоду творчості Ібсена і з усіх його творів витримала найбільшу кількість видань.

«Віршована драма «Бранд» побудована концентрично» [1, с. 76] і складається із п'яти актів, які нерівні за своїм обсягом.

Перші два акти лише підготовляють основний конфлікт твору – зіткнення сильної особистості із зашкарубленим середовищем. Вони є ніби розгорнутою експозицією, яка змальовує «коріння» характерів дійових осіб. Г. Ібсен змальовує молодого пастора Бранда (саме ім'я Бранд означає «вогонь»), котрий, обравши парафію у найвіддаленішому куточку Північної Норвегії, де він народився і де промайнуло його дитинство, із запалом біблійного пророка веде боротьбу за високий моральний склад людини. «Бути самим собою, дотримуватися свого призначення», – такий, на його думку, головний обов'язок людини [2, с. 187].

Спочатку Бранд стикається з духом користолюбства в особі своєї матері, яка заради грошей ще замолоду одружується зі старим багатієм, щоб владі грошей підпорядкувати свої високі почуття. У пам'яті Бранда-хлопчика назавжди закарбовується сцена, коли мати, шукаючи гроші на смертному ложі чоловіка, проклинає покійника за зіпсоване життя.

Бранд: От случая из детских лет, –
Ничто не выжжет этот след,
Как горб, страшит он душу нам,
Как на лице ужасный шрам...
Осенний вечер был. Отец
Скончался; ты больной лежала,

И я прокрался наконец
 К отцу...
 Но тут шаги зашелестели,
 И женщина, меня не видя,
 В каморку крадучись вошла
 И стала, подойдя к постели,
 Копаться, рыться без конца:
 Под изголовьем мертвеца
 Пакет нашла и зашептала,
 Считая деньги: «Мало! Мало!...» [2, с. 192–193].

Відчуваючи наближення смерті, вона чіпляється за Бранда як за єдиного спадкоємця свого статку і як за пастора, котрий повинен дати їй відпущення гріхів. Бранд відмовляє матері у відпущенні гріхів, тому що вона не погоджується на його умови: роздати все своє багатство і померти у злиднях.

Центральне навантаження припадає на останні три акти. «Їхня побудова, – як справедливо вважає В. Адмоні, – значною мірою паралельна як з точки зору сюжетного розвитку, так і з точки зору розкриття проблематики твору» [1, с. 76]. Кожний акт відтворює одну й ту ж трагічну колізію, яка, проте, стає все гострішою. Рішення Бранда залишитися на Півночі Норвегії і приречення на смерть сина Альфа (розв'язка третього акта); смерть Агнес, дружини Бранда (розв'язка четвертого акта); загибель самого Бранда в сніговій лавині (розв'язка п'ятого акта і драми в цілому).

Водночас від акта до акта загострюється і конфлікт поміж Брандом і сучасною дійсністю. У третьому акті, у сценах із фоггом (поліцейським чиновником) і лікарем, Бранд викриває ілюзії та ідеали сучасного суспільства. Він розвінчує концепцію фогга, згідно з якою процвітання народу можливе лише за умови його матеріального благополуччя. Пастор указує на ті наслідки, які матеріальне процвітання має для народу, хоча і розглядає їх лише в плані морального падіння особистості. На думку Бранда, в сучасному суспільстві домінує низький, утилітарний «дух долини», а «гірський дух» притаманний лише окремим моментам душевного «піднесення», наявність яких дозволяє все ж міщанину вважати себе причетним до вищих сфер буття. Покращення матеріального благополуччя Бранд сприймає лише як горе для людей, убачаючи в ньому ґрунт для повної перемоги «духу долини», тобто ситого міщанства, яке вороже всьому піднесеному. Символічно мету Бранда можна окреслити як руйнування різниці між «долиною» і «горами».

Водночас Г. Ібсен показує й зіткнення Бранда з лікарем із проблеми гуманності. Якщо фогг виступає як ідеальний практик сучасного суспільства, то лікар – ідеальний виразник моралі цього суспільства. Як людина добра і справедлива, він вважає за свій обов'язок допомагати людям і турбуватися про них незалежно від того, отримує чи не отримує він за це нагороду. Занепокоєний станом здоров'я єдиного сина пастора Альфа, він радить Бранду негайно вивезти дитину з похмурого північного містечка на південь. Бранд відмовляється від'їжджати, не бажаючи залишити своєї парафії, де він тільки почав пробуджувати в душах людей жагу добра. Пастор жертвує сином заради покликання і змушує піти на таку жертву і свою дружину Агнес. Г. Ібсен наділяє позитивною характеристикою лікаря. Ставлення ж письменника до Бранда тут подвійне: з одного боку, Бранд відкидає всепрощальну любов лікаря, а з іншого – вірить, що в майбутньому настане царство любові, але лише після того, як панування волі спокутує гріхи сучасників і перетворить їх у сильних та справжніх людей. Антигуманістична позиція Бранда й позиція Г. Ібсена не збігаються (лікар змальовується із симпатією протягом усього твору).

У четвертому акті Бранд стикається із практикою сучасного суспільства – вона викриває себе сама в промовах все того ж самовдоволеного фогга. Найбільш характерним із цієї точки зору є проект суспільної споруди, яку фогг пропонує побудувати. Під одним дахом фогг планує розмістити дім для знедолених, в'язницю і залу для загальних зборів та розваг. Усі ці «об'єкти» є, на його думку, найважливішими і найнеобхіднішими в сучасному суспільстві. Натомість Бранд

вирішує побудувати нову церкву, де вільніше б почувала себе душа людини. У цьому зовнішньому, матеріальному способі він убачає шлях до подальшого подолання ворожих сил, тобто шлях до великого і піднесеного.

Критика сучасної дійсності в четвертому акті, як зазначалося вище, поєднується із трагізмом в особистій долі Бранда – його син, Альф, уже помер, не витримавши суворих умов життя в морозі гір, а самовіддана Агнес, не перенівши горя, наприкінці акта також передчуває неминучу смерть.

У п'ятому акті Бранд стикається з державою. Ця тема широко розгортається у сцені зустрічі Бранда і пробста (старшого пастора), який щойно прибув з орденом для Бранда на відкриття нової церкви. Пробст пропонує пастору взяти на себе місію вихователя сучасної людини. Для кращого розуміння цієї місії він проводить аналогію між сучасним суспільством, сучасною людиною, яку виховує це суспільство, та капралом, який навчає марширувати в такт своїх солдат. Бранд, не бажаючи розглядати людей «у цілому», відмовляється від такої пропозиції та нагороди, якою його намагалися купити. Він не хоче бути провідником державної політики, мета якої полягає в знеособлюванні людини. Бранд відмовляється освячувати нову церкву, яку щойно побудував. Церква ця його вже не задовольняє, як не задовольняє і релігія, підпорядкована державі.

У житті Бранда настає переломний момент. Він з обуренням виявляє, що своїм пасторським словом служив бездуховному суспільству. Замість того, щоб відкрити двері церкви й розпочати свято, Бранд звертається до нужденних селян із закликом залишити світ буденності та злиднів і вирушити до ідеального світу, світу, де буде панувати дух цільності.

Лозунг Бранда «Усе – або нічого» [2, с. 203] зазнає у фіналі драматичного твору перевірки. Залишивши містечко та церкву, селяни під керівництвом свого духовного наставника прямують у гори назустріч невідомому подвигу, щоб досягти свого нового ідеалу. Пастор мріє про плідний переворот, який змінить життя прихожан і поверне їм утрачену чистоту і цільність. Звертаючись до народу, він говорить:

Через горы всей толпою
Мы, как вихрь, пройдем по краю,
Душ тенета разрывая, Очищая, возвышая,
Истребляя старый храм –
Дробность, тупость, лень, коварство...
Чтоб создать из государства
Вечной жизни светлый храм! [2, с. 344].

Незабаром запал селян слабшає – дає про себе знати тягар важкого шляху. Водночас вони відчують, що Бранд не здатен указати їм конкретну мету. Урешті-решт натовп залишає пастора, побивши його камінням, і повертається в містечко разом зі своїми колишніми «ватажками», пробстом та фогтом. Фогту вдається привернути увагу зголоднілих рибалок радісною звісткою про те, що до берега наблизилися косяки оселедців. Його підтримує і пробст, пояснюючи, що це вже не «боже чудо». Але це лише вдала вигадка. Так Г. Ібсен показує, по-перше, що у трударів поки що переважають матеріальні інтереси над духовними, а по-друге, здатність представників влади й духовенства вводити народ в оману.

Бранд залишається один – у компанії божевільної дівчини Герд. Замість «церкви життя», куди він закликав народ, він бачить перед собою лише снігову церкву, прокляте місце в горах, яке селяни вважають оселею диявола. Змучений, Бранд блукає по похмурій сніговій вершині: йому привиджуються привиди, він бачить свою Агнес. «Чи варто вести боротьбу за цих загиблих?» – запитує примара [2, с. 373]. «Часто і один праведний досягає багато чого», – відповідає Бранд [2, с. 373]. Навіть у цю скрутну хвилину він не поступається і вірить у своє призначення. Примара щезає. Герд у безумному маренні сприймає Бранда, вкритого краплинами крові, за Спасителя. Однак пастора залишають останні сили, він заливається сльозами, і тоді божевільна впізнає в ньому брата-людину. У цей момент їй привиджується зловісний яструб, вона стріляє і, перемагаючи, кричить, що вбила його. Насправді вона розбудила снігову лавину. Бранду загрожує

смерть. Дивлячись їй в обличчя, він запитує Бога: «Чи має будь-яку ціну хоча б краплина твердої волі?» [2, с. 380]. Раптом він чує голос, подібний грому: «Бог є. Бог милосердя!» [2, с. 380]. Ці слова неначе закреслюють весь життєвий шлях Бранда, який ніколи не керувався милосердям і приніс у жертву обов'язку всіх своїх близьких.

Але Ібсен не засуджує Бранда, він до кінця милується ним. Конфлікт між суворим обов'язком і милосердям, на думку письменника, розв'язати неможливо.

Для ідейного змісту «Бранда» важливо, що на формування характеру головного героя, на його долю, впливає середовище (дитинство, наприклад), загальні закономірності життя (зв'язок одного людського життя з долями інших людей), мотиви спадковості (відповідальність за діяння попередніх поколінь – розплата дітей за гріхи батьків – у божевільні Герд повинна мати Бранда – вона покинула свого молодого коханого, щоб одружитися з багатим старим, і її коханий, утрачаючи від горя розум, одружується із циганкою. Герд народжується від цього шлюбу, успадкувавши божевілья батька. Вона де в чому подібна до Бранда – її божевілья є частиною «родової» провини, спадковим шляхом передається Бранду невиконане призначення матері, котра заради користі принизила і спотворила той образ, який було закладено в її душу). Це призначення буде за неї повністю сплачене сином.

Отже, в центрі віршованої драми «Бранд» – проблема героїчного індивіда, борця з будь-якими формами суспільної та особистої фальші, котрий, щоб відбутися в житті, вчиться мистецтва зречення (від церкви, батьківщини, сім'ї, навіть самого себе). З точки зору розкриття характеру головного героя важливо, що він виразно і послідовно прямує в досягненні своєї мети – виховання нової цілісної та гармонійної особистості. Читача вражає залізна воля, титанічна могутність і нескореність Бранда. Не викликає сумніву, що одним з його духовних наставників був датський філософ Серен К'еркегор з його альтернативою: або-або (порівняйте девіз Бранда: «Усе – або нічого» [2, с. 203]). На думку науковців, прообразом Бранда стали Крістофер Брюн та проповідник із Шиена Ламмерс, релігійний фанатизм якого ще з дитинства запов у душу Ібсена [4, с. 108].

Особливістю типізації «Бранда» є орієнтація на конкретність зображення певного відрізка норвезької дійсності (Бранд, Агнес, Герд, Ейнар) і тенденція до «крайнього» узагальнення (усі інші дійові особи означені лише за службовим становищем, професією або за своїми сімейними зв'язками з головними героями (фогт, лікар, селянин, мати Бранда та ін.), але водночас це соціально конкретні та історично визначені «маски» (фогт – це бюрократ, який керується дріб'язково-утилітарними відомчими інтересами; пробст – це священник-лицемір). Виразна, часом розмовна інтонація твору поєднується з елементами гумору, гротеску та натхненною патетикою. Відшліфований вірш і чітка рима, їхні співзвучність та вправне сплетіння надають динамічного, стрімкого характеру розвитку дії, сприяють внутрішній організації і цілності всієї структури драми. «За загальним стильовим характером вона належить до жанру філософсько-символічної драми» [1, с. 73].

Таким чином, герой «Бранда» – священник Бранд – людина надзвичайної цілності й сили, котра не відступає ні перед якими жертвами, не погоджується на жоден компроміс, прагнучи виконати свою місію – виховувати цільних, позбавлених лицемірства і користолюбства людей, здатних самостійно мислити. Проте жертвами Бранда з його надлюдською волею і цілісністю виявляються найближчі люди – спочатку гине його син, потім дружина. І сумнівним виявляється той подвиг, якому Бранд присвятив життя.

«Бранд» поєднує живі індивідуалізовані образи з узагальненими, підкреслено типізованими.

У драмі «Будівничий Сольнес» (1892), яка належить до символістського періоду творчості Ібсена, митець порушує питання про подолання зовнішнього та внутрішнього детермінізму, що сковує людську волю, яке гостро постало ще у п'єсі «Бранд».

Твір будується на колізії між творчими вдачами геніального художника та його поразками. Головний персонаж цієї п'єси Халвар Сольнес, належить до числа таких «виняткових, вибраних натур, яким дарована сила, влада і здатність бажати, жадати чого-небудь так пристрасно, наполегливо, так непохитно, що воно вдається їм нарешті» [3, с. 243].

Сольнес домагається успіху – спорудив безліч будинків, здобув багатство, має успіх у жінок. Оточення заздрить йому, але сам Сольнес не вважає себе щасливою людиною, бо розуміє, що здатність досягати бажаного позбавляє щастя і його самого, і його дружину Аліну, перед якою він вважає себе винним.

Як зазвичай у Ібсена, минуле головних персонажів приховує якусь таїну. Призначенням Сольнеса було будівництво церков та веж, які підносять людину до неба. Проте життя в старовинному родовому палаці, в обстановці сімейного затишку заважає йому реалізувати це призначення. І Сольнес мимоволі починає бажати, щоб старий дім згорів і визволив його геній від пут. У зв'язку з тим, що бажання Сольнеса обов'язково збуваються, то старий дім дійсно згорає під час пожежі. І відразу Сольнес досягає блискучих успіхів, він стає першим будівничим в окрузі. Але в Аліни, враженої страшною бідою, пропадає молоко, і їхні діти помирають. Достаток і слава куплені занадто дорогою ціною. «Усе, що мені вдалося зробити, побудувати, створити красивого, міцного, затишного... та й величного... все це я постійно повинен викупати... сплачувати за все... не грошима.., а людським щастям. І не лише своїм власним, але й чужим!» – з гіркотою говорить він [3, с. 239].

Однак після історії з пожежею Сольнес утрачає бажання будувати церкви і вежі. Тільки ще лише один раз він погодився звести вежу в Люсангері. Там його побачила тринадцятилітня дівчинка Хільда Вангель. Образ будівничого, котрий піднімається на вершину вежі, щоб, згідно зі звичаєм, повісити на флюгер вінок, назавжди залишився в її пам'яті. Через десять років, також 19 вересня, Хільда приїжджає в місто, де живе Сольнес, щоб ще раз побачити, як він піднімається на вежу. Однак Сольнес уже не той – страждає через розлад із дружиною, мучиться через внутрішні сумніви, але головне, що він боїться конкуренції з боку молодого Рагнара, сина Бурвіка, у якому вбачає запальну юність, здатну змести зі свого шляху все застаріле, все, що втратило волю до життя і творчості. «Юність – це помста» [3, с. 224], – говорить Сольнес. Саме в уста центрального героя Ібсен укладає цю знамениту фразу, яку в російській поезії зробив безсмертною О. Блок, узявши епіграфом до поеми «Помста». Рагнар Бурвік, працюючи в майстерні Сольнеса креслярем, без сумніву, має талант і з успіхом міг би сам будувати. Але Сольнес завзято відмовляється дати свій відгук на проект молодого Бурвіка саме тому, що знає про талант Рагнара й не хоче, щоб той став його суперником. А через невдачі сина дуже страждає його батько, старий архітектор, у якого колись Сольнес служив і який, відчуваючи, що Сольнес ніколи не підтримає його сина, поступово втрачає віру в його талант. Більш того, конторниця у Сольнеса – наречена Рагнара Кая – закохана у Сольнеса. І той тримає її лише тому, що знає: поки Кая працює у нього, Рагнар від нього нікуди не піде.

Лише приїзд Хільди допомагає Сольнесу позбутися заціпеніння і знову віддатися мріям про височину, якої, як вважає молодь, будівничий боїться. Проте ніхто не розуміє, що на нього наводить страх не висота будівель, а інша, духовна висота. Вона доступна тільки людині, пов'язаній із творчою діяльністю, і безнадійно віддаляє її від інших людей.

Хільда вимогливо нагадує Сольнесу про його обов'язок творця. Вона єдина серед персонажів п'єси розуміє, яке високе призначення митця. Пригадуючи першу зустріч із Сольнесом, дівчина говорить: «Це було так чудово, дух захоплювало! Я й уявити собі не могла, щоб знайшлася у світі людина, яка б змогла побудувати таку неможливо високу вежу! І раптом ви самі стоїте там, на самій вершині! Живий! І голова у вас аніскільки не паморочиться! Ось головне від чого... так... дух перехоплювало!» [3, с. 217]. За ці хвилини щастя Хільда і боготворить його, готова віддати йому свою любов і надихнути на новий творчий порив. Але союз між Сольнесом і Хільдою неможливий – і не тому, що Сольнес одружений, а тому, що художник за самою своєю природою, вважає Ібсен, повинен бути один. Хільда – також художня натура, такою її зробив Сольнес. І вона поводить себе не менш егоїстично, ніж будівничий, який старіє, вимагаючи, щоб той повісив вінок на шпиль нової споруди, яку побудував для себе. Сольнес давно вже нічого подібного не робив, але тепер йому доводиться самому випробувувати на собі силу чужого бажання, підкріпленого творчою волею.

Хільда і є та помста, якої так боявся Сольнес. Вона погоджується з його словами, що схожа на хижого птаха: «Так, це очевидне всього, мабуть... А чом би й ні! Чому б і мені також не полювати за здобиччю? Не схопити тієї, що мене більш за все вабить? Раз я можу... вчепитися в неї отак... кігтями. І перемогти» [3, с. 247]. Хільда символічно мстить йому за компроміси, за нездатність залишатися вірним своєму призначенню. Усьому виною, уважає дівчина, совість Сольнеса: «Я хочу сказати, що ваша совість занадто вже немічна. Занадто тендітна. Неспроможна витримати сутичку. Нездатна взяти на себе більш-менш важке... Вам, на мою думку, краще було б мати... як би це сказати? ... здорову, сильну совість» [3, с. 244–245].

Власне кажучи, вона жалкує про те, що Сольнес виявився не таким послідовним, як Бранд, котрий, пориваючи зі світом несправжніх ідеалів, ішов до кінця. Й ось Сольнес знову піднімається на вежу, сподіваючись, що станеться диво і він спуститься вниз, змінившись, звільнившись і від почуття провини перед дружиною, і від почуття страху перед молодими будівельниками. Але дива не сталося. Життя і творчість несумісні. Сольнес падає з вежі, будучи не у змозі подолати це протиріччя. Це падіння відкрите для різних тлумачень: можливо, творчість незмірно вища за життя (і тоді Сольнес, виконавши свій творчий обов'язок, покінчив із собою), можливо, будівничий виявився вищим за творчість, став «богом», але злякався небесної безодні, що відкрилась йому, і впав. «Хто Бога побачив, той помре» [2, с. 284], – ці слова із «Бранда» так і не втратили для драматурга своєї привабливості. Однак божевільний учинок будівничого, читається у пізнього Ібсена, не пропаде дарма. Він стає крапкою, що надає життю Сольнеса естетичної завершеності. Про це покликана повідомити остання репліка Хільди: «(в якомусь тихому, божевільному захопленні). Однак він досяг вершини... І я чула в повітрі звуки арфи. (Махає шалено й божевільно-захоплено кричить). Мій... мій будівничий!» [3, с. 275]. Так юність приходиться на зміну старості: Сольнес передає естафету творчості новому Орфею, котрий покликаний пробудити людство від «смерті» до «життя».

Науковці не виключають, що на створення образу Хільди Вангель, яка так стрімко ввірвалась у складне, але усталене життя літнього будівничого Халвара Сольнеса, вплинули зустрічі Ібсена з багатьма шанувальницями його таланту. На честь бути прообразом Хільди могла б, певно, претендувати вісімнадцятилітня Емілія Бардах, з якою зустрівся письменник у Госсензасі в липні 1889 року, або Хільдур Андерсен (у майбутньому відома піаністка), товариські стосунки з якою зав'язалися в Ібсена у Крістіанії 1891 року [4, с. 215]. До речі, пізніше Г. Ібсен і Хільдур Андерсен навіть відзначали день свого знайомства – 19 вересня. Той самий день, який відіграє таку значну роль у п'єсі. Саме ім'я Хільда нагадує ім'я піаністки, хоча разом із тим воно веде у світ давньої саги, означаючи битву і нагадуючи про ім'я страшної Брюнхільди. Як би там не було, але Сольнес став справді Сольнесом Хільди і не тому, що вона відібрала його у дружини, а тому, що сподвигла його на життєво безглузде, але символічно піднесене дерзання.

Той подвиг, на який виявився здатний Сольнес і що закінчився загибеллю, – це подвиг особистості щодо самої себе, спрямований не проти інших людей. Так, основне питання драматургії Ібсена, яке вперше найбільш переконливо було накреслене в «Бранді», – питання про те, чи може людина здійснювати своє призначення ціною життя і щастя інших, і на цей раз отримує пряму відповідь: ні, не може.

«Проблематика твору, спрямована на перевірку того, чи є справжньою обраність Сольнеса, потребувала, щоб розв'язка драми була не словесною, а являла собою дію» [1, с. 230]. Відповідно до цієї вимоги будується і композиція твору. Напрузі внутрішньої дії п'єси сприяє наявність у ній душевних переживань, таємничих сил, що наповнюють внутрішній світ персонажів, психологічно загострених діалогів, які часто аналітично заглиблюються в минуле, а також трагічний фінал (загибель будівничого). Досліджуючи особливості внутрішньої дії драми, норвезьке літературознавство констатує: «<...> вся сутність її полягає в тому, що більша частина дії відбувається в душі самого Сольнеса, і ці внутрішні дії ілюструються подіями зовнішніми...» [4, с. 228].

Отже, наприкінці свого творчого шляху Ібсен створює символічну п'єсу, у центрі якої – світ митця, світ, де відбувається одвічне протиставлення мистецтва і життя. Справжня природа

людини потребує її безпосередньої близькості до реального життя, але водночас вона ж потребує і розвитку її духовного початку, її розуму та її душі – такою (з тими чи тими варіаціями) завжди була позиція письменника і такою вона залишається в його драмі «Будівничий Сольнес».

Як бачимо, однією із провідних проблем творчості Ібсена є проблема взаємодії поміж призначенням людини і шляхами здійснення цього призначення та моральна відповідальність особистості перед іншими людьми. Але, на відміну від «Бранда», її носієм у драмі «Будівничий Сольнес» виступає представник мистецтва.

Основа конфлікту драм – психологічна, їхні дискусії – виважено-логічні, а гротескно загострені питання дають змогу показати парадоксальність ситуацій та ідей, які відтворюють парадоксальність самого світу.

Митець не поділяє своїх героїв на носіїв авторських ідей і супротивників їх, адже вони зі своїми позитивними рисами й недоліками – породження суспільства. Це приводить до того, що в драматургії Ібсена суттєво змінюється уявлення про характер персонажа: герої його – яскраві полемісти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества / В. Г. Адмони. – Ленинград, 1989. – 372 с.
2. Ибсен Г. Бранд / Г. Ибсен // Ибсен Г. Собрание сочинений : в 4 т. / Г. Ибсен. – Москва, 1956. – Т. 2. – С. 129–380.
3. Ибсен Г. Строитель Сольнес / Г. Ибсен // Ибсен Г. Собрание сочинений : в 4 т. / Г. Ибсен. – Москва, 1958. – Т. 4. – С. 191–275.
4. Хейберг Х. Г. Генрик Ибсен / Х. Г. Хейберг. – Москва, 1975. – 288 с.

REFERENCES

1. Admoni V.G. (1989) Genrik Ibsen. Ocherk tvorchestva [Henrik Ibsen. Essay about creativity]. Leningrad. (in Russian)
2. Ibsen G. (1956) Brand [Brand]. Moskva. vol. 2. pp. 129-380.
3. Ibsen G. (1958) Stroitel Solnes [Builder Solnes]. Moskva. vol. 4. pp.191-275.
4. Kheyberg Kh.G. (1975) Genrik Ibsen [Henrik Ibsen]. Moskva. (in Russian)

TETIANA KONIEVA, IRYNA TYMINSKA

THE PROBLEM OF CONFLICT AND A CHARACTER IN H. IBSEN'S DRAMAS

H. Ibsen is the founder of a discussion drama and a drama of ideas. His plays “Brand” and “The Master Builder” belong to his mature and late writing activity. The article deals with the peculiarities of conflicts and characters in above-mentioned dramas since this issue has remained controversial among literary critics.

The authors emphasize that the dramatic conflict lays the basis for the plays under analysis. In “Brand”, the main character opposes the Philistine society; in “The Master Builder”, it is the art that opposes everyday life. The theme of a person’s mission in life is also under consideration in this article; it is closely interlinked with the theme of a person’s moral responsibility to other people. The collisions between the characters’ successes and failures, the methods which are used to create the inner world of Ibsen’s characters (their sufferings, secret past, psychologically stressed dialogues, symbols, pretext and others) have been considered with due regard for the specific analytical compositions of the plays.

H. Ibsen pays great attention to people’s spiritual problems; he investigates the innermost problems of life through a destiny of a person and interprets deeply the main forms of the human existence and human psyche, he comprehends modern life and all these features allow putting the plays of the Norwegian writer in one typological series.

Key words: conflict, collision, internal action, artistic method, problems.

Одержано 27.09.2017 р.

УДК 821.111-31Д. Л. 09

ОЛЕНА КРАВЕЦЬ, НАТАЛІЯ ПРОСКУРИНА

(Харків)

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ РОМАНІВ ДОРІС ЛЕССІНГ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «МААРА І ДАНН», «ПОВІСТЬ ПРО ГЕНЕРАЛА ДАННА, ДОЧКУ МААРИ, ГРІОТА ТА СНІЖНОГО ПСА»)

Статтю присвячено вивченню художнього світу романів сучасної англійської письменниці Доріс Лессінг «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса». Мета статті – виявити міфологічні доміанти художнього світу діалогії Д. Лессінг. Художній світ романів письменниці виявляє риси, характерні для неоміфологічних текстів, що оприявнюється у взаємодії двох площин (реальної і міфологічної) сюжетно-композиційної будови діалогії. Романному часопростору притаманні гетерогенні характеристики, що актуалізуються через бінарні опозиції («північ – південь», «сакральний – профанний», «живий – мертвий», «день – ніч»). Система персонажів діалогії представлена трьома типами образів, які виявляють міфологічні риси. Амбівалентні солярні символи та їхні колористичні кореляти відтворюють стан героїв.

Ключові слова: Доріс Лессінг, міфологічні образи, неоміфологізм, роман, художній світ.

Доріс Лессінг (Doris Lessing, 1919–2013) є однією з визначних представниць англійської літератури ХХ–ХХІ ст., чії твори є зразками постмодерністської літератури й класики феміністичного роману. Для творчості письменниці характерний глибокий психологізм, порушення гострих соціальних питань, зокрема гендерних конфліктів, увага до екзистенційних проблем пошуку власного «я», особливостей соціалізації особистості у світі.

Д. Лессінг є авторкою біля сімдесяти творів, що представляють різні жанри літератури, зокрема романів «Трава співає» (1949), «Золотий записник» (1962), «П'ята дитина» (1988), «Маара і Данн» (1999), «Бен у світі людей» (2000), «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» (2005); циклу романів «Діти насилля» (1952–1969); збірок оповідань «Звичка кохати» (1957), «Чоловік та дві жінки» (1963), «Африканські історії» (1964), «Бабусі» (2003); п'єс «Містер Доллінджер» (1958), «Кожному своя власна пустеля» (1958), «Гра з тигром» (1962); публіцистики «Особливо кішки» (1967); автобіографічних творів «Під моєю шкірою: Том перший моєї автобіографії, до 1949» (1994), «Ідучи в тіні: Том другий моєї автобіографії, з 1949 по 1962» (1997).

Творчості письменниці присвячена низка критичних і літературознавчих праць у зарубіжному й вітчизняному літературознавстві. У зарубіжному літературознавстві романи письменниці досліджувалися переважно у феміністичному дискурсі (Г. Блум [16], Г. Грін [17], Л. Скотт [18]). Увагу науковців було сконцентровано головно на творах «Золотий записник», «Трава співає», «Діти насилля», в яких Д. Лессінг порушує нагальні для сучасності проблеми фемінізму, соціалізації жінки, віднайдення особистостями свого місця в соціумі й сенсу буття.

Проте вивчення значної кількості наукових праць дозволяє зробити висновок, що поза увагою дослідників і досі залишаються романи письменниці «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса». Аналіз міфологічних аспектів означених творів поглибить розуміння специфіки художнього світу творів Д. Лессінг і визначить перспективи вивчення сучасної англійської літератури, що зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті – виявити міфологічні доміанти художнього світу діалогії письменниці. Методологія дослідження передбачає комплексний підхід, що ґрунтується на синтезі методів і підходів: звернення до цілісного аналізу тексту, використання елементів міфокритичного і структурно-семіотичного підходів, а також мотивного аналізу.

У літературознавчому дискурсі існує декілька підходів щодо визначення поняття «художній світ». Дослідники М. Бахтін [2], М. Гіршман [4], Д. Лихачов [9], В. Тюпа [14] та ін. у своїх працях дотримуються цілісного підходу в розумінні цього терміна. На їхню думку, будь-який текст є певною художньою моделлю дійсності. Д. Лихачов, який перший увів цей термін у науковий обіг, уважав, що внутрішній світ твору словесного мистецтва «наділений певною художньою цілісністю». Дослідник виокремив основні його складники: часові та просторові виміри художнього світу, особливості будови сюжету, специфіку створення характерів персонажів [9, с. 408]. М. Бахтін відзначав значущість єдності форми й змісту твору, зауважуючи, що формально-змістовим центром художнього бачення є художній образ [2, с. 206].

Представники структурно-семіотичного підходу Ю. Лотман [12], Р. Барт [1], У. Еко [5], уважаючи творчість «вторинною системою», розуміють художній світ як мовний знак або код, що відтворює образ світу для певної свідомості, тобто моделює стосунки особистості і світу» [12, с. 252]. На думку У. Еко, твір мистецтва – це «форма завершена і *закрита* у своїй досконалості цілком збалансованого організму та водночас *відкрита* можливістю бути інтерпретованою найрізноманітнішими способами без небезпеки втратити свою неповторність» [5, с. 527]. Вітчизняна дослідниця М. Зубрицька слушно акцентує увагу на візуальному аспекті творення художнього світу: зоровий образ, його колористика, що проектується у свідомості читача, є важливим складником живописного компоненту твору [6, с. 527]. Г. Клочек визначає «художній світ» як «фундаментально-змістовий засіб, феномен, створений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта» [7, с. 14]. Художній світ інтерпретується науковцем як «сукупність образів, що постають у свідомості читача у процесі сприймання художнього тексту» [7, с. 14]. Згідно з концепцією В. Халізева, художній світ твору – це художньо освоєна і відтворена реальність. Дослідник виділяє важливі сегменти словесно-художнього світу – персонажі, акцентує на значущості системних зв'язків між персонажами і ключових подіях, з яких складаються сюжети [15, с. 195].

У літературознавчій енциклопедії Ю. Коваліва художній світ інтерпретовано через поняття художньої дійсності, що є автономною образною картиною, створеною уявою письменника та втіленою в тексті твору. На думку літературознавця, художня дійсність постає духовно-інтенціональним утворенням із власною структурою, що трактується як особлива художньо-естетична реальність. Своєрідність художньої реальності, як зазначає науковець, полягає у тематиці, ідейній композиції, особливостях стилю автора, національному світосприйнятті [10, с. 566].

Узагальнюючи представлені концепції дослідників, під поняттям «художній світ» розуміємо цілісну взаємодію всіх елементів змісту й форми, кожний із яких має смислове навантаження в цілому. Художній світ творів Д. Лессінг постає як складне й багаторівневе явище, що зумовлене специфікою художнього часу і простору, концепцією героя, домінантними мотивами, символікою та «особистісним контекстом» автора.

Творам авторки властиві автобіографічні інтенції, зумовлені тим, що вона значну частину дитинства провела у Південній Родезії (була колонією Великобританії, а нині – Зімбабве, Африка). Письменниця зізнається в автобіографії, що час, який вона провела в цьому місті, мав значний вплив на неї як на особистість [19]. Романні події в діалогії Д. Лессінг відбуваються у далекому постапокаліптичному майбутньому на території континенту Африка. На думку письменниці, «роман являє собою спробу уявити, що станеться, коли лід рушить на південь і життя повинне буде відступити до екватора і південніше» [8, с. 8].

Сюжетно-композиційна будова романів Д. Лессінг «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» виявляє ознаки, характерні для неоміфологічних текстів: по-перше, взаємодіють дві площини (реальна і міфологічна) у сюжетно-композиційній будові творів; по-друге, часопросторова організація діалогії має міфологічні риси (гетерогенність простору, міфологічні топоси, циклічність часу); по-третє, наявність бінарних опозицій («день – ніч», «ранок – вечір», «сакральність – профанність» тощо); по-четверте, функціонування міфологічних маркерів і символів.

Важливою формально-змістовою категорією і складником художнього світу є часопросторова організація тексту, оскільки, згідно з концепцією М. Бахтіна, саме хронотоп демонструє сутнісний взаємозв'язок часових і просторових відношень, хронотопу належить основне сюжетотвірне значення [3, с. 398]. У діалогії письменниці час метафорично втілений у художніх образах і набуває чуттєво-наочного характеру. Міфологічний характер часу в діалогії актуалізовано в циклічності й неоднорідності (розтягненості/ущільненості) плину романного часу. Сезонність виявляється основною одиницею виміру часу, в тексті відсутня співвіднесеність подій із днями тижня, місяцями, навіть зміни сезонів проходять непомітно, час вимірюється населенням континенту лише тривалими сезонами дощів, створюючи відчуття «застиглості». Романний хронотоп діалогії має специфічні риси: на півдні триває вічне посушливе літо із сонцем, що спопеляє і вбиває все живе, а на півночі – багаторічна зима та мерзлота.

Образ сонця, сонячного світла у міфологічній традиції має амбівалентну семантику. З одного боку, сонце, що несе тепло, асоціюється з народженням, сприймається як живильне джерело для всього суцього на землі, символізує божественну творчу енергію, уособлює знання, істину. З другого боку, солярна символіка може втілювати і негативну семантику, асоціюватись із палючим і нищівним світлом, що співвідноситься з потойбіччям і небуттям. У художньому контексті діалогії Д. Лессінг відчуття безчасся пов'язане із міфологічними образами «вічного» сонця, «нескінченної» пустелі тощо. Крім солярних символів, що відтворюють стан героїв, додатковими міфологічними маркерами виявляються колористичні кореляти сонячного світла: блідо-жовтий, жовтий, помаранчевий, червоний кольори. Південна частина континенту страждає від засухи, міста поступово заносить піском, а населення поволі вмирає. Часовий вимір у посушливій місцевості півдня виявляє ознаки «розтягнення»/«ущільнення».

Міфологічний хронотоп у романах «Маара Данн» і «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» визначається часовими («день – ніч»), просторовими («північ – південь»), якісними («живий – мертвий», «сакральний – профанний») опозиціями. Наприклад, у романі «Маара і Данн» Скальне селище та безіменне місто на півдні вважалися сакральними, однак від цього міста залишилися лише руїни і давні фрески, що були свідками краху декількох поколінь. Також сакральним є місто на півночі із символічною назвою «Центр», що було колись столицею, культурним і духовним осередком усього материка в минулому, однак тепер воно повільно потопало в болоті. Час у просторі Скального селища і зруйнованого міста «спинив свій плін». Міста Рустам, Чарад і Хадрон, що знаходяться в центральній частині материка, також виявляють риси профанного простору.

Головні герої, Маара і Данн, які є спадкоємцями королівської сім'ї «махонді», змушені були покинути рідне місто Рустам через громадянські війни ще в дитинстві. Скальне селище, що раніше було окраїною Рустама, тепер стало притулком для біженців і поволі занепадало, перетворюючись на мертву пустелю, у якій повсюди зустрічалися предмети давнини («вічний», незнищений одяг предків, кістки химерних тварин, стара техніка, давні руїни). Усі ці предмети викликали в молодого покоління і жах, і відчуття пошани до могутності пращурів, і злість на власне безсилля.

У фіналі першої частини діалогії хронотоп знову набуває рис потойбіччя, мертвого, засніженого простору півночі: Тундра, що була своєрідним кордоном освоєних земель, скута вічною мерзлотою та льодом. Через екологічну катастрофу, що спричинила льодовиковий період на землі, людство було вимушене переселитися у південні регіони Африки, побудувати нові міста, перевезти туди всі надбання культури «старого світу». Однак, незважаючи на це, поступово міста почали занепадати, а людство втрачати технології та деградувати. Відсутність сакрального центру спричинила занепад, хаос і призупинення часу. Катастрофа, що знищила майже повністю все людство, виявилася карою за людські гріхи: «А війни ставали все витонченішими, все мерзотнішими. У будівлі, присвяченій війнам, на одній стіні перераховувалися методи, якими ці люди знищили б один одного остаточно, якби не настало зледеніння <...> Багато істориків вважали, що лід – гідне покарання або навіть занадто м'яке? Або, навпаки, не покарання, а порятунок, що, якби не було льоду, взагалі б людей на планеті не залишилося?» [8, с. 384].

Складником художнього світу діалогії є також система персонажів. Вона представлена трьома типами образів: 1) головні герої – брат і сестра, Маара і Данн (у першій частині діалогії), Тамар (донька Маари у другій частині); 2) персонажі, що «випробовують» головних героїв, виявляються перешкодою у проходженні ініціації (Кулик – житель Скального селища, який переслідує брата і сестру впродовж їхньої подорожі Африкою та ненавидить Маару і Данна як нащадків королівської родини; Кайра – коханка головного героя, яка має намір захопити владу у Центрі); 3) «помічники-супутники» головних персонажів (Гріот – заступник Данна в Центрі, Алі – мудрець, який допомагає переписувати книги із сакральної бібліотеки, Рафф – собака, вірний супутник Данна).

Головні персонажі виявляють міфологічні риси, уособлюючи божественну пару чоловічого та жіночого божеств. Власним призначенням Маара і Данн уважали побудову нового світу, адже вони були представниками королівської родини «махонді», а відтак уважалися носіями сакральної енергії, своєрідними намісниками богів. Маара уособлює образ первісної богині, яка є втіленням жіночого початку й архетипом Великої Матері. Образ Богині-матері у міфологічній традиції є особливо значущим для космогонічних міфів, оскільки творення всесвіту відбувається завдяки спільним діям божественної пари – чоловічого та жіночого божеств.

Для міфологічної свідомості була характерна амбівалентність, тому головною ознакою міфологічної богині, за визначенням етнографа й антрополога Р. Патая, є поєднання позитивних і негативних ознак, тому богиня одночасно могла і допомагати людям, і карати їх [13, с. 9]. Первісна богиня, Праматір, часто асоціювалася з однією зі стихій – землі або води. Кореляція образу Маари з образом Матері-Землі виявляється в імені героїні, її зовнішності, портретних характеристиках, поглядах і філософії життя. У Маари було каштанове волосся, шкіра мала засмаглий відтінок. Головна героїня у молодості втратила власну дитину, тому повністю замінила матір своєму молодшому брату Данну.

Маара вважала, що її місія – бути зберігачем сакральних знань, тому постійно розшукувала давні книги та сувої в підземних бібліотеках. Вона також проходить військову підготовку в армії міста Чарад, не маючи докорів сумління і жалості, стає свідком багатьох смертей навколо неї. Тож у тексті романів Маара постає і як позитивна творча сила, що допомагає людству віднайти шлях до «золотого віку», і як нищівна темна сила, що карає за гріхи та непокору. Міфологічним виявляється також ім'я героїні (Мара/Морок), що пов'язане із семантикою темряви, чаклунством. Данн утілює образ чоловічого божества. У другій частині діалогії він зображується як володар неймовірної сили, священної енергії, мудрості й чаклунських властивостей.

Д. Лессінг використовує найдавнішу міфологічну сюжетну схему – комплекс ініціації (посвячення), що передбачав уведення людини в певний тип соціуму із властивим йому світом духовних цінностей. Румунський етнограф, міфолог М. Еліаде визначає його як «перехід індивіда з одного статусу в інший», акцентує на тому, що комплекс ініціації відтворює міфи, а відтак повертає події до «першочасів», «Часу Оно», «Часу Сна» – сакрального часу, коли «надприродні сили» панували на землі.

Данн вирушає в небезпечну подорож на північ і проходить усі етапи комплексу ініціації. Герой переживає символічну смерть, перебуваючи в «межовому» просторі, і відроджується у новій «якості», що дає змогу набуті нового соціального статусу – стати царем свого народу й повернути «золоті часи буття». Образ Данна також корелює з образом біблійного царя Соломона, який уважався втіленням мудрості та знань. Після довгих мандрів і поневірянь він законно обіймає трон у Центрі й докладає всіх зусиль, щоб виконати свій священний обов'язок – урятувати сакральні знання та передати їх нащадкам.

Романний світ діалогії Д. Лессінг насичений міфологічною атрибутикою, що просочена сакральним змістом. Символічними виявляються предмети одягу персонажів та їхня кольорова гама. Головна героїня, Маара, впродовж довгого часу носить туніку коричневого кольору, що дісталась їй у спадок від минулих поколінь. Цю туніку неможливо було ні пошкодити, ні розірвати, ні «знести». У міфологічному світосприйнятті коричневий колір є кольором ґрунту, осені, смутку, кольором землі, бруду й осіннього листя, що містить у собі ідею розпаду, смерті.

У другій частині діалогії два кольори «хламид» постають знаком розрізнення двох армій, що воюють: армії Данна (червоний) та армії Кайри – колишньої коханки головного героя (чорний). Протиставлення «червоного/чорного» кольорів відображають «конфлікт» двох сторін. Червоний колір у міфологічній традиції асоціюється з вітальними характеристиками: красою, радістю, любов'ю, силою, могутністю, але водночас є кольором вогню крові, війни, розрухи. Чорний колір співвідноситься зі смертю, занепадом, потойбіччям.

Кольоровий спектр у міру пересування головних персонажів з півдня на північ змінює відтінки з жовтого, коричневого та чорного на зелений, синій та сніжно-білий. Жовтий спектр у міфологічних уявленнях є також амбівалентним. З одного боку, це колір сонця, сонячного світла, золота, а з другого – це колір опалого листя, занепаду, вмирання.

Простір півдня, до якого належать Скальне селище, міста Маджаб і Хелопс, страждає від засухи. Тож відтінки жовтого кольору пов'язані з образом пекучого сонця, що знищує все живе, пожухлими рослинами, засохлими річками та неродючою землею. У цьому просторі домінують «хтонічні» відтінки кольорів: буро-коричневий, іржавий, блідо-жовтий, сірий, чорний та червоний. Тільки подекуди зустрічаються спалахи яскравих кольорів давніх фресок та одягу: зелений, синій і рожевий. На півночі, внаслідок глобального зледеніння, сформувався інший тип клімату: менш посушливий, ніж на півдні, із сильними опадами та підвищеною вологістю. Тож кольорова гама півночі сильно відрізняється від забарвлення півдня, в якому превалюють зелений, синій, блакитний, сніжно-білий.

Отже, художній світ романів Д. Лессінг «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса» постає як складне й багаторівневе явище і виявляє ознаки, характерні для неоміфологічних текстів, що зумовлене специфікою сюжетно-композиційної будови, особливістю художнього часу і простору, концепцією героя, домінантними мотивами, символікою та «особистісним контекстом» автора.

Сюжетно-композиційна будова творів письменниці характеризується взаємодією двох площин (реальної та міфологічної). Часопросторова організація діалогії має міфологічні риси і визначається просторовими («північ – південь»), часовими («день – ніч»), аксіологічними («сакральний – профанний», «живий – мертвий») опозиціями. Міфологічний характер часу в діалогії актуалізується у циклічності й неоднорідності (розтягненості/ущільненості) плину романного часу. Сезонність виявляється основною одиницею виміру часу, в тексті відсутня конкретна співвіднесеність подій із днями тижня, місяцями, час визначається лише добою і тривалими сезонами дощів, створюючи відчуття «застиглості» часу. Романному простору притаманні гетерогенні характеристики, актуалізовані через бінарні опозиції («північ – південь», «живий – мертвий», «сакральний – профанний»). У художньому контексті романів діалогії присутнє відчуття безчасся, «вічне» сонце, «нескінченна» пустеля.

Складником художнього світу діалогії є також система персонажів, що представлена трьома типами образів, які виявляють міфологічні риси. По-перше, це головні герої першої частини діалогії – Маара і Данн, брат і сестра; у другій частині – Тамар, донька Маари. По-друге, це персонажі, що «випробовують» головних героїв: Кулик – житель Скального селища, який переслідує брата і сестру через їхнє королівське походження впродовж усієї подорожі Африкою; Кайра – коханка головного героя, яка має намір захопити владу у Центрі, де править Данн. По-третє, це «помічники-супутники» головних персонажів: Гріот, Алі, собака Рафф).

Головні персонажі Маара і Данн виявляють міфологічні риси, уособлюючи пару чоловічого та жіночого божеств, що є особливо значущим для космогонічних міфів, оскільки творення всесвіту відбувається завдяки спільним діям цих божеств. Маара і Данн як нащадки королівської родини вважалися носіями сакральної енергії, своєрідними намісниками богів, тож вбачали свою місію у побудові нового світу. Кореляція образу Маари з образом Матері-Землі виявляється і в зовнішності героїні, портретних характеристиках, поглядах і філософії життя. У діалогії Маара постає і як позитивна творча сила, зберігач сакральних знань, що допомагає людству віднайти шлях до «золотого віку», і як нищівна темна сила, що карає за гріхи та непокору. Данн утілює образ чоловічого божества – володаря священної енергії, неймовірної сили, мудрості

й чаклунських властивостей. Герой вирушає в небезпечну подорож на північ і проходить усі етапи комплексу ініціації. Данн переживає символічну смерть, перебуваючи у «межовому» просторі, і відроджується у новій «якості», що дає змогу набути нового соціального статусу – стати царем свого народу й повернути «золоті часи буття». Образ Данна також корелює з біблійним царем Соломоном, який уважався втіленням мудрості та знань. Данн після довгих мандрів і поневірянь законно обіймає трон у Центрі й докладає всіх зусиль, щоб виконати священний обов'язок – урятувати сакральні знання та передати їх нащадкам.

Для художнього світу романів Д. Лессінг характерне функціонування міфологічних маркерів і символів. Амбівалентні солярні символи та їхні колористичні кореляти актуалізують міфологічні опозиції («південь – північ») і відтворюють стан героїв: «червоний – чорний», «блідо-жовтий – білий», «жовтий – зелений, синій» («інфернальність – вігальність»).

Перспективу дослідження вбачаємо в подальшому вивченні сучасних творів англо-американських письменників, у текстах яких виявляються неоміфологічні риси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – 615 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров, текст подгот. : Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина, прим. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 442 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин ; [сост. и авт. вступ. ст. С. Г. Бочаров, прим.: С. Г. Бочарова и С. С. Аверинцева, оформ. серии В. Пожидаева]. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 330 с.
4. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – Москва : Высш. шк., 1991. – 159 с.
5. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги «Відкритий твір») / У. Еко ; [пер. У. Головацької] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Ролан Барт ; за ред. М. Зубрицької ; [підгот. текстів, прим., упоряд. М. Зубрицької]. – 2-е вид., доп. – Львів, 2002. – С. 525–537.
6. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – С. 15.
7. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття / Г. Клочек // Слово і час : науковий журнал. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
8. Лессинг Д. Маара и Данн: [роман] / Д. Лессинг ; [пер. с англ. Ю. Балаяна]. – Санкт-Петербург : Амфора, 2008. – 463 с.
9. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
10. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : Академія, 2007. – Т. 2. – 608 с.
11. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев. – Москва : АСТ, 2000. – Т. 1. Ранняя классика. – 624 с.
12. Лотман Ю. М. Об искусстве: структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман ; [вступ. ст.: Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Ю. Лотмана ; сост.: Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман]. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – 702 с.
13. Патай Р. Иудейская богиня / Р. Патай ; [пер. с англ. Л. И. Володарской]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 368 с.
14. Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений, обучающихся по напр. подгот. «Филология» / В. И. Тюпа. – 2-е изд., стереотип. – Москва : Академия, 2008. – 331 с.
15. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Высш. шк, 1999. – 240 с.
16. Bloom H. Bloom's Modern Critical Views : Doris Lessing / Harold Bloom. – New York : Chelsea House Publishers, 2003. – 274 p.
17. Greene G. Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition / Gayle Greene. – Michigan : The University of Michigan Press, 1991. – 302 p.

18. Scott L. Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing [Електронний ресурс] / Linda Scott // Deep South. – 1997. – Vol. 3. – No. 2. – Режим доступу: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html> (дата звернення: 10.08.2017). – Назва з екрана.
19. Doris Lessing [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dorislessing.org/biography.html> (дата звернення: 10.08.2017). – Назва з екрана
20. The Nobel Prize in Literature 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/ (дата звернення: 16.08.2017). – Назва з екрана.

REFERENCES

1. Bart R. (1989) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moskva: Progress. (in Russian)
2. Bakhtin M. M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskusstvo. (in Russian)
3. Bakhtin M. M. (2000) *Avtor i geroy. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [An Author and a hero. To the philosophical foundations of the humanities]. SPb.: Azbuka. (in Russian)
4. Girshman M. M. (1991) *Literaturnoe proizvedenie : teoriya i praktika analiza* [Literary work: theory and practice of analysis]. Moskva: Vyssh. shk. (in Russian)
5. Yeko U. (2002) *Poetika vidkritogo tvorcu* (fragment iz knigi «Vidkritiy tvir») [Poetics of open work (fragment from the book "Open essay")]. *Antologiya svitovoi literaturno-kritichnoi dumki XX st. Lviv*. pp. 525-537.
6. Zubrytska M. (2004) *Homo legens: chytannia yak sotsiokulturnyi fenomen* [Homo legens: reading as a sociocultural phenomenon]. Lviv : Litopys. (in Ukrainian)
7. Klochek H. (2007) *Khudozhnii svit yak katehorialne poniattia* [The art world as a categorical notion]. *Slovo i chas : Naukovyi zhurnal*, no. 9, pp. 3-14.
8. Lessing D. (2008) *Maara i Dann: [roman] [Maar and Dunn: [novel]]*. SPb.: Amfora. (in Ukrainian)
9. Likhachev D. S. (1968) *Vnutrenniy mir khudozhestvennogo proizvedeniya* [The inner world of an art essay]. *Vopr. lit.*, no. 8., pp. 74-87.
10. Kovaliv Yu. I. (2007) *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary Encyclopedia]. Kyiv: Akademiia. (in Ukrainian)
11. Losev A. F. (2000) *Istoriya antichnoy estetiki* [The history of ancient aesthetics]. Moskva: Izdatelstvo AST. vol.1.: *Rannyaya klassika*. (in Russian)
12. Lotman Yu. M. (1998) *Ob iskusstve : Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stati. Zametki. Vystupleniya (1962–1993)* [About the art: The structure of an artistic text. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches (1962-1993)]. SPb : Iskusstvo-SPb (in Russian)
13. Patay R. (2005) *Iudeyskaya boginya* [The Jewish Goddess]. Yekaterenburg: U-Faktoriya. (in Russian)
14. Tyupa V. I. (2008) *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of artistic text]. Moskva: «Akademiya». (in Russian)
15. Khalizev V. Ye. (1999) *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moskva: Vysshaya shkola. (in Russian)
16. Bloom H. (2003) *Bloom's Modern Critical Views : Doris Lessing*. New York : Chelsea House Publishers.
17. Greene G. (1991) *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Michigan : The University of Michigan Press.
18. Scott L. (1997) *Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing*. Deep South. (electronic journal), vol. 3., no. 2. Available at: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html> (accessed 10.08.2017)
19. (electronic journal). Available at: <http://www.dorislessing.org/biography.html> (accessed 10.08.2017)
20. (electronic journal). Available at: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/ (accessed 16.08.2017)

OLENA KRAVETS, NATALIYA PROSKURINA

THE SPECIFICITY OF ARTISTIC WORLD OF DORIS LESSING'S NOVELS "MARA AND DANN", "THE STORY OF GENERAL DANN AND MARA'S DAUGHTER, GRIOT AND THE SNOW DOG"

The article is devoted to the study of special features of artistic world of the novels of contemporary English writer D. Lessing "Mara and Dann", "The Story of General Dann and Mara's Daughter, Griot and the Snow Dog". The purpose of the article is to discover the mythological dominants of the artistic world in D. Lessing's novels.

The methodology of the study involves an integrated approach based on the synthesis of methods and approaches: an appeal to the integral analysis of the text, the usage of elements of the myth-critical and structural-semiotic approaches, as well as the motive analysis. Under the concept of "artistic world" the integral interaction of

all elements of content and form is understood, each of which has a semantic load in general. The artistic world of D. Lessing's works appears as a complex and multi-level phenomenon, which is conditioned by the specificity of the plot-compositional structure, the peculiarity of artistic time and space, the concept of the hero, dominant motifs, symbolism and "personal context" of the author.

The artistic world of mentioned novels reveals features which are typical for neomythological texts, which are determined in the interaction of two planes (the real and the mythological one) in the plot composition of the work. The dilogy time-spatial organization has mythological features and is determined by time (day and night), spatial (the north – the south), high-quality ("live-dead") oppositions. The mythological character of time in the dilogy is actualized in cyclicity and heterogeneity (extension/compression) of the roman time course. The seasonality is the main unit of time measurement; in the text there is no specific correlation of events with days of the week, months, time is determined only by the weather and long seasons of the rains, it creates a feeling of a "frozen" of time. The roman space is characterized by heterogeneous features which are actualized through binary oppositions ("the north – the south", "living – dead", "sacred – profane").

The component part of the artistic world of mentioned D. Lessing's novels is also a system of characters, represented by three types of images: firstly, these are the main characters – brother and sister, Mara and Dann (in the first part of the dilogy) and Mara's daughter Tamar (in the second part) that reveal mythological features. Secondly, these are the characters who "test" the main characters (Kulik, Kira). Thirdly, it is the category of allies of the main characters (Griot, Ali, dog Ruff). The main characters reveal mythological features, representing the divine pair of male and female deities.

The artistic world of D. Lessing's novels is characterized by the functioning of mythological markers and symbols. Ambivalent solar symbols and their coloristic correlates reproduce the state of the heroes: red – black (life – death), pale yellow – white (contrast of the south and the north), yellow – green – blue (drought – flood, infernality – vitality).

The prospect of research is seen in the further study of contemporary works of Anglo-American writers, whose texts reveal neomythological features.

Key words: *Doris Lessing, mythological images, neomythologism, novel, artistic world.*

Одержано 08.09.2017 р.

УДК 821.161.2-21

ВІКТОРІЯ АТАМАНЧУК

(Київ)

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У ДРАМАТУРГІЇ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО

Статтю присвячено дослідженню способів художнього відтворення національної специфіки у драматичних творах Григора Лужницького. Увагу приділено аналізу особливостей вираження знакових світоглядних та морально-етичних пріоритетів у драмах. Досліджено образи дійових осіб у драмах Григора Лужницького.

Ключові слова: *драматургія, драма, дійова особа, конфлікт, дія, ідея, Григор Лужницький.*

Постановка проблеми. Драматургія Григора Лужницького виявляє головні особливості української ментальності й репрезентує їх у контексті ідеї національного визволення. У творах Григора Лужницького представлені знакові образи, які втілюють характерні риси національного світосприйняття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Григора Лужницького стала об'єктом ґрунтовних досліджень С. Хороба [3; 4; 5; 6], який приділяє особливу увагу окресленню стилевих та жанрових особливостей творів драматурга, а також вивчає своєрідність його релігійної та історичної драматургії. С. Рудницький [2] з'ясовує ідейно-художні ознаки драматичної творчості Григора Лужницького.

Мета роботи полягає у визначенні головних художніх принципів драматургії Григора Лужницького. Метою обумовлене дослідження жанрових параметрів творів драматурга; вивчення історичної проблематики драм; окреслення основних способів розгортання драматичного конфлікту; з'ясування головних художніх ознак образів дійових осіб творів Григора Лужницького.

Виклад основного матеріалу. Твір «Ой Морозе, Морозенку...» (1933) з огляду на народнопісенний мотив Григор Лужницький визначив як народну драму. У творі можна спостерегти такі жанрові ознаки драми: певною мірою схематизований конфлікт, який торкається проблеми національного визволення; образ головного героя, який виступає носієм ідеї визволення; взаємодія головного героя з іншими дійовими особами мотивується ідеєю боротьби за свободу; зосередження зовнішніх перипетій навколо образу головного героя, який показаний як історичний діяч.

У драмі виділяються три ключових епізоди: порятунок сотника Охрима й Оксани від татар; зустріч та психологічне протиборство Морозенка з батьком, польським підстаростою; наступ на замок під Збаражем. Головну роль у цих епізодах відіграє образ Морозенка. В образі Морозенка драматург підкреслює міфологізовану основу (дійові особи в захваті від подвигів Морозенка; сприймають його як надзвичайного героя; з несподіванки не впізнають славетного лицаря) і конкретизовані характеристики його особистості (досвідченість полководця, гуманістичне ставлення до оточення, самовідданість і саможертвність).

У кожному з епізодів Морозенко здійснює вчинки, які впливають на подальше розгортання драматичної дії. Він постає в ролі неочікуваного визволителя від татар та надихає козаків на подальшу боротьбу. У розмові із батьком він обґрунтовує власну позицію, яка означає безповоротність його вибору. Морозенко організовує наступ, завдяки чому козаки здобувають перемогу, але сам полковник гине. Григор Лужницький використовує прийом своєрідного попередження про майбутню загибель Морозенка: передчуття дійових осіб (Остапа, Оксани) є фоном для відтворення наступних подій. Героїзація образу Морозенка досягається через постійне протистояння героя складним обставинам.

Драматург певною мірою збалансовує зовнішні колізії, що окреслюють складне соціально-політичне становище України, відображенням психологічних нюансів в образах Морозенка, Оксани, Остапа, Шуліки, акцентуючи на особливостях національного світосприйняття.

Драматург підкреслює відстороненість Морозенка, обумовлену його зосередженням на боротьбі, що потребувала насамперед стратегічного мислення. Державницькі заміри Морозенка відокремлюють його від оточення, оскільки він несе велику відповідальність. В образі героя втілені народні прагнення, які він повинен здійснити. Оксана говорить про життя Морозенка: «Воно не для мене потрібне, полковнику, воно потрібне для інших...» [1, с. 31]. Таким способом підкреслюється велика роль і значення ватажка для здійснення будь-якої місії, що має суспільно-історичний резонанс.

Ситуація боротьби з татарами та поляками, у якій перебуває Морозенко, ускладнюється його протистоянням з батьком. Протиборство набуває особливого драматизму. Морозенко ніби спокутує провини поляків перед Україною, оскільки дуже гостро відчуває несправедливість і страждання, від яких потерпає український народ. Він підкреслює відмінність мотивів боротьби українців, які воюють за свободу на власних землях, і поляків, що прагнуть поневолити українців. Морозенко говорить батькові: «...тільки у вас сумління, вбите майном і становищами, вбите вигодою і розкошами» [1, с. 29].

Прославлене життя Морозенка і його загибель відображають його нерозривну єдність із українською землею. Прощаючись із Морозенком, Остап йому говорить: «Полковнику, це не я плачу, це не ми плачемо. Це вся Українонька плаче...» [1, с. 38].

У драмі «Ой, Морозе, Морозенку...» Григор Лужницький зображає особистість народного героя, акцентуючи на його діях, що у складних зовнішньо-політичних реаліях набувають міфологізованого значення, оскільки образ Морозенка стає відображенням знакових для української свідомості інтенцій. В образі головного героя твору автор своєрідно інтерпретує народну стилістику художнього осмислення видатного українського діяча.

Жанр твору Григора Лужницького «Лицарі ночі» (1937) автор визначає як історичну драму. На жанрові ознаки драми вказують напружений конфлікт між запорожцями та росіянами, що має ідеологічне і соціальне підґрунтя; образи дійових осіб, дії яких визначаються їхніми основоположними цілями; ускладнена драматична дія, яка розкриває приховану до певного моменту сутність подій.

У драмі «Лицарі ночі» драматург осмислює період руйнування Запорізької Січі. Григор Лужницький показує протистояння і боротьбу запорожців в умовах цілковитої несвободи. Головну роль у творі відіграє полковник Тамаров, оскільки розгортання конфлікту та розвиток дії у творі обумовлені позицією та вчинками героя. В образі полковника втілено видимий і таємний смисл через суміщення функцій служителя цариці й керівника козацького підпілля. Справжня сутність полковника Тамарова, протилежна до зображуваної ним видимості, розкривається в останніх епізодах драми. Характер зображення драматург ускладнює створенням образу таємничого, нікому не відомого полковника, який спрямовує всі дії запорожців. В образі Тамарова Григор Лужницький виокремлює ще один аспект – помсти за особисті кривди. Отже, драматург зображає три іпостасі образу героя: полковника Тамарова, що служить Москві; полковника, який керує лицарями ночі; сотника Таревича, який постраждав від царського свавілля.

У конспіративній площині діє не лише полковник Тамаров, а і його фактичний син Бурчимуха. З наказу Тамарова зі стратегічною метою він залицявся до доньки генерала Текелія, що посприяло його звільненню. Обдурена Віра у драмі виконує функцію тимчасової перешкоди коханню Бурчимухи й Марусі. Коли Маруся дізнається про наказ полковника, то одразу прощає Бурчимуху.

Деякі моменти у драмі, пов'язані з ускладненою конспіративною діяльністю, потребують спеціального з'ясування дійовими особами. Як, до прикладу, ситуація з утечею Бурчимухи й Хитролизня. Тамаров, який безпосередньо допитував запорожців, через Марусю передає вказівку нікого не вбивати при втечі. Бурчимуха виконує наказ, але смисл наказу починає розуміти після з'ясування своєї родинної історії.

Хитросплетіння у взаєминах і зв'язках спорідненості та наступного упізнання дійових осіб (Катерини, Тамарова, Бурчимухи, Хитролизня, Марусі, Дяченка) надають творові мелодраматичних рис. Водночас остаточне визначення позицій і становища дійових осіб повністю розкриває підоснову відображуваних подій та окреслює ймовірні перспективи, оскільки у фіналі твору подається натяк на наступний розвиток подій, у якому домінуючого значення набувають образи лицарів ночі.

Усі смислові акценти, які стосуються національного визволення та особистих розрахунків за кривди, автор переносить на образи лицарів ночі, які стають носіями незнищеної національної ідеї. Перед смертю Катерина наголошує на їхній невмирущості: «Вони вічні...» [1, с. 80]. Саме вони, за логікою розгортання подій, мають довершити справу Катерини, оскільки особистісне протистояння Катерини й Текелія завершується смертю героїні.

Клич лицарів ночі «Сам п'ю, сам гуляю...» Григор Лужницький використовує як своєрідний повторюваний структурний компонент твору, що модифікує різні форми присутності лицарів ночі та ідеї, яку вони втілюють.

Драматург представляє ідею визволення у двох варіантах – месницькому та релігійному, вказуючи на їхнє взаємодоповнення. Отець Сокальський, який іде проповідувати москалям про припинення кровопролиття, водночас підтримує українських борців за свободу. У розмові з Катериною він висловлює своє бачення ситуації: «А братові своєму, цьому провідникові «лицарів ночі», скажи, хай боряться за святу справу так, як їм сумління підказує... Бо хто дослухається до сумління, той спасен!» [1, с. 73].

У драмі «Лицарі ночі» Григор Лужницький репрезентує художній комплекс проблем, які визначаються історичними обставинами, що впливають на формування ментальних та емоційних особистісних пріоритетів дійових осіб. Жорсткі умови протистояння, відображені у творі, координують світоглядне та ідеологічне становлення героїв. Драматург підкреслює активну позицію дійових осіб, які у ході протиборства виявляють внутрішню зосередженість на ідеї звільнення.

Драма Григора Лужницького «Січовий суд (Олексій Попович)» (1936) присвячена відображенню життєвих колізій легендарного українського козака. Драматург використовує фрагменти з народних пісень для окреслення масштабів особистості героя: молитвами він рятує козацькі чайки від загибелі на морі. Його подвиг, зафіксований народними піснями, проєктується на життя самого героя, коли йому загрожує загибель. Драматург зіставляє фактичну безневинність героя з такою комбінацією видимих фактів, які суперечать козацьким законам. Відбувається трансформація образу героя: на козацькій раді з Олексія Поповича він перетворюється на Олексія Чайковського. Козацьке перейменування героя свідчить про завершення старого етапу його життя, коли він мав бути покараний, та про початок нового етапу, що вказує на його новий статус та нові перспективи.

Григор Лужницький використовує композиційні повтори у ситуаціях зі зміною прізвища дійових осіб. Спочатку нове прізвище дають товаришу Олексія, який невдовзі стає кошовим отаманом. Потім кошовий змінює прізвище Олексія, рятуючи його і забезпечуючи таким способом дотримання справедливості.

Епізод із січовим судом виконує роль композиційного центру у драмі, оскільки під час суду відбувається найбільше загострення суперечностей та їх наступне неординарне вирішення. Ускладнені особистісні перипетії, через які проходить головний герой, створюють драматичну напруженість, що у фіналі твору обертається ефектним розв'язанням конфлікту.

Висновки. У драмах «Ой Морозе, Морозенку...», «Лицарі ночі», «Січовий суд (Олексій Попович)» Григор Лужницький художньо осмислює визначальні для національної свідомості поняття. Історичний контекст автор увиразнює через співвіднесення специфічних характеристик давніх часів і позачасових ідеалів. Об'єктом художнього зображення драматург обирає знакові історичні постаті, які втілюють ідеї національного та особистісного самовизначення. Дійові особи творів Григора Лужницького розв'язують складні проблеми сутнісного становлення у проєкції на реалії української дійсності, чим обумовлений символічний смисл образів. Конфлікт у драмах

розгортається в суспільно-історичній площині, що визначає глибинне осмислення відображуваних явищ. Завершення драматичного конфлікту у творах Григора Лужницького означає різні форми реалізації заявлених ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лужницький Г. Вибране. Історичні драми, наукові праці / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 276 с.
2. Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького / Л. Рудницький // Посол до Бога. Українська історико-релігійна драма / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 3–40.
3. Хороб С. Из когорти сподвижників (Ідейно-естетичні концепції творчості Григора Лужницького) / С. Хороб // Вибране. Історичні драми, наукові праці / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – С. 5–10.
4. Хороб С. Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2008. – 192 с.
5. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
6. Хороб С. Українська релігійна драма і Григор Лужницький / С. Хороб // Посол до Бога. Українська історико-релігійна драма / Григор Лужницький. – Івано-Франківськ : Надвірнянська районна друкарня, 1996. – С. 236–242.

REFERENCES

1. Luzhnytskyi Hryhor. (1998) Vybrane. Istorychni dramy, naukovi pratsi [Selected items. Historical dramas, scientific works]. Ivano-Frankivsk : Plai. (in Ukrainian)
2. Rudnytskyi, L. (1996) Dramaturhiia Hryhora Luzhnytskoho [Dramaturgy by Hryhir Luznytskyi] Luzhnytskyi Hryhor. Posol do Boha. Ukrainska istoryko-relihiina drama. Ivano-Frankivsk, pp.3-40.
3. Khorob, S. (1998) Iz kohorty spodvyzhnykiv (Ideino-estetychni kontseptsii tvorchosti Hryhora Luzhnytskoho) [Amongst the peers (Ideological –esthetic consepts in the literary heritage by Hruhir Luzhnytskyi)]. Luzhnytskyi Hryhor. Vybrane. Istorychni dramy, naukovi pratsi. Ivano-Frankivsk : Plai, pp.5-10.
4. Khorob, S. (2008) Ukrainska dramaturhiia 20-30-kh rokiv u Zakhidnii Ukraini ta diaspori [Ukrainian dramaturgy of the 20s-30s in the Western Ukraine and in the diaspora]. Ivano-Frankivsk : Nova zoria (in Ukrainian)
5. Khorob, S. (2002) Ukrainska moderna drama kintsia XIX – pochatku XX stolittia (neoromantyzm, symvolizm, ekspresionizm) [Ukrainian modern drama at the end of XIX till the beginning of the XX centuries (neoromantisism, symbolism, exspressionism)]. Ivano-Frankivsk : Plai.
6. Khorob, S. (1996) Ukrainska relihiina drama i Hryhor Luzhnytskyi [Ukrainian religious drama and Hryhir Luznytskyi]. Ivano-Frankivsk : Nadvirnianska raionna drukarnia, pp. 236- 242.

VIKTORIA ATAMANCHUK

ARTISTIC SINGULARITY OF HISTORICAL PAST REPRESENTATION IN HRYHIR LUZHNYTSKYI'S DRAMATURGY

The article is devoted to the study of artistic representation of national peculiar fetures in the dramatic works by Hruhir Luzhnytskyi. The great attention is paid to the analysis of the specific features in the expression of the significance of the ideological and moral-ethical priorities in dramas. The images of heroes in the dramas by Hruhir Luzhnytskyi are depicted; the peculiarities of dramatic conflict are defined.

Grygor Luzhnytskyi's drama discovers the main features of Ukrainian mentality and represents them in the context of the idea of national liberation. In the works by Hruhir Luzhnytskyi figurative images that embody the characteristic features of the national worldview are represented.

Hryhir Luzhnytskyi's literary works became an object for the thorough research which was carried out by S. Horob and where he paid a lot of attention to the definition of stylistic and genre features of the playwright's works, as well as the the research of the originality of his religious and historical dramas. S. Rudnitskyi found out the ideological and artistic features of Hruhir Luzhnytskyi to be dramatic and creative.

The purpose of the work is to define the main artistic principles of Hruhir Luzhnytskyi's drama. The purpose is determined by the study of genre parameters of the playwright's literary works; historical problems in dramas; outline the main ways of deploying a dramatic conflict; elucidation the main artistic signs of characters in the literary works by Hryhir Luzhnytskyi.

In the dramas "Oh Moroz, Morozenko ...", "Knights of the Night", "The Sichovyi Court (Olexij Popovych)", Grigor Luzhnytskyi artistically presents the concepts that are decisive for the national consciousness. The author identifies the historical context by correlating the specific characteristics of ancient times and timeless ideals. The playwright chooses the iconic historical figures as the object of artistic creation. These figures embody the ideas of the national and personal self-determination. The heroes in the literary works by Hryhir Luzhnytskyi solve complex problems of the essential formation in the projection on the Ukrainian reality, which stipulates the symbolic meaning of the images. The conflict in the drama unfolds in the social and historical plane, which defines a deep understanding of the phenomena being displayed. Completion of a dramatic conflict in Hryhir Luzhnytskyi's dramas means different forms of implementation of the declared ideas.

Key words: dramaturgy, drama, actress, conflict, action, idea, Grygor Luzhnytskyi.

Одержано 16.11.2017 р.

УДК 821.111

АННА СОЛОМЧЕНКО

(Полтава)

РОЛЬ НАРАТОРА У СТВОРЕННІ КОНЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В РОМАНІ В. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА»

Важливим досягненням епохи реалізму став роман В. М. Теккеря «Ярмарок марнославства», у якому достовірне зображення історичних подій поєдналося із соціально-філософською та моральною проблематикою. У зв'язку з цим мета дослідження – розглянути образ наратора в романі «Ярмарок марнославства», установити зв'язки наратора з іншими персонажами твору, а також виявити особливості художнього світу в романі в аспекті оповідних форм.

Образ наратора в романі В. М. Теккеря виконує такі функції: проблемно-тематичну, імагогічну, композиційну, динамічну. Наратор у романі «Ярмарок марнославства» активно взаємодіє з іншими персонажами твору, простежуючи перебіг їхніх життєвих колізій, а також уступає в діалог із читачем (за допомогою риторичних запитань, звертань, моральних настанов). Провідними засобами створення художнього світу є іронія, алегорія, антитеза, контрасти, алюзії та ремінісценції тощо. Художній світ у романі «Ярмарок марнославства» є багатоплановим, унаслідок чого розкриття головних сюжетних ліній та динаміки характерів героїв роману відбувається через поєднання індивідуального, конкретно-історичного та загальнолюдського планів.

Ключові слова: В. М. Теккерей, «Ярмарок марнославства», реалізм, художній світ, образ, мотив, герой, наратор.

Роман В. М. Теккеря (*William Makepeace Thackeray, 1811–1863*) «Ярмарок марнославства» («*Vanity Fair*», 1847–1848) є знаковим для англійської літератури доби реалізму. У творі, що написаний за часів правління королеви Вікторії (1837–1901), знайшли відбиток провідні суспільно-політичні процеси, реалії життя різних верств англійського суспільства в роки наполеонівських війн, а також типові людські характери й особистісні взаємини. Це один із перших творів, у якому засобами реалізму розкриті аспекти приватного й суспільного буття в тісному взаємозв'язку.

«Ярмарок марнославства» привертав увагу як українських (Р. Майборода [6], В. Іваненко [3], І. Плавуцька [8]), так і зарубіжних літературознавців (Л. Джеквін [11], К. Мілн [12], М. Дібаттіста [9]). Так, К. Мілн відзначила вплив історичних подій та суспільно-філософських тенденцій на

формування естетичних поглядів автора. Розглянувши систему образів у романі, дослідниця зробила висновок, що підзаголовок твору – «Роман без героя» – є своєрідним ключем до розуміння конфліктів твору. Мотив невинуватої ідеалізації та героїзації людини, на думку К. Мілн, є наскрізною темою у творчості письменника: «Misdirected hero-worship is a recurrent theme in Thackeray's fiction» [12, p. 125].

Т. Іваненко виявила різновиди контексту в романі «Ярмарок марнославства» та їхню роль у формуванні іронічного смислу. Дослідниця наголошує, що найбільшої кількості іронічних ефектів (ситуативна й асоціативна іронія) автор досягає завдяки використанню макроконтексту й метаконтексту, водночас реалізація іронії в мікроконтексті набуває умовних форм [4].

І. Плавуцька простежила рецепцію творчості В. М. Теккерея в українському культурному просторі. Дослідниця зауважила, що корифеї національного руху, які проводили активну просвітницьку роботу серед молоді, виявляли значний інтерес до творчості митця: «І. Франко вважав «Ярмарок Суети» одним із найвагоміших досягнень британського письменника і плевав надію видати його переклад у «Дрібній бібліотеці», яка була започаткована з метою пропагування та поширення найкращих творів зарубіжної літератури серед народних мас Галичини» [8, с. 123]. У листуванні І. Франка з М. Драгомановим також звучить думка про переклади, видання й розповсюдження на теренах України творів видатних європейських авторів.

Незважаючи на інтерес дослідників до творчості В. М. Теккерея, не всі аспекти його спадщини розглянуті повною мірою. Це стосується передовсім наративної структури його романів, форм нарації та їхнього впливу на створення художніх образів, конфліктів і художньої картини світу загалом. Сучасні здобутки наратології сприятимуть новому осмисленню романної спадщини митця та розширенню уявлень про його індивідуальний стиль.

Мета нашого дослідження – розглянути образ наратора у романі В. М. Теккерея «Ярмарок марнославства», встановити зв'язки наратора з іншими персонажами твору, а також виявити особливості художнього світу в романі в аспекті оповідних форм.

Р. В. Майборода вважає, що образ розповідача, або Ляльковика, є повноправним учасником зображених у романі подій [6]. Хоча розповідач безпосередньо не втручається в розвиток сюжету, його всеохопна присутність у творі відчутна завдяки постійним коментарям. Супроводжуючи персонажів у їхніх життєвих колізіях, наратор аналізує вчинки й характери, робить спостереження, передбачення, узагальнення. Водночас наратор у романі В. М. Теккерея ніби вивиснується над іншими персонажами й легко переходить від сцен приватного життя до осмислення важливих філософських і суспільних проблем, широких процесів у культурному житті Європи. Його коментарі дозволяють читачам стежити за розвитком англійського суспільства в період індустріальної революції, а також усвідомити вплив наполеонівських війн на соціальні процеси в державі: «It was the women's tribute to the war. It taxes both alike, and takes the blood of the men, and the tears of the women» [13, p. 612].

Характерною ознакою XIX ст. стала невпинна урбанізація в країнах Європи й у Англії зокрема. Кількість міст зросла майже в'ятеро, а сполучення між ними забезпечувалося за рахунок нових транспортних засобів (потягів та ін.). У Великій Британії переважна більшість населення жила в містах, що спричинило такі проблеми, як перенаселення й антисанітарія. Через коливання ринку праці та нерівномірний розподіл прибутків економічна стратифікація виявилася в XIX ст. особливо потужно. Як писав Б. Дізраелі, в Англії фактично відбувся поділ суспільства на дві частини – націю багатих і націю бідних [10]. У деяких містах з'явилися так звані «соціальні будинки» – помешкання, споруджені з метою надати житло найбіднішій частині населення.

Урахування актуального історичного контексту, національно-культурної своєрідності життя англійського суспільства, а також глибоке розуміння взаємозв'язку між загальнолюдським та індивідуальним дозволило В. М. Теккереєві найбільш повно розкрити основні сюжетні лінії та характери в романі «Ярмарок марнославства». Приділяючи увагу долям окремих героїв, розповідач аналізує їхні вчинки в контексті загальної духовної атмосфери Європи. Зображуючи події, що привели до відновлення наполеонівської імперії, автор зазначає, що перебіг глобальних суспільно-політичних процесів XIX ст. справив безпосередній вплив на персонажів – зокрема,

воєнні битви того часу та зміна політичних сил зумовили фінансовий крах родини Седлі. «Bon Dieu, I say, is it not hard that the fateful rush of the great Imperial struggle can't take place without affecting a poor little harmless girl of eighteen, who is occupied in billing and cooing, or working muslin collars in Russell Square?» [13, p. 332].

Головною формою простору в художньому світі роману є місто (Лондон, Париж та ін.). Оскільки в місті зустрічаються представники різних соціальних верств, воно постає унікальним культурним середовищем, де виникають нові можливості для освіти, професійної співпраці, обміну досвідом, але водночас збільшується кількість релігійних, етнічних, соціальних, економічних конфліктів. Це надзвичайно багатогранний простір, що дозволяє розповідачеві змалювати життя суспільства в усіх його проявах, а також представити головних героїв у звичному для них середовищі, де визначальні риси їхнього характеру виявляються найяскравіше: «...and though he dined off boiled mutton, had always three footmen to serve it» [13, p. 161]. Невипадково саме в містах розгортається більшість суспільних і моральних колізій між персонажами «Ярмарку марнославства».

Отже, місто в романі В. М. Теккерея стає своєрідним театром соціальної дії, естетичним символом колективної єдності й різноманіття світоглядів: «Місто сприяє мистецтву і є мистецтвом, місто творить театр і є театром. Саме в місті – як у театрі – більш рішучі людські дії через конфлікт і співпрацю між особами, подіями та групами концентруються і досягають свого вираження у важливих кульмінаційних моментах» [7, с. 11].

За допомогою використання алюзій та ремінісценцій, іронії, алегорії, контрастів В. М. Теккерей досягає ефекту динамічності художнього світу, зображеного в романі, наближення його до реальності, увиразнення окремих образів і деталей. Прийом антитези дозволяє авторові розкрити індивідуальність кожного персонажа порівняно з іншими (Ребекка Шарп – Емілія Седлі, Джоз Седлі – Родон Кроулі, Джордж Осборн – капітан Доббін і т. ін.), проілюструвати відмінності між різними соціальними верствами, а також висвітлити взаємодію між героями: «And there are sweet modest little souls on which you light, fragrant and blooming tenderly in quiet shady places; and there are garden-ornaments, as big as brass warmingpans, that are fit to stare the sun itself out of countenance» [13, p. 215].

Такі соціальні явища, як бідність, хабарництво, розпуста, шахрайство яскраво постають перед читачами роману «Ярмарок марнославства» В. М. Теккерея на прикладі глибоко особистісних історій. Розповідач захоплюється спритністю й хитрістю Ребекки, яка ніколи не могла розрахуватися з боргами, однак піклувалася про сімейний добробут, уміло вела господарство й підтримувала репутацію вишуканої світської дами: «Everybody in Vanity Fair must have remarked how well those live who are comfortably and thoroughly in debt: how they deny themselves nothing; how jolly and easy they are in their minds <...> Long custom, a manly appearance, faultless boots and clothes, and a happy fierceness of manner, will often help a man as much as a great balance at the banker's» [13, p. 425]. Побутові сцени із життя подружжя Кроулі ілюструють роздуми автора про економічні відносини в суспільстві, а проблематика роману загалом набуває широкого соціально-філософського змісту.

Зображуючи повсякденне життя англійського суспільства об'єктивно й без прикрашання, наратор одночасно веде постійний діалог із читачем, дозволяючи йому заглибитися в художній світ роману, ніби на рівних із романними персонажами. У XIX ст., коли книгодрукування стало загально визнаною практикою в Європі, письменники були змушені орієнтуватися на смаки читачів, урахувати особливості світогляду й ціннісні орієнтири людей того часу. Тому зовсім не випадковим у романі В. М. Теккерея є прийом діалогу наратора з читачами, що дозволяє авторові створити враження зворотного зв'язку, невимушеного обміну думками: «But my kind reader will please to remember that this history has 'Vanity Fair' for a title, and that Vanity Fair is a very vain, wicked, foolish place, full of all sorts of humbugs and falsenesses and pretensions» [13, p. 150].

Однак варто зазначити, що образ наратора (або Ляльковика) не тотожний образу автора, хоча розповідачеві й притаманні деякі автобіографічні риси. Розповідач у романі постає як володар створеного ним художнього світу, в якому він може передбачити наслідки будь-яких подій

і простежити долі будь-яких героїв на підставі аналізу їхніх характерів. Так, кожна дійова особа у творі постає ніби лялькою з певними властивостями, покликаною розважати публіку, і хоча їй притаманна деяка індивідуальність, але розповідач не ставиться до неї як до повноцінної особистості: «The famous little Becky Puppet has been pronounced to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire; the Amelia Doll, though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist; the Dobbin Figure, though apparently clumsy, yet dances in a very amusing and natural manner...» [13, p. 4]. Знаючи все про своїх «ляльок» і про світ, у якому вони діють, розповідач заохочує читачів долучитися до інтелектуальної гри, зробити власні припущення й висновки, які будуть підтверджені або спростовані в ході сюжету.

Присутність багатогранного образу розповідача дозволяє В. М. Теккереві створити унікальний художній світ, що нагадує реальну дійсність, однак не є точною її копією. Цей світ, безумовно, є динамічним, оскільки персонажі й події показані не статично, а в їхньому розвитку. Більше того, закономірності функціонування цього художнього світу й ті події, що в ньому відбуваються, великою мірою зумовлені думками, емоціями й учинками персонажів: «The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face» [13, p. 20]. І навпаки – розуміння мотивів, що приховані за поведінкою героїв, неможливе без осмислення сутності ярмарку марнославства. Розповідач теж активно взаємодіє із зображеною художньою дійсністю, сама його присутність уможливорює побудову системної й структурованої моделі світу з певними духовними орієнтирами: «Все мыслимые пространственные и временные отношения приобретают ценностный центр, слагаются вокруг него в некоторое устойчивое архитектурное целое» [1, с. 53]. Отже, авторові вдається створити багатоплановий художній світ, модель якого невідворотно залежить від людей, що цей світ населяють.

Незважаючи на те, що життя європейського суспільства змінилося на краще завдяки досягненням науково-технологічного прогресу, автор наголошує, що переважна більшість населення ще не була готова до сприйняття масштабних змін. Брутальність суспільної культури, занепад родинних і дружніх зв'язків, знедуховлення й соціальна несправедливість унеможливлювали побудову гармонійного суспільства на демократичних засадах. Рушійними силами, що скеровують учинки персонажів на «Ярмарку марнославства» і визначають особливості створеної В. М. Теккереем художньої реальності, є лицемірство, жадібність, честолюбство, лестоші, самовпевненість і брехня. Наприклад, змальовуючи сім'ю Кроулі, наратор зазначає, що головним чинником, який впливає на динаміку взаємин між членами родини, є гроші: «These money transactions – these speculations in life and death – these silent battles for reversionary spoil – make brothers very loving towards each other in Vanity Fair» [13, p. 181]. Загалом жага до збагачення спонукає багатьох героїв роману до підступних і нищих учинків – зокрема, Ребекка Шарп навчилася обманювати вже в юності, приписуючи собі та своїм предкам виняткові здобутки, щоб досягти високого суспільного статусу, покращити власну репутацію і матеріальний стан: «And curious it is that as she advanced in life this young lady's ancestors increased in rank and splendour» [13, p. 22]. Розповідач наголошує, що у світі, де найвищою цінністю є гроші, немає місця для щирих та світлих почуттів, й особливо застерігає молодих людей, щоб вони не були занадто чесними – адже це може зашкодити їхньому просуванню в суспільстві: «Be shy of loving frankly; never tell all you feel, or (a better way still), feel very little. See the consequences of being prematurely honest and confiding, and mistrust yourselves and everybody» [13, p. 343].

В. М. Теккерей указує, що герої, змушені боротися за виживання на ярмарку марнославства, великою мірою покладаються на долю й на талант; їхнє фінансове становище ненадійне, їхні моральні цінності хисткі, а їхня репутація щомиті може бути зруйнована: «Our luck may fail; our powers forsake us; our place on the boards be taken by better and younger mimes – the chance of life roll away and leave us shattered and stranded. <...> If quacks prosper as often as they go to the wall – if zanies succeed and knaves arrive at fortune, and vice versa, sharing ill-luck and prosperity for all the world like the ablest and most honest amongst us – I say, brother, the gifts and pleasures of Vanity Fair cannot be held of any great account» [13, p. 342]. Письменник зазначає, що дарунки й задоволення «Ярмарку марнославства» не мають справжньої вартості, оскільки вони не можуть забезпечити

щастя у довгостроковій перспективі й часто викликають осуд із боку оточення. Але автор не говорить, що є важливішим за випадкові втіхи; читач має самостійно обрати й осмислити духовні цінності, які видаються йому найбільш привабливими.

На підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків.

В. М. Теккерей – видатний представник англійської літератури XIX ст. Його роман «Ярмарок марносластва» став важливим новаторським досягненням епохи реалізму, у якому достовірне зображення історичних подій поєдналося з гострою соціально-філософською та моральною проблематикою.

Образ наратора в романі В. М. Теккерей виконує такі функції: проблемно-тематичну (формує коло провідних проблем, тем, мотивів), імагогічну (образотворчу), композиційну (забезпечує поєднання різних сюжетних ліній і перехід між ними), динамічну (зображення характерів і взаємин між героями в їхньому розвитку).

Наратор у романі «Ярмарок марносластва» активно взаємодіє з іншими персонажами твору, простежуючи перебіг їхніх життєвих колізій, а також уступає в діалог із читачем (за допомогою риторичних запитань, звертань, моральних настанов).

Художній світ у романі В. М. Теккерей «Ярмарок марносластва» є цілісною, динамічною, відкритою системою, своєрідність якої обумовлена історичними й національно-культурними особливостями життя англійського суспільства в XIX ст. Але якщо спочатку увага наратора була зосереджена на приватних історіях окремих персонажів, то згодом оповідь набувала узагальненого характеру, а проблематика стала складнішою й розгалуженою. Відповідно художній простір роману виходить за межі Англії, стаючи частиною широкого європейського культурного контексту.

На підставі оригіналу твору В. М. Теккерей нами було встановлено, що провідними засобами створення художнього світу є іронія, алегорія, антитеза, контрасти, алюзії та ремінісценції тощо. Художній світ у романі «Ярмарок марносластва» є багатоплановим, унаслідок чого розкриття головних сюжетних ліній та динаміки характерів героїв роману відбувається через поєднання індивідуального, конкретно-історичного та загальнолюдського планів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. К философии поступка / М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. Бахтин. – Москва : Русские словари, 2003. – Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – С. 7–68.
2. Быстрикова Н. Ф. Способы декодирования стилистических аллюзий (в романе В. Теккерей «Ярмарка тщеславия») / Н. Ф. Быстрикова, С. Б. Томашевич // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». – 2011. – № 3. – С. 95–101.
3. Іваненко В. Champ/contrechamp літератури і кіно: історія екранізації роману У. М. Теккерей «Ярмарок марносластва» / В. Іваненко // Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку. – 2014. – Вип. 11. – С. 271–279.
4. Іваненко Т. И. Контекст как приоритетный аспект формирования иронического смысла в романе У. М. Теккерей «Ярмарка тщеславия» / Т. И. Иваненко // Вестник ЧелГУ. – 2011. – № 25. – С. 73–76.
5. Климонтова А. А. Формы авторского присутствия в романе У. Теккерей «Ярмарка тщеславия» / А. А. Климонтова // Вестник НовГУ. – 2013. – № 72. – С. 32–35.
6. Майборода Р. В. Образ Ляльковика стосовно персонажів, читача та оповідача в романі У. М. Теккерей «Ярмарок марносластва» / Р. В. Майборода // Літературознавство [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/13/67.pdf> (дата звернення: 14.10.2017). – Назва з екрана.
7. Мамфорд Л. Що таке місто / Л. Мамфорд // Анатомія міста: Київ. Урбаністичні студії. – Київ : Смолоскип, 2012. – С. 10–14.
8. Плавуцька І. Рецепція творчості В. Теккерей в Україні: літературний і загальнокультурний дискурс / І. Плавуцька // Studia methodologica. – Тернопіль : ТНПУ, 2013. – Вип. 35. – С. 122–124.
9. Dibattista M. The Triumph of Clytemnestra: The Charades in Vanity Fair / M. Dibattista // PMLA. – Vol. 95. – No 5. – P. 827–837.
10. Disraeli B. Sybil, or the Two Nations / B. Disraeli. – 2008. – 404 p.
11. Jadwin L. Clytemnestra Rewarded: The Double Conclusion of Vanity Fair / L. Jadwin // Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1993. – P. 35–61.

12. Milne K. *At Vanity Fair: From Bunyan to Thackeray* / K. Milne. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – 228 p.
13. Thackeray W. M. *Vanity Fair* / W. M. Thackeray. – Wordsworth Editions, 1992. – 720 p.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (2003). *Philosophy of Action*. In *Collected Works [To the philosophy of action]* (pp. 7-68). Moscow, Russkie slovari.
2. Bystrikova, N., & Tomashevich S. *Ways of Decoding Stylistic Allusions* (in W. Thackeray's "Vanity Fair") [Methods for decoding stylistic allusions (in the novel by W. Thackeray "Vanity Fair")]. *Vestnik RUDN. Series: Linguistics*, 3, 95-101.
3. Ivanenko, V. (2014). *Champ/contrechamp in Literature and Cinema: the History of W. M. Thackeray's "Vanity Fair" Film Adaptations* [Champ/contrechamp in Literature and Cinema: the History of screenings of the novel W. M. Thackeray's "Vanity Fair"]. *Suchasni literaturoznavchi studii. U prostori naukovogo poshuku*, 11, 271-279.
4. Ivanenko, T. (2011). *Context as a Chief Aspect of Irony in W. M. Thackeray's "Vanity Fair"* [Context as a Chief Aspect of Irony in W. M. Thackeray's "Vanity Fair"]. *Vestnik ChelGU*, 25, 73-76.
5. Klimontova, A. (2013). *Author's Masks in W. Thackeray's "Vanity Fair"* [Author's Masks in W. Thackeray's "Vanity Fair"]. *Vestnik NovGU*, 72, 32-35.
6. Maiboroda, R. *The Image of Puppeteer as Related to Characters, Readers and the Author in W. Thackeray's "Vanity Fair"* [The Image of Puppeteer as Related to Characters, Readers and the Author in W. Thackeray's "Vanity Fair"]. Retrieved from <https://lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/13/67.pdf>
7. Mumford, L. (1945). *City Development*. *Journal of Educational Sociology*, 19(4), 269. doi:10.2307/2263271.
8. Plavutska, I. (2013). *Ukrainian Reception of W. M. Thackeray's Works: Literary and Cultural Discourse* [Ukrainian Reception of W. M. Thackeray's Works: Literary and Cultural Discourse]. *Studia methodological*, 35, 122-124.
9. Dibattista, M. (1980). *The Triumph of Clytemnestra: The Charades in Vanity Fair*. *Pmla*, 95(5), 827. doi:10.2307/461760
10. Disraeli, B., & Shrimpton, N. (2017). *Sybil, or, The Two Nations*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
11. Jadwin L. (1993). *Clytemnestra Rewarded: The Double Conclusion of Vanity Fair*. In *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure* (pp. 35-61). Charlottesville: University Press of Virginia.
12. Milne, K. (2017). *At Vanity Fair: from Bunyan to Thackeray*. Cambridge: Cambridge University Press.
13. Thackeray, W. (2017). *Vanity Fair*. London: Macmillan Collectors Library.

ANNA SOLOMCHENKO

THE NARRATOR'S ROLE IN CREATING THE CONCEPT OF A FICTIONAL WORLD IN W. M. THACKERAY'S "VANITY FAIR"

This article explores W. M. Thackeray's satirical novel "Vanity Fair" as a prominent example of British realism. First published in 1847-48, the book exposes common human vices and provides a vibrant depiction of society in early 19th-century Britain.

The aim of this study is to examine the narrator's role in "Vanity Fair", determine his relations with other characters, and describe the peculiarities of the fictional world created by W. M. Thackeray. Accordingly, the main idea of the article is as follows: Because the narrator is present in every chapter, following the characters through their successes and failures, making assumptions and predictions, his ubiquitous presence is vital to the plot development.

This article gives a detailed analysis of the stylistic tools employed by W. M. Thackeray with the purpose of creating a unique fictional world, determines their functions and their relation to the novels' idea. These tools include irony, allegory, antithesis, juxtaposition and the like. Thus, due to the diversity of characters, plot lines, linguistic and stylistic elements, W. M. Thackeray's fictional world is presented to the reader as a vivid and dynamic system, which possesses its own values and laws.

The article is of interest to students, teachers of schools and universities, and to everybody who enjoys studying British realism and 19th-century literature.

Key words: W. M. Thackeray, "Vanity Fair", realism, fictional world, image, motive, character, narrator.

Одержано 11.12.2017 р.

УДК 821.111

КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ Б. ШОУ В СТАТТІ «КВІНТЕСЕНЦІЯ ІБСЕНІЗМУ»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто естетичні погляди англійського драматурга Б. Шоу, сформульовані в його програмній статті «Квінтесенція ібсенізму». На підставі розгляду оригінального тексту статті англійською мовою нами було виявлено джерела й літературно-мистецькі явища, які привернули увагу критика (художня специфіка «нової драми», творчість Г. Ібсена, А. Стріндберга, В. Шекспіра, Ч. Дікенса та ін.). Провідними формами інтертекстуальності в статті «Квінтесенція ібсенізму» є пряме й опосередковане цитування; зіставлення; аналіз (твору або його компонентів), авторська інтерпретація окремих образів, сюжетів, мотивів; алюзії та ремінісценції; художньо-критичний коментар. Установлено, що головною ідеєю статті є необхідність зображення реального життя модерними засобами, серед яких важливу роль відіграють внутрішня дія, психологічний підтекст, символіка тощо.

Ключові слова: Б. Шоу, Г. Ібсен, «Квінтесенція ібсенізму», «нова драма», інтертекстуальність, традиція, новаторство, реалізм, модернізм.

Поширення модернізму в Європі спричинило зміни в розвитку літературних жанрів і стилів, а також появу нових мистецьких явищ – зокрема, «нової драми». Вона засвідчила трансформацію драми наприкінці XIX – на початку XX ст. й оригінальні художні відкриття в царині європейського театрального мистецтва. Характерною ознакою «нової драми» стало проникнення модерністських засобів (символізму, імпресіонізму та ін.) в естетику реалізму й натуралізму, та водночас драматурги нового часу не відмовлялися від досягнень романтизму, що є цілком закономірним, адже ранній модернізм спирався на індивідуально-авторські візії (як і романтизм). Отже, при всій «революційності» нової драматургії, що формувалася на межі XIX–XX ст., вона всотала в себе здобутки попередніх епох, напрямів і течій. Активна взаємодія з ними модерністських засобів привела до оновлення європейського театру й народження нових форм театрального мистецтва.

Англійський драматург Бернард Шоу (*George Bernard Shaw, 1856–1950*) був одним із «піонерів» сучасної драматургії. Він прокладав шляхи для «нової драми» в галузі теорії й художньої практики. Напрочуд тонко відчуваючи мистецько-культурну атмосферу Європи того часу, Б. Шоу у своїй критичній спадщині та у п'єсах органічно поєднав традиції і нові тенденції розвитку драматургії.

Яскравим зразком засвоєння здобутків попередників і формування на базі них нової естетичної системи стала стаття Б. Шоу «Квінтесенція ібсенізму» (*«The Quintessence of Ibsenism», 1891*). Дослідники вважають її програмною для розуміння естетики Б. Шоу й «нової драми» загалом. Це своєрідний маніфест художніх поглядів митця, створений у формі літературно-критичної статті. Творча полеміка з Г. Ібсеном і глибокий аналіз його п'єс дали поштовх Б. Шоу до висловлення власних поглядів і позиції щодо драматичного мистецтва. Але в цій праці відчувається не тільки рецепція спадщини Г. Ібсена: Б. Шоу апелює й до багатьох інших імен та явищ, що дали потужний імпульс його роздумам. Тому інтертекстуальність є провідною стильовою ознакою цієї статті. Через творче читання, публічне обговорення й переосмислення «чужих текстів» Б. Шоу створює власну драматичну систему, впливаючи тим самим на формування європейської «нової драми» загалом.

Творчість Б. Шоу стала об'єктом наукового вивчення у працях «The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times» Е. Бентлі [6], «Bernard Shaw's Theory of Literary Art» Ф. Кроуфорда [7], «Mr. Bernard Shaw as a Social Critic» В. Солтера [11], «Феномен Шоу для українського читачтва» М. Павлова [3] та ін. Вони неодноразово підкреслювали зв'язок Б. Шоу з Г. Ібсеном. Проте,

незважаючи на великий інтерес до художньої спадщини митця, стаття «Квінтесенція ібсенізму» ще не була об'єктом спеціального вивчення, зокрема в аспекті інтертекстуальності, що стала основою для формування творчого методу Б. Шоу та його естетичної програми.

Мета нашого дослідження – проаналізувати естетичні погляди Б. Шоу на підставі інтертекстуальності в статті «Квінтесенція ібсенізму». Завдання дослідження: виявити джерела та літературно-мистецькі явища, які привернули увагу Б. Шоу в статті «Квінтесенція ібсенізму»; відтворити творчий діалог Б. Шоу з попередниками й сучасниками митця; висвітлити естетичні погляди Б. Шоу, що сформувалися на підставі інтертекстуальності. Дослідження сприятиме уточненню й доповненню уявлень про специфіку «нової драми» та художнє мислення Б. Шоу як її яскравого представника.

Прискорення суспільного прогресу в XIX ст. – стрімкий розвиток наукової думки, промислова революція, урбанізація, зародження антиколоніальних рухів і нових держав – привело до формування нового способу мислення, яке спиралося не на усталені догми й цінності, а на активне новаторство і перетворення, а нерідко й відхід від традицій. Модерна філософія принесла розуміння того, що людська думка не має меж, а всі чинні суспільні інститути, норми та звичаї мають право на існування лише доти, доки не буде винайдено кращих аналогів. Один із філософів XX століття З. Бауман писав: «Modernity may be best described as the age marked by constant change – but an age aware of being so marked; an age that views its own legal forms, its material and spiritual creations, its knowledge and convictions as temporary, to be held “until further notice” and eventually disqualified and replaced by new and better ones. In other words, modernity is an era conscious of its historicity» [5, p. 2].

Грунтовні зміни в усіх галузях життя спричинили формування нового мистецтва, яке було покликане стати дзеркалом суспільства й зафіксувати зміни не лише в науково-технологічній площині, а й у царині ідеології. Тому наприкінці XIX – на початку XX ст. почав активно розвиватися модернізм, який виявився у всіх видах мистецтва, зокрема в літературі. Одночасно з трансформацією усталених літературних жанрів з'являлися новаторські мистецькі явища.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. норвезький драматург Г. Ібсен (*Henrik Johan Ibsen, 1828–1906*) став провідником нового театрального мистецтва. Способи зображення дійсності, проблематика, композиція, характери, конфлікти, дія – усе це у п'єсах Г. Ібсена значно відрізнялося від традиційного розуміння театру. Сучасний театральний критик Р. Хорнбі називає Г. Ібсена найкращим драматургом від часів В. Шекспіра [10]. На думку дослідника, головним художнім досягненням Г. Ібсена стало реалістичне зображення життя й пошук матеріалу для драми в буденності, за допомогою чого митець зумів досягти потужного впливу на публіку: «...drama is around us everywhere; talent consists not so much in having the ability to create it as it does in having the eye to find it» [10, p. 689].

Б. Шоу одним із перших звернув увагу на новаторство Г. Ібсена, що стало предметом роздумів англійського критика і драматурга в статті «Квінтесенція ібсенізму». Б. Шоу відзначив, що провідним способом розгортання дії та сюжету в п'єсах Г. Ібсена є дискусія, у якій знайшли відбиток психологічні колізії й важливі суспільно-філософські питання. Вона фактично стала духовним центром п'єси, довкола якого зосереджувалися всі просторово-часові зв'язки й стосунки між персонажами. Використання дискусії для розкриття ідейного змісту драматичного твору вплинуло й на композицію, сюжет, характери, конфлікти. Якщо раніше традиційна композиція п'єси будувалася за формулою «експозиція – ситуація – розв'язка», Г. Ібсен, за словами Б. Шоу, відмовився від останнього елементу, тим самим залишаючи читачам відкритий фінал. Основна дія у Г. Ібсена зумовлена саме дискусією, що, як зазначає Б. Шоу, виходить за межі кінцівки п'єси: «Accordingly, we now have plays, including some of my own, which begin with discussion and end with action, and others in which the discussion interpenetrates the action from beginning to end» [12, p. 145]. Отже, на першому плані в драматичному творі опинилася внутрішня дія, поєднана з дією зовнішньою, водночас головним рушієм конфлікту в Г. Ібсена ставали не зовнішні обставини, а зіткнення поглядів, ідейні суперечки, внутрішні протиріччя. Унаслідок того, що форма драматичного твору зазнала докорінного перетворення, змінилося й уявлення про головну

функцію драми: вона, на думку Б. Шоу, мала стати потужним дидактичним засобом, а не легкою розвагою.

Розгляд історії театрального мистецтва від його витоків до сучасності дав можливість Б. Шоу сформулювати чітку особисту позицію стосовно сучасної драматургії, а також висунути низку критеріїв, за якими, на думку автора «Квінтесенції ібсенізму», варто оцінювати п'єси. Зокрема, він виступав проти надмірного трагізму в театральному мистецтві, створеного за рахунок зображення стихійних лих, корабельних аварій, землетрусів, воєнних дій тощо. Він уважав, що більшість драматургів не може досягти реалістичного зображення таких масштабних катастроф, не маючи відповідного життєвого досвіду, тому потрібно шукати інші засоби виразності, які допоможуть створити інтригу й привернути увагу глядачів до важливих суспільно-філософських проблем. Б. Шоу стверджував, що в повсякденних життєвих ситуаціях не менше драматичного напруження, аніж у кривавих війнах. Тому він виступав за наближення театру до життя, за відображення реальних людей і реальних ситуацій, які трапляються із цими людьми: «Ibsen saw that, on the contrary, the more familiar the situation, the more interesting the play» [12, p. 150]. На думку Б. Шоу, нещасні випадки й катастрофи можна вводити в п'єсу лише тоді, коли драматург має намір пробудити людей «від духовного сну» та змусити їх сумніватися у власних переконаннях. Єдина п'єса Г. Ібсена, де щось подібне до нещасного випадку все ж таки відбувається, – це «Маленький Ейольф» (1894), у якій дитина падає у воду з моста. Але ця подія, як писав Б. Шоу, є не кульмінацією твору, а лише допоміжним засобом виразності, оскільки головна її функція – продемонструвати головним героям (і глядачам) жорстокість їхніх щоденних учинків, оманливість і підступність ілюзій, у яких вони звикли жити: «...in Ibsen's plays the catastrophe, even when it seems forced, and when the ending of the play would be more tragic without it, is never an accident; and the play never exists for its sake» [12, p. 149].

Глибоко аналізуючи художнє новаторство норвезького письменника, Б. Шоу звертається й до досвіду інших представників театрального мистецтва, зокрема до творчості В. Шекспіра, що дає можливість авторові статті акцентувати на необхідності розвитку реалістичних тенденцій у сучасній драматургії. Шекспірівська драматургія, як зазначає Б. Шоу, має багато спільного з ібсенівською спадщиною, а саме: достовірне зображення людських характерів, гостра морально-філософська проблематика, використання мистецтва як дидактичного засобу. Так, Б. Шоу пише, що п'єса «Убивство Гонзаго», поставлена Гамлетом у королівському палаці, справляє більше враження на Клавдія, аніж софоклівський «Цар Едип», тому що цей твір – про нього самого. Подібно діє й Г. Ібсен; його мета – потрапити у найвразливіше місце глядача, зачепити його, змусити його почуватися незручно.

Однак шекспірівська драма має, на думку Б. Шоу, певні недоліки для сучасності, бо, як пояснює критик, масові вбивства, які так часто спостерігають читачі й глядачі у п'єсах видатного англійського драматурга, рідко відбуваються в повсякденному житті: «Shakespeare had put ourselves on the stage but not our situations» [12, p. 150–151]. Натомість новий театр мусив, згідно з естетичною концепцією Б. Шоу, зосередитися на проблемах, які мали особисте значення для публіки. У цьому контексті нагромадження катастроф, зрад і самогубств, традиційне для популярної драматургії, уже було невиправданим.

Г. Ібсен, за словами Б. Шоу, зумів розвинути шекспірівські традиції, зробивши театр мистецьким дзеркалом повсякденного життя: «He gives us not only ourselves, but ourselves in our own situations» [12, p. 151]. Це прагнення до максимально достовірного показу реальності впливає і на систему образів: так, у «новій драмі» немає однозначно позитивних або негативних героїв. Читач має сам ухвалити рішення й визначити, кого він вважає героєм, а кого – злодієм: «...the question which makes the play interesting (when it is interesting) is which is the villain and which the hero. Or, to put it another way, there are no villains and no heroes» [12, p. 145–146]. У такий спосіб досягається ефект достовірності, адже в реальному житті неможливо вважати жодну людину безумовно нищою чи добродесною. Водночас у творах «нової драми» відкривається широкий простір для читачьких інтерпретацій, бо психологічні колізії та вчинки героїв можуть трактуватися по-різному, з різних точок зору. У свою чергу, Б. Шоу засуджує поверхову оцінку

людських характерів і пропонує натомість розглядати мотиви, що зумовлюють учинки персонажів: «...our inveterate habit of labeling men with the abstract names of their qualities without the slightest reference to the underlying will which sets these qualities in action» [12, p. 124].

Відмовляючись від однозначних оцінок будь-яких життєвих явищ і якостей людського характеру, Б. Шоу також ставить під сумнів поняття моралі. «Неморальність» п'єс Г. Ібсена полягає у запереченні так званих «традиційних» цінностей, релігійних догм, загальноприйнятих норм поведінки і моральних настанов. Його герой приходиться до усвідомлення себе не як механічної «ляльки», а як повноцінного й самостійного суб'єкта зі складним внутрішнім життям, який розуміє різницю між власним бажанням і суспільними приписами. «Immorality does not necessarily imply mischievous conduct: it implies conduct, mischievous or not, which does not conform to current ideals. All religions begin with a revolt against morality, and perish when morality conquers them and stamps out such words as grace and sin, substituting for them morality and immorality» [12, p. 126]. П'єси норвезького митця, за словами Б. Шоу, мають указати глядачеві на необхідність мислити гнучко й бути готовим змінювати свої переконання, якщо вони не відповідають реальності. У цьому контексті відсутність морального ідеалу означає, як уважав критик, не духовне падіння, а відмову від нав'язаних суспільством «обов'язків», стереотипів, шаблонів, що перешкоджають вільному поширенню нових знань і таким чином гальмують прогрес: «...every step of progress means a duty repudiated, and a scripture torn up» [12, p. 16]. Консервативне мислення, на думку представників «нової драми», призводить до стагнації, тому що будь-яке покращення суспільного життя досягається за рахунок змін; і хоча ці зміни нерідко болючі й неприємні, але розвиток без подолання труднощів неможливий. Модерне мистецтво теж зазнало багатьох невдач і складнощів, оскільки публіка важко сприймала твори, що суперечили її усталеним переконанням. Так, Г. Ібсена подеколи засуджували у пресі, деякі власники театрів відмовлялися ставити його твори, а в газетах публікувалися сотні розгромних рецензій: «When the true prophet speaks, he is proved to be both rascal and idiot» [28]. Проте були й ті, хто належно оцінив його талант і відчув нові віяння в драматичних творах норвезького митця. У статті «Квінтесенція ібсенізму» Б. Шоу звертається до преси кінця XIX – початку XX ст., щоб проілюструвати сприйняття творчості Г. Ібсена широкою публікою й критикою в контексті тогочасної культурної атмосфери.

Критик наголошував, що в модерному світі, який стає повсякчас складнішим і динамічнішим, людині необхідно переосмислити старі суспільні ідеали, які поступово втрачають свою значущість, і планувати свої дії не відповідно до загальноприйнятих норм, а відповідно до обставин реального життя. Б. Шоу вважав, що кожна людина має позитивні й негативні риси, але потрібна певна мужність, щоб усвідомити ці риси у їхній єдності, не заперечуючи й не прикрашаючи жодну з них. Якщо ж людина проголошує себе високоморальною й порядною, відмовляючись від власної сутності на користь ідеалу, це ознака її духовного руйнування: «...when a man abnegates the will to live and be free in a world of the living and free, seeking only to conform to ideals for the sake of being, not himself, but "a good man", then he is morally dead and rotten» [12, p. 29].

Розглядаючи проблему ідеалу в суспільній свідомості, Б. Шоу зазначає, що ідеали виникли зі страху й невдоволення навколишньою дійсністю; на його думку, ідеал – це лише омана, котра не має жодного зв'язку з реальним життям і покликана приховувати справжню сутність речей. Водночас ідеал є надзвичайно потужним інструментом психологічного захисту, який дозволяє уникати болю, неприємних вражень і гнітючих відчуттів. Автор розглядає вплив ідеалів на життя на прикладі ставлення до шлюбу, пропонуючи читачеві уявити спільноту з тисячі людей, яка приблизно віддзеркалює загальний стан суспільства: «Seven hundred of them, we will suppose, find the British family arrangement quite good enough for them. Two hundred and ninety-nine find it a failure, but must put up with it since they are in a minority. <...> The 299 failures will not have the courage to face the fact that they are irremediable failures <...> They will accordingly try to persuade themselves that, whatever their own particular domestic arrangements may be, the family is a beautiful and holy natural institution» [12, p. 24–25]. Отже, ігноруючи власні сімейні негаразди й переконуючи себе в тому, що їхній ідеал родини відповідає дійсності, ідеалісти намагатимуться ввічнити його в

літературі, театрі, церковних проповідях, публічних виступах і міжособистісному спілкуванні; водночас їхні зусилля набагато перевершуватимуть зусилля тих людей, які сприймають шлюб як невід'ємну частину життя і не створюють при цьому божественний ореол навколо цього «прекрасного і священного» суспільного інституту. Ідеалісти, образившись на таке прозаїчне ставлення до ідеалу, назвуть цих людей філістерами: «We then have our society classified as 700 Philistines and 299 idealists, leaving one man unclassified: the man strong enough to face the truth the idealists are shirking» [12, p. 25].

За спостереженнями Б. Шоу, люди загалом бояться правди, адже вона примушує їх переосмислювати життя, визнаючи свої недоліки й помилки: «Yet if he tells himself the truth, all his life seems a waste and a failure by the light of it» [12, p. 24]. Якщо ж ідеалісти бачать, що їхній ідеал не збігається з дійсністю, у них є дві стратегії поведінки: або визнати недосконалість цілої системи, або продовжувати вірити в ілюзії, якими замаскована ця недосконалість. Більшість обирає останній варіант, і лише невеликий відсоток (один із тисячі, як стверджує Б. Шоу) має сміливість подивитися правді в обличчя, визнаючи проблеми, які виникають, зокрема, в сімейному житті. «But the idealists will be terrified beyond measure at the proclamation of their hidden thought – at the presence of the traitor among the conspirators of silence – at the rending of the beautiful veil they and their poets have woven to hide the unbearable face of the truth. They will crucify him, burn him, violate their own ideals of family affection by taking his children away from him, ostracize him, brand him as immoral, profligate, filthy, and appeal against him to the despised Philistines, specially idealized for the occasion as Society» [12, p. 26]. Саме в цьому Б. Шоу вбачає головну причину неприйняття творів Г. Ібсена переважною більшістю суспільства: страх перед розкриттям фальшивої сутності загальновизнаного ідеалу зумовив роздратування, обурення та гнів серед широкої публіки.

Англійський критик і драматург дійшов висновку, що поетизація образу «порядної», «доброчесної», «моральної» людини призвела до появи великої кількості стереотипів, нереалістичних і часто суперечливих суспільних вимог, а також до надміру спрощеного розуміння особистості загалом. Як приклад хибного ідеалу, який глибоко вкорінився в суспільній свідомості й безпосередньо впливає на повсякденне життя, Б. Шоу наводить концепт жіночності. Згідно з традиційним ідеалом, «справжня жінка» має бути слабкою, беззахисною, милою, доброю і ніжною, а її головне призначення – турбота про сімейний затишок і добробут, виховання дітей і задоволення потреб чоловіка: «...that the family is woman's proper sphere, and that no really womanly woman ever forms an attachment, or even knows what it means, until she is requested to do so by a man» [12, p. 24]. Отже, пише Б. Шоу, ми спостерігаємо надзвичайно принизливе ставлення до жінки, яке зберігалось й підтримувалося за всіх часів – заперечення права жінки на особисту свободу (свободу думки, слова, пересування), обмеження її можливостей для самореалізації (зокрема у сфері професійного розвитку), наявність великої кількості штучно нав'язаних жінці обов'язків і суперечливих вимог до її зовнішності й поведінки. «The ideal wife is one who does everything that the ideal husband likes, and nothing else. Now to treat a person as a means instead of an end is to deny that person's right to live. And to be treated as a means to such an end as sexual intercourse with those who deny one's right to live is insufferable to any human being. Woman, if she dares face the fact that she is being so treated, must either loathe herself or else rebel» [12, p. 34].

Щоб проілюструвати, наскільки глибоко ідеал жіночності вкорінений у суспільній свідомості, Б. Шоу наводить приклад із сучасного йому культурного контексту. Великою літературною сенсацією 1890-х років у Європі став щоденник Марії Башкірцевої, що був перекладений багатьма мовами й приніс його авторці світове визнання. Цей літературний твір привернув увагу численних англійських критиків, серед яких був і Вільям Томас Стед (*William Thomas Stead, 1849–1912*) – відомий суспільний діяч, публіцист, «батько» детективної журналістики й активний поборник традиційних духовних цінностей. «Prominent among his ideals was an ideal of womanliness. In support of that ideal, he would, like all idealists, make and believe any statement, however obviously and grotesquely unreal» [12, p. 30]. Прочитавши щоденник Марії Башкірцевої – сильної, творчої, впевненої, незалежної жінки, журналіст виявив, що її особистісні якості зовсім не відповідають його ідеалові, і тоді в нього виникла проблема: «...either Marie was not a woman or else

his ideal was false to nature» [12, p. 30]. Б. Шоу відзначає, що беззастережне поклоніння ідеалу призводить до спотворення картини світу і появи абсурдних умовиводів, що й відбулося у випадку з В. Т. Стедом. Відмовляючись переосмислити свої переконання, критик урешті-решт дійшов парадоксального висновку, що Марія – не жінка: «She was very clever, no doubt; but woman she was not» [12, p. 31].

Але звідси виникла наступна проблема: головною рисою «справжньої жінки», ідеал якої так цінував В. Т. Стед, був самоконтроль. Журналіст не міг заперечувати, що М. Башкірцева стала успішною художницею саме завдяки своїй витримці та самодисципліні, оскільки вона працювала заради своєї мрії по десять годин щодня впродовж шести років, і тим не менш він стверджував, що контролювати себе вона не вміла.

Але справжня сутність конфлікту між В. Т. Стедом і М. Башкірцевою, на думку автора «Квінтесенції ібсенізму», виявилася такою: «Marie <...> was artist, musician, wit, philosopher, student, anything you like but a natural woman with a heart to love, and a soul to find its supreme satisfaction in sacrifice for lover or for child» [12, p. 30]. Критик був переконаний, що жінка може повністю розкрити свій потенціал лише в родинній сфері, і йому здавалася неприродною думка про те, що пріоритетними для української художниці були власна творча свобода й духовний розвиток.

Б. Шоу відзначає, що такі уявлення дуже поширені завдяки потужному впливу релігійних та суспільних приписів, які начебто покликані сприяти укріпленню моралі, однак насправді позбавляють жінку можливості вільного вибору, змушуючи її відмовитись від власних цілей, бажань, інтересів та пожертвувати собою заради сім'ї. У випадку ж, якщо вона наважиться відкинути цей «священний обов'язок», їй загрожує суспільний осуд, відчуження і зневага: «Now of all the idealist abominations that make society pestiferous, I doubt if there be any so mean as that of forcing self-sacrifice on a woman under pretence that she likes it; and if she ventures to contradict the pretence, declaring her no true woman» [12, p. 30–31]. Однак Б. Шоу наголошує, що така самопожертва не є виправданою, тому що неухильне дотримання усталених суспільних норм несумісне з вільним творчим мисленням. Шлях до звільнення і до самореалізації жінки, отже, лежить через заперечення і руйнування усталеного концепту жіночності: вона має знехтувати обов'язком перед суспільством, перед родиною і перед усім, що її стримує, щоб виконати свій обов'язок перед самою собою.

Ця ідея знайшла відбиток у творах багатьох представників «нової драми», зокрема й Г. Ібсена. На думку Б. Шоу, найбільш яскравими персонажами творів норвезького письменника є саме жінки: «...all his really vivid and solar figures are women» [12, p. 58]. Та їхня поведінка переважно не відповідає загальноприйнятому ідеалові, оскільки Г. Ібсен прагнув показати суспільство не таким, яким воно має бути (на думку ідеалістів), а таким, яким воно є насправді. Виняткова спостережливість і глибоке знання людської психології дозволили драматургові зобразити найтонші переживання героїв та динаміку їхніх взаємин, зокрема в сімейному житті. Звертаючись до п'єси «Ляльковий дім» (1879), Б. Шоу підкреслює, що експозиція цього твору є ідеальним зображенням сімейного життя: «...the sweet home, the womanly woman, the happy family life of the idealist's dream» [12, p. 64]. Але низка подій, що трапляються в родині Хельмерів, знищує ілюзію щастя і викриває справжній стан речей. Усвідомивши крихкість ідеалів, які раніше становили сенс її життя, героїня п'єси «Ляльковий дім» опиняється на роздоріжжі: їй необхідно переосмислити власні духовні цінності й ставлення до навколишнього світу, щоб виробити адекватну стратегію поведінки в складній ситуації. Залишивши сім'ю, вона бере повну відповідальність за власні дії та вирушає на пошуки себе.

Однак Б. Шоу підкреслює, що звільнення Нори стало можливим лише завдяки її власним зусиллям і самостійно зробленим висновкам, які підштовхнули героїню до активних дій. Якби вона продовжувала боготворити Торвальда й вірити у непохитність ідеальної родини, про яку вона піклувалася всі ці роки, Нора не змогла б подолати суспільні обмеження й урятувати себе: «...people cannot be freed from their failings from without. They must free themselves. When Nora is strong enough to live out the doll's house, she will go out of it of her own accord if the door stands open;

but if before that period you take her by the scruff of the neck and thrust her out, she will only take refuge in the next establishment of the kind that offers to receive her» [12, p. 78].

Аналізуючи п'єсу «Ляльковий дім», Б. Шоу звертається до різноманітних її інтерпретацій, зокрема у творчості А. Стріндберга. П'єса «Кредитори» (1889) шведського письменника стала своєрідною творчою відповіддю на «Ляльковий дім», однак ідея цього твору суттєво відрізняється від творчого задуму Г. Ібсена: «...it is the male who is the victim of domesticity, and the woman who is the tyrant and soul destroyer» [12, p. 7]. Метою А. Стріндберга було викриття слабкодухості й моральної ницості чоловіків, які надто залежать від своїх дружин, однак Б. Шоу вказує, що п'єса не мала значного морального впливу на публіку, а в тогочасній пресі твори шведського митця вважалися не вартими уваги.

Як відзначає Б. Шоу, у 1870–1890 рр. Г. Ібсен глибоко досліджував походження й сутність суспільних ідеалів, що знайшло відображення в його п'єсі «Жінка з моря» (1888). Героїня цього твору є втіленням образу «ідеальної жінки», мета життя якої – бути окрасою своєї родини. Позбавлена можливостей для освіти, праці, саморозвитку, вона проводить усе своє життя в мріях, оскільки ніхто не сприймає її серйозно – навіть чоловік ставиться до неї лише як до неодолюваної частини інтер'єру. Б. Шоу підкреслює несправедливість, потворність і жорстокість подібних взаємин між чоловіком і жінкою, де остання завжди розглядається як прекрасна лялька, позбавлена власної думки, свободи волі й почуттів: «A man turns red at the thought of being such a thing; but he thoughtlessly accepts a pretty and fragile-looking woman in the same position as a charming natural picture» [12, p. 85].

У п'єсі зображено, як зовнішні ідеали переплітаються з ідеалами внутрішніми: примусове обмеження свободи особистості, нав'язування їй загальноприйнятих колективних уявлень і способів поведінки призводить до невдоволення реальністю і формування механізмів психологічного захисту. Еліда поринає у мрії, тому що реальність приносить їй лише розчарування. Однак шойно героїня усвідомлює себе як повноцінну й вільну особистість, вона долає свої психологічні проблеми, переосмислює конфліктну ситуацію й самостійно ухвалює рішення щодо подальшого життя: «The moment she feels herself as a free and responsible woman, all her childish fancies vanish: the seaman becomes simply an old acquaintance whom she no longer cares for; and the doctor's affection produces its natural effect» [12, p. 86].

П'єса «Гедда Габлер» (1890) – це історія життя жінки, котра не має жодних моральних ідеалів, а живе в полоні романтичних мрій: «Hedda Gabler has no ethical ideals at all, only romantic ones» [12, p. 88]. Вона розумна, енергійна, пристрасна, володіє гарним смаком і здатністю до розуміння краси, однак разом із тим, зауважує Б. Шоу, їй притаманні заздрість, жорстокість, войовничість. Зневажаючи усталені суспільні звичаї, вона тим не менш вимушена підкорятися їм і невдовзі доходить висновку, що таке існування викликає лише нудьгу: «Hedda, deprived of her lover, now finds that a life of conformity without faith involves something more terrible than the utmost ostracism: to wit, boredom» [12, p. 89]. Тому героїня у своїх діях керується переважно емоціями, шукаючи способи розв'язати тугу за романтичним ідеалом. На думку Б. Шоу, трагедія Гедди Габлер полягає в нездатності провести чітку межу між своїми ілюзіями й фактами реального життя, що призводить до ідеалізації поганих учинків і викривлення картини світу: «...this monstrous but very common setting-up of wrong-doing as an ideal <...> leads Hedda to conceive that when Lövborg tried to seduce her he was a hero, and that in allowing Thea to reform him he has played the recreant» [12, p. 91]. Та коли вона бачить, що дійсність не відповідає її уявленням, вона обирає деструктивний шлях подолання цієї проблеми, на відміну від інших героїнь Г. Ібсена. Якщо Нора Хельмер знаходить свободу у виході з некомфортного для неї оточення, а Еліда Вангель – в усвідомленні себе як самостійної та відповідальної особистості, а не бездушної ляльки, то Гедда Габлер позбавляється страждань за допомогою самогубства, яке вирішує всі її проблеми раз і назавжди.

Аналіз п'єси «Як ми, мертві, воскресемо» (1899) у контексті культури (сучасною мовою – інтертекстуальний аналіз) дозволяє Б. Шоу глибоко дослідити систему образів і розкрити ідею твору. Б. Шоу припускає, що прототипом головного героя п'єси міг стати видатний сучасник Г. Ібсена – французький скульптор О. Роден: «...having to take a type of the highest and ablest

masculine genius, he made him a sculptor, and called his name, not Rodin, but Rubek: a curious assonance, if it was not intentional» [12, p. 116]. Подібно до О. Родена, Рубек прагне ввічнити в скульптурі емоційний стан своїх героїв, рух, любов і страждання, вічність і плинність часу. Тому, зустрівши прекрасну Ірену, він використовує її для реалізації свого грандіозного задуму – створення досконалої жіночої статуї, що передає почуття свободи, радості, духовного пробудження. Процес роботи над скульптурою єднає Ірену та Рубека, але щойно робота завершена, скульптор полишає героїню, яку він ніколи по-справжньому не цінував.

Незважаючи на те, що йому вдалося створити ідеальний витвір мистецтва, Рубек невдоволений, тому він змінює композицію скульптури: тепер це група людей, що включає також фігуру самого автора. Намагаючись відвернути увагу від жіночої статуї, котра є уособленням щирих і світлих почуттів, він «приглушує» її та робить себе центром композиції, урешті-решт спотворивши обличчя інших героїв: «Even so the gladness outshines him; and at last he “tones it down”, striking the gladness out with his chisel, and making his own expression the main interest of the group» [12, p. 120]. Саме в такому вигляді ця скульптура потрапляє до музею та приносить славу її авторові.

Пізніше Рубек знову зустрічає Ірену. Коли вони розмовляють про «старі часи», героїня поступово дізнається про зміни, що сталися зі статуєю, і розуміє, що історія руйнування скульптури віддзеркалює духовне падіння її творця: «...that the history of its destruction is the history of his own, and that as he used her up and left her dead, so with her death the life went out of him» [12, p. 121]. Б. Шоу наголошує, що в цьому епізоді йдеться саме про духовну смерть – виснаження й деградацію особистості, що й сталося з обома героями п'єси. Але, подібно до Нори Хельмер, Ірена бачить можливість для порятунку: мертві можуть прокинутися лише тоді, коли вони почнуть поважати один одного, коли їм не потрібно буде мучити один одного й жертвувати собою.

Досліджуючи новаторство Г. Ібсена в розкритті жіночих образів, Б. Шоу звертається до творчості його сучасників, зокрема Ч. Діккенса. Незважаючи на те, що обидва письменники активно використовували засоби реалізму (настанова на об'єктивність, зображення соціальних колізій, увага до проблем взаємодії людини й середовища), Б. Шоу вказує на суттєву відмінність у їхніх підходах: Г. Ібсен однаково ставиться до чоловіків і жінок, прагнучи зобразити їхні характери максимально достовірно, водночас жіночі образи у творах Ч. Діккенса постають сміховинними, дурними, підлими й абсолютно нереалістичними. Навіть якщо англійський романіст намагався створити позитивні жіночі образи, йому, на думку Б. Шоу, не вдавалося відобразити їхню жіночність: «When the few good ones are agreeable they are not specifically feminine: they are the Dickensian good man in petticoats» [12, p. 135].

На підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. Англійський письменник Б. Шоу був яскравим представником «нової драми», яка засвідчила зміну літературних і театральних форм у Європі. Б. Шоу не тільки шукав нові шляхи розвитку драматургії у своїй художній практиці, але й активно розробляв їх і пропагував у своїй теоретико-критичній спадщині. Це виявилось в одній із його програмних статей «Квінтесенція ібсенізму», головна мета якої – осмислити традиції зачинателя «нової драми», норвезького драматурга Г. Ібсена, а також досвід інших попередників і сучасників, і на цій підставі сформулювати теоретичні засади «нової драми», нові підходи до відображення життя засобами театрального мистецтва. Відчуття духовної спорідненості з Г. Ібсеном й іншими представниками європейської культури дало поштовх теоретичним роздумам Б. Шоу.

Стаття «Квінтесенція ібсенізму» побудована на інтертекстуальній основі, що дало можливість авторові не тільки оцінити доробок класиків і сучасних митців, а й висловити власні естетичні погляди.

Провідне місце в статті «Квінтесенція ібсенізму» посідає літературний інтертекст. Б. Шоу глибоко аналізує такі п'єси Г. Ібсена, як «Пер Гюнт», «Гедда Габлер», «Жінка з моря», «Ляльковий дім» та ін., відзначаючи глибокий зв'язок норвезького драматурга з реальністю. Б. Шоу також уважав, що реальна дійсність, правдиве відображення характерів та їхніх конфліктів мають стати провідними принципами «нової драми». У зв'язку з авторською інтерпретацією творів Г. Ібсена

Б. Шоу звертається й до спадщини В. Шекспіра, котрий, на думку критика, у межах свого часу показав яскравий приклад правдивого зображення життя. Крім Г. Ібсена й В. Шекспіра, в статтю «Квінтесенція ібсенізму» Б. Шоу вводить алюзії й ремінісценції із творів Ч. Діккенса, осмислення спадщини якого дало можливість авторові проаналізувати гендерні проблеми XIX–XX ст. Отже, реалістичні традиції, закладені великими попередниками, мають стати, згідно з концепцією Б. Шоу, основою «нової драми». Водночас Б. Шоу осмислює й новітні пошуки своїх сучасників, зокрема А. Стріндберга та ін. У «Квінтесенції ібсенізму» утверджується думка про необхідність зображення реального життя, але модерними засобами, серед яких важливу роль відіграють внутрішня дія, психологічний підтекст, символіка тощо.

Культурно-історичний інтертекст у статті «Квінтесенція ібсенізму» становлять апеляції до творчості скульптора Огюста Родена (у зв'язку із п'єсами Г. Ібсена) та художниці Марії Башкірцевої (у зв'язку з характеристикою культурної атмосфери доби).

У програмній статті Б. Шоу також знайшов відбиток критичний інтертекст – аналіз преси того часу, численних відгуків, рецензій, статей про літературні й театральні події.

Б. Шоу демонструє багатство теоретико-критичної думки й розмаїття форм інтертекстуальності. Провідними формами інтертекстуальності в статті «Квінтесенція ібсенізму» є пряме й опосередковане цитування; зіставлення; аналіз (твору або його компонентів), авторська інтерпретація окремих образів, сюжетів, мотивів; алюзії та ремінісценції; художньо-критичний коментар.

Отже, вивчення творчості представників «нової драми» й традицій класиків дало можливість Б. Шоу теоретично обґрунтувати художні принципи новітнього театру в статті «Квінтесенція ібсенізму» й творчо розвинути їх у власних драматичних творах. Наше дослідження має незаперечну перспективу, адже художня й літературно-критична спадщина Б. Шоу в аспекті інтертекстуальності не була предметом спеціального розгляду. У зв'язку з тим цікаво простежити, які форми інтертекстуальності застосовані в працях митця різних жанрів і як вони сприяли формуванню змісту, поетики й естетики «нової драми» в англійській літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Меркулова М. Г. Английская «новая драма» конца XIX – начала XX века: становление национальной модели драматургии / М. Г. Меркулова // Вестник ТГГПУ. – 2013. – № 2 (32). – С. 157–160.
2. Меркулова М. Г. «Новая драма» / М. Г. Меркулова // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 122–126.
3. Павлов М. Феномен Шоу для українського читачтва / М. Павлов // Всесвіт. – 1999. – № 11–12. – С. 63–69.
4. Archer W. The Old Drama and the New / W. Archer. – London : Heinemann, 1923. – 396 p.
5. Bauman Z. Modernity / Z. Bauman // The Oxford Companion to Politics of the World. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – P. 551–574.
6. Bentley E. Bernard Shaw / E. Bentley // The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. – Minnesota : University of Minnesota Press, 1987. – P. 137–157.
7. Crawford F. D. Bernard Shaw's Theory of Literary Art / F. D. Crawford // The Journal of General Education. – 1982. – Vol. 34. – No. 1. – P. 20–34.
8. Dietrich R. F. Shaw and Yeats: Two Irishmen Divided by a Common Language / R. F. Dietrich // Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies. – 1995. – Vol. 15. – 256 p.
9. Gibbs A. A Bernard Shaw Chronology / A. Gibbs. – London : Springer, 2001. – 435 p.
10. Hornby R. Ibsen Triumphant / R. Hornby // The Hudson Review. – Vol. 56. – No. 4. – 2004. – P. 685–691.
11. Salter W. M. Mr. Bernard Shaw as a Social Critic / W. M. Salter // International Journal of Ethics. – 1982. – Vol. 18. – No. 4. – P. 446–458.
12. Shaw B. The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen / B. Shaw. – New York : Hill and Wang, 1913. – 162 p.

REFERENCES

1. Merkulova, M. G. (2013). The English "New Drama" in the 19th-20th centuries: Development of the National Model of Drama [The English "New Drama" in the 19th-20th centuries: Development of the National Model of Drama]. Vestnik TGGPU, 2 (32), 157-160.
2. Merkulova, M. G. (2011). "New Drama" ["New Drama"]. Novyi philologicheskiiy vestnik, 2, 122-126.

3. Pavlov, M (1999). The Shaw Phenomenon for Ukrainian Readership [The Shaw Phenomenon for Ukrainian Readership]. *Vsesvit*, 11-12, 63-69.
4. Archer, W. (1923). *The old Drama and the New*. London: W. Heinemann.
5. Bauman, Z. (1995). *Legislators and Interpreters: on Modernity, Post-modernity and Intellectuals*. Oxford: Polity Press.
6. Bentley, E., & Gilman, R. (1987). Bernard Shaw. In *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*, Fourth Edition (pp. 137-157). University of Minnesota Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv11j.10>.
7. Crawford, F. (1982). Bernard Shaw's Theory of Literary Art. *The Journal of General Education*, 34 (1), 20-34. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27796888>
8. Dietrich, R. (1995). Shaw and Yeats: Two Irishmen Divided by a Common Language. *Shaw*, 15, 65-84. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40681413>
9. Gibbs, A. M. (2001). *A Bernard Shaw Chronology*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave.
10. Hornby, R. (2004). Ibsen Triumphant. *The Hudson Review*, 56 (4), 685-691. doi:10.2307/3852968.
11. Salter, W. (1908). Mr. Bernard Shaw as a Social Critic. *International Journal of Ethics*, 18 (4), 446-458. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2376799>
12. Shaw, B. (1913). *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen*. New York: Hill and Wang.

KATERYNA NIKOLENKO

G. B. SHAW'S AESTHETIC VIEWS AS EXPRESSED IN "THE QUINTESSENCE OF IBSENISM": INTERTEXTUAL ASPECT

The article examines G. B. Shaw's aesthetic views, based on intertextuality in his critical essay "The Quintessence of Ibsenism". To this end, it is relevant to determine the sources of G. B. Shaw's artistic inspiration; to explore the dialogue between the author and his predecessors; to analyze G. B. Shaw's aesthetic views and their formation with regard to intertextuality.

The article gives a detailed analysis of literary works which attracted G. B. Shaw's attention (in particular, works by H. Ibsen, Ch. Dickens, A. Strindberg et al.), and provides an attempt to determine how this cultural context influenced his aesthetic system. It was determined that G. B. Shaw explored a variety of broad philosophical topics, ranging from ideals and idealism to gender equality. He illustrates his viewpoint by carefully examining each of H. Ibsen's plays.

Discussion, being the core technical element of modern dramatic works, largely shaped the face of "New Drama". With writers deliberately focusing on the social, political and cultural and psychological changes happening to people, a whole new mentality and worldview was building up; and literature, in a lot of ways, reflected and facilitated that transformation, because new tendencies and genres were developing swiftly at that time.

The technical novelties of the Ibsen and post-Ibsen plays are, then: first, the introduction of the discussion and its development until it interpenetrates the action; and, second, making the spectators themselves the persons of the drama, and the incidents of their own lives its incidents, with the purpose of exposing and examining true-to-life problems and situations.

The article is of great help to students, teachers of schools and universities, scholars, and to everyone who takes interest in studying British Modern Drama.

Key words: G. B. Shaw, H. Ibsen, "The Quintessence of Ibsenism", "New Drama", intertextuality, tradition, innovation, realism, modernism.

Одержано 27.11.2017 р.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.113.4(091)

KARSTEN HAMMER

(Copenhagen, Denmark)

THE HISTORY OF THE DANISH LANGUAGE

У статті висвітлюються основні етапи розвитку історії данської мови, окреслюються функційні обов'язки держави щодо регулювання мовного питання в країні та становлення мовних норм. Автор поступово доводить, що історія мови тісно пов'язана з історією розвитку суспільства. Історія данської мови сягає рунічної мови, яка у 200 році виникла під впливом римської культури. Автор наголошує на тому, що данська мова розвивалася одночасно зі скандинавськими мовами, германськими мовами і перебуває під значним впливом англо-американської культури. Мовне законодавство в Данії регулюється на рівні держави, особлива увага приділяється правилам орфографії.

Окремо у статті розглядаються міністерські накази й рекомендації Ради з питань данської мовної політики, у яких регулюється питання розвитку данської мови. Також автор статті детально розглядає найбільш значущі періоди для розвитку і становлення данської літературної мови.

На сучасному етапі розвитку данська мова перебуває під впливом англійської мови. На думку данських мовознавців, процес суттєвого впливу англійської на данську мову розпочався з 1945 року. У дослідженні доведено, що 80% нових слів у данській мові були запозичені з англійської. Незважаючи на той факт, що населення Данії вільно володіє двома мовами – данською й англійською, питання двомовності в країні не стоїть, оскільки, опановуючи іноземні мови, молоді данці стають більш пильними до рідної мови.

Разом із тим данська мова зазнала чималого впливу від німецької мови, проте запозичення з німецької мови не приживалися в данській мові з огляду на значне протистояння німецькомовному світу через трагічні історичні невдачі Данії, коли в 1864 році Данія програла війну з Німеччиною під Пруссією і частина Данії ввійшла до складу Німеччини. Данський уряд проводив послідовну політику щодо недопущення впливу німецької мови на данську.

Ключові слова: данська мова, історія мови, рунічна мова, запозичення, орфографічні норми, англіцизми, мовна політика.

The history of the language is closely connected to the history of the society. The first runes were written in year 200 under the influence of the Roman culture. In the following centuries, the Danish language developed in interaction with other Nordic languages, German language and not the least the Anglo-American culture. Moreover, the question how a language develops has to do with the language policy of the State. In this article, I shall explain some important parts of the Danish language policy. In the first chapter, I shall explain some crucial spelling principles. In the second chapter, I shall show how law, ministerial orders and The Danish Language Council regulate the development of the Danish language. In the last chapter I shall point out some of the more important traits in the history of the Danish language.

1: Why do Danes spell as they do? This section is about the different spelling principles that are the background for the Danish spelling. Several principles can interact and complement each other in determining a word spelling, but they can also compete with each other and make the decision about a word's spelling more complicated. Some principles are very explicit and are frequently used as an argument for a certain way of spelling, other pop up every now and then. Usually is referred to only a few principles. I will mention the six most discussed [14].

1. The phonetic principle. The basic principle of Danish orthography is the phonetic principle. The idea of the writing with letters is to depict the pronunciation of the words by dividing them up into individual sounds. Thus, the letters correspond to sounds; letter writing is thus a kind of phonetic transcription or phoneme writing.

If one only followed the phonetic principle, scriptures would have changed much over time, it would be more onomatopoeic than it is today, and be very close to a phonetic writing. The reason why it is not so, is that there are principles and forces that go against the phonetic principle and draws the spelling away from the phonetic principle (see below for example tradition principle).

The phonetic principle, though, may contribute to an orthographic change. There are examples of changes in The Language Council Dictionary [4], where the consideration for the pronunciation the words have had great weight.

2. The tradition principle. The tradition principle, together with the language usage principle, described in Ministerial Order on Danish Language Council's activities and composition. Spelling Principles were approved by Language Council Order in 1997 by the group of scholars Henning Bergenholtz, Rufus Gouws). Among the principles that govern spelling, only the tradition principle and the language usage are directly referred to in the notice, and are characterized as "The main principles of Danish orthography" by Henning Bergenholtz, Rufus Gouws. About the tradition principle, the Order says: "Following the tradition principle, words and word forms in Danish should be written in accordance with the practice in force since the Ministerial Order no. 24 of February 27, 1892, and since 1955 has come to expressions in the dictionaries as Danish Language Council has released. Following the tradition principle is spellings of the existing vocabulary in principle solid, other than adjustments following language principle. One element of the traditional principle is that the foreign words that have become common in Danish are written in accordance with the rules governing the original Danish word and older loan words and foreign words in Danish. This principle applies first all words from Greek, Latin and French and words formed from Greek, Latin and French ingredients. Words from other languages, especially newer words, are written – as a rule – in accordance with the spelling of the language concerned or with international practice."

By referring to the Language Council, dictionaries since 1955 and spelling practice in force since 1892 Ministerial Order [19], the orthographic principles that have been followed for over 100 years are held fixed. One can therefore say that the tradition principle more or less implicitly contains a number of other orthography principles – in fact virtually all other than language usage principle.

When it comes to foreign words, tradition principle describes both a Danification principle and an international principle (see further on both principles below). The Danification principle applies to words from Greek, Latin and French, which are written in accordance with the rules governing the original Danish word, and older loan words and foreign words in Danish. The rules for the Danish translation of foreign words are based on the rules, recommended in 1892 Ministerial Order. The international principle is concerning especially newer words from other languages, i.e. mainly words from English, written in the same way as in English in accordance with the language usage principle.

When you just ignore the Danish translation of French foreign words, which thus can provide new spellings (*resource* / *resurse*, *mayonnaise* / *majonæse*), ensures tradition principle that spelling remains largely unchanged. Generally, the words are written in the same way as you have always done, unless the language usage principle dictates otherwise (see below). According to the tradition principle, it does not matter that the orthographic form eventually moves away from the pronunciation – it is more important the overall picture of the spelling is stable. So, the tradition principle is attacking the phonetic principle and is the reason that today we have, for example: *dumb H's hvem* (*who*), *hvordan* (*how*), *hjerte* (*heart*), *hvalp* (*puppy*), etc.

One of the arguments used to highlight the superiority of the tradition principle, is that one without major problems can read texts that are hundreds of years old. And as Erik Hansen puts it: "An orthography that only change slowly will ensure a linguistic community between different ages within a speech community" [25].

3. The Language usage principle. The Ministerial Order says about the Language Usage Principle: “As for language usage principle, written words and word forms in Danish are in accordance with the practice followed in good and safe language users’ written language” [26].

In most cases, language users spell words in the same way as in The Language Council Dictionary, and as long as that is the case, go tradition principle and language usage principle hand in hand. The traditional forms are preserved because language users use them. But it happens that a very large number of good and safe language users use a different spelling of a word than that laid down in The Language Council Dictionary, and then you have to consider introducing it in the dictionary and thus make these spellings correct. Language usage principle has won over tradition principle if this ‘misspelling’ is introduced in the dictionary, but it happens only if the spelling is otherwise in accordance with the rules applied to the Danish spelling.

4. The Danification principle. The Danification principle is mentioned along with the traditional principle. As shown in the Language Council Order, applies this principle mainly to loan words and foreign words from Greek, Latin and French, but they must be fully recorded in Danish. It is inter alia, when the pronunciation follows the Danish rules and thus may be written in accordance with the Danish spelling rules: *kaptajn* (of capitaine) *kø* (of queue), *miljø* (of milieu), *portræt* (of portrait). The boundary between fully recorded and not fully recorded words can be difficult to set, and this is one of the reasons, why in many respects some words have still no or only partial a Danish translation (see 1892 order): *acceptere* (accept), *charme* (charm), *arrangere* (arrange), *artikel* (article), (which should have double-k under Danish rules). Another reason for some of these strange spellings is that there is the following sentence in the 1892 notice: “Yet, *ch*, *g*, *j* or *ti* should never be exchanged with *sj*, (except *ansjos* (anchovy)). Older words from English have also been danificated, e.g. *træne* (of train), *strejke* (of strike) and *kiks* (of cakes). Never foreign words are usually not danificated, but even here, you will find exceptions: at *tjekke* (of to check) and *nørd* (of nerd)”.

5. The international principle. From the tradition principle one can derive the international principle. According to this principle, the strange spelling of recent loan words and foreign words is maintained. This is indeed the case with English, but Danish also gain also words from other languages, such as Italian and Spanish, which spelling in the original language is preserved. One can say that this principle has been strengthened in recent years, because today it is common to have knowledge of English and other foreign languages. Language users are familiar with the strange spelling and pronunciation of the words, and they try to preserve both. The language usage principle plays therefore also a role here.

One gets the impression that some language users appreciate this principle. When the strange spelling is preserved, you can see where loan words and foreign words are derived from (corresponding to an etymological principle, not mentioned here), and it is convenient to be able to recognize the words in foreign languages.

Some would therefore like to take account of an international linguistic community.

6. The Nordic principle. As a result of the strengthened international principle, is the Nordic principle in return. It is true that the Danish language Council cooperates with the Language Councils in the other Nordic countries, among other things in order to prevent that the Danish, Norwegian and Swedish languages defer unnecessarily from each other, and to a certain extent, we avoid introducing spellings, that conflicts with spellings in Norwegian and Swedish. Example, we could have chosen the form “*osse*” for English “*also*”, but it is too distant from Norwegian “*også*” and Swedish “*också*” than the authorized form “*også*” [8]. When defining the spelling of a new foreign word is looked only to Swedish and Norwegian. That is because the two languages go more in the direction of phonetic spelling than Danish (in Swedish and Norwegian they write e.g. *interøju* and *frilans* for interview and freelance). Ultimately, take Danish – as well as Swedish and Norwegian – most regard to its own circumstances and traditions.

Excuse: when discussing The International Principle, it is a natural thing to wonder, if there are traces of Ukrainian words in Danish Language. It does not seem so! According to Ivan Nester Nielsen, the Chairman of Danish-Ukrainian society and an expert of Ukrainian Language, one will have to go back

to the languages spoken before the Viking Age (that is Old Nordic and Old Slavonic languages) to find what might be an influence on Nordic Languages (unpublished, Vol. 30 (2), pp.105-135). It seems that the old languages were untouched by the interaction between peoples, although there were widespread trading connections between the Nordic Countries and the area, which today is known as Ukraine. On the contrary, the traders often were bilingual (or multilingual) [6], and thus they were able to negotiate without letting their mother tongue being influenced of the situation. For obvious reasons, it would be tempting to think, that the successors of the Danish Viking Rurik, and his fellow Vikings, when, according to the myth, they arrived in Kiev, picked up some Ukrainian words and exported them to Denmark (and vice versa) but there is no evidence of that [2].

2: Who tells the Danes how to spell correctly? “The Danish Language Council” (Dansk Sprognævn) is the official regulatory body of the Danish language as a part of the Danish Ministry of Culture, and resides at the University of Copenhagen. It was established in 1955.

The tasks of The Danish Language Council are defined in Orthography Act (Act no. 332 of 05.14.1997 on Danish orthography).

Language Council Act (Act no. 320 of 17.05.1997 on the Danish Language Council).

Language Council Order (Order no. 707 of 09.04.1997 on Danish Language Council’s activities and composition).

The council has three main objectives:

- 1) to follow the development of the language;
- 2) to answer inquiries about the Danish language and its use;
- 3) to update the official Danish dictionary, The Language Council Dictionary (Retskrivningsordbogen).

The working members of the Council are included in language development by reading newspapers, magazines and books and by listening to the radio and watch TV. It is supplemented by searches for text bases [1]. Employees note new words and quotations with the words are introduced in the electronic word database and saved on the cards in the Council’s word index. There are several examples of each word, comprises a total base about 1 million. Examples of about 300,000 different words. The base is growing by 5,000 – 7,000 words and examples per year.

The word database is a kind of living dictionary that shows important aspects of the Danish language development since the mid-1950s. The word database gives a picture of what words actually are used in Danish, without considering if individual words are good or bad, correct or incorrect. Being taken into the word database does not mean that the word is approved; it is only registered by the Language Council.

Language Council’s word database is the core of the council’s work. Internally, the Council’s staff in their work with information, advice and research primarily use it. However, dictionary editors, students and researchers who need to know about the latest in the Danish language vocabulary also use it. New words, which have appeared enough times in print and speech to be considered notable, are added to The Language Council Dictionary, which all Government institutions and schools are obliged by law to follow. The Council receives some 14,000 inquiries by phone or mail each year about the Danish language, half of them from private companies, but also by private citizens.

The Danish Language Council cooperates on a daily basis with its equivalents in the other Scandinavian countries, the Swedish and Norwegian Language Councils, to make sure that the three Mainland Scandinavian languages, which are more or less mutually intelligible, do not diverge more than necessary from one another.

The Language Council establishes the Danish spelling, and edits and publishes the official Danish spelling dictionary. The latest version is The Language Council Dictionary, 4th edition, 2012 [15].

The Language Council Dictionary is to be followed by all government agencies and schools, unless otherwise provided by law. However, almost everyone – companies and individuals – use it as an answer book. The Language Council Dictionary shows how about 64,000 words are spelled and bent (but not what they mean). Besides the alphabetical dictionary contains The Language Council Dictionary the official Danish spelling rules, i.e. rules for the use of capital letters, hyphenation, punctuation, etc.

The key words in the guidelines that the Danish Language Council should follow in determining the Danish orthography are the tradition principle and the language usage principle. These are the main principles that the Language Council should take into account in its work on language stipulated norms, including the definition of spelling.

Discussion:

Should Danish Language Council have an active and guiding role developing the Danish language? Alternatively, should the Board let the language flow freely? The debate divides the scholars and politicians and has done so ever since the Board was established about 60 years ago. However, many critics of the Board agree of one thing: if the work of the Danish Language Council should be meaningful and influential in the years to come, the Board shall become more visible in the future.

Klaus Kjølner, Lecturer in modern Danish language and language usage at the University of Copenhagen: "Language Council takes care of its website, The Language Council Dictionary and all the things they must. However, they do not create so much debate. There is dynamite in the language, but The Language Council does not have the outgoing, provocative strength" [9].

The former minister for as well education as culture, Bertel Haarder, thinks that the Board within the present framework can play a much more active, guiding role in society. "I have always thought that the Language Council only detects how language develops, degenerates and is common placed". The information has been provided by Council of the European Union: Identification of endocrine disrupting substances - Information from the Danish, Netherlands and Swedish delegations, supported by the Luxembourg delegation ST 12959 2016 INIT, European Union News.

Frans Gregersen, Professor of Danish Language and a member of the Language Board's Board of Directors, belong to the more liberal wing that believes, that one to a higher degree should allow the written language evolve alongside the development of the spoken language [9].

The discussion is lively and goes on, however the practice of the Council is unchanged.

3: History of the Danish Language – Some important periods were mentioned in the book *Dansk sproglære* by Kristiansen Tore in 1996.

Iron Age and Viking Age 200-800

Some of the first Danish words we know of are written in runes on the shield handle found in Illerup Valley in Jutland and dated to ca. year 200 AD. The words on the shield were not Danish in the modern sense, but a language, which was common throughout the North.

The Germanic language family was described in the book by Milling Lone, Nedergaard Elisabeth *Norsk* in 2004. The Nordic languages stems from the Germanic language family. Moreover, the Germanic language family has roots in Indo-European language.

Runes and joint Nordic languages [Hybel, N.; Poulsen, B. (2007), National Museum: *Danske runeindskrifter*, available at: www.runer.ku.dk, (accessed 10/11/17)]. Everything that has been handed down from the year 200 to 800, are written in runes. Rune signature consisted of 24 characters, which together are called the earlier runes or the older futhark (Futhark after the first 6 runes in a row).

Rune scientists believe that these runes occurred during the Early Roman Iron Age [22]. In this period, there were close links between the Germans in the north and the Roman Empire to the south. Germans imported both things for everyday use and craftsmanship from the Roman Empire, including the ability to write.

At the beginning of the Danish language community's history, the Nordic area was not yet divided into several distinct dialects. There was a common Nordic language, and the early inscriptions found in the area were written in the same language.

The texts consisted of short inscriptions on wood and metal.



The picture above shows rune row, futhark, with 24 runes.

One of the best-known artifacts with rune inscription are the Gold Horns from year 400 AD. If one compare this inscription with modern Danish language, you will find that the words then had more

vocals and hence more syllables, e.g. *"gastiR"* for *gæst/guest*. It is because there were more derivative suffixes, and especially inflexional suffixes, than we find in modern Danish. *"GastiR"* is nominative masculine, *"tawido"* from Illerup shield is first person preterit weak conjugation, *"tawide"* is third person preterit, weak conjugation. Thus they had personal conjugation of verbs (which we have no more) and case conjugation of substantives [24].

Viking Age and early Middle Ages 800-1100

These years changed runic writing, and alphabet went from 24 characters to contain no more than 16 characters, which in turn accounted for more sounds. Moreover, there was a series of sound changes in the language, and there was gradually consolidated an East Nordic dialect and a West Nordic dialect.

The younger rune alphabet. It is believed that the name Denmark, from about 900 years, designated an area that was almost identical to the Denmark we know today, plus Scania in southern Sweden and Schleswig in northern Germany.

The runes, which are found on some stones from this time, is different from the previous rune font. There were now only 16 characters, and it meant that one character could now stand for more sounds.

We call this the younger runic alphabet. The transition from 24 to 16 sign took its beginning about the year 700.



The picture above shows the younger runic alphabet with 16 runes.

During the Viking Age, there was a series of sound changes in the language, and there was gradually consolidated East Nordic dialect and a West Nordic dialect.

The East Nordic dialect was spoken in Denmark, most of Sweden and in the southern parts of Norway. The West Nordic dialect was used in the rest of Norway and later in Iceland and the Faroe Islands.

East Nordic and West Nordic [20]. The main difference between the East and West Nordic dialect is monophthongification.

Monophthongs means single sounds. Moreover, monophthongification means some sounds that previously consisted of two sounds, were made into one sound.

Thus, in Danish and Swedish people during this time began to say *"ben"* (bone), *"løse"* (loose) and *"brød"* (bread), while in Norway they held on to say *'bein'*, *'løysa'* and *'braut'*.

Another difference was the weakening of the ending sounds of the words, which you will find even today comparing Danish and Swedish: *"b"* instead of *"p"*, *"d"* instead of *"t"*, *"g"* instead of *"k"*, etc.

A large part of the changes started in Denmark, and some of them never reached Sweden. Hence arose also a dialect boundary between Danish and Swedish in the East Nordic language area.

Medieval years 1100-1550

The introduction of Christianity in the late 900s meant a gradual introduction of the Latin language and written culture. Latin was the language of religious scholars and especially the administrative language. Runic writing was still used epigraphic – even in the church, and you wrote both Danish and Latin in runes.

Increasingly writing community. In the period up to about 1300/1400 lived the ancient runes and Latin letters continuously side by side, but as society became increasingly writing and began to use the Latin letters in the Danish language, went runes out of use.

Jyske law from 1241 is written in Danish – in the vernacular – and not in Latin. Otherwise, the older medieval 1100-1350 was predominantly an oral public community – with a beginning writing Administration (royal letters and wills) and written law.

Cultural change and new words from Old English and Latin. Many cultural changes took place in Denmark during the Middle Ages, and with these changes emerged a need for new words. Many of these words were taken in from other languages.

Word concerning church as *"kirke"* (church) and *"biskop"* (bishop), borrowed one into Danish from Old English. These words came furthest from Greek.

Also words of education, among other *"skole"* (school), *"skrive"* (write) and *"pen"* (pen) were borrowed from other languages; in this case, the Latin, from which also borrowed words like *"kansler"* (Chancellor), *"nonne"* (nun) and *"rose"* (rose).

Impact of German. During the Middle Ages (lower) German language influenced Danish in a high degree. The reasons for this influence was partly German noble families, who migrated to Denmark, German merchants and craftsmen in the country and especially the kings who were brought to Denmark from German area [23]. From German occupied the Danish language a number of loanwords, including a number of handworker designations as *"skomager"* (Schumacher/shoemaker), *"snedker"* (Schreiner/carpenter). Words, which already were in Danish, was replaced by German loanwords. From Lower German borrowed one also words like *"fyrste"* (Prins/prince), *"jomfru"* (Jungfrau/ virgin) and *"persille"* (Petersilie/ parsley). Thus, words were loaned from many languages and many things. Mostly, words were derived from Latin or Low German. Today one would typically not think that these words have not always been Danish.

Danish took over from German and Latin. In general, German was a high status language. For a period, German was spoken at the Danish Court. The Public Administration used Latin for their language, but began in 1300 years to write in vernacular. Initially it meant Low German, but from Queen Margrethe time, one wrote also in Danish. In the late Middle Ages (1350-1550) one used to increasingly Danish in the administration, and they began to use Danish as Literary Language [7].

The older "new-Danish" community 1550-1700

As time went by, the Danish language broke through in the public administration and in several other places. They began to translate various texts from Latin or German into Danish. This development took place from around 1500.

Danish achieved a higher status. In general, they assessed the Danish language, the mother tongue, much more positive at this point in history than previously. They began to write in the language of the people generally restrained best. The vernacular had more prestige and higher status. Most people considered Danish, to be equally suitable means of expression as Latin. After Reformation began Danish to be used also in the church context. It was also at this time, we saw the first tentative theoretical usage with the Danish language.

Danish spelling norm. Along with the art of printing in the Reformation, came the first attempt to establish a Danish spelling norm. A norm of the Danish written language. Especially King Christian 3.s Bible from 1550 took the place of honor as one of the best examples of the norm for printed Danish. The printed books showed how the true Danish language should look like. They showed the standards for how the Danish language had to be written in texts meant for the public.

Danish spoken language, standard Danish and correct Danish. The Danish spoken language was lively discussed in the mid-1600. They discussed the differences between spoken and written language, and they discussed where the best Danish was spoken. The vast majority agreed that it was in the island Zealand, where the important cities Roskilde and Copenhagen were situated. Well-educated Copenhageners language was, from then on, the scale of what good Danish spoken language was, and thus for what was right and wrong. Being able to speak this dialect was important if one would be have a career. The dialect was called "standard Danish" and occurred primarily in the central government administration. The language, the staff of the central administration talked, looked very much alike. The many similar features in the language of these employees served as marker of a special areal identity and thus became a standard language, a standard Danish. This standard language became the norm for the good and "proper" Danish spoken language.

Enlightenment 1700-1800

In the beginning of 1700-years was the German influence very strong. They spoke German at court, and there were German schools and German-language theaters. In addition, in a number of major cities church services were held in German. In addition, the command language in the army was German.

Danish in academic and literary works. During the 1700s spread the Danish language, however. The Danish written language was now used in areas where they previously had used Latin and German. Both Holberg's [18]. Danish comedies, essays and historical works were examples of Danish being cultivated.

At the same time, other authors wrote both poetry and popular articles in Danish, and thus was the Danish language used for all genres at the time.

Patriotism and school reform. From the late 1700s spread patriotism in Denmark. One highlighted his country's importance. Denmark was not yet a nation as we understand the meaning of the word today [21], and it was not the language but the king that bound the country together.

In 1775 held a reform within the school system, the students had to learn to speak and write "true Danish".

Therefore, written textbooks were published in Danish for many subjects, and students experienced being taught in Danish literature, Danish dictation and Danish grammar.

The consequence of the reform was thus that the Danish language was of significance in Latin schools.

The reason for this major reform was that it was believed that thoughts could be acquired more deeply and lead to action if the acquisition occurred in the mother tongue.

"Tainted Danish"? The Danish spoken language was only slightly standardized during this period and most Danes spoke a dialect. These dialects were often viewed as tainted Danish and an author wrote in 1787 "It is incredible how misshapen the Jutland dialect". There is today still many positions about dialects – even negative – among Danes.

Nationalism 1800-1900

The concept of mother tongue were highlighted in Romanticism. The language that the individual has learned as a child was called the mother tongue. In Romanticism the special position of the mother tongue was highlighted and it was believed that it especially expressed the language user's inner being.

A language, a people – national identity. In this period, you were very concerned about the close relationship between language and national identity.

The mother tongue was not just the individual's language, but also the nation's language, the language of the people. The language that expressed the entire people being, indeed the spirit of the people, one thought. Now it was the general opinion, that precisely the language that gave each nation its uniqueness. That was described in PhD report by Glenthøj Rasmus "Fælles kultur, forskellige nationaliteter", Copenhagen University, Copenhagen, Denmark in 2010 (unpublished).

From considering themselves as inhabitants of a kingdom with a king, they gradually considered themselves as a people. A people, which consisted of people who had grown up under common conditions, which had a common language. In this way, the language was considered to both embody and reflect a Danish national identity.

Relics of bygone times. Previously dialects had been considered as tainted Danish, but in romanticism, there is an upgrading of the local spoken language. In romanticism, dialects were perceived as relics of bygone times and it was thought they had preserved many old – and thus venerable – words and forms.

At the same time began linguists to take an interest in these dialects, and they perceived not the local languages as less good Danish or corruptions. Instead, they considered dialects as distinct entities.

Migration to the cities. In the latter part of the 1800s began a mass migration to the cities. Many people moved from the countryside to the cities – mainly to Copenhagen, but also other major towns.

In these cities were areas often uniform – socially. Different population groups lived in different parts of the city. For example, working class neighborhoods and middle class neighborhoods. Also, it was stressed in PhD report by Glenthøj Rasmus "Fælles kultur, forskellige nationaliteter", Copenhagen University, Copenhagen, Denmark in 2010 (unpublished).

Karsten Hammer described city dialects and low Copenhagen dialect in "The genesis of the social welfare system", University of Copenhagen, Copenhagen, Denmark, 1978 (unpublished). In the new

urban working-class – especially in the poorer parts of Copenhagen – the inhabitants spoke city dialect which was partly linked to the geographical place, but which was also linked to a specific social class.

The workers in these parts of the city spoke low Copenhagen dialect.

That is, they spoke a Copenhagen language with a different pronunciation than the higher social strata in the city. Among other things, they pronounce *a*'s like in words like 'land' and 'man', and "t" sounded more like "ts"

The higher social strata spoke high Copenhagen dialect and pronunciation of this dialect approached often something that resembled the written language. Moreover, the written language was based on this dialect.

A special high Copenhagen thing was for example the soft "d" as the first sound in English "the". Previously they had pronounced 'the street' (gaden – "g" as in "goat") as (gajen – "j" as "y" in "why") but high Copenhagen used the soft *d*, (gaden – "d" as in "the") which meant that the pronunciation is similar to the one we use today.

High Copenhagen and standard language. The description of the high Copenhagen dialect (or sociolect) filled not much when, at that time, dialects were described. This is due primarily to the fact that it was not considered a dialect. Instead, it was considered the standard language.

National Language is the language form that both the State and the society recognize as the appropriate standard for a country's language, and this was precisely the case with the high Copenhagen dialect. The high Copenhagen dialect was elevated to national language – to the right standard for the Danish spoken language. The social and cultural elite in Copenhagen awarded their own dialect that status – and since it has been the Danish society's standard language.

Language development in provincial towns. There are not as detailed information about language development in other major Danish cities. Language researchers assume, however, that it resembled the situation in Copenhagen a lot. Among others, there records and descriptions that tell how the Funen peasants tried to change their language when they came to provincial towns. Even in very little villages, there was a difference in the language of the village and the countryside [3].

New communities, new languages.

In the late 1800s, it was really ending with the old village communities where you only sporadically got in touch with people from elsewhere in the country. At this time in history, also the peasants began to change behavior.

New communities: Folk high schools, associations and cooperatives. Young peasants, on a voluntary basis, went to folk high schools and met people from elsewhere in the country. They were active in associations. In addition, one no longer produced only for himself, but for a market, and they were often members of the cooperatives. New communities – about cooperatives and around associations, thus replaced the ancient village community. These communities were not nearly as distinct defined as the village community was. Communities were still locally based, and therefore the language here of course still had a local trait. Nevertheless, the local languages slowly disappeared. The local features of the language disappeared first. The local dialects began to be depleted [11, p. 76].

Dialect as obstacle. In 1814, the compulsory education for all children from 7-14 years was introduced in public school [11, p. 76]. In school, the rural dialects were considered wrong and useless language by Charlotte Appel (2013–15), Dansk Skolehistorie, Aarhus Universitetsforlag, Danmark. The teachers had to correct student's language, in the same way as they corrected the spelling in student's essays. It was believed that the children's dialects were obstacles in relation to learning to write and read. In order to learn a standard written language one had to be able to speak a standard spoken language. That was the general idea.

Distance from German. After the defeat of the Danish army to Preussen in 1864, there was a strong public opposition against German words and expressions. After this war, Denmark lost about one third of its territory, i.e. the part of Denmark where the German language traditionally was dominant. German words for currency (Mark and Skilling) were replaced by Scandinavian terms (kroner and oere). Plum Frederik (1802), Haandbog for Lærere og Opsynsmænd ved Borgerog Almue-Skolerne, en frie

Omarbeidelse af Riemanns Beschreibung der Reckanschen Schule, Odense: S. Hempel, Danmark. Many prefixes and suffixes of German origin were deleted from the Danish language.

During World War II had the Danish language again close contact with German language due to the occupation years 1940–45. This time there was no influence from German into Danish, as was hundreds of years before with Low German. On the contrary, these years delivered the psychological background, like after 1864, that the Danish Government wanted to separate the Danish language as much as possible from the German language. In 1948, thus, the Danish Government passed a law concerning a spelling reform, which abolished the big (German) initial letters of the noun. The reform changed also past tense forms of e.g. 'could' ("kunne" instead of "kunde"). Likewise, also the letter 'å' introduced. All in all this reform meant an approximation of the Danish language to Scandinavian norms [17, p. 90].

Postwar 1950

The language development in Denmark since 1945 has been characterized by massive influence of English and American – the Anglicization. Linguists also believes that it is the most comprehensive import of words since the period with many loans from Low German in the 1400s [16].

During the period, three trends generally prevailed:

- An increased internationalization
- Improved level of general education and
- Developments in the mass media

Overall, these three trends paved the way for the Anglicization of the Danish language.

English to Danish. Pia Jarvad from Danish Language Council has made a study of new words in Danish in the period 1955–75. The study showed that there had come about 4000 new words, seen away from business vocabulary. It was due to 81% influences from English. That is to say an overwhelming dominance of English.

The new words that we have borrowed from other languages can be divided into different types. The details can be found in "Låneord gennem tiderne" by Jensen Jørgen Nørby (2017), available at: www.sproget.dk, e. g.

1. Direct loans
2. Significance loan
3. Pseudo loans
4. Translation Loans

1) Direct loans are words or phrases that are used in (largely) the same form as in the lending language, e.g. English: *hacker, podcasting, blog, powernap, (to) google, match fixing, smoothie, power shopping, spyware, and deadline*.

2) Meaning loan is the case when words we already had, have added a new meaning under the influence of the corresponding word in another language. Patetisk (pathetic) is traditionally used in the sense of 'solemnity', but under the influence of the English word pathetic, the meaning 'pitiful' or 'ridiculous' has gradually become quite widespread. The word *orm* (worm) is not new in Danish, but has gained the extraordinary meaning 'computer virus' under the influence of the corresponding use of the word worm in English. Moreover, when users of the social online service Facebook write on each other's walls, it is a matter of contamination from the corresponding extended use of English wall.

3) Pseudo loans are words that look alien, but actually formed at home (i. e. Denmark). The standard examples are baby lift, which is in English is called carrycot, and station car, called in English either the station wagon or the estate car. In addition, words like pushup-bra, bad taste-party and flexicurity are formed on Danish grounds.

4) Translation loans are words or verbs whose elements are more or less directly translated from another language into Danish, e.g. *Banana Republic* (from English Banana Republic), *posedame* (from English bag lady), *tilvalg* (from Swedish tilval), *cross-country tracks* (from German Kriechspur), *dåselatter* (from English canned laughter), *vejvrede* (from English Road Rage), and *den creative klasse* (from English the Creative Class).

Therefore, the Danish language took not just 'direct loans' from English like 'lobby', 'hard ware' and 'wide screen'. We see that many words are 'translation loans' where English words are transferred to Danish: 'countdown' has become 'nedtælling', 'non-violent' has become 'ikke-vold' and 'freeze dry' has become 'fryse tørret'.

In recent years, young people can also 'hang out' (*hænge ud*) with friends at the disco. It was not possible 10 years ago.

In most cases, where the word comes to Danish from English, we talk about translation loans. In these cases, the English word that is translated into Danish, before it is included in the Danish vocabulary.

Longer verbs and whole sentences may also appear as translation loans. When one, after a long day of work, decides to "*kalde det en dag*", the English expression "*call it a day*" is behind. When it comes to something that is easy to understand, one may say "*det er ikke raketvidenskab*", infected of English "*it's not rocket science*".

Danish domain loss – the future

Domain loss is a term often heard in the new millennium, when the discussion is about the import of English words into Danish [12, p. 196]. In some areas, called 'domains', replace the English language completely Danish. This is why we talk about a loss of domain. Danish loses a domain and English takes over.

Examples of domain loss: can be when higher education courses are held exclusively in English.

It may be in the European Union where Danish MPs use English in contexts where Danish is an official working language. Much scientific literature published in Denmark, is written in English.

Debate:

The former president of the Danish Language Council, Niels Davidsen Nielsen, warns against the tendency allowing the Danish language to suffer for lack of domain [19].

Erik Hansen, another former president of the Danish Language Council, however, disagrees with this point of view. In the book, "*then she laughed so heartily*", he explains that there is no reason to worry.

Danish has been under strong influence for 1000 years. It does not disappear so easy. Therefore, there is "no reason to believe that the Danish language will perish because of the linguistic influence from the outside," says Erik Hansen.

"Language is almost impossible to eradicate," he continues. "The fact, that a large part of a population masters two languages (here Danish and English) does not in itself establish a bilingual society," explains Erik Hansen, "and it does not mean a threat to the mother tongue." "On the contrary, experience shows that people who are skillful in a foreign language are becoming more aware of and more careful in their native language. This is how it will be, also in Denmark" [10].

REFERENCE

1. Beijering K. Semantic change and grammaticalization: The development of modal and postmodal meanings in Mainland Scandinavian *måtte* and *måste* / Karin Beijering // Nordic Journal of Linguistics. – 2011. – Vol. 34(2). – P. 105–132.
2. Brian B. Divining history: Providential interpretation in the "Primary Chronicle" of Kievan Rus' / Brian Bennett. – ProQuest Dissertations Publishing, 1999. – 350 p.
3. Brink L. Udtaleforskelle i Danmark / Lars Brink. – Copenhagen : Gjøellerup, 1974. – 113 s.
4. Dansk Sprognævn. – København : Alinea, Aschehoug 2001. – 121 s.
5. Davidsen-Nielsen N. Moders stemme, fars hammer, en debatbog om dansk sprogpolitik / Davidsen-Nielsen Niels. – Frederiksberg : Dansk lærerforeningen, 2009. – 512 s.
6. Douglas R. Egerton The Denmark Vesey Affair : A Documentary History / Douglas R. Egerton. – Copenhagen : Danish Royal Library, 2017. – 859 p.
7. Fønss T. Ch. Portrætter af en dronning, dronning Margrethe den II i portrætkunsten 1972–2012 / Thyge Christian Fønss. – Odense : Kle-art, 2011. – 287 s.
8. Galberg J. H. På sproglig grund, Dansk Sprognævn fra a til å 1955 – 2005/ Galberg Jacobsen Henrik. – Odense : Syddansk Universitetsforlag, 2005. – 298 s.

9. Grundtvig N. F. S. Digte og Afhandlinger i Aftenbladet, Berlingske Tidende, Dagbladet, Dansk Folketidende, Flyve Posten, Folkets Avis og Kjöbenhavns Posten / Grundtvig N. F. S. – København : University, 2015. – 629 s.
10. Hansen, Erik Da lo hun så hjerteligt, seks læsestykker om vort sprogs nutid og fremtid / Erik Hansen. – København : Forlaget Fremad, 1989. – 312 s.
11. Henriksen C. Dansk Rigsmål 1-2: Lydudviklingen siden 1840 med særligt henblik på sociolekterne i København" (Book Review) / Henriksen Carol), Lars Brink, Jørn Lund // Society for the Advancement of Scandinavian Study, Scandinavian Studies. – 1976. – Vol. 48(1). – P. 76.
12. Hultgreen A. K. Dansk 'is not' truet af engelsk / Hultgreen, Anna Kristina, Dorte Lønsmann // Politiken. – 2011. – Vol.48(5). – 196 p.
13. Hybel N. National Museum: Danske runeinds – Krifter / Hybel N., Poulsen B. // Available at: www.runer.ku.dk. (accessed 10/11/17).
14. Jervelund Anita Ågerup Sådan staver vi, om ortografi og stavfejl / Jervelund Anita Ågerup. – København: Dansk Sprognævn, Dansk lærerforeningen, 2017. – 87 s.
15. Jørgensen, J.N. Native Speakers' Judgements of Second Language Danish / Jørgensen J. , Quist P. // Language Awareness. – 2001. – Vol. 10(1). – P.41– 56.
16. Krim T. Scandinavian Monetary Integration During the 19th Century: A Study of the Establishment of the Scandinavian Currency Union, 1865-1875 / Talia Krim. Copenhagen : IDEAS Working Paper Series from RePEc, 2004. – 208 p.
17. Krim T. The Scandinavian Currency Union between Denmark and Sweden 1873, and Norway 1875 / Talia Krim. – Stockholm : School of Economics, 2004. – 208 p.
18. Mette H. Ludvig Holberg: A European Writer, University of Illinois Press / Hjort Mette // Scandinavian Studies. – 1996. – Vol.68(3). – P. 390–392.
19. Nielsen R. Præjudikat eller ikke præjudikat — Chartrets retsvirkning i dansk ret efter EU-domstolens og Højesterets afgørelser i Ajos-sagen / Ruth Nielsen, Christina D. Tvarnø // Tidsskrift for Rettsvitenskap. – 2017. – № 2–3. – P. 218–246.
20. Örjan O. S. Nordisk språkhistoria och nordisk språkvård / Ohlson Stig Örjan. – Lund: Berlings, 1978. – 223 s.
21. Østergaard U. Stat, nation og national identitet In: Klassisk og moderne Samfundsteori / Østergaard Uffe. – Copenhagen : Copenhagen University, 2005. – 297 p.
22. Palle L. Palle Laurings danmarkshistorie / Lauring Palle. – Copenhagen : Sesam, 1998. – 333 s.
23. Palle L. Danmarks konger / Lauring Palle. – København : Høst, 1990. – 221 s.
24. Pedersen I. L. Det danske sprogsamfunds historie / Inge Lise Pedersen. – København : Walter de Gruyter, 1996. – 212 s.
25. Steen E. Gruppens 125 års jubilæum, 11 udvalgte beretninger / Engel Stehen. – Hørsholm: Chr. Hansen Gruppen, 1999. – 115 s.
26. Thomas A. Beauty of another order, photography in science / Ann Thomas. – New Haven London: Yale University Press in association with National Gallery of Canada, Ottawa. – 1997. –Vol. 9 (1). – P. 41–56.

REFERENCES

1. Beijering K. (2011) Semantic change and grammaticalization: The development of modal and postmodal meanings in Mainland Scandinavian måtte and måste. Nordic Journal of Linguistics. Vol. 34 (2). pp. 105-132.
2. Brian B. (1999) Divining history: Providential interpretation in the "Primary Chronicle" of Kievan Rus'. ProQuest Dissertations Publishing.
3. Brink L. (1974) Udtaleforskelle i Danmark. Copenhagen : Gjellerup.
4. Dansk Sprognævn. (2001) København : Alinea, Aschehoug.
5. Davidsen-Nielsen N. (2009) Moders stemme, fars hammer, en debatbog om dansk sprogpolitik. Frederiksberg : Dansk lærerforeningen.
6. Douglas R. (2017) Egerton The Denmark Vesey Affair : A Documentary History. Copenhagen : Danish Royal Library.
7. Fønss T. Ch. (2011) Portrætter af en dronning, dronning Margrethe den II i portrætkunsten 1972-2012. Odense : Kle-art.
8. Galberg J. H. (2005) På sproglig grund, Dansk Sprognævn fra a til å 1955 – 2005. Odense : Syddansk Universitetsforlag.
9. Grundtvig N. F. S. (2015) Digte og Afhandlinger i Aftenbladet, Berlingske Tidende, Dagbladet, Dansk Folketidende, Flyve Posten, Folkets Avis og Kjöbenhavns Posten. København : University.

10. Hansen Erik (1989) Da lo hun så hjerteligt, seks læsestykker om vort sprogs nutid og fremtid. København : Forlaget Fremad.
11. Henriksen C. (1976) Dansk Rigsmål 1-2: Lydudviklingen siden 1840 med særligt henblik på sociolekterne i København" (Book Review). Society for the Advancement of Scandinavian Study, Scandinavian Studies. 1976. Vol. 48(1). – pp.76.
12. Hultgreen A. K. (2011) Dansk 'is not' truet af engelsk. Politiken. – Vol.48(5). pp. 196.
13. Hybel N. (2017) National Museum: Danske runeinds – Krifter. Available at: www.runer.ku.dk. (accessed 10.11.17).
14. Jervelund Anita Ågerup. (2017) Sådan staver vi, om ortografi og stavfejl. Kobenhavn: Dansk Sprognævn, Dansk lærerforeningen.
15. Jørgensen, J.N. Quist P. (2001) Native Speakers' Judgements of Second Language Danish. Language Awareness. Vol. 10(1). pp. 41-56.
16. Krim T. (2004) Scandinavian Monetary Integration During the 19th Century: A Study of the Establishment of the Scandinavian Currency Union, 1865-1875. Copenhagen : IDEAS Working Paper Series from RePEc.
17. Krim T.(2004) The Scandinavian Currency Union between Denmark and Sweden 1873, and Norway 1875. Stockholm: School of Economics.
18. Mette H. (1996) Ludvig Holberg: A European Writer, University of Illinois Press. Scandinavian Studies. Vol.68(3). pp. 390-392.
19. Nielsen R.(2017) Præjudikat eller ikke præjudikat – Chartrets retsvirkning i dansk ret efter EU-domstolens og Højesterets afgørelser i Ajos-sagen. Tidsskrift for Rettsvitenskap. No.3. pp. 218-246.
20. Örjan O. S. (1978) Nordisk språkhistoria och nordisk språkvård. Lund: Berlings.
21. Østergaard U. (2005) Stat, nation og national identitet In: Klassisk og moderne Samfundsteori. Copenhagen : Copenhagen University.
22. Palle L. (1998) Palle Laurings danmarkshistorie. Copenhagen : Sesam.
23. Palle L. (1990) Danmarks konger. Kobenhavn : Høst.
24. Pedersen I. L. (1996) Det danske sprogsamfunds historie. København : Walter de Gruyter.
25. Steen E. (1999) Gruppens 125 års jubilæum, 11 udvalgte beretninger. Hørsholm: Chr. Hansen Gruppen.
26. Thomas A. (1997) Beauty of another order, photography in science. New Haven London: Yale University Press in association with National Gallery of Canada, Ottawa. Vol.9 (1). pp. 41-56.

KARSTEN HAMMER

THE HISTORY OF THE DANISH LANGUAGE

The article covers the main stages of Danish language history development, outlines the state function in regulating the language issue in the country and the establishment of language norms. The author gradually proves that the history of language is closely linked to the social history development. The history of the Danish language dates back to the Runic language, which in 200 arose under the influence of Roman culture. The author emphasizes that the Danish language developed simultaneously with Scandinavian languages, Germanic languages and is under the considerable influence of Anglo-American culture. Language legislation in Denmark is regulated at the state level, the special attention is paid to spelling rules.

Separately, the article deals with ministerial orders and the Council on Danish linguistic policy recommendations, which regulate the issue of the Danish language development. Also, the author considers in detail the most significant periods for the development and formation of the Danish literary language.

At the present stage of development, the Danish language is influenced by the English language. According to Danish linguists, the process of significant influence of English on the Danish language began in 1945. The study proved that 80% of new words in the Danish language were borrowed from English. Despite the fact that the Danish population is fluent in two languages – Danish and English – there is no question of bilingualism in the country, because young Danes are becoming more and more alert to their native language when learning foreign languages.

At the same time, the Danish language experienced a great deal of influence from the German language, but borrowing from the German language did not get used to the Danish language because of a significant confrontation with the German-speaking world due to the tragic historical failures of Denmark, when in 1864 Denmark lost the war with Germany under Prussia and part of Denmark became part of Germany. The Danish government has pursued a consistent policy of preventing the influence of the German language in Danish.

Key words: *the Danish language, language history, runic language, borrowings, spelling rules, anglicism, language policy.*

Одержано 25.10.2017 р.

УДК 811.161.2'373

ЛЮДМИЛА ЮЛДАШЕВА

(Черкаси)

ЗАГОЛОВКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Пропоноване дослідження здійснене з метою поглиблення лінгвальної інтерпретації проблем типологічної схожості та відмінностей гендерного дискурсу. У статті проаналізовано особливості заголовків сучасних творів із погляду гендерної аспектизації, виокремлено відповідні гендерні преференції. Визначено комплекс характерних ознак «чоловічого» та «жіночого» письма в заголовках на лексичному, граматичному та стилістичному рівнях. Виявлено гендерні стереотипи, які склалися в читацькій свідомості, і визначено особливості заголовкового тексту, на які зорієнтований читач під час атрибуції твору як «чоловічого» чи «жіночого».

Ключові слова: заголовок, сучасна українська література, гендер, гендерні стереотипи, гендерна мовна особистість.

В умовах антропоорієнтованої лінгвальної парадигми особливого значення набуває вчення про мовну картину світу, у центрі якої перебуває людина. Принципи антропоцентризму сприяють акцентуалізації гендерної природи окремих лінгвальних явищ, з іншого боку, рецепція новітніх теорій гендерного аналізу розширює методологічні обрії сучасного мовознавства. Вельми продуктивним, на наш погляд, видається дослідження мови художнього тексту на підставі її гендерних характеристик, оскільки саме такий підхід дає змогу досягнути механізму конкретного вибору мовних засобів (зокрема і з огляду на гендерні преференції) для реалізації авторського сприйняття дійсності. Гендер демонструє соціальні та культурні «маски статі», сформовані під впливом соціокультурних уявлень, характерних для певного суспільства. Гендерні дослідження фіксують відмінності «жіночого» й «чоловічого» стилів мовної репрезентації, детерміновані глибинними психологічними відмінностями у сприйнятті жінки й чоловіка.

Історія лінгвальної гендерології нараховує понад три десятиліття. Вагомий внесок у її розвиток зробили О. С. Гриценко [2], О. А. Земська, М. В. Китайгородська, Н. М. Розанова [3], О. Л. Каменська [4] та ін. До середини 90-х рр. минулого століття сформувалося системне уявлення про зв'язок мови з феноменом статі. За переконанням О. І. Горошко, усі мовні структури та розділи лінгвістики можна «пропустити» крізь «гендерні лінзи» [1, с. 98]. В. П. Нерознак зосереджує увагу на доцільності визначення параметрів художнього тексту в «гендерному вимірі», зараховуючи до найважливіших проблем вивчення мовної особистості реконструкцію гендерного «Я» в тексті, а також «побудову мовного портрета гендерної мовної особистості» [9, с. 71].

Питання гендерної ідентифікації є дуже важливим для сьогодення. Попри численну кількість публікацій проблема дослідження гендеру як соціального явища й, зокрема, гендерної специфіки сучасної белетристики, потребує уточнення. Зокрема, недостатньо з'ясовано особливості репрезентації гендерного мислення в заголовках сучасних українських творів, які є концептуальним згустком, осердям художнього тексту. Названі чинники свідчать, на наш погляд, про актуальність теми дослідження.

Мета студії полягає у з'ясуванні гендерної специфіки заголовків художніх текстів сучасної української літератури в лінгвальному вимірі. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання низки завдань: з огляду на гендерну специфіку заголовків дослідити основні домінанти, що детермінують механізм називання творів, виокремити тематичні константи; визначити гендерні пріоритети у виборі мовних засобів.

У роботі здійснено спробу детального дослідження предметних та мовних преференцій у заголовках 100 художніх текстів, створених сучасними письменницями (f), і 100 текстів письменників (m). Матеріал дібрано методом випадкової вибірки.

Поняття «гендер» запровадили Р. Столлер і Д. Моні. На противагу поняттю «стать», що належить до біологічних характеристик людини, гендер трактують як сконструйований соціумом феномен. А отже, гендер (англ. *gender* від лат. *genus* – рід) – це «змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та відносин жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття й фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їхньої статі» [8, с. 11]. На думку В. П. Нерознака, мовний аспект гендеру передбачає дослідження особливостей тексту, породжуваного «гендерною мовною особистістю» [9].

Гендерно зумовлена комунікативна поведінка багато в чому залежить від сформованих у суспільстві гендерних стереотипів. За визначенням М. І. Пірен, гендерні стереотипи – це «сприйняття, оцінка людиною статі та поширення на неї характеристик статеві групи шляхом застосування загальних характеристик і щодо чоловіків, і щодо жінок, без достатнього врахування можливих відмінностей між ними» [10, с. 10]. Гендерні стереотипи належать до соціальних уявлень про «маскулінне» як чоловіче та «фемінне» як жіноче. Це загальноприйняті, стійкі, повторювані поняття, пов'язані з місцем і роллю жінок і чоловіків у суспільстві [там само, с. 20].

Під час дослідження номінативних одиниць виявлено типологічну схожість у виборі й комбінації мовних засобів у групах заголовків художніх текстів, створених письменниками й письменницями. Натомість між чоловічою та жіночою репрезентаціями художніх творів існують певні відмінності, які виражені на рівні лексики, морфології, синтаксису, стилістики.

А. В. Кириліна вважає, що в гендерній поезії під час осмислення літературного твору необхідно враховувати стратегію й тактику мовної поведінки статі загалом, специфіку чоловічого й жіночого дискурсу. У зв'язку з цим закономірно «чоловічу» мовну репрезентацію сприймати як інваріант, а «жіночу» – як маркований варіант [5]. О. І. Горошко, аналізуючи письмові твори, зазначила, що в «чоловічому» письмі превалює раціональний підхід, натомість для жінок характерним є емоційний стиль. У чоловічих асоціативних полях домінує стереотипність і впорядкованість, а жіноча стратегія асоціативної поведінки є ситуативною та атрибутивною [1].

Заголовки письменників, зазвичай, коротші. У середньому назва «жіночого» заголовка складається із 3 слів, «чоловічого» – із 2. Серед досліджуваного матеріалу найдовшими виявилися заголовки «Компанія з пивниці біля Чуднівського мосту» В. Шевчука та «Шахмати для дибілів: цейтнот доктора Падлючка» М. Бриних (м), «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» І. Роздобудько (ф).

Крім того, асоціативні поля чоловічого та жіночого мовлення корелюють із різними фрагментами картини світу: для чоловіків – це професійна й військова сфера («Вогнепальні й ножові» С. Жадана, «Розвідбат» О. Лопатенка, «Аптекарь» Ю. Винничука, «Диверсія» Т. Литвиненка, «Карбін» А. Любки (м); для жінок – природа, внутрішній світ, повсякденне життя («Серенада сумного дощу» Н. Коробко, «Сердечна терапія» Міли Іванцової, «Аеробіка для обличчя» Л. Якімчук, «Вареники, або 18 гризота» Р. Обшарської, «Вишивані гарбузи» О. Харченко, «Вітри великого луку» О. Коленко (ф). Предметна презентація в заголовках свідчить про досить виразні гендерні переваги, що відображають акцентування фрагментів навколишнього світу чоловіками й жінками. З огляду на досліджуваний матеріал ключовими поняттями заголовків, створених чоловіками, є *гра* («Гра з тінню» М. Ткача, «Гра і битва» І. Павлюка, «Гра триває» К. Москальця, «Гра у відрізаний палець» А. Куркова, «Давай пограємо» С. Щученка, «Гри по-дорослому» А. Куркова, «Азартні ігри» В. Герасимчука, «Заборонені ігри» Ю. Покальчука та ін.), *смерть* («Танго смерті» Ю. Винничука, «Смерть чужого» А. Куркова, «Вона, Смерть і Кохання» Т. Литовченка), *таємниця* («Таємниця» Ю. Андруховича, «Таємниця зміїної голови», «Таємне джерело» А. Кокотюхи, «Таємна кухня погоди» В. Лиса), *тінь* («Тіні з'являються на світанку» С. Процюка, «Тіні зниклі. Сімейна хроніка» В. Шевчука, «Тінь попередника» В. Єпкілева, «Тінь сови» В. Шкляра). Варто зазначити, що ці поняття трапляються і в жіночому номеніконі, але значно рідше: «Смерть олігарха» М. Меднікової, «Смерть автора» О. Деркачової, «Гра в паралельне читання» Міли Іванцової, «Гра в пацьорки» І. Роздобудько.

За словами Т. Максимової, «...перше, що визначає жіночий роман – це значна частка сентименталізму [7, с. 96–97]. Ця теза потребує уточнення, адже риси сентименталізму характерні для творів будь-якого жанру, написаних жінкою. «Жіночий» художній літературі притаманні ключові слова сентиментального дискурсу: *любов*, *серце* та інші кореляти, що входять до цього лексико-семантичного поля («*Любов – прокляття королів*» Сімони Вілар, «*Любов у спадок*» І. Ромич, «*Любові полум'я*» Ніки Нікалео, «*Любов у крові*» О. Деркачової, «*Замовляння із любові*», «*Дивна така любов*» А. Багряної, «*Діти любові*» І. Бондарук, «*Закохане місто*» В. Гранецької»; «*Сердечна терапія*» Міли Іванцової, «*Паризьке кохання*» Л. Чагровської, «*Мені наснилося кохання*» К. Подолинної тощо). Із прикметників у «жіночому» заголовковому масиві найчастіше трапляється *теплій*: «*Теплий двір*» М. Бушан, «*Теплі історії до кави*» Н. Гербіш, «*Теплі історії про радість і сум*» Міли Іванцової тощо.

Письменниці часто вибирають головною героїнею своїх творів жінку й це акцентують у заголовках: «*Терористка*» М. Меднікової, «*Емігрантка*» В. Гранецької, «*Сестро, сестро*» О. Забужко та ін., однак лексема *жінка* частіше трапляється в «чоловічих» заголовках: «*Жінка для стіни*» В. Лиса, «*Жінка його мрії*» О. Ульяненко, «*Жінка на ім'я Модеста*» Т. Гаврилів, «*Жінка-змія*» В. Шевчука, натомість лексеми *дівчина*, *дівчинка* більш характерні для «жіночих» заголовків: «*Віртуальна дівчина*» Міли Іванцової, «*Моя класнюча дівчинка*» М. Павленко, «*Вві сні і наяву, або Дівчина на кулі*» О. Слоньовської. Антропонімічні заголовки продуктивніші для «жіночої» літератури. Серед досліджуваного матеріалу такі заголовки траплялися 7 разів: «*Марта з вулиці Святого Миколая*» М. Дзвінки, «*Анна-Марія*» Л. Таран, «*Балада для Кривої Варги*» М. Соколян, «*Зелена Маргарита*» С. Пиркало, ін., і лише тричі – у «чоловічих» творах: «*Маруся*» В. Шкляра, «*Агов, Джульєтта!*» М. Біленького, «*Жінка на ім'я Модеста*» Т. Гаврилів. Як свідчить представлений матеріал, у заголовках переважають антропоніми – найменування жінок. Водночас географічні назви (реальні й уявні) частіше з'являються в «чоловічому» дискурсі: «*Ласкаво просимо в Щуроград*» Ю. Винника, «*В Парижі красне літо...*» О. Гавроша, «*Велика маленька Грузія*» Сашка Сівченка, «*В темнім лузі за Дунаєм*» Ю. Коцегуба (пор.: «*Зустріч у Сан-Франциско*» Є. Кононенко (f)).

Провідне місце в чоловічому дискурсі належить стереотипним параметрам, письменники загалом надають перевагу нейтральній емоційній тональності («*Гетьманський скарб*» Ю. Мушкетика), натомість жіноча мова виявляє велику концентрацію емоційно-оцінної лексики («*Моя класнюча дівчинка*» М. Павленко). Крім того, лексичне наповнення «жіночих» і «чоловічих» заголовків відрізняється за системою аксіологічних координат: якщо зазвичай у заголовках письменниць акцентовано певні позитивні характеристики («*Крамниця щастя*» О. Деркачової, «*Щасливий*» В. Гранецької, «*Пристрасна траса до щастя*» А. Рудницької), то чоловіки більш схильні до інтенсифікації негативної оцінки, тому в заголовках часто використовують сленгізми, стилістично знижену, пейоративну лайливу лексику та нецензурні інвективи (обсценну лексику), що є виявом тенденції демократизації мови, порушенням різних табу. Уживання такої лексики є виправданим для досягнення надзвичайної експресії: «*Пацики: конкретний роман*» А. Дністрового, «*Шахмати для дибілів: цейтнот доктора Падлючча*» М. Бриних, низка заголовків творів Леся Подерв'янського й Антіна Мухарського та ін. Попри те, що в сучасному дискурсі у використанні нецензурної лексики простежують гендерну симетрію [6], заголовки творів не підтверджують цю тезу. Подекуди така лексика трапляється і в жіночих номінуваннях творів, але значно рідше, і ступінь її експліцитності дещо нижчий: «*Курва*» Х. Лукашук, «*Суки отримують все*» І. Карпи. Появу таких слів у жіночому дискурсі можна окреслити як «емансипацію мови».

Уживання слів у фігуральному значенні характерне як для «чоловічого» («*Вікна застиглого часу*» Ю. Винник), так і для «жіночого» дискурсів («*Бузкові зошити*» М. Павленко). Філософське розуміння світу як єдності протилежностей виявляється у використанні різноманітних прийомів поєднання протилежних за змістом, контрастних понять. Серед таких стилістичних фігур письменниці віддають перевагу антитезі («*Багаті і бідні*» Л. Чагровської та Х. Шніцар, «*Ходіння Туди й Назад*» В. Гальянної, «*Добро і зло*» І. Карпи), у письменників, крім антитези («*Завжди і ніколи*» С. Процюка), також трапляються досить удалі випадки створення оксиморонів («*Весняні ігри в осінніх садах*» Ю. Винничука, «*Велика маленька Грузія*» Сашка Сівченка тощо).

Існують певні відмінності у вживанні лексико-граматичних класів у заголовках. Використання різних частин мови в заголовках «жіночих» і «чоловічих» текстів представлено в табл. 1.

Таблиця 1

**Представленість різних частин мови
в заголовках сучасних українських творів (%)**

	Заголовки письменників	Заголовки письменниць
Усього слів	219	302
Іменники	153 (69,86%)	160 (52,98%)
Прикметники	16 (7,31%)	45 (14,90%)
Числівники	6 (2,74%)	4 (1,32%)
Займенники	5 (2,28%)	16 (5,30%)
Дієслова	7 (3,20%)	17 (5,64%)
Дієприкметники	3 (1,36%)	3 (0,99%)
Прислівники, предикативи	6 (2,74%)	5 (1,66%)
Прийменники	14 (6,39%)	31 (10,26%)
Частки	0	4 (1,32%)
Сполучники	7 (3,20%)	16 (5,30%)
Вигуки	2 (0,92%)	1 (0,33%)

Частиномовна презентація слів у заголовках свідчить про те, що письменники тяжіють до статичного представлення інформації, використовуючи значно більше іменників, ніж жінки. Проте серед іменників у «чоловічому» письмі переважають абстрактні (понад 60% – «Ревнощі з того світу» М. Рожка, «Свобода» Леся Подерв'янського, «Солдатське щастя» В. Кожелянка) над конкретними («Хмарочос» В. Трілецького, «Третє поле» В. Кожелянка), натомість жінки віддають перевагу конкретним іменникам (близько 60% – «Квіти цмину» М. Савки, «Із медом полин» Ж. Куява), водночас абстрактні іменники трапляються значно рідше, ніж у чоловічому дискурсі («Зло» Л. Баграт, «Добро і зло» І. Карпи).

У жінок часто превалює розповідний характер представлення інформації, тому значно продуктивніше використані дієслова, ніж у «чоловічому» дискурсі (пор.: «Бажання поверненню не підлягають» А. Зубович, «Вам і не снилося» Г. Щербакової, «Боги вмирають від нудьги» А. Багряної та ін. (f) – 5,64%; «Гра триває» К. Москальця, «Бийся головою до стіни» С. Процюка та ін. (m) – 3,2%). Натомість використання дієслів у формі наказового способу більш характерне для чоловічого дискурсу, що зумовлене типовою роллю чоловіка в комунікативному акті (пор.: «Бийся головою до стіни» С. Процюка, «Давай пограємо» С. Щученка, «Вийди і візьми» Т. Гаврилівна (m) – «Купуйте бублики» О. Стяжкіки (f)).

Описове представлення інформації переважає в «жіночих» номінаціях, це, зокрема, відображене у великій кількості прикметників: «Любовні мандрівки» Л. Таран, «Живі книги» Міли Іванцової, «Вільний світ» Т. Белімової (14,9%), і значно менше в «чоловічих» номінаціях творів: «Жорстоке небо» Макса Кідрука та ін. (7,31%). Натомість відносні прикметники в заголовках частіше вживають чоловіки (пор.: «Житіє гаремное» Ю. Винника, «Еклер із цукровою глазурю» О. Галетки, «Кровна мста» Я. Яриша (m) – «Абонентська скринька» В. Гранецької (f)).

Маркером точності й конкретності є використання в заголовках числівників. Така риса більше притаманна заголовкам «чоловічих» творів («Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, «Двоє в чужому домі» Т. Литвиненка, «Десятий рядок» С. Процюка, «Десять засобів самогубства» П. Ар'є), ніж «жіночих» («Вареники, або 18 грізота» Р. Обшарської, «Одинадцята заповідь, або ніч блазнів» Неди Нежданой). Уживання займенників зазвичай продиктоване певними естетичними мотивами й викликає особливе стилістичне зацікавлення. За допомогою фраз, що містять займенники (зокрема особові та присвійні), створюють ілюзію залучення читачів до учасників діалогу та ефект контакту між ними. У «жіночих» заголовкових текстах значно вища частка використання

займенників, ніж у «чоловічих» («Зірка для тебе» Дари Корній, «Світло для тебе» О. Деркачової (f). Особливу атмосферу інтимізації розповіді створює використання займенника **я**, що є характерною рисою «жіночого» дискурсу: «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» Т. Пахомової, «Все, що я хотіла сьогодні...» Ірен Роздобудько, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Дерево, Що росте в мені» Ж. Куяви, «Тримай мене, ковзанко» М. Ткачівської (f). Значно рідше трапляються займенники в заголовках «чоловічих» текстів: «Вона, Смерть і Кохання» Т. Литовченка, «Господар нашого дому» В. Лиса (m) та ін.

Найпродуктивнішою для утворення заголовків «жіночих» текстів виявилася структурна модель **Adj+N₁**: «Бузкові зошити» М. Павленко, «Бульварний роман» М. Матіос, «Веселкове диво» М. Баліцької, «Віртуальна дівчина» Міли Іванцової, «Білий слон» М. Римар. Чоловіки ж найчастіше утворюють заголовки, що відповідають структурній моделі **N₁+N₂**, де **N₂** має атрибутивне значення («Диявол добра», «Диви ночі» Ю. Винника), посесивне («Діти риб» Є. Положія, «Дофін сатани» О. Уляненка) чи об'єктне («Допит небіжчика» І. Негреску).

Спроба діалогізації тексту характерніша для «жіночого» дискурсу. У «чоловічій» письмовій мові значно рідше трапляються звертання, ніж у «жіночій» (пор.: «Сестро, сестро» О. Забужко, «Пробач, Марцело» В. Андрусів, «Ти чуєш, Марго?» М. Гримич, «Тримай мене, ковзанко» М. Ткачівської, «Любе дзеркальце, скажи...» Г. Гордасевич (f) – «Агов, Джульєтто!» М. Біленького, «Де твій дім, Одісею?» Т. Гаврилів (m) та ін.). Також письменниці частіше використовують у заголовках незакінчені речення («Стукав сніг...» О. Радупинської, «Все, що я хотіла сьогодні...» І. Роздобудько, «Світ тримається на...» Міли Іванцової), ніж письменники («В Парижі красне літо...» О. Гавроша). Натомість питальні й окличні речення однаково характерні для заголовків «чоловічих» і «жіночих» текстів: «Обережно! На арені хижакі!» В. Тарасова (m) – «Ненавиджу!!!» О. Деркачової (f); «Де твій дім, Одісею?» Т. Гаврилів (m) – «Ти чуєш, Марго?» М. Гримич (f).

У заголовках переважають стверджувальні конструкції, проте інколи автори використовують синтаксичні форми, що відображають заперечення зв'язку між явищами, вираженими словами та словосполученнями (звичай експліцитну форму). Такі конструкції серед досліджуваного матеріалу траплялися тільки в «жіночих» текстах: «Не залишай» Л. Романчук, «Бажання поверненню не підлягають» А. Зубович, «Вам і не снилося» Г. Щербакової, «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» І. Роздобудько, «Не дратуйте янгола» О. Деркачової та ін.

Варто наголосити на контроверсійності й неоднозначності гендерного чинника в художньому тексті. На думку О. А. Земської, відмінності в гендерних мовних моделях є нерегулярними та залежать від інших соціальних, культурних та професійних умов [3]. Крім того, вибір заголовка також визначають особливості індивідуального авторського світосприйняття дійсності, а відтак і мовної авторської картини світу, тому запропоноване дослідження радше представляє не норми «чоловічого» чи «жіночого» письма, а тенденції. Звичайно, літературна творчість не накладає на авторів певних обмежень відповідно до гендерної ролі, оскільки сучасна література тяжіє до нівелювання усталеного в соціумі набору очікуваних зразків мовної поведінки чоловіка й жінки. Соціокультурні зрушення в суспільстві, пов'язані з емансипацією, певною мірою впливають і на текстотвірні процеси, зокрема формують тенденцію розмивання наявних гендерних стереотипів у мові.

Невід'ємним складником мовної особистості є гендер. На рівні заголовків його виражено в специфіці представлення теми твору, в окремих пріоритетах добору мовних і художніх засобів.

Чоловіки будують заголовки логічно, без прикрас, чітко й лаконічно висловлюють свою думку, намагаючись мінімізувати кількість мовних засобів; інформацію найчастіше передано за допомогою стилістично нейтральних мовних одиниць із найменшою емоційною індексацією. Заголовки «жіночих» творів довші за обсягом та містять велику концентрацію емоційно маркованої лексики. Найчастіше жінки схильні до інтенсифікації позитивної оцінки. Емоційна лексика в заголовках чоловічих творів трапляється рідко й містить переважно негативну оцінку та високу експресивність (пейоративи, інвенктиви, обценна лексика тощо). Для заголовків «чоловічих» творів характерна впорядкованість, чітка й конкретна констатація інформації, тому в них набагато частіше, ніж у жіночих, трапляються іменники й числівники, натомість заголовкам «жіночих» творів більш притаманний розповідний характер, підкреслена атрибутивність, що

пояснює продуктивне утворення заголовків із використанням дієслів і прикметників. Однак відносні прикметники й дієслова в наказовому способі продуктивніше використовують у «чоловічому» дискурсі. Загалом заголовки «жіночих» творів синтаксично складніші, ніж чоловічі.

Варто зауважити, що нині досить важко однозначно свідчити про «жіноче»/«чоловіче» в тексті, оскільки формується тенденція уніфікації соціальних ролей чоловіків і жінок, а відтак спостерігаємо спроби подолання гендерних стереотипів, унаслідок чого відмінність у мовній поведінці стирається. Перспективи дослідження вбачаємо в з'ясуванні індивідуальної специфіки авторських заголовків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горошко Е. И. Языковое сознание: гендерная парадигма : монография / Е. И. Горошко. – Москва ; Харьков : Инжек, 2003. – 440 с.
2. Гриценко Е. С. Язык как средство конструирования гендера : дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19 / Елена Сергеевна Гриценко. – Нижний Новгород, 2005 – 405 с.
3. Земская Е. А. Особенности мужской и женской речи / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русский язык в его функционировании / под ред. Е. А. Земской и Д. Н. Шмелева. – Москва : Наука, 1993. – С. 90–136.
4. Каменская О. Л. Гендергетика – наука / О. Л. Каменская // Гендер как интрига познания. – Москва : Рудомино, 2002. – С. 13–19.
5. Кирилина А. В. Гендер : лингвистические аспекты / А. В. Кирилина. – Москва : Институт социологии РАН, 1999. – 155 с.
6. Клепуц Л. Функціональна парадигма ненормативної лексики в постмодерній літературі [Електронний ресурс] / Л. Клепуц. – Режим доступу: http://dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2961/1/Kleputs_Lesya.pdf (дата звернення: 10.10.2017). – Назва з екрана.
7. Максимова Т. Женские романы и журналы на фоне постмодернистского пейзажа, или «каждая маленькая девочка мечтает о большой любви» / Татьяна Максимова // Потолок пола : сб. науч. и публицист. ст. / под ред. Т. В. Барчуновой. – Новосибирск, 1998. – С. 91–128.
8. Мельник Т. М. Гендер як наука та навчальна дисципліна / Т. М. Мельник // Основи теорії гендеру : навч. посіб. – Київ : К.І.С., 2004. – С. 10–29.
9. Нерознак В. П. Языковая личность в гендерном измерении / В. П. Нерознак // Гендер: язык, культура, коммуникация : тезисы I Междунар. конф. – Москва : Изд-во МГЛУ, 1999. – С. 70–71.
10. Пірен М. І. Гендерні аспекти державної служби : монографія / М. І. Пірен, Н. В. Грицяк, Т. Е. Василевська, О. М. Іваницька ; за заг. ред. Б. Кравченка. – Київ : Основи, 2002. – 336 с.

REFERENCES

1. Goroshko Ye. I. (2003) Yazykovoye soznaniye: gendernaya paradigma [Language consciousness: a gender paradigm]. Moskva-Khar'kov : Inzhhek. (in Russian)
2. Gritsenko Ye. S. (2005) Yazyk kak sredstvo konstruirovaniya genera [Language as a means of constructing gender]. (PhD Thesis). Nizhniy Novgorod.
3. Zemskaya Ye. A. (1993) Osobennosti muzhskoy i zhenskoy rechi [Features of male and female speech]. Russkiy yazyk v yego funktsionirovanii. M.: Nauka. pp. 90-136.
4. Kamenskaya O. L. (1999) Gendergetika – nauka [Gender is a science]. Gender kak intriga poznaniya. M.: Rudomino. pp. 13-19.
5. Kirilina A. V. (1999) Gender: Lingvisticheskiye aspekty [Linguistic Aspects]. M.: Institut sotsiologii RAN. (in Russian)
6. Kleputs L. (2018) Funktsional'na paradyhma nenormatyvnoyi leksyky v postmoderniy literaturi [Functional paradigm of non-normative vocabulary in postmodern literature]. (electronic journal). Available at: http://dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2961/1/Kleputs_Lesya.pdf
7. Neroznak V. P. (1999) Yazykovaya lichnost' v gendernom izmerenii [Language personality in the gender dimension]. Gender: yazyk, kul'tura, kommunikatsiya. Moskva: Izd-vo MGLU. pp. 70-71.
8. Maksimova T. (1998) Zhenskiye romany i zhurnaly na fone postmodernistskogo peyzazha, ili «kazhdaya malen'kaya devochka mechtayet o bol'shoy lyubvi» [Women's novels and magazines on the background of a postmodern landscape, or "every little girl dreams of great love"]. Potolok pola. Novosibirsk. pp. 91-128.
9. Mel'nyk T. M. (2004) Gender yak nauka ta navchal'na dystsyplina [Gender as a science and a study discipline]. Osnovy teorii genderu. Kyiv: K.I.S. pp.10-29.
10. Piren M. I. (2002) Henderni aspekty derzhavnoyi sluzhby [Gender aspects of a civil service]. Kyiv: Osnovy. (in Ukrainian)

LYUDMYLA YULDASHEVA

THE TITLES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN WORKS IN THE CONTEXT OF GENDER STUDIES

The article deals with the gender peculiarities of titles of a modern Ukrainian works. The topicality of study is the necessity to specify modern fiction in the gender aspect, study the peculiarities of gender thinking in the modern titles of Ukrainian works. The aim of the research is to define the gender specification of the modern titles of Ukrainian works late 20th- early 21st century. It is defined that in the mail writing a rational attitude prevails, while the emotional stile is more typical for women. The titles of feature works show the specific of authors' world outlook, fragments of their world's picture. An important component of the linguistic personality is gender. At the higher level, it is expressed in the specifics of the presentation of the theme of the work, in separate priorities of the selection of linguistic and artistic means. The paper identifies a set of characteristic features of "male" and "female" letters in the headings on the lexical, grammatical and stylistic levels. However, at the present stage differences in linguistic behavior of men and women are erased. An interesting aspect in the prospect can become an analyses of peculiarities of certain authors' individual titles.

Key words: title of a work, modern Ukrainian literature, gender, gender stereotypes, gender linguistic personality.

Одержано 3.11.2017 р.

УДК 81'367.633

НАТАЛІЯ КИСЛА

(Полтава)

СЕМАНТИЧНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ІНТЕНЦІЙНИХ ПРИЙМЕННИКІВ НА ВИРАЖЕННЯ МЕТИ-ПОШАНИ

У статті встановлено реєстр первинних і вторинних інтенційних прийменників та їхніх еквівалентів; вирізено групу прийменників, які є носіями значення мети-пошани; з'ясовано особливості функціонування прийменників із семантикою мети-пошани. Групу прийменників зі значенням мети-пошани складають інформативно достатні одиниці, утворені адвербіалізованими прийменниково-іменниковими формами, що групуються навколо семи 'пошана'. Крім добре відомих прийменників на знак + Subst₂, в/у знак + Subst₂, на відзнаку + Subst₂, на честь + Subst₂, в/у честь + Subst₂, на ознаменування + Subst₂, на славу + Subst₂, у/во славу + Subst₂, на славу + Subst₂, виявлено прийменникову одиницю, не зафіксовану досі в лексикографічній практиці та працях лінгвістів, – на пошану + Subst₂. Іменниковий компонент розглянутих прийменників утратив свою первинну семантику, тому значення таких одиниць потрактовано залежно від контекстуального оточення. Для кожної зазначеної прийменникової одиниці окреслено коло вживання та особливості сполучуваності.

Ключові слова: прийменник, інформативно-достатній прийменник, мета-присвята, мета-пошана.

Прийменники в сучасній українській літературній мові – той лексико-граматичний клас слів, який є об'єктом постійної уваги багатьох мовознавців. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених цій проблемі, до цього часу не знайшли однозначного потрактування з-поміж лінгвістів проблеми місця цього класу слів у частиномовній парадигмі, їхній лексико-семантичний і граматичний статус тощо. Дослідження окремих адвербіальних семантико-граматичних значень прийменника – причини, наслідку, умови, способу дії тощо – є перспективними в сучасній лінгвістиці. Одним із таких значень є значення мети. На сьогодні в українському мовознавстві існує потреба комплексно інтерпретувати інтенційні прийменники та їхні еквіваленти.

Загальнотеоретичні, теоретично-прикладні і прикладні аспекти, що стосуються сучасної прийменникової системи, зокрема генези і статусу прийменників у граматичному ладі української мови, різнобічно схарактеризовано у працях І. Р. Вихованця, К. Г. Городенської, І. Г. Данилюка,

А. П. Загнітка, І. К. Кучеренка, М. Я. Плющ, Г. В. Ситар та ін. Проблему категорійного значення мети в українському та російському мовознавстві порушено в роботах Н. Д. Арутюнової, Н. В. Гуїванюк, С. М. Ківшик, Т. В. Радзівської, М. І. Степаненка, Л. В. Чистохвалової. Прийменникам із семантикою мети присвячені лінгвістичні студії А. П. Загнітка, Н. Г. Загнітко, М. Ю. Зінько та ін.

Поєднуючись із відмінками, прийменники репрезентують певний тип відношень. Зв'язки прийменника з відмінком зумовлені відповідністю його значень і відмінкової форми. Важливо наголосити, що прийменник посилює значення відмінкової форми, уточнює, конкретизує її.

Семантична класифікація прийменників сучасної української мови ґрунтується на двох значенневих протиставленнях: 1) динамічність – статичність; 2) контактність – дистантність. Ознака контактність – дистантність пронизує всю прийменникову систему, незалежно від лексичного наповнення відмінкових форм, тому її вважають основною. Ознака динамічність – статичність є додатковою, позаяк вона стосується лише окремих прийменників. Ця ознака не властива тим із них, які вживаються з відмінковими формами іменників, що передають абстрактні значення. За цими та іншими допоміжними ознаками виділяють три основні семантичні типи прийменників: 1) просторові; 2) темпоральні; 3) логічні [2, с. 198–199]. Просторові є основним типом, оскільки вони мають здатність сполучатися з іменниками конкретної семантики, об'єднують найбільшу кількість одиниць і забезпечують докладну диференціацію значень, а також є основою для виділення інших типів прийменників. Темпоральні прийменники виражають тривалість, охоплюють абстрактну лексику, більшість із них формально споріднена з просторовими, але вони становлять значно меншу за кількістю та диференціацією значень групу. Логічні прийменники утворюють незначний порівняно з просторовими і темпоральними реєстр одиниць та їхніх значень, виражають різновиди логічного зв'язку між явищами – причини, мети, умови, допусту тощо, охоплюють абстрактну лексику – здебільшого віддієслівні й відприкметникові деривати [4, с. 203].

Крім цієї класифікації, закріпленої в академічній граматиці української мови [1], існують й інші класифікації прийменників за значенням. Зокрема, автори «Словника українських прийменників» [8] розрізняють 16 основних препозитивних значень: 1) об'єктне, 2) адресатне, 3) інструментальне, 4) локативне, 5) міри і ступеня, 6) причини, 7) способу дії, 8) наслідку, 9) порівняльне, 10) темпоральне, 11) умови, 12) допустове, 13) мети, 14) атрибутивне, 15) кількісно-атрибутивне, 16) суб'єктне. Ми погоджуємося з тією думкою, що «наведений перелік, безумовно, залишається відкритим у силу того факту, що названі типи значень у ряді випадків вимагають подальшої диференціації» [8, с. 14].

Метою пропонованого дослідження є диференціація семантико-синтаксичних відношень прийменників на вираження мети-пошани. Це зумовлює розв'язання таких завдань: 1) установити реєстр первинних і вторинних інтенційних прийменників та їхніх еквівалентів; 2) вирізнити групу прийменників, які є носіями значення мети-пошани; 3) з'ясувати особливості функціонування прийменників із семантикою мети-пошани.

Усі прийменники української мови загалом і цільові зокрема за ступенем інформативної наповнюваності поділяють на дві великі групи: інформативно недостатні та інформативно достатні. Перша група об'єднує первинні («дериваційно не пов'язані з жодною частиною мови» [3, с. 330]) – *в, на, від, з*, та вторинні прийменники (не співвіднесені з жодною частиною мови, у яких «відчуваються семантичні залишки слова, але в сучасній українській мові зникли слова, від яких вони утворилися» [3, с. 330]) – *замість, ради, заради* тощо. До другої групи зараховують вторинні прийменники, які ізофункціуються з: 1) морфологізованими прислівниками: *поблизу, вище*; 2) адвербіалізованими безприйменниковими формами іменників: *круг, коло, кінець*; 3) адвербіалізованими прийменниково-іменниковими формами (аналітичними прислівниками): *в ім'я, на поміч, у світлі*; 4) дієприслівниками: *зважаючи на, незважаючи на*; 5) морфологізованими чи аналітичними прислівниками і первинними прийменниками: *недалеко від, на відстань від ... до*.

Групу цільових прийменників сформували інформативно недостатні та інформативно достатні лексичні одиниці, що співвідносяться з адвербіалізованими прийменниково-іменниковими формами та утворені з морфологізованих або аналітичних прислівників і первинних прийменників.

На думку І. Р. Вихованця, зона логічних відношень у сучасній українській літературній мові охоплює 46 прийменників: *в, від, для, з, за, завдяки, на, під, по, при, про, ради, через, задля, заради, попри, внаслідок, всупереч, наперекір, виходячи з, відповідно до, в ім'я, в інтересах, залежно від, зважаючи на, згідно з, з метою, з нагоди, з огляду на, з приводу, на випадок, на (у) знак, на підставі, на предмет, на (у) честь, незалежно від, незважаючи на, у відповідь на, у душі, у зв'язку з, у разі, у результаті, у розріз з, у розрізі, у світлі, у силу*, 16 з яких (*в, від, для, з, за, завдяки, на, під, по, при, про, ради, через, задля, заради, попри*) є первинними, а решта (30) – вторинними [2, с. 222]. Семантичний центр логічних прийменників становлять причинові та цільові прийменники. 3-поміж останніх виділяють 14 одиниць. Вони вказують на різні інтенційні відношення: *в + Subst₄, в ім'я + Subst₂, в інтересах + Subst₂, для + Subst₂, з метою + Subst₂, за + Subst₅, задля + Subst₂, заради + Subst₂, на + Subst₄, на предмет + Subst₂, під + Subst₄, по + Subst₄, про + Subst₄, ради + Subst₂* [2, с. 224].

Про точну кількість цільових прийменників говорити не видається можливим, оскільки прийменниковий фонд української мови постійно поповнюють новостворені прийменникові еквіваленти. Автори «Словника українських прийменників» [8] серед усього розмаїття прийменників розрізняють близько 30 цільових прийменників (*в + Subst₄, во + Subst₄, від + Subst₂, для + Subst₂, до + Subst₄ (діал.), до + Subst₂, з + Subst₅, зі + Subst₅, зо + Subst₅, із + Subst₅, с + Subst₅, за + Subst₄, за + Subst₅, задля + Subst₂, замість + інф., замість + інф., замість + інф., зомість + інф., місто + інф., мість + інф., намість + інф., намість + інф., заради + Subst₂, на + Subst₄, о + Subst₄ (заст.), під + Subst₄, по + Subst₄, по + Subst₆, про + Subst₄, ради + Subst₂, у + Subst₄*) та понад 70 прийменникових еквівалентів (*в ім'я + Subst₂ (у значенні прийменника), в інтересах + Subst₂ (у значенні прийменника), в обмін на + Subst₄ (у значенні прийменника), в обхід + Subst₂ (у значенні прийменника), во ім'я + Subst₂ (у значенні прийменника), для блага + Subst₂ (у значенні прийменника), з/із метою + Subst₂ (у значенні прийменника), з/із метою + інф. (у значенні прийменника), з/із розрахунком на + Subst₄ (у значенні прийменника), з/із розрахунку на + Subst₄ (у значенні прийменника), за покликом + Subst₂ (у значенні прийменника), на біді + Subst₃ (у значенні прийменника), на благо + Subst₂ (у значенні прийменника), на вгоду + Subst₃ (у значенні прийменника), на виконання + Subst₂ (у значенні прийменника), на випадок + Subst₂ (у значенні прийменника), на віддяку за + Subst₄ (у значенні прийменника), на відзнаку + Subst₂ (у значенні прийменника), на відстань від + Subst₂ ... до + Subst₂ ... (уживається за аналогією), на зустріч + Subst₃ (у значенні прийменника), на втіху + Subst₃ (у значенні прийменника), на горе + Subst₃ (у значенні прийменника), на довершення + Subst₂ (у значенні прийменника), на угоду + Subst₃ (у значенні прийменника), на доказ + Subst₂ (у значенні прийменника), на допомогу + Subst₃ (у значенні прийменника), на заміну + Subst₂ (уживається за аналогією), на захист + Subst₂ (у значенні прийменника), на згадку про + Subst₄ (у значенні прийменника), на здобуття + Subst₂ (у значенні прийменника), на зло + Subst₃ (у значенні прийменника), на зміну + Subst₂ (уживається за аналогією), на знак + Subst₂ (у значенні прийменника), на користь + Subst₂ (у значенні прийменника), на ознаменування + Subst₂ (у значенні прийменника), на пам'ять про + Subst₄ (у значенні прийменника), на підкріплення + Subst₃ (у значенні прийменника), на підтвердження + Subst₂ (у значенні прийменника), на підтримку + Subst₂ (у значенні прийменника), на подяку за + Subst₄ (у значенні прийменника), на позиток + Subst₃ (у значенні прийменника), на поміч + Subst₃ (у значенні прийменника), на предмет + Subst₂ (у значенні прийменника), на радість + Subst₃ (у значенні прийменника), на славу + Subst₂ (у значенні прийменника), на славу + Subst₃ (у значенні прийменника), на сплату за + Subst₄ (у значенні прийменника), на спогад + Subst₂ (у значенні прийменника), на спогад про + Subst₄ (у значенні прийменника), на спомин + Subst₂ (у значенні прийменника), на спомин про + Subst₄ (у значенні прийменника), на сторожу + Subst₂ (у значенні прийменника), на честь + Subst₂ (у значенні прийменника), на шкоду + Subst₂ (у значенні прийменника), на шкоду + Subst₃ (у значенні прийменника), під покриття + Subst₂ (у функції прийменника), у боротьбі з/із/зі + Subst₅ (у значенні прийменника), у виконання + Subst₂ (у значенні прийменника), у виправдання + Subst₂ (у функції прийменника), у відшкодування + Subst₂ (у значенні прийменника), у/в гонитві за + Subst₅ (у значенні прийменника), у/в компенсацію + Subst₂ (у значенні прийменника), у/в надії + інф. (у значенні прийменника), у/в надії на + Subst₄ (у значенні прийменника), у/в напрямку + Subst₂ (у значенні прийменника), у/в настанову + Subst₃ (у значенні прийменника), у/в пам'ять + Subst₂ (у значенні прийменника), у/в пам'ять про + Subst₄ (у значенні прийменника), у/в погоні за + Subst₅ (у значенні прийменника), у/в пошуках + Subst₂ (у значенні прийменника), у/в протистоянні + Subst₃ (у значенні прийменника), у/в протистоянні з/із/зі +*

Subst₂ (у значенні прийменника), *у/в ракурсі* + *Subst₂* (у значенні прийменника), *у/в рахунок* + *Subst₂* (у значенні прийменника), *у світлі* + *Subst₂* (у значенні прийменника)). З-поміж прийменникових еквівалентів, на нашу думку, виділено ті, які не корелюють з інтенційними, зокрема прийменник, що вживається за аналогією – *на відстань від* + *Subst₂* ... *до* + *Subst₂*. У його значеннєвому обсязі не закладено семи мети, навіть відсутній синкретизм (інтенційно-локативний). Радше йдеться про рух із його координатами «старт» і «фініш». Що ж до прийменникових еквівалентів із цільовим значенням, то 2 з них належать до групи тих, які, за класифікацією М. Й. Конюшкевич [8, с. 9], вживаються за аналогією, 2 постають у функції прийменника, решта – слова зі значенням прийменника; 33 прийменникові еквіваленти мають синкретичні значення – цільово-причинове (25), причиново-цільове (2), об'єктно-цільове (4), цільово-причиново-наслідкове (1) та цільово-атрибутивне (1). Причиною виникнення синкретизму в семантико-синтаксичних відношеннях цільових прийменників є те, що лінгвістична категорія мети тісно пов'язана з категорією зумовленості. Зумовленість у широкому розумінні цього слова фокусує в собі значення причини, умови, наслідку, мети, допусту, порівняння, зіставлення, які можуть поєднуватися між собою. Найчастіше інтегруються значення причини й мети. Вони вказують на дві події (ситуації) та їхню обов'язкову взаємозумовленість. Різниця між ними полягає в тому, що причиново-наслідкові зв'язки властиві лише явищам об'єктивної дійсності, вони є індиферентними стосовно нереальних подій, явищ і відношень між ними. Мета ж може бути бажаною, але не завжди реалізованою. Значення мети ґрунтується на семантичних ознаках наступності у плані часової перспективи, гіпотетичної модальності бажаності, специфіки події, що є бажаним наслідком. Відповідно до семантичної ознаки наступності прийменниково-відмінкова форма із цільовим значенням має часовий план стосовно майбутнього.

Традиційно серед прийменниково-іменникових форм у цільовій функції вирізняють: 1) прийменники, що виражають відношення власне мети: *в* + *Subst₄*, *для* + *Subst₂*, *з метою* + *Subst₂*, *за* + *Subst₅*, *на* + *Subst₄*, *на предмет* + *Subst₂*, *нід* + *Subst₄*, *но* + *Subst₄*, *нпо* + *Subst₄*; 2) прийменники, які репрезентують семантичний відтінок присвяти: *в ім'я* + *Subst₂*, *в інтересах* + *Subst₂*, *зادля* + *Subst₂*, *заради* + *Subst₂*, *паду* + *Subst₂* [3, с. 341].

С. М. Ківшик услід за М. І. Степаненком членує прийменники на дві групи: власне мети і мети-присвяти, причому в другій групі виокремлює такі семантичні модифікати: «мета-призначення», «мета-перешкода», «мета-пожертва», «мета-пошана», «мета-користь», «мета-подяка», «мета-догода», «мета-переконання», «мета-відповідь», «мета-шкода», «мета-пам'ять», «мета-допомога», «мета-відшкодування» [7, с. 111–115]. Ми беремо за основу цю класифікацію, поступово розширюючи її за рахунок семантики окремих прийменникових одиниць. У пропонованій статті з'ясовано особливості функціонування прийменників зі значенням мети-пошани.

Групу прийменників зі значенням мети-пошани складають інформативно достатні одиниці, утворені адвербіалізованими прийменниково-іменниковими формами, що групуються навколо семи 'пошана'. Вони представлені моделями *на* + *Subst₄* + *Subst₂* та *в* (*у*, *во*) + *Subst₄* + *Subst₂*, рідше – *на* + *Subst₄* + *Subst₃*, *в* (*у*, *во*) + *Subst₄* + *Subst₃*. У «Словникові українських прийменників» [8] знаходимо такі прийменникові одиниці з відповідною семантикою: *на знак* + *Subst₂*, *на ознаменування* + *Subst₂*, *на відзнаку* + *Subst₂*, *на честь* + *Subst₂*, *на славу* + *Subst₂*, *на славу* + *Subst₃*. Усі вони, згідно із класифікацією М. Конюшкевич [8, с. 9], належать до прийменникових еквівалентів, ужитих у значенні прийменника. Згідно зі «Словником українських прийменників» [8] прийменникам *на відзнаку* + *Subst₂*, *на знак* + *Subst₂*, *на ознаменування* + *Subst₂* властиве поєднання цільового значення із причинним, а прийменникові *на честь* + *Subst₂* – об'єктного із цільовим. А. Загнітко, Н. Загнітко [6], С. Ківшик [7] розширюють групу прийменників зі значенням мети-пошани за рахунок компонентів *в/у знак* + *Subst₂*, *в/у честь* + *Subst₂*, *у/во славу* + *Subst₂* (пор.: [9]). Крім того, у літературних текстах виявляємо прийменникову одиницю, не зафіксовану досі в лексикографічній практиці та працях лінгвістів, – *на пошану* + *Subst₂*. У «Словникові української мови» цю прийменникову одиницю витлумачено як стійку сполуку зі значенням 'виявляючи до кого-небудь повагу, вшановуючи когось' [9, т. 7, с. 478], як відповідник прийменниково-іменникової форми *на знак пошани*. Іменниковий

компонент розгляданих прийменників утрачає свою первинну семантику, тому значення таких одиниць слід трактувати залежно від контекстуального оточення.

Основними виразниками семантики мети-пошани є прийменники *на честь* + *Subst₂*, *в/у честь* + *Subst₂*. Варіанти *на честь* + *Subst₃*, *в/у честь* + *Subst₃* вважають застарілими. Семантика прийменника мотивована значенням іменникового компонента *честь* – ‘повага, пошана, визнання кого-, чого-небудь’ [9, т. 11, с. 316]. Роль головного компонента можуть виконувати дієслова називання, конкретної фізичної дії, переміщення, придбання (*називати, ставити, будувати, входити* тощо), дієприкметники, що корелюють із ними (*названий, поставлений, збудований* і т. ін.). Залежними компонентами є іменники – назви осіб (як власні, так і загальні назви), дій, подій, які так само можуть сполучатися із присвійними чи вказівними займенниками або прикметниками: *А хоч би кому в голові сьїнуло – бодай шматочок того граніту залишити, бодай пам’ятний знак поставити на честь тих студентів, що тут голодували!* (Л. Костенко); *Ти чи й бачив або чув, а мені то довелося і знаю, у яких землях і краях понаставлявано храмів на честь Христа і його апостолів, його мучеників і святих отців, що намножуються щодень* (П. Загребельний); *Храми, будовані колись на честь бога, могли б уміститись у цій залі разом із своїми дзвіницями, банями, хрестами* (В. Винниченко); *Той образ намалював на честь уродин сина священика майстер зі Львова, і хоч висів він у церкві, хлопець знав, що він тільки його* (Г. Пагутяк); *У честь дійства я придбав пачку «лакі-страйк», який палю лише під час надто важливих для мене обставин, що виникають у різні періоди мого життя* (А. Чех); *А на честь вашого прибуття сьогодні ввечері мої війська увійдуть в он той замок* (П. Загребельний). Примітно, що А. Загнітко та Н. Загнітко [6], С. Ківшик [7], покликаючись на «Словник української мови» [9, т. 11, с. 316], не встановлюють яких-небудь відмінностей між розгляраними прийменниками. У «Словникові українських прийменників» подано як нормативний лише прийменник *на честь* + *Subst₂* [8, с. 199]. Такої самої думки дотримується М. Волощак [5, с. 140, 151]. Аналізуючи вживання відповідних прийменників у художніх, наукових, публіцистичних текстах, робимо висновок, що обидва варіанти є взаємозамінними й рівнозначними.

Із прийменниками *на честь* + *Subst₂*, *в/у честь* + *Subst₂* у відношеннях ізофункційності перебуває прийменник *у славу* + *Subst₂*, який належить до розряду рідковживаних і використовується для уславлення кого- або чого-небудь. Дослідниця прийменникової системи української мови Г. Балабан зараховує прийменник *у/во славу* + *Subst₂* до препозиціоналізованих форм об’єктної семантики, наголошуючи, що ця сполука «зрідка трапляється у ролі прийменника, ... має відтінок урочистості, присвяти» [1, с. 189]. Ми ж кваліфікуємо цей прийменник як цільовий за аналогією до корелювальних сполук *на честь* – *у честь*, *на знак* – *у знак* тощо. Детермінвальними словами при прийменникові *у славу* + *Subst₂* можуть бути дієслова конкретної фізичної дії, руху, дієприслівники, що корелюють із ними, детермінованими є іменники – назви осіб: *Можна бодай спробувати заснути, не боячись, що ця зміюка виповзе зі свого кубла, плюючись отрутою у славу Господа – того, яким його може малювати лише уява плазуна* (Н. Смотрич); *Б’ють китиці фези, мотаються голови, підплигує тіло, танцюють перед очима зелені круги й хитаються стіни теке у славу Аллаха...* (М. Коцюбинський). Варіант цього прийменника *во славу* + *Subst₂* трактується як урочистий, уживається в художніх, публіцистичних текстах з метою надання описаним подіям урочистості. Він не вирізняється якими-небудь специфічними властивостями щодо наповнюваності з боку головного та залежного компонентів: *І задля нього вона поставить великий храм у Києві – во славу Спасителя нашого...* (Р. Іванченко); *Було-бо святому Борисові-Михайлу видіння, й з’явився йому ангел Христовий і так сказав: «Прощено тобі Христом смерть братову, вбив-бо брата во славу єдиного бога нашого й сина його Ісуса Христа...»* (І. Білик); *Окремими лініями він дещо нагадує своїх знаменитих серійних пращурів, які одвіку накладали всіма головами на честь і во славу богатирів землі Руської* (Ю. Ячейкін).

Інтенційний прийменник *на славу* + *Subst₂*, рідше *на славу* + *Subst₃*, відрізняється від попереднього тим, що сполучається не лише з іменниками – назвами осіб, а й з абстрактними субстантивами, вказівними займенниками. Функцію головного члена виконують дієслова конкретної фізичної дії, волевияву, фізичного буття тощо: *– Хлопці, а давай заграємо на славу тих, хто колись тут жив!* (Ю. Винничук); *Каменем впав на землю шляхтич, розпластавши на землі колись могутні руки; і, мов грім, залунали з козацького боку радісні вигуки, а козацькі шапки цілою хмарою полетіли угору на славу*

козакові Ганжі і всієї України (А. Кащенко); Тих промов майже ніхто, навіть і сам Хмельницький, не чув, бо понавколо народ радісно галасував, підкидаючи угору, **на славу гетьмана**, свої шапки, проте, Хмельницький мусив всіх переслухати й всім подякувати і вже тільки після того рушив під Золоту браму і поїхав вулицею до Софії, оточений щільними безкраїми натовпами народу (А. Кащенко); На честь мужів новгородських, **на славу синів Ярополка, Олега й Володимира**, що сідали на столи кожен у землі своїй, князь Святослав велів зробити пир велій, запросити на нього слів із Новгороду й Іскоростеня, а також ліпших мужів з Гори й Нового города (С. Складенко); Він уже встиг добре хильнути міцного виноградного питва **на славу свободи** питія на Русі (Ю. Смолич); Очевидно, це був зворушливий стихійний вияв національної свідомості: чергові сторінки новітньої історії України будуть написані **на славу нації** (Ю. Смолич); Якщо й помирати, то тільки там; та ні, він житиме, мусить жити наперекір ворогам, **на славу Володимира** (С. Складенко).

Прийменники на знак + *Subst*₂ та *v/u* знак + *Subst*₂ також є носіями значення мети-пошани. Згідно з думкою М. Волощак, перший є єдино правильним в українській мові [5, с. 150], тоді як «Словник української мови» подає обидва варіанти як нормативні [9, т. 3, с. 639]. Семантика прийменника прямо залежить від іменникового компонента, який зберігає генетичний зв'язок зі значенням субстантива-мотивата знак ('ознака, вияв, доказ чого-небудь') [там само]. Роль основного носія валентності виконують дієслова конкретної фізичної дії, просторового переміщення, мовлення (схилити, підняти, обіймати, цілувати, палити, голити, проголошувати, завітати і т. ін.), зрідка – дієприкметники, що корелюють із ними (збудований, проголошений тощо), у ролі залежного компонента найчастіше вживаються абстрактні іменники (повага, пошана, вдячність, протест, приятельство, прощання і подібні): Фесалій ввічливо зиркнув на відомого польського полководця й схилив голову **в знак поваги**, проте той і бровою не повів у його бік, й схрестивши тонкі пальці на колінах, з ледь помітною блукаючою посмішкою, котра нічого не змінювала у виразі обличчя, надчікував подальших подій (В. Гаєвський); – Ви дуже люб'язні! – Невідомий **в знак поваги** злегка підняв капелюх і направився до виходу вокзалу (П. Лущик); Він **в знак вдячності** обняв її за плечі і поцілував між брови, але дивне і якесь несподіване почуття оволоділо ним – почуття, якого він ніколи в собі не підозрівав і навіть не міг припустити, що воно могло народитися в його душі (Григорій Тютюнник); – Ваш гість! – одказав Григорій Петрович; а піп **у знак приятельства** обнявся й поцілувався з ним (Панас Мирний); У безсмертних так було прийнято, коли учень вважає, що його навчання закінчене і він отримав та прийняв уроки свого Учителя, то **в знак поваги** цілує поділ його одежі (Д. Корній); Щоб повернути собі свободу, християнам було достатньо спалити щіпку пахоців **у знак визнання** божественності імператора (<https://wol.jw.org/uk/wol/d/r15/lp-k/1101995044>); Потім мені бинтували закривавлені долони, купували нові найдорожчі ляльки, котрих я **у знак протесту** голила «під бокс», і вдавали, начебто нічого не трапилось... (В. Андрусів); Оце і є твоє, Вороне, щастя – коротке, мов сон, мов та колискова казка, яку співає ця жінка, що явилася тобі на часину із казки, – запаморочлива хмара огорнула мене, зелена й гаряча, і я побачив в одному світлі і світі цю чарівну жінку і це незвичайне дитячко, й казкового котка в черевичках із лободи, ба навіть панотець, що раптом став на порозі з колискою в руках, видався мені волхвом, що завітав сюди з дарами **на знак зорі** вечорової (В. Шкляр); Юрій Хмельницький (бл. 1641–1685), син гетьмана Б. Хмельницького, у 1657 р. в 16-річному віці **на знак поваги** до заслуг його покійного батька був проголошений радою козацьких старшин гетьманом (Г. Маценко); Раніше, ще в княжі часи, мовляв, собори найчастіше будували на честь перемог, а цей був збудований козаками **на знак прощання** зі зброєю, з Січчю (О. Гончар).

Семантично близьким до аналізованих є прийменник на ознаменування + *Subst*₂. Зважаючи на план змісту іменникового компонента, можна констатувати, що він актуалізує семи 'свідчення, вираження чого-небудь'; 'відзначення, виділення, характеризовання чимось якої-небудь визначної події, урочистої дати тощо'. Функцію детермінованого компонента частіше виконують фазові дієслова (розпочинати, продовжувати), дієслова волевиявлення (дарувати, наказувати), рідше – місцеперебування (стояти). У ролі детермінувального компонента можуть уживатися відчислівникові іменники – назви відрізків часу (100-річчя, 25-ліття), подій (перемога, подвиг, подія), дій (проведення, прийняття), часто поєднані із прикметниками, порядковими числівниками, вказівними займенниками: – Панове, – мовила, – ще хочу повідомити вас і сіє скріплю указом: **на ознаменування**

двадцятип'ятиріччя нашого царювання я дарую волю всім ув'язненим, які ще дець покутують за свої злочини (Р. Іванчук); **На ознаменування цієї історичної події** на згаданому перехресті 1957 року стоїть танк Т-34 на постаменті (О. Гриценко); 3 5 жовтня 2017 року **на ознаменування 295-ї річниці** з Дня народження Г. С. Сковороди розпочалися Всеукраїнські Сковородинські навчання «Пізнай себе», до яких активно залучилися студенти III–IV курсів (<http://medcollege.com.ua/den-zahisnika-ukrayini-u-koledzhi-%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F-%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F.html>).

Прийменник *на відзнаку* + *Subst₂* семантично пов'язаний із мотивувальним словом *відзнака* – 'позитивний вчинок, діяльність, якими хтось відзначається', 'нагорода за заслуги в якій-небудь галузі' [9, т. 1, с. 585]. Прийменник покликаний реалізувати значення 'відзначати щось, здійснювати дії на честь чого-небудь'. У ролі головного слова вживаються переважно дієслова дії, руху, споживання їжі, питва, залежними словами є іменники – назви подій, дій, часто поєднані із присвійними займенниками та якісними прикметниками, головно тими, що вказують на протяжність у просторі, духовні чи фізичні властивості живих істот: **На відзнаку обжинків** поїхав до моря змити жнив'яну пилюку, згарячу викупавсь у своєму – з медузами – Чорному і так застудивсь, що є підозра на запалення легенів (О. Гончар); **На відзнаку повернення** ми всі четверо вдягли найкращу свою одягу, пішли на Михайлівську вулицю, де була найкраща фотографічна майстерня чи фотоательє, і сфотографувалися... (В. Шевчук); **А на відзнаку нашого ближчого знайомства** ми з вами вип'ємо по чарці коньяку (Ю. Дольд-Михайлик); **Отож Явдоха замість того, щоб смакувати їжею, хай і з печального приводу, і заливати на відзнаку печального приводу** того поживка чудовою оковитою, смиренно поділяючи удовину журу за покійним Терешком Пискуном, змушена була ковтати слину, яка видавалася і печійна, і гірка, а Гапка, сказати б по справедливості, і собі не вкушала доброї страви, а сиділа, дивно роздувши круглу мармизу, бо навіщо їй страви, коли не менше смакувала муками своєї ворогині, що та їх увіч зазнавала і аж ніяк легко переносила? (В. Шевчук).

Прийменник *на пошану* + *Subst₂* уживається в художніх, публіцистичних текстах, експлікує значення 'вшанування когось, виявлення поваги до кого-, чого-небудь'. Воно мотивується значенням іменника *пошана* – 'почуття поваги, що ґрунтується на визнанні великих чеснот, суспільної ваги або позитивних якостей кого-, чого-небудь'; 'зовнішній вияв почуття поваги до кого-, чого-небудь; пошесті' [9, т. 7, с. 478]. Регулярним для цього прийменника є функціонування у складі конструкцій із детермінувальними дієсловами конкретної фізичної дії та детермінованими іменниками – назвами предметів, осіб, подій: **На пошану різок** склалися вірші, і бідні учні мусили їх витвердити, як доказ того, що вчителі бажать їм добра (З. Тулуб); **Панство дуже просить не баритися, бо всі вже зібрались, і пан дістали барильце старого італійського вина і бажать розкрити його на пошану вельможного пана** (З. Тулуб); **А богові це діло вгодне через те, що робимо ми це на пошану воскресіння** з мертвих його святого сина (Остап Вишня); **Уже п'ять років у Робінзон-коледжі Кембриджського університету відбуваються щорічні міжнародні літературні читання на пошану перекладу** як форми світосприйняття, як частини нашого буття (Д. Дроздовський).

Отже, основним засобом вираження мети-пошани є інформативно достатні прийменники, що функціують у складі прийменниково-іменникових конструкцій *на + Subst₄ + Subst₂* та *в (у, во) + Subst₄ + Subst₂*, рідше – *на + Subst₄ + Subst₃*, *в (у, во) + Subst₄ + Subst₃* і поширюють предикат. Семантичні відмінності між ними полягають у значенні самих прийменників, які не втрачають генетичного зв'язку з іменниками-мотиватами, та особливостями сполучуваності з повнозначними частинами мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балабан Г. Динамічні процеси у прийменниковій системі української літературної мови кінця ХХ – початку ХХІ сторіч / Галина Балабан. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 324 с.
2. Вихованець І. Р. Прийменникова система української мови / І. Р. Вихованець. – Київ : Наук. думка, 1980. – 286 с.
3. Вихованець І. Р. Теоретична морфологія української мови : академ. граматики / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська. – Київ : Пульсари, 2004. – 400 с.
4. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І. Р. Вихованець. – Київ : Наук. думка, 1988. – 256 с.

5. Волощак М. Неправильно – правильно : довідник з українського слововживання : за матеріалами засобів масової інформації / Марія Волощак – 2-ге вид., доповн. – Київ : Просвіта, 2003. – 160 с.
6. Загнітко А. Синтагматика прийменників зі значенням мети / Анатолій Загнітко, Надія Загнітко // Лінгвістичні студії : зб. наук. праць / Донецький нац. ун-т ; гол. ред. А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2007. – Вип. 15. – С. 131-142.
7. Ківшик С. Прийменники як репрезентанти семантики інтенційності у простому ускладненому реченні / Світлана Ківшик // Філологічні науки. – 2013. – № 14. – С. 109-117.
8. Словник українських прийменників. Сучасна українська мова / А. П. Загнітко, І. Г. Данилюк, Г. В. Ситар, І. А. Щукіна. – Донецьк : ВКФ «БАО», 2007. – 416 с.
9. Словник української мови : в 11 т. – Київ : Наук. думка, 1970-1980.

REFERENCES

1. Balaban H. (2016) Dynamichni protsesy u pryimennykovii systemi ukrainskoi literaturnoi movy kintsia XX – pochatku XXI storich [Dynamic processes in the prepositional system of the Ukrainian literary language at the end of the XX - the beginning of the XXI centuries]. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho. (in Ukrainian)
2. Vykhoanets I. R. (1980) Pryimennykova systema ukrainskoi movy [Pronunciation system of the Ukrainian language]. Kyiv: Nauk. Dumka. (in Ukrainian)
3. Vykhoanets I. R. (2004) Teoretychna morfolohiia ukrainskoi movy: Akadem. Hramatyka [Theoretical morphology of the Ukrainian language: Akadem. grammar]. Kyiv: Pulsary. (in Ukrainian)
4. Vykhoanets I. R. (1988) Chastyny movy v semantyko-hramatychnomu aspekti [Parts of speech in the semantical and grammatical aspect]. Kyiv : Nauk. Dumka. (in Ukrainian)
5. Voloshchak M. (2003) Nepravylno – pravylnu. Dovidnyk z ukrainskoho slovovzhyvannia: Za materialamy zasobiv masovoi informatsii [Wrong - right. Directory of Ukrainian word-formation: According to the materials of the mass media]. Kyiv: Prosvita. (in Ukrainian)
6. Zahnitko A. (2007) Syntahmatyka pryimennykiv zi znachenniam mety [Синтагматика прийменників зі значенням мети]. Lnhvystychni studii. Donetsk : DonN. Vol.15. pp.131-142.
7. Kivshyk S. (2013) Pryimennyky yak reprezentanty semantyky intentsiinosti u prostomu uskladnenomu rechenni [Prepositions as representations of the semantics of intentionality in a simple complicated sentence]. Filolohichni nauky. no.14. pp.109-117.
8. Zahnitko A. P., Danyliuk I. H., Sytar H. V., Shchukina I. A. (2007) Slovnyk ukrainskykh pryimennykiv. Suchasna ukrainska mova [Dictionary of Ukrainian prepositions. Modern Ukrainian language]. Donetsk : VKF «БАО». (in Ukrainian)
9. Slovnyk ukrainskoi movy. V 11 t. (1970-1980) [Dictionary of the Ukrainian language. In 11 books]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)

NATALIIA KYSLA

SEMANTIC DIFFERENTIATION OF INTENSIVE RECEIVERS FOR THE EXPRESSION OF PURPOSE

The article deals with the secondary prepositions belonging to semantic group to express the purpose-respect. The aim of the proposed study is to differentiate semantic-syntactic relations of prepositions to express the purpose-respect. To achieve the goal, a registry of primary and secondary intentional prepositions were developed as well as their equivalents; a group of selected prepositions that bear the meaning of honor were analysed and the features of prepositions with semantics of purpose-respect were found.

A group of prepositions with a meaning of honor is made up with the help of informatively sufficient units, formed by adverbialized prepositional-noun forms, grouped around sema respect. In addition to the well-known prepositions for the recognition + Subst₂, in the recognition + Subst₂, to the recognition + Subst₂, in honor of + Subst₂, in honor of + Subst₂, to commemorate + Subst₂, for glory + Subst₂, with glory + Subst₂, to glory + Subst₂, a prepositional unit that has not been documented in lexicographic practice works of linguists yet – in honor of + Subst₂ was defined. The noun component of the subject prepositions has lost its primary semantics, so the value of such units is studied depending on the contextual environment.

It has been established that the verbs are the main carrier of valence broad semantics (concrete physical action, movement, physical being etc.), the function of the dependent component is performed by the nouns – the names of persons, objects, segments of time, events, actions, abstract concepts, often in combination with possessive or indicative pronouns and adjectives. For each given prepositional unit, the circle of use and collocation features are defined.

Key words: *preposition, informative complete preposition, purpose of respect, purpose of dedication.*

Одержано 2.10.2017 р.

УДК 811.11

ІРИНА БОЙКО*(Львів)*

ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ФУНКЦІЇ ТЕРМІНІВ КОСМЕТОЛОГІЇ Й ЕСТЕТИЧНОЇ МЕДИЦИНИ В МЕДІЙНИХ ТЕКСТАХ

Статтю присвячено маловивченій проблемі аналізу функційних особливостей термінів галузей косметології та естетичної медицини у медійних текстах. Розглянуто загальні особливості сучасного медійного простору та осмислено такі жанри медійних текстів, як стаття, реклама й рекламний слоган у жіночому журналі. Виокремлено та проаналізовано такі функції термінів, як номінативно-дефінітивна, інформативна, позиціонування, емоційна, абстрагувальна, ціннісно орієнтована, ідеологічна, естетична, змістопідсилювальна, навіювання, експресивна, сутєстивна, репрезентативна. Результати дослідження можуть бути цікавими для лінгвістів і спеціалістів галузей косметології та естетичної медицини.

Ключові слова: медійний текст, стаття, реклама, слоган, жіночий журнал, функції термінів, адресат.

Медіатекст – це сьогочасний тип тексту, який отримує динамічний імпульс до розвитку від інформаційного, високотехнологічного суспільства. Медійний простір – це засіб соціальної комунікації, де термінологія є найбільш прогресивною лексико-семантичною частиною, яка миттєво реагує на всі зміни. Поява нових галузей знань приводить до утворення нових понять, що збільшує потребу в номінації. Це, зокрема, стосується галузей косметології та естетичної медицини, де можна спостерігати активні термінологічні процеси.

У зв'язку з надшвидким розвитком нових інформаційних технологій та певних галузей термінологічна лексика почала виходити за межі вузькоспеціалізованого вживання (наприклад, у галузях косметології та естетичної медицини, надалі КЕМ), проникаючи у всі сфери людської діяльності. Використання великої кількості термінів КЕМ у медійних текстах підтверджує це твердження.

Актуальність представленої роботи полягає у важливості дослідження англійських медійних текстів галузей косметології та естетичної медицини з погляду функціонування термінів на прикладі текстів статей, реклами та рекламних слоганів у жіночих журналах.

Медіатекстам як об'єкту дослідження присвячені праці таких науковців, як Т. Г. Добросклонська, Н. А. Кузьміна, Г. Я. Солганик, R. Bauman, J. Sherzer, M. Morris, T. A. van Dijk, E. Abel, I. Connell, A. Kaplan Daniels, J. Benet, G. Dyer, H. K. Ehmer, D. Flader. Медійний текст є цікавим об'єктом філологічного дослідження, оскільки він постійно видозмінюється відповідно до суспільних запитів. Вибір медійного тексту як сфери дослідження функціонування термінів зумовлений його масовим використанням. Питання функціонування терміна в медійному тексті привернуло увагу науковців зовсім недавно, на сьогодні це явище малодосліджене, що зумовило необхідність його розгляду.

Мета дослідження полягає у виокремленні термінів КЕМ із медійних текстів та аналізі їхніх функційних особливостей.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання: узагальнити наявні на сьогодні знання про сутність медіатекстів (на прикладі галузей КЕМ), виокремити текстові фрагменти з великою кількістю термінів, пояснити функції, які виконують терміни КЕМ у текстах статей, реклами та рекламних слоганів у жіночих журналах.

Визначальним в інформаційно-медійному просторі є медійний текст. Це вербальний об'єкт із максимальним прагматичним потенціалом, який найефективніше відображає комунікативно-

цільовий процес у сучасному світі для досягнення певної мети, а саме інформування, переконання, сприяння, поширення конкретних послуг, товарів та ідей. Сприйняття та забарвлення медійного тексту залежить від виду і функцій термінів, які використовуються в ньому.

Сучасні масмедіа (телебачення, інтернет, преса, радіо) – це медіатехнології, які несуть інформацію найширшій аудиторії. Медіатекст – це різнорівнева структура, яка об'єднує різнопланові вербальні, візуальні, аудіовізуальні та інші компоненти в єдиному смисловому просторі, що відповідає інноваційним настроям у суспільстві. Як стверджує Г. Я. Солганик, «мовна специфіка таких текстів спрямована на масову аудиторію» [1, с. 12].

Матеріалом дослідження стала вибірка з таких англомовних жіночих журналів (електронних та друкованих) за останні десять років: “Beauty And Tips Magazine”, “Allure – Beauty Tips, Trends & Product Reviews”, “Beauty Wire Magazine”, “PRIME Journal | International Journal of Aesthetic and Anti-Ageing Medicine”.

Основною жанровою особливістю статей у жіночих журналах є розкриття теми для певної цільової аудиторії. Оперативне реагування на зміни в суспільстві говорить про значущість цих видань. Виходячи з інтересів аудиторії, тексти статей аполітичні, легкі для сприйняття, насичені рекламою, як-от: *Glossy magazine відкрив нову еру в спілкуванні міжнародної жіночої спільноти.*

Реклама – це модифікований вид комунікації, за допомогою якого відбувається формування певного ідеалу та стереотипів поведінки, способу життя, формування естетичних смаків. До ідентифікаторів рекламних текстів також належать яскравість, помітність, креолізація тексту та інші особливі способи подачі матеріалу. Крім цього, рекламний текст вирізняється поміж інших медійних текстів тим, що формує образ світу «споживання».

При написанні статті, реклами та рекламних слоганів у жіночому журналі використовується загальноживана лексика, а термін допомагає в передачі галузевої інформації та впливає на читача. Основними функціями термінів у текстах статей, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів є інформативна (подання актуальної інформації) та рекламна (створення позитивного образу певного косметичного продукту чи послуги з метою приваблення потенційного споживача). Більш глибока диференціація дозволяє виокремити такі функції термінів у статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів: номінативно-дефінітивна, позиціонування, емоційна, ціннісно орієнтована, ідеологічна, естетична, навіювання, експресивна, змістопідсилювальна, сугестивна.

За допомогою терміна в медійному тексті відбуваються опис та презентація сучасних матеріалів, технологій, обладнання, засобів дослідження, послуг галузей КЕМ. Одним із головних питань у термінознавстві є питання співвідношення терміна й поняття. Термін необхідно розглядати як елемент лексичної системи та як елемент системи наукових понять. Виконуючи номінативно-дефінітивну функцію, терміни КЕМ у медійних текстах номінують чітко визначене поняття, наприклад: *If you've got itchy or dry skin, you'll probably want to lock in moisture with a thick ointment. Creams are thinner, help hydrate, and are good for normal skin. Lotions are the lightest (water is their main ingredient) and are a good match for oily skin.* У наведеному фрагменті зустрічаємо терміни *cream, lotion* – конкретні іменники, які позначають чітко визначені поняття. Зазвичай у медійних текстах подаються лише декілька термінів з обов'язковим роз'ясненням поняття.

Інформативна функція термінів полягає у здійсненні інформування реципієнтів текстів статей, реклами та рекламних слоганів у жіночих журналах про засоби, методи, процедури КЕМ. Вона реалізується за допомогою вживання термінів, які, у більшості випадків, супроводжуються поясненнями. За допомогою терміна відбувається обмін інформацією, тобто комунікативна роль терміна розкриває його інформативну функцію. Розглянемо використання термінів КЕМ у такому уривкові: *If a friend had asked me, 'You look so young. What are you doing?' I wouldn't say 'Botox.' I'd say, "I take really good care of my skin". Some Botox-ers fear what the procedure portrays to others. "People want to present themselves as naturally beautiful and that they're the real thing – it's more attractive to others. By obscuring my lines, deep down, I've been able to convince myself that the hands of time aren't ticking because, well, my skin bears no sign of it. For someone the B-word conjures up visions of frozen facial features.* Наведений фрагмент тексту інформує реципієнта про особливості процедури *botox*, на позначення

якої використовується конкретний термін. Решта термінів *botox-ers* і термінологічних словосполучень *naturally beautiful*, а також використання термінів-метафор *skin bears no sign, the hands of time* сприяють створенню доступного інформативного змісту статті.

Функція позиціонування полягає у виділенні описуваного об'єкта серед інших за допомогою надання оцінного значення та наголосу на позитивній інформації, наприклад: *Love your skin with gentle yet effective skin care solutions from L'Oréal Paris. Our moisturisers, cleansers, anti-aging creams and serums leave skin looking radiant and feeling great.* У наведеному фрагменті тексту статті в жіночому журналі спостерігаємо концентрацію термінів *skin care, moisturisers, cleansers, anti-aging creams and serums*, які створюють ефективний образ, що дозволяє виділити описуваний предмет, а саме продукцію *L'Oréal*, серед інших.

Функція абстрагування полягає в тому, що у статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів використовуються терміни КЕМ, що позначають стани та постійні ознаки і властивості (*beauty, health, obesity*), а також назви захворювань (*cherry hemangioma, dermatitis*).

Роль емоційної функції терміна в статті, рекламі та рекламному слогані жіночого журналу полягає в тому, щоб вплинути на почуття та емоції адресата, створюючи привабливий образ. Емоційний вплив є ефективним засобом переконання на рівні з раціональними доказами. Розглянемо такий приклад: *With more than 30 years of dedicated research, at L'Oréal Paris we know your skin inside and out – whether normal, dry, dull, ageing or combination. Our skin care creams are developed and rigorously tested with leading skin experts and scientists worldwide. Proven science, cutting edge innovations captured in luxurious textures for a sumptuous skin care experience. For beautiful skin today and more youthful looking skin tomorrow.* Продукція *L'Oréal Paris* набуває у меліоративно забарвленому контексті, який утворюється завдяки оцінним лексемам і твердженням (*luxurious textures, sumptuous skin care experience, youthful looking skin*), особливої конотації. Реципієнт сприймає продукт як своєрідний символ якості, надійності та ефективності.

Сформувані ціннісні орієнтації, продемонструвати відповідний спосіб життя допомагає ціннісно-орієнтована функція термінів у статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів. Її реалізація здійснюється за умови врахування системи цінностей адресата, апелювання до переваг того чи того продукту або процедури: *One of the biggest pros toward getting cosmetic surgery is that your appearance can be enhanced. For example, a woman who has been small breasted her entire life can get breast implants and get that ultra-feminine shape that she has long dreamed about having.* У наведеному фрагменті термінологічне меліоративне словосполучення *ultra-feminine shape* та словосполучення з пейоративним забарвленням *small breasted* налаштовують споживача на привабливість послуги та необхідність скористатися нею. Щодо термінів *cosmetic surgery* та *breast implants*, то вони є загальноновживаними і використання їх у фрагменті пов'язане з естетичними канонами нашого часу, оскільки це своєрідні символи сучасної епохи.

Зрозуміти сутність медійних текстів статей, реклами та текстів слоганів жіночих журналів неможливо без врахування того, що це «ідеологізований організм» у тому сенсі, що його розвиток пов'язаний зі змінами суспільства. Ідеологічна функція термінів у статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів дозволяє утвердити суспільні цінності та здійснити вплив на оцінку, думку й поведінку адресатів. У проаналізованих англомовних статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів простежується вплив автора на читача через поради, рекомендації та коментарі, а використання термінів КЕМ сприяє закріпленню певної ідеології шаблону сучасної зовнішності, як-от у такому прикладі: *Millions of people, both male and female, undergo cosmetic surgery, also called plastic surgery, every year. Modern plastic surgeons can alter almost any aspect of physical appearance, from facial features to body shape. While some cosmetic surgery is done for medical reasons, such as reconstructing facial features after an accident, many other procedures are voluntary.* Термінологічні словосполучення *reconstructing facial features, body shape, physical appearance* та ін. формують образ «необхідної» для кожного процедури, інколи всупереч реальним бажанням споживачів.

Естетична функція термінів у статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів полягає в тому, що вона формує чуттєво-ціннісне ставлення людини до світу і є знаряддям виховання естетичних цінностей, створює сферу культурних цінностей, викликає ряд позитивних

емоцій, наприклад: *"Pure" aims to create the world's most pure, gluten-free, non-toxic and paraben-free organic and all-natural line of cosmetics, beauty products and skincare. Their vegan cosmetics are formulated with high-performing antioxidants, naturally occurring vitamins and essential oils to give your skin maximum benefits. Each product is created to hydrate and illuminate skin.* У наведеному фрагменті тексту статті в жіночому журналі спостерігаємо, як терміни виховують культуру догляду за власною шкірою на основі використання природних засобів. Терміни набувають тут меліоративних конотацій і навіть символічного значення.

Як правило, терміни в статтях, рекламі та слоганах виконують змістопідсилювальну функцію. Вона полягає у використанні різних стилістичних прийомів, таких як метафора, порівняння, або слів із меліоративним та пейоративним забарвленням. Наприклад: *minimize age – maximize beauty* (The Plastic Surgery Center in Shreveport); *we know beauty – we show you how to live beautifully* (Celebration Cosmetic Surgery in Florida); *creating beauty throughout life – shaping your dreams into reality* (Lake County Plastic Surgery & Vein Center of Dr. Aras Tijunelis). У наведених фрагментах терміни підсилюють зміст повідомлення, створюючи контраст *minimize – maximize, life – reality*. Спостерігаємо, що слово "beauty" розширює значення в контексті медійних текстів, охоплюючи своєю семантикою не лише зовнішність жінки, а й особливості її життя.

Рекламні тексти мають здатність формувати певну думку без доказів – загальноприйнятні цінності подаються як готові, беззаперечні. Це відбувається за допомогою функції навіювання. Використання метафор підсилює цю функцію термінів, наприклад: *practicing the art of plastic surgery* (Dr. Barbara Howard, plastic surgeon in Jefferson City); *the art of the possible* (Riversong Plastic Surgery in Newburyport); *trust the hands of experience* (Plastic Surgery Texas in Fort Worth); *holding back the years* (Yuva Cosmetic Surgery Center in Vadodara); *transform yourself in paradise* (Miguelangelo Plastic Surgery Clinic in Mexico); *recapture the beauty of self-confidence* (The Hamilton Plastic Surgery Centre in Canada); *the delicate art of blending science & nature* (Dr. David Morales, cosmetic surgeon in Dallas); *refresh your image* (Plastic Surgery of Short Hills, facial cosmetic, reconstructive procedures). У наведених прикладах спостерігаємо образність, оригінальність та виражену позицію автора.

Більшість статей, рекламні тексти й рекламні слогани в жіночих журналах виражають експресію та є інструментами психологічного впливу на адресата. Саме терміни допомагають яскраво висвітлити експресію повідомлення, виконуючи експресивну функцію: *Use these amazing double ended jumbo Lip Crayons with modern matte formula that has a pigment enriched, light-weight, creamy finish that does not dry your lips! This slim lip crayon effortlessly contours and perfects your lips, revealing a stunningly silhouetted pout. Leave blurred lines, dehydrated lips, and dull color in the past! Pro Tip: Use the precise point to line the lips before filling them in for a bold, defined matte lip look. This ultra shiny crayon sweeps on a sheer, sexy wash of color in a variety of shades and flavors. You'll love the ultra-glossy formula that glides on easily with its tube-tip applicator. Achieve a trendy blurred lip effect for the perfect fall day. Each one combines a sheer formula on one end and a highly pigmented matte formula on the other end.* У наведеному фрагменті тексту терміни *double ended jumbo, matte formula, pigment enriched, light-weight, creamy finish, stunningly silhouetted pout, ultra shiny crayon sweeps on a sheer, sexy wash of color, variety of shades and flavors, ultra-glossy formula, trendy blurred lip effect* надають фрагменту яскравого меліоративного забарвлення, створюючи привабливий образ продукту.

Терміни в статтях, рекламі та рекламних слоганах жіночих журналів виконують суттєву функцію для того, щоб увести необхідну інформацію в пам'ять реципієнта. За умов наявності двох і більше торгових марок-конкурентів, які містять однакову інформацію, компанії вдаються до застосування художніх прийомів у складанні слогана. Удалим художнє рішення вважається тоді, коли слоган легко запам'ятовується та сприймається, а в ідеалі входить у загальне мовлення, як відома «влучна фраза»: *Maybelline – maybe, she's born with it*. Використання експресивних, динамічних конструкцій у слоганах є продуктивним прийомом підсилення рекламного звернення.

Репрезентативна функція терміна орієнтована на адресата, адже вона реалізує повідомлення про методи, процес або явище галузей косметології й естетичної медицини та презентує їх. Ця функція спрямована на переконання та зацікавлення спільноти читачів у важливості поданої інформації, наприклад: *This clinical case illustrates that, in a preauricular wound, the external carotid*

artery can be injured without facial nerve damage. However, no similar description was found in the reviewed literature, which suggests that this must be a very rare occurrence. According to the dissection study performed, this is due to the existence of a triangular space between the cervicofacial and temporofacial nerve trunks in which the external carotid artery is not covered by the facial nerve or its branches. У наведеному фрагменті терміни представляють конкретне поняття, подаються так, щоб зацікавити та привернути увагу читача.

Отже, у ході розвідки було виокремлено та проаналізовано функційні особливості термінів КЕМ у текстах статей, реклами та рекламних слоганах жіночих журналів. Притаманні цим текстам жанрові особливості виявляються і крізь різні функції термінів. Зібраний матеріал свідчить про те, що всі функції взаємопов'язані і їх можна диференціювати лише при глибокому аналізі. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення функційних особливостей термінів КЕМ в інших типах текстів, зокрема наукових і науково-дидактичних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Солганик Г. Я. К определению понятий «текст» и «медiatekst» / Г. Я. Солганик // Вестник Московского университета. – Серия 10 : Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 7–15.

REFERENCES

1. Solganik G. Ja. (2005) K opredeleniju ponjatij «tekst» i «mediatekst» [To the definition of the concepts "text" and "media text" / G. Ja. Solganik]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 10 : Zhurnalistika, no. 2, pp. 7-15.

IRYNA BOYKO

GENERAL FEATURES AND FUNCTIONS OF THE TERMS OF OSMETOLOGY AND AESTHETIC MEDICINE IN MEDIA TEXTS

The article deals with the insufficiently studied problem of functional features of the terminology of cosmetology and aesthetic medicine in media texts. The aim of this study is providing of grounded analysis of CAM terms functions with their detailed characteristics. Today, media text is a type of text, which receives a dynamic impetus for development from information, high-tech society, and it needs a linguistic analysis. The article gives a detailed analysis of features of modern media space and such genres of media texts as the article, advertisement and advertising slogan in the women's magazine. The research materials are English-language women's magazines (electronic and printed) over the past ten years: "Allure – Beauty Tips", "Beauty Wire Magazine", "PRIME Journal". This article reports the results of analysis of term functions, such as nominative defining, informative, positioning, emotional, abstracting, value-oriented, ideological, aesthetic, content enhancing, expressive, suggestive and representative. The topicality of the work is determined by necessity of the study of English-language cosmetology and aesthetic medicine media texts, particular CAM terms functioning on the example of texts of articles, advertising and advertising slogan of female journals. The article can be of interest to linguists and specialists in the fields of cosmetology and aesthetic medicine.

Key words: media text, article, advertising, slogans, women's magazine, functions of terms, recipient.

Одержано 4.12.2017 р.

НАШІ АВТОРИ

Атаманчук Вікторія Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Бойко Ірина Ігорівна – аспірантка Львівського національного університету імені Івана Франка;

Кисла Наталія Вікторівна – аспірантка кафедри української мови Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Конєва Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Кравець Олена Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Ніколенко Катерина Сергіївна – студентка факультету філології та журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Ніколенко Ольга Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Проскуріна Наталія Юріївна – студентка філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Степаненко Микола Іванович – доктор філологічних наук, професор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Соломченко Анна Олександрівна – аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Тимінська Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Хаммер Карстен – доктор філософії, професор Коледжу Наталі Зейл університету УСС (м. Копенгаген, Данія);

Юлдашева Людмила Петрівна – аспірантка кафедри українського мовознавства і прикладної лінгвістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ОЛЬГА НІКОЛЕНКО

ТИПОЛОГІЯ ПРОТЕСКИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ Е. Т. А. ГОФМАНА Й М. БУЛГАКОВА
(«КРИХІТКА ЦАХЕС НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР» І «СОБАЧЕ СЕРЦЕ») 5

ТЕТЯНА КОНЄВА, ІРИНА ТИМІНСЬКА

ПРОБЛЕМА КОНФЛІКТУ Й ХАРАКТЕРУ В ДРАМАТУРГІЇ Г. ІБСЕНА 14

ОЛЕНА КРАВЕЦЬ, НАТАЛІЯ ПРОСКУРІНА

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ РОМАНІВ ДОРІС ЛЕССІНГ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «МААРА І ДАНН», «ПОВІСТЬ ПРО ГЕНЕРАЛА ДАННА,
ДОЧКУ МААРИ, ГРІОТА ТА СНІЖНОГО ПСА») 21

ВІКТОРІЯ АТАМАНЧУК

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У ДРАМАТУРГІЇ
ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО 29

АННА СОЛОМЧЕНКО

РОЛЬ НАРАТОРА У СТВОРЕННІ КОНЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В РОМАНІ
В. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА» 33

КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ Б. ШОУ В СТАТТІ «КВІНТЕСЕНЦІЯ ІБСЕНІЗМУ»:
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ 39

МОВОЗНАВСТВО

KARSTEN HAMMER

THE HISTORY OF THE DANISH LANGUAGE 49

ЛЮДМИЛА ЮЛДАШЕВА

ЗАГОЛОВКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ 62

НАТАЛІЯ КИСЛА

СЕМАНТИЧНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ІНТЕНЦІЙНИХ ПРИЙМЕННИКІВ НА ВИРАЖЕННЯ
МЕТИ-ПОШАНИ 68

ІРИНА БОЙКО

ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ФУНКЦІЇ ТЕРМІНІВ КОСМЕТОЛОГІЇ
Й ЕСТЕТИЧНОЇ МЕДИЦИНИ В МЕДІЙНИХ ТЕКСТАХ 76

ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» включено до переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів. До друку беруться статті, які відповідають галузям науки «Літературознавство», «Мовознавство» й раніше ніде не були опубліковані.

Відповідно до постанови президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України» (Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1) наукова стаття має містити такі обов'язкові елементи:

- постановка проблеми в загальному та її зв'язок з важливими науковими і практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень та публікацій, у яких започатковано розв'язання проблеми і на які спирається автор;
- виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячено статтю;
- формулювання мети статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з дослідження, теоретичне і практичне значення, можливе впровадження, перспективи наукових розробок у цьому напрямку.

Перед назвою статті, яка друкується великими буквами, зліва пишеться УДК, під ним вказується ім'я і прізвище автора (авторів) і в дужках назва міста; після назви – анотація (до 100 слів, 250–300 знаків) та ключові слова (5–7 слів) українською мовою; у кінці статті наводяться список використаних джерел, транслітерованій список джерел, ім'я і прізвище автора (авторів), назва статті, розширена анотація (не менше 200 слів, 1800–2000 знаків) та ключові слова (5–7 слів) англійською мовою, наприклад:

УДК 821.161.1

ЗНАЙДА МОСКАЛЕНКО

(Полтава)

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Анотація та ключові слова (укр. м.)

Текст статті

Список використаних джерел

Транслітерованій список використаних джерел

Ім'я та прізвище автора, назва статті (англ. м.)

Анотація та ключові слова (англ. м.)

Орієнтовний обсяг статті – до 40000 друкованих знаків (1,0 др. арк.).

Оскільки анотація англійською мовою – це самостійне джерело інформації, що використовується в наукометричних базах, бажано, щоб її **структура** була такою: вступне слово про тему дослідження («The article deals with»; «This article examines the...»; «In this article, I explore...»); мета наукового дослідження («The aim of this study»); опис теоретичного і практичного значення роботи («The article gives a detailed analysis of...»); опис методології дослідження; основні результати («This article reports the results of a...»; «The main idea of the article is...»), висновки («The article is of interest to...»); цінність проведеного дослідження («The article is of great help to...»).

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України (Бюлетень ВАК України. – 2009. – № 5. – С. 26–30). Словосполучення «СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ» друкується посередині великими буквами.

Посилання на першоджерела наводять у квадратних дужках, де вказуються арабською цифрою номер першоджерела (цитованої праці), який відповідає номеру в списку використаних джерел, і сторінка (обов'язкова при цитуванні), наприклад: [2, с. 135]. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюються крапкою з комою, наприклад: [1, с. 5; 7, с. 127] або [1; 2; 9].

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо). У списку використаних джерел повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті.

Якщо посилань немає, список літератури не потрібний.

Транслітерований список використаних джерел (References) оформлюється за міжнародним бібліографічним стандартом APA (Американська психологічна асоціація) і розміщується після списку використаних джерел. Назва REFERENCES друкується посередині великими буквами.

REFERENCES необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список використаних джерел, наданий українською/російською мовами, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повторюються у списку, наведеному латиницею, але дещо видозмінено.

Для перекладу прізвищ авторів, назв статей, книжок, видавництв тощо радимо користуватися онлайн-конвертерами окремо для української та російської мов, посилання на які наведені нижче. Ці ресурси пропонують найпоширеніші варіанти транслітерування: для української мови – згідно з чинним стандартом; для російської – відповідно до правил Департаменту США. Такий підхід дозволить уніфікувати дані для міжнародних баз, адже різні системи транслітерації сприятимуть створенню різних результатів.

Онлайн-конвертер з української мови для транслітерації: <http://translit.kh.ua/?passport>; онлайн-конвертер з російської мови для транслітерації: http://english-letter.ru/Sistema_transliterazii.html.

Нижче наведено схеми для опису джерел українською/російською мовою (за різними типами матеріалів) разом із прикладами. Для англійських джерел використовуються ті самі схеми, проте в них немає зазначення транслітерованого варіанта назви.

Стаття з періодичного видання

Ivanova I. (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Filolohichni nauky* [The Philological Sciences], vol. 3, no. 71, pp. 70–76.

Книга

Savchenko A., Cherkavskaya O., Rudenko B., Bolotov P. (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Poltava: Poltava-Media*. (in Ukrainian)

Змістова частина книги (розділ, стаття)

Savchenko A. P., Cherkavskaya O. V., Rudenko B. A., Bolotov P. A. (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Filolohichni nauky* [The Philological Sciences]. *Poltava: Poltava-Media*, pp. 60–79.

Стаття з електронного періодичного видання

Savchenko A. P., Cherkavskaya O. V., Rudenko B. A., Bolotov P. A. (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Filolohichni nauky* (electronic journal), vol. 11, no. 115, pp. 10–14. Available at: <http://www.online-literature.com/eleanor-porter/4037/> (accessed 25.09.2017).

Стаття зі збірника доповідей конференції

Savchenko A. P., Cherkavskaya O. V., Rudenko B. A., Bolotov P. A. (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature]. *Proceedings of the X Korolenkivski chytannia (Ukraine, Poltava, November 5-6, 2017)*, *Poltava: Poltava-Media*, pp. 60–79.

Автореферат дисертації

Savchenko A. P. (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature] (PhD Thesis), *Poltava: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University*.

Якщо немає даних про автора (колектив авторів), але є дані про редактора, на початок посилання виносять дані про нього, наприклад: Savchenko A. P. (ed.) (2010) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature], *Poltava: Poltava-Media*. В іншому разі на початок посилання виносять назву організації, що видала матеріал (видавництво), наприклад: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (2017) Istoriiia amerykanskoj literatury [History of American Literature], *Poltava: Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University*.

Слово «видавництво» («publishing») тощо в посиланні не вказується; зазначається лише назва видавництва чи організації, наприклад: Savchenko A. P. (2017) *Istoriia amerykanskoi literatury* [History of American Literature]. *Poltava: Poltava-Media*. А не: *Poltava: Publishing «Poltava-Media»* або *Poltava: Poltava-Media Publishing*.

Цитати з наукових видань подаються тією мовою, якою написано статтю до збірника наукових праць «Філологічні науки», а з художніх творів – мовою оригіналу або в перекладі (українською, російською). У тексті цитати оформлюються за зразком « », або « ” ».

Стаття набирається в текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного й ручного розподілу переносів; гарнітура – Times New Roman; кегль – 14 пт; міжрядковий інтервал – 1,5; відступ абзацу – 1 см; формат – А 4; поля: верхнє, нижнє, праве – 2 см, ліве – 3 см; сторінки нумерувати, кількість рядків на сторінці – до 30. У тексті статті не можна використовувати підкреслень. Графічні об'єкти чи малюнки, використані у статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі PCX, BMP (розподільна здатність 300 dpi).

На окремій сторінці наводяться відомості про автора: науковий ступінь, учене звання, посада, місце роботи, індекс ORCID; адреса, номер телефону, e-mail. Наприклад:

Москаленко Зінаїда Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, індекс ORCID; адреса, телефон, e-mail.

До редакції необхідно надіслати:

- CD-диск з файлом електронної версії статті та відомостей про автора;
- 1 роздрукований примірник статті, ідентичний електронній версії;
- відомості про автора;
- копію документа про оплату.

Статті аспірантів і дописувачів без наукового ступеня до наукових рубрик мусять супроводжуватися відгуком наукового керівника, засвідченим в установленому порядку.

До друку також беруться рецензії на монографії, наукові збірники, посібники, хроніка наукових подій (обсяг до 5 стор.).

Рукописи редагуються та рецензуються редакцією. Статті можуть бути відхилені або повернуті авторам для доопрацювання, якщо вони не відповідають концепції видання, ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство»), вимогам щодо якості та оформлення. Процес рецензування закритий, може тривати 1–2 місяці, про його результат дописувачі будуть проінформовані. Рекомендацію до друку надає редакційна колегія видання та ухвалює вчена рада університету.

Редакційна колегія може не поділяти поглядів дописувачів.

Надсилаючи статтю до редакції, автор дає згоду на її публікацію. Усі права захищені. Передруки й переклади опублікованих статей можливі з дозволу автора й видання.

Матеріали публікуються за кошти авторів. Вартість однієї сторінки друкованого тексту – 40 грн. Одноосібні статті докторів наук видаються безкоштовно. Квитанцію про оплату публікації слід надіслати до редакції після повідомлення про прийняття статті до друку.

Реквізити для оплати статті:

ОДЕРЖУВАЧ: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

РАХУНОК: 31258270105954

КОД ЄДРП: 31035253

МФО: 820172

КОД ПОСЛУГИ: 25010100

БАНК ОДЕРЖУВАЧА: Державна казначейська служба України м. Київ

ПРИЗНАЧЕННЯ ПЛАТЕЖУ: за публікацію статті у збірнику «Філологічні науки».

Контактні телефони:

(05322) 2-78-80 (кафедра світової літератури);

097-615-22-60 (відповідальний секретар Ірина Фісак).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Випуск 27

Літературний редактор Ю. С. Сиркіна

Редактор англomовного тексту І. І. Капустян

Бібліографічний редактор С. І. Козина

Технічний редактор А. І. Тимощук

Комп'ютерна верстка А. І. Тимощук

Підписано до друку 06.02.2018 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 8,53.
Наклад 100 прим. Зам. № 1802

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.