

81.0
В 53

Ксав

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Філологія
Випуск VIII

Івано-Франківськ
2003

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК VIII



НБ ПНУС



663337

66 3337

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
“ПЛАЙ”
2003

ББК 81,2 Ук – 96
В 53

Вісник Прикарпатського університету

Філологія. 2003. Вип. VIII.

Статті, що публікуються у черговому випуску вісника, присвячені актуальним проблемам теорії та історії філологічної науки, лінгвістичної та літературознавчої інтерпретації художнього тексту, поетики літературного твору, дериватології. У традиційній рубриці “Трибуна молодих” друкуються різноманітні дослідження з питань мовознавства і літературознавства.

Для науковців, викладачів, аспірантів та студентів.

The articles published in this bulletin issue deal with questions of theory and history of philology, linguistic and literary text analysis, poetics of the literary work and derivatology. The rubric “Tribune for the Young Researchers” contain papers addressing different linguistic and literary problems.

The journal is designed for researchers, professors and teachers, graduate and undergraduate students.

Друкується за ухвалою Вченої ради

Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В. В. ГРЕЩУК** (голова ради); д-р філос. наук, проф. **С. М. ВОЗНЯК**; д-р філол. наук, проф. **В. І. КОНОНЕНКО**; д-р істор. наук, проф. **М. В. КУГУТЯК**; д-р юрид. наук, проф. **В. В. ЛУЦЬ**; д-р філол. наук, проф. **В. Г. МАТВІЙШИН**; д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б. К. ОСТАФІЙЧУК**; д-р пед. наук, проф. **Н. В. ЛИСЕНКО**; д-р хім. наук, проф. **Д. М. ФРЕЙК**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **В. Г. МАТВІЙШИН** (голова редакції); д-р філол. наук, проф. **М. І. ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В. В. ГРЕЩУК**; д-р філол. наук, проф. **В. І. КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **Т. Ю. САЛИГА**; д-р філол. наук, проф. **М. В. ТЕПЛІНСЬКИЙ**; д-р філол. наук, проф. **С. І. ХОРОБ** (відповідальний секретар).

Видається з 1995 р.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,

Прикарпатський університет імені Василя Стефаника.

Видавництво “Плай” Прикарпатського університету, 2003.

Тел.: 59-60-51

З теорії та історії філології

Віталій Кононенко

КОНЦЕПТ *ВОЛЯ*: ЕТНОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

У концептосфері [пор.: 1] українських художніх текстів поняття-ідея *Воля* займає особливе місце, визначене численними конотативними нашаруваннями, з огляду не лише на його архетипний характер, а й на екстралінгвістичні – соціальні й етнонаціональні – чинники. Мовний концепт *Воля* на глибинному рівні має складну психолінгвістичну структуру, зумовлену неоднотипними психофізичними параметрами, на рівні лексики характеризується полісемічністю, багатоступеневою семною організацією. Виявляючи свій зміст у концепції людини як психічного суб’єкта, це поняття розкривається через константи, в яких відтворюється дія, спрямована на протагоніста – носія цієї властивості, або дія, спрямована від протагоніста на антагоніста, об’єкт психічного застосування.

В соціально-політичних контекстах поняття *Воля* розширює свої межі до узагальнення, що ґрунтується на її визнанні провідною рисою національного характеру, втіленням національного ідеалу. Абсолютизація цього поняття в українському суспільному русі пов’язана із розумінням її як компонента політичної боротьби, як вияву “національного духу”; поняття *воля* за таких умов може одержувати визначення *національна*, утворюючи стійку сполуку *національна воля*. Порівняйте: “За цілеспрямованості інтелектуальних сил і моральності мети залишається одна проблема – проблема *волі*. Річ в тому, що маємо багато патріотів, які чудово розуміють проблеми нашої державності і необхідність боротьби із загрозами їй, але їм бракує *волі* мобілізувати свої здібності до необхідної праці” [3, 69]. Порівняйте у Тараса Шевченка: Не вмирає душа наша, Не вмирає *воля*.

Дихотомія понять *воля* і *свобода* ґрунтується на протиставленні психічних і суспільно-політичних категорій, проте в разі перенесення психічних явищ на соціальний рівень або навпаки – із соціальної в психічну сферу обидва поняття перетинаються, накладаються одне на одне. Поняття *воля* конситуативно зближується з поняттям *свобода*, переважно в суспільно-політично орієнтованих публіцистичних текстах, на позначення незалежності особи або держави загалом, можливості поводитися на свій розсуд чи у рамках визначених державою й суспільством свобод. Порівняйте: “Полягти в боротьбі за *волю* Батьківщини чи за визволення й *свободу* свого народу вважається в усіх народів за найпочеснішу смерть” [7, 3].

Як концептуальна метафора розглядається словесна формула *свобода волі*, яка трактується словником як “здатність приймати рішення із знанням справи” [СУМ, IX, с. 99], але яке має, очевидно, й більш широке значення, зумовлене розходженням сем “необмежена можливість” і “особистісна влада над собою” та спільною семою “незалежність”, що в концепті визначає умови найширшого волевиявлення. Весь комплекс суспільно-політичних трактувань понять *воля* й *свобода* найчастіше забарвлений аксіологічно в позитивному сенсі, нерідко з ознаками урочистості, піднесеності: Вічний революціонер – Дух, що тіло рве до

бою, Рве за поступ, шастя й волю (І.Франко); Чи треба там непогоди, де єсть шастя і свобода (П.Чубинський).

Зрештою, поняття *воля* може підніматися до рівня абсолюту як вияв Божого провидіння, задуму. Щодо людини *воля Божя* передбачає підкорення, стримання, обмеження власної вольової дії в ім'я християнських заповітів: "... людина, яка підкорилася волі Божій, з довір'ям звертається у майбутнє, знаючи, що майбутнім керує Провидіння Боже" [4, 168]; порівняйте: "Нехай буде воля Твоя, нехай буде царство Твоє"; в такому значенні *воля* здобуває означення *святая*, утворюючи стійке сполучення *святая воля*.

В обмеженому рамках художнього твору текстовому просторі нерідко поєднуються різні функції слова-поняття *воля*, що дозволяє визначити концепт *воля* як непередметну сутність, концентрацію рецепторного, пропущеного через переживання і відтвореного в смислі (а не лише в безпосередньому значенні слова) образі [5, 40]. У підґрунті такого усвідомленого естетично сформованого образу-ідеї лежить "колективне несвідоме" (К.Г. Юнг), вивірене часом і традицією, але водночас і національно орієнтоване символічне уявлення, що виходить за межі окремо взятого культурно-художнього контексту, що складають узагальнені константи.

У художньому дискурсі виявляє себе не лише символіка, властива індивідуально-авторському світорозумінню, а й образ самої національної культури, ключові поняття соціуму в рецепціях тієї чи тієї особистості. В цьому плані у визначенні загальнокультурних констант, побудованих на метафорах, мотивах, символах і асоціаціях і семантично трансформованих у художньому тексті, знаходить вияв світобачення, що набуває рис загальнонаціонального, загальнонародного менталітету.

Звичайно, чим ширше загальнокультурний "смісл" концепту, тим більші можливості його метаформізму, реалізації в множинних формах при збереженні інваріантного значення, що виявляється як у загальнонаціональних, так і в індивідуально-авторських рішеннях. Показовим у цьому плані є існування двох і більше культурних інтерпретацій одного й того ж концепту, що створюють своєрідну системну організацію різних підсистем у вигляді антонімій, дихотомій, сумішень тощо. Концепт *Воля* в художньому дискурсі являє подібного роду симбіоз символізованих значень, що відкривають можливості виділення національно орієнтованої парадигми.

У лінгвістичному аспекті концепт *Воля* включає в себе історично зумовлену, достатньо стійку й загальну категорію слів, котрі складають шари слів-понять, що передбачають взаємодію двох протагоністів (семантичних актантів), які об'єднуються в одну цілісність, яка або межує з тотожністю (якщо дія спрямована на суб'єкт, і тоді виникають суб'єктно-суб'єктні відношення), або спрямована на об'єкт (тоді утворюються суб'єктно-об'єктні відношення). В основі цих відношень лежать антагоністичні взаємини, що ґрунтуються на подоланні внутрішнього протиріччя, невідповідності, аж до протидії, навіть за умов подолання внутрішнього Я.

Концепт *Воля* за своєю природою протистоїть концепту *Неволя*, хоч частина їх констант суттєво розходиться у вихідних позиціях; спільним гіперонімом для них є співвідносні поняття *Незалежність* / *Залежність* (як концепти вищого рівня узагальнення). Концепт *Воля* через систему слів-понять утворює семантичне поле. в межах якого реалізуються значення, що відтворюють різні поведінкові типи, типи мовного спілкування з помітним нашаруванням процесуальності,

результативності, наслідку. Через співвідношення із різнобічними виявами поведінкової типології концепт *Воля* в художньому дискурсі стає текстотворчим компонентом, навколо якого ґрунтується розгалужена система слів-стимулів і асоціатів.

Асоціативні зв'язки слова-стимулу *Воля* створюють широке коло символізованих номінацій на позначення різнобічних абстрактних понять із полусними характеристиками: *Правда* / *Неправда* (*Кривда*), *Добро* / *Зло*, *Перемога* / *Поразка*; порівняйте менш виразні в антагоністичних ізоглосах категорії *Гнів*, *Помста*, *Влада*, *Підкорення*, *Лихо* і под. Асоціативно-образні паралелі широкого діапазону охоплюють зрештою основний спектр загальнолюдських ціннісних характеристик. Провідними концептами, що супроводжують концепт *Воля*, стають *Сила*, *Право*, *Доля*, *Агресія* [див. : 2]. Очевидним стає, що на прикладі конкретного дискурсу реалізація цих асоціативних зв'язків підпорядковується досягненню цілісності, "закодованості" того чи іншого художнього тексту.

Відповідно до своєї лексичної і граматичної семантики слово *воля* асоціюється з колом атрибутів-поточниковачів, конкретаторів, що суттєво обмежують можливості функціонального призначення поняттєвої категорії: *непохитна*, *незламна*, *непереможна* (висока якість виявлення вольової енергії), *добра*, *зла* (спрямованість вольової енергії в етично-ціннісному напрямі), *своя*, *його*, *чужа*, *батькова*, *материна* (належність вольової енергії); порівняйте у фразеологізованих сполуках *остання воля*, *воля ваша*, *з доброї волі*, *воля Божя*: Ніхто з доброї волі землі не дасть (М.Коцюбинський); індивідуально-авторські атрибути: *хиренна воля* (Т.Шевченко), *божевільна воля* (Панас Мирний) і под.

Більш узагальнений характер мають асоціати в сполуках із позначенням дій: вони поділяються на ті, що позначають "суб'єктно-суб'єктну" спрямованість: *зібрати*, *стримати*, "суб'єктно-об'єктну" спрямованість: *виявити*, *давати*, *диктувати*, зрідка "об'єктно-суб'єктну" спрямованість: *виконувати*, застаріле *волити волю* (Тут моя воля волить. – І. Нечуй-Левицький), контекстуально зумовлені різноспрямовані дії: *пускати на*, *боротися за*, *віддаватися на*; порівняйте у фраземах: *віддаватися на волю*, *давати волю ногам*, *давати волю рукам*, *давати серцю волю*, *давати волю сльозам*, *пускати на волю Божу* (Фразеологічний словник української мови. – Кн.1. – К., 1999. – С.145).

Асиметричні відношення слова-поняття *воля* з "антагоністом" *неволя* знаходять вияв у сполучуваності. *Неволя* має інші атрибутивні маркери: *тяжка*, *гнітюча*, *нестерпна* (підсилення значення залежності, повної відсутності волі і т.д.); зрідка на позначення місцезнаходження, стану: *турецька неволя*, *кріпосницька неволя*, *єгипетська неволя* – "полон". Предикативні зв'язки передаються набором сполук типу *попасти в неволю*, *жити в неволі*, *визволити з неволі* тощо; порівняйте в стійких сполуках: *жити неволею*, *по неволі*, *якої неволі?* (Фразеологічний словник української мови. – Кн.2. – К., 1997. – С.539).

Обмежується й асоціативний ряд парних слів-реакцій на позначення концепту *Неволя*: *Кривда*, *Зло*, *Поразка*; зберігаються як співвідносні *Гнів*, *Помста*, *Влада*, *Лихо*, *Доля* (аксіологічна характеристика – посилена негація); разом з тим, як і щодо концепту *Воля*, простежуються асоціації з концептами *Сила*, *Агресія*, *Право*. Зближення понять *воля* й *неволя* виявляється в стійких сполуках *по волі-неволі*, *волею-неволею*, *по волі чи по неволі* (зближення на ґрунті антонімії): *По волі-неволі* Найдю свою долю! (Т.Шевченко); *Волею-неволею* приходилось миритися з своєю долею, з таким нудним життям (Панас Мирний).

В асоціативно-образне поле концепту *Воля* частково входять компоненти концепту *Свобода*, причому їхнє перетинання виокремлено в порівнянні з концептом *Неволя*. Концепт *Свобода* виявляє асоціативні зв'язки передовсім із поняттями позитивної ціннісної орієнтації *Правда, Добро, Перемога, Влада* (узагальнені концепти-гіпероніми *Право, Народ, Держава*). Обмежується набір можливих асоціатив-атрибутів: у посесивному значенні (*чужа, своя, його, батькова*), у суспільно-політичному вимірі: *свята, демократична, політична*.

Предикативні зв'язки слова-поняття *свобода* лише частково наближені до синтагматики слова-поняття *воля*: *давати, дарувати, користуватися, завойовувати, забезпечити, пускати на*, також: *бракувало свободи, вивертися на свободу, боротися за свободу*; порівняйте в сполуках *право на свободу, свобода волі, свобода совісті, свобода слова*; застаріле *на свободі*: Ходім лишень к моїй господі, Там поговорим *на свободі* (І. Котляревський).

Слова *воля* і *свобода* зближуються в похідних утвореннях із коренем *-люб-*, причому перша частина *воле-* значно обмеженіша в своїх потенціях, аніж основоположне *свободо-*; порівняйте: *волелюбний, волелюбність* (СУМ, I, с.726) і *свободолюб, свободолюбець, свободолубний, свободолубність, свободолубство* (СУМ, IX, с.99); проте *волевиявлення*. Розширене вживання похідних зі *свободо-* зумовлене суспільно-політичними конотаціями, що додають значення “відсутність політичного й соціального гноблення; право демократичного волевиявлення” тощо.

У художньому тексті (Панас Мирний і Іван Білик “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”) концепт *Воля* створюється завдяки конотаціям, побудованим як на підсвідомому, логічному, так і на асоціативно-образному, емоційно-оцінному ґрунті. Особливістю дискурсу є те, що він визначається словесно як дія внутрішніх і зовнішніх чинників, котрі зумовили поведінковий код протагоніста – Чіпка. Наративна ситуація панорамна й сценічна водночас, із залученням широкого коментування, оцінювання й інтерпретації, на основі аналізу зовнішніх і внутрішніх монологів, розповідей і дій; причому зовнішня розповідна інтонація переважає [6, 79].

При цьому протагоністи і їх антиподи у наративі, виступаючи як індивідуалізовані, експліцитні, висунуті на перший план оповіді, як, скажімо, Чіпка, можуть бути й узагальнені, охоплювати коло людей, бути наявними, імпліцитними; порівняйте, наприклад: Одна ще Галія має над ним *волю*: він її ще кохає й поважає і Тим запеклим душам треба було десь дівати свою силу, що пручалася, *рвалася на волю*. Зрештою, поняття *воля* може підніматися й до рівня абсолюту, як вияв Божого провидіння, задуму, щоправда, в тексті вияв Божого провидіння є свого роду антитезою до міркувань героя про несправедливість долі: – От би тепер і мама дома була, не плакала б так часто... і хліб би був: коли здумав, їв би!... – На те *Божя воля*, моя дитино!... Та попри прив'язаності до того чи того протагоніста або й з урахуванням абсолютного значення поняття, концепт *Воля* включає в себе етнокультурологічно зумовлені константи, що в своїй сукупності складають визначений історико-культурний континуум.

Якщо розглядати Чіпку як конкретного носія ідеї волі в розмаїтті її проявів і ситуативно зумовлених реалізацій, то увагу привертає художньо вивірена психологізація константних рішень. Мова культури значною мірою стає мовою психологічного аналізу явища волі. Історія становлення й формування прота-

гоніста є зрештою історією породження, розвитку, мотивації прагнення до волі як до стрижневого деміурга, що визначив трагедію особистості.

Неабияку роль у реалізації ідеї волі як символізованого коду створюється на ґрунті поступового розширення поняття *зло*, *зло*, що опосередковано виявилось у понятті *воля* як такого, що породжено злом, тому попри мімікрію й відхилення зрештою виливається в конкретно злому. У визначенні конотацій, що супроводжують співвідності зі словами *зло, злий*, не настільки важливі первинні каузативні відношення, що викликали “зло”, скільки лінія від злого до прагнення волі. Історія розвитку волі є теорією становлення зла, боротьби вічних антагоністів, які й виявляють себе як самодостатні протиставні сили – зла і добра.

Первинний протест героя проти нав'язування йому злого є лише етапом розвитку того ж таки зла: – То тільки *злі* діти так скаржуться. – Я не буду *злий*, бабусю! – одказує Чіпка... Навіть доля у Чіпчиної сім'ї – *чорна, темна, страшна, з худим, з'їденим нуждою лицем, з злими од голоду очима*, отож зло пояснено, але не виправдане. Паралельно розвивається асоціативно-конотативний ряд зі словами-поняттями *сміливість, міць* і тут же – *хижість, неабияка* вдача тощо. Порівняйте: Одно тільки в цього [парубка] *неабияке* – дуже палкий погляд, бистрий, як блискавка. Ним світилася якась *незвичайна сміливість і духовна міць*, разом з якоюсь *хижою тугою*.

З позицій зовнішніх умов формування дискурсу будується на основі зіткнення, протистояння, з одного боку, реалії зображеного життя, з іншого, – їх неприйняття, небажання сприймати їх як даність у свідомості протагоніста; отож його основним антагоністом і є реальна дійсність. Чіпка сприймає те, що його оточує, як *кривду*, протиставляючи її його баченню *правди*. Повторювані інвективи протагоніста щодо *правди, якої в світі немає*, поступово трансформуються в ідею фікс, що починає переслідувати його, як мана.

Почуття неправди з дитинства западало в Чіпчине *гаряче серце: поніс у серці гірке почуття ненависті на долю, що поділила людей на хазяїна й робітника*. Нові нещастя карбують філософію життя: *Життя* – що стерняста нива: не пройдеш, ноги не вколовши. І тоді з'являються перші питання, на які не було відповіді: Де ж тоді *правда*?... Ой, ні, ні! тут щось та не так, – тут щось друге, інше...; – Чи воно коли буде *правда* на світі? Чи, мабуть, ніколи не буде?!

Пошуки правди мають дати відповідь на сакраментальне: – Що є істина? Поділ за принципом *правда* – добре, *неправда* – зло стає визначальним:

Чіпка слухав ту обрубку бесіди, серце закипало в його...

– Так воно скрізь добре?... – промовив він: – усуди *правда*!

– А ти шукаєш *правди*? – суворо запитав Порох. – Тільки й *правди*, поки повна пляшка, а коли порожня, то й брехня!..

Чіпка втрачає віру в правду: Порохові речі глибоко запали в серце.. Перед очима встала вся *неправда*... “Пан над мужиками, пан і над панами!.. Де ж ти тут візьметься тая *правда*?” Прокинулася у Чіпчинім серці недовіра у *правду*; обізвалася вона у душі його тяжким сумом...

Почуття неправди стає переконанням, осмислюється як закон життя: – І добро, і душа пропала... бо немає *правди* на світі... немає між людьми...; – Отака-то в світі *правда*! Один прийшов, підсипав – і одсудив; а дай ти п'ятдесят карбованців – тобі одсудять... А якби була *правда*, то цього б не було... земля б зосталася у мене...; в словах персонажа-рефлектора: – А *правду* казав Чіпка. – промовила вона [Христя] вголос – аж Грицько від дрімоти прокинувся. – Яку *правду*? –

позіхнувши, питає він. – Що немає між людьми *правди*, що живуть вони не по закону... (у розміркуваннях Христі – розвиток думок Чіпки про правду: – Якби люди по *правді* жили..., Коли б вони по *правді*, а не *кривді* жили...).

Навіть ставши на “неправедний” шлях, Чіпка виправдовує свою поведінку відсутністю правди: “Чому ж нам не можна?... Гидко тільки... Злодюга, скажуть... Господи! де ж тая *правда*? Не дає відповіді й звернення до Бога: “Господи, Боже! де ж твоя *правда*? – шепче Чіпка. – Де її шукати?” І по тому – в репліках і доказах як мотив, стимул, ідея – знову *правда, неправда*: –Ти бачив сьогодні людську *неправду*?; Так оце *правда*? Це вона? Ні, Тимофію!; “Скрізь *неправда*... скрізь! – шептав він. – Куди не глянь, де не кинь – всюди *кривда* та й *кривда*!.. Коли б можна, – увесь би цей світ виполонив, а виростив новий... Тоді б, може, й *правда* настала!” Відсутність правди виправдовує неправедні дії – *Зло*.

Боротьба *Добра* й *Зла* в Чіпчиній душі починалася з бажання бути добрим: –Я не буду *злий*, бабусю!.. – одказує Чіпка – та й задумасться; – Я, бабусю, буду *добрий*... я *злого* не робитиму, то й Бог мене не поб’є... Але *зло* має бути покаране: – А отих дітей, що мене били та проганяли – тих Бог поб’є, бо вони *злі*!.. Під впливом несправедливості в Чіпці визріває, поширюється *Зло*, борячись із *Добром*, перемагаючи його, бо *Неправда* не сумісна з *Добром*: Собі на лихо, поряд із *добрими* думками, у малому серці ворухилося щось *недобре*, непокійне; Бог страшний *зламу*, а Чіпка дума, що він *добрий*, а лихі люди його дратують...; Ой, *злий* же він був тоді! Ой, *лютий*!

Зло як споконвічний ворог людини спочатку визначає етично-оцінні Чіпчині характеристики: – Ні. *Недобре* зробив батько, – глухо якомсь, з протягом, почав Чіпка... – Ні... негаразд!.. Чому він їх не вирізав, не випалив?... – Кого, сину? – Панів! – одказав твердо Чіпка; порівняйте у зверненні до Бога: “Чому ж ти не скараєш *злого* – хай не карає *добро*го?! Чому ти не вдариш злочинця своїм гнівом *праведним*?.. Ти не скараєш їх... ні?!; у згадці про наїв дитячих літ: – А баба учила мене людей прощати, а дід – любити... Дурні! дурні! не стоять вони слова *добро*го... їх мучити... *Зло* заволодіває душею Чіпки, визначає його поведінковий тип: Душа мліла й боліла – *помстою*; серце гукало – оддячити; розум пашів *злом*... *Луцифером* – носієм *Зла* – “охрестили” Чіпку в селі. Але й після найтяжчих Чіпчиних злочинів не вмирає віра в добро: – Хай тобі Бог помагає на все *добре*! – крикнув навздогін Чіпці Грицько; – Господи! – заливаючись сльозами, мовила Христа. – Налути його на все *добре*! – та разом з Грицьком і повернула до возів.

У протиборотві антагоністів *Правди* й *Неправди*, *Добра* і *Зла* перемагає *Неправда*, *Зло*. Але водночас у муках і стражданнях народжувалась ще одна *Сила* – *Воля*. Константи *Волі* розвиваються в двох напрямках: *Воля* як соціальне явище, *Воля* як риса особистісного плану. *Воля* в суспільно-політичному смислі (“божевільна воля”) є лише словесною обкладинкою свого антагоніста – *Неволі*. Порівняйте:

Літ за двадцять до кріпацької *волі*, з того самого Ромоданового шляху, яким ішов парубок, у село Піски вступав якийсь несвідомий захожий; – Пан одніме, Чіпко!.. він одбере, мій сину!.. У двір піду – старою недовго віку коротати у *неволі*..; Життя круто повернуло своїм важким колесом – та й закутило Піски – в *неволю*!; порівняйте також: Ще тільки об’явили *волю*. – пішани зашуміли, як окріп у горшку. та знижене, з позицій селянства розуміння волі: – Шабаш. братця! *воля*! *воля*! – загукали кріпаки. кидаючи роботу та йдучи у шинок – *волю* *женити*; Промайнула *воля*, поламала ланцюги віковічні, на котрих ще за ділів-праділів

прикували до панів колись вільні хутори, села... Задурманений *неволю* люд почав продирати очі... *Неволю* порізнила дітей одних батьків, одних матерів; вирила між ними глибокий яр, котрого ні перейти, ні переїхати – хіба засипати...

Потяг до *волі*, незалежності прокинувся в Чіпці ще в дитячі роки. Панська й людська *сваволя* зміцнила й загартувала волюві якості героя. До того ж і природний хист тягнув його у вільне життя: Та не слуха Чіпка матеріної ради. Степ, *привілля*, – от що йому сниться! Навіть у власній хаті він прагне волі, простору без будь-яких умовностей і обмежень: У своїй хаті він був, як чужий: вона йому остогидла. Йому було у ній душно, тісно; серце забажало *волі*, душа – простору. Поступово *Воля*, що стає *сваволю*, все потужніше вступає в конфліктну ситуацію з контрагентом – *Неволю*: Тим заляканим душам треба було десь дівати свою силу, що пручалася, *рвалася на волю*, переступала звичаї, топила у гульні, у горілці; п’яним головам одрадна була *несамовита сваволя*, котра б не знала ні в чому припону, заборони, буйна та шумлива, як самий хміль...

Виколіскавши, виплекавши *волю* як силу, що дає змогу протистояти неправді й несправедливості, Чіпка, однак, спрямовує її не на добрі справи, а на *зло* іншим, отож його *воля* – то підкорення інших, бажання спиратися не на *Божу волю*, а лише на свою власну. Виливається та *воля* теж у *свавілля*, в злочини, у пограбування і вбивство. *Воля* як екзистенційна сутність, як неподолане ество дається знаки, полонить серце й душу: *Воля* для чоловіка вільного – чарівне слово, а для невольника – мед, – п’яне чоло. Воно, як дурманом, як хмелем, затуманить усі його думки, гадки, надії: усе для його умерло, оглухло, одно воно тільки й сяє й гріє по темному шляху його темного життя. У цьому постулаті – і прагнення до *волі* соціальної, і до *волі* особистісної. Але якраз така *Воля* і поєдналася з *кривдою*: Куди не глянь, де не кинь – всюди *кривда* та й *кривда*!.. Живеш, нудишся, тратиш силу, *волю*, щоб куди заховатися від неї, утекти від неї; плутаєшся у темряві, падаєш, знову встаєш, знову простуєш, знову падаєш... І Чіпка падав, падав стрімголов, і все важче було вставати, аж поки не впав у безвихідь, у безодню.

Концепт *Воля* виявляє можливість комунікативної й текстотворчої цінності, завдяки чому поряд з іншими чинниками конститує художній текст, забезпечуючи його цілісність і зв’язаність. Взаємодія з концептами *Правда/Неправда*, *Добро/Зло* включає в дію принцип конфлікту, що набуває характеру не стільки зовнішнього зіткнення, скільки внутрішнього “боріння”, що зрештою визначає концептуальність дискурсу як єдності.

1. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия ОЛЯ РАН – М., 1993. – № 1.
2. Лоренц К. Агрессия (так называемое “зло”). – М., 1994.
3. Лук’яненко Л. Национальна ідея і національна воля – К., 2003.
4. Словник біблійного богослов’я – Рим, 1992, Львів, 1996.
5. Степанов Ю. С. Константи. Словарь русской культуры – М., 1997.
6. Ткачук В. Наратологічний словник – Тернопіль, 2002.
7. Шелухин С. Україна – назва нашої землі з найдавніших часів – Прага, 1936.

In the article an etimological aspect of the concept “freedom” in Ukrainian fiction texts is analysed. The linguistic concept “freedom” has a complicated psycholinguistic structure on a profound level it is characterized by polysemist, a multistaged sem organization.

Степан Хороб

МЕТОДОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО БУТТЯ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ: АСПЕКТИ КОМПАРАТИВІСТСЬКОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Давно помічено, що твори художньої літератури і мистецтва з чітко вираженою національною закованістю входять до культурно-духовних координат інших народів, по суті, двома означеними шляхами: безпосередньо й опосередковано, тобто без будь-якої зміни оригіналу (мовної, стильової, формотворчої та ін.) або ж завдяки певній їх інтерпретації в ідейно-естетичному переказі з його органічною рецепцією у тому чи іншому середовищі або соціокультурному [Див.: 3; 4; 9; 14; 15]. Причому процес “приживлення” на новому ґрунті інонаціональних художніх явищ значною мірою залежить від їх видової, родової та жанрової приналежності. Бо якщо, наприклад, живописні полотна, витвори скульптури та архітектури (власне, те що існує винятково у просторовій формі) переважно зберігають свою первозданність, майже цілковиту незмінність в інонаціональному бутті, то художня література в усіх своїх виявах, різножанрові музичні творіння, театральні вистави (власне, те, що позначено часовими або часо-просторовими вимірами і сприймається як визначена дія) переходять до іншого культурно-мистецького життя за дещо відмінними законами, частково модифікуючи чи й суттєво міняючи свою автентичну природу у процесі інтерпретації – здебільшого через мовний переказ, сценічну варіативність, виконавське трактування тощо.

Щоправда, практика міжнаціонального взаємообміну фіксує й інші способи та принципи художнього засвоєння, а відтак і культурно-духовного буття творів літератури і мистецтва. Ті з них, що несуть у собі яскраво виражену “процесуальну дію” (приміром, ряд прозових і драматургічних форм) чи близькі їй зрозумілі емоційно-вербальні структури (скажімо, ліричні та фольклорно-етнографічні форми), можуть прилучитися до інокультури і стати відповідним національним набутком інших літератур та мистецтв без зміни своєї мовної оболонки. Більше того, навіть якщо й зазнає вона певних змін (наприклад, персональний переказ чи переказ із субтитрами в кінофільмі), то позначається це головним чином тільки на зовнішній, мовити б, “голосовій” інтерпретації, назагал посуваючи зберігаючи свій оригінальний вияв.

Одночасно процес взаємообміну чи взаємодії включає в себе також складні зв'язки між видами і родами літератури, між різними мистецькими видами, надто тонкі взаємопереходи і взаємозумовленості між ними. То ж “приживлення” інокультури виявляє ще один продуктивний і творчо перспективний аспект – інсценізацію й екранізацію творів зарубіжної літератури, кінематографічний варіант музичних п'єс, зосібна опер або оперет, телевізійну версію романів, оповідань, драм тощо. Тут зміщення від оригіналу, домислення як “свого” національного, так і “чужого” інонаціонального (іноді суттєве!) просто неминучі. З одного боку, вони продиктовані об'єктивними (часовою, історичною, естетичною, духовною потребою), з іншого, – суб'єктивними (авторською художньою і громадянською позицією) чинниками інтерпретатора [Див.: 7; 8; 16]. Нерідко режисери-постановники й актори-виконавці, крім творчого досвіду попередників-інтерпретаторів того чи іншого твору, враховують і власний досвід

Степан Хороб. Методологічні концепції інонаціонального буття літературно-мистецького твору...

сценічного, екранного чи музичного трактування й розробки типологічно близької прози, драматургії або музики.

Зрозуміла річ, абсолютно тотожної інтерпретації задуму оригіналу досягти, по суті, неможливо. Практика переконує, що найменше ідейно-естетичних втрат (змістових і формотворчих) можна домогтися лише за умови, якщо оригінал інтерпретується комплексно – зважаючи на всі його художні особливості, психологічну своєрідність його творця, історико-культурні умови часу і духовно-національного середовища, в яких народжувався інтерпретований твір, загалом поставало мистецько-образне мислення письменника, композитора, драматурга тощо. Однак, як доводить знову ж таки творча практика, інтерпретатор хай як би максимально не проникав в інонаціональну стихію, все ж не може цілковито позбутися (зрештою, чи необхідно це?!) суто національних й індивідуальних характерологічних рис – ментальності, емоцій, психологічних рецепцій, складу художньої свідомості тощо.

Важливим концептом інонаціонального буття літературно-мистецького твору окрім інтерпретатора-“виконавця” виступає й інтерпретатор-перекладач суто вербальної творчості. Не вдаватимемося до міркувань про те, яку роль у цьому відіграє перекладацтво, зауважимо тільки, що саме завдяки йому народи знайомляться із зарубіжною культурою, збагачують як реципієнти свої уявлення і смаки, органічно вписуючи “чужий” твір до власного національно-духовного контексту. З цього приводу цікаві думки висловив колись Олександр Білецький: “Художні досягнення українського народу дорогі для українців не тільки тому, що вони “свої”, а й тому, що росіянин, поляк, чех, болгарин, так само як француз, англієць, німець, читаючи того чи іншого українського поета, може відчувати себе на мить українцем, відчувати завдяки Шевченкові, Франкові, Лесі Українці, Коцюбинському, Тичині, Рильському і багатьом іншим високе почуття загальнолюдської солідарності, почуття інтернаціонального братерства, що проймає українську літературу, як і інші великі літератури світу” [2, 13].

Таких чи схожих висловлювань не тільки українських, а й зарубіжних літераторів можна навести чимало. Проте нас тут цікавить передусім методологічна сторона інонаціонального буття літературно-мистецького твору. І найперше, що треба зазначити, – переказ, хай навіть при всій можливій відповідності першоджерелу, завжди виступає своєрідним актом творчості. Власне, завдяки цьому переказаний твір набуває нових, досі не характерних для оригіналу рис, і фактично стає явищем інонаціональної культури, котре і сприймається, і оцінюється в світлі її досвіду. Такий словесно інтерпретований твір “починає жити вже незалежно від своєї первісної мовної форми” і “стає у мовному вираженні багатоліким” [11, 339]. Звісна річ, у різні часи й епохи існували різноманітні, нерідко й прямо протилежні думки про можливість переказу та його специфіку (родову, видову й жанрову), про відносний ступінь свободи в іномовному інтерпретуванні оригіналу тощо. Наприклад, в епоху Середньовіччя нерідко створювалися так звані “вільні переклади-перекази”, у результаті чого інтерпретаторами вилучалися із тексту оригінальні риси, що становили незвичність і непорозумілість з культурою, котра засвоювала його. Натомість вводилися такі висловлювання. такі форми й образи, такі психомотиваційні чинники поведінки героя або його характеру, ситуацій чи сюжету, які були “своїми” в естетичних уявленнях національної аудиторії й порівняно швидше адаптувалися до сприйняття буття. На переконання дослідників, такі “вільні

переклади-перекази” часто вступають у “змагання” з першоджерелом, адже вся їхня ідея реінтерпретації зводилася не так до цілковитого повного відтворення оригіналу, як до звичайної переробки сюжету, а нерідко й до абсолютного перетворення оригіналу [20].

Нова мовленнєва “одежа” твору вводить його до координат засвоєваної культури, водночас змінюючи не тільки його зовнішнє обличчя, а й зміст оригіналу. Звідси – послаблення зв’язків перекладеного твору із духовно-мистецьким та національним середовищем, у надрах якого він народився, постав як самототожне й самоцінне явище.

По суті, вже тривалий час художній твір розглядається не як статичне, ізольоване надбання якогось одного народу, не як +образно-естетичне сполучення зумовлених часом, епохою, обставинами, національною самобутністю тенденцій і прийомів, а передусім як історично мінливий і складний організм, що зусебічно пов’язаний із оточуючою суспільно-історичною дійсністю, із загальним рівнем розвитку суспільства та культури, до яких належить митець, із діючими духовними та художніми традиціями, зрештою, із іншими галузями мистецької свідомості. Це – з одного боку. З іншого боку, здійснений переклад і вкорінення його в глибини інонаціонального ґрунту призводить щонайменше до двох виразно окреслених наслідків. По-перше, зміна мовної фактури не тільки дещо “відриває” такого типу художній твір від його суто національного осереддя, сказати б, автохтонного джерела, надаючи йому відтак позачасових вимірів, а й сприяє, по-друге, читачеві у зіставленні перекладу зі схожими національно-мистецькими явищами, з творчістю тих, хто невід’ємний для даного читацько-реципієнтного середовища. “В іномовних сприйняттях такий письменник та його твір подібні на гірську вершину, якою можна милуватися здалека, але до якої важко знайти справжні шляхи, – доречно зазначає сучасний дослідник. – Загалом питання й полягає в тому, як знайти ці шляхи, як уникнути цієї штучної ізоляції сприйняття” [1, 25].

Аналізуючи художній переклад, літературознавці часто звертають увагу на те, що будь-який твір літератури і мистецтва (надто той, що виражає “процесуальну дію”) в його інонаціональній інтерпретації неминуче зазнає “природних” втрат. Вони, втрати, торкаються найрізноманітніших аспектів перекладацтва – від суто вербальних чи й мовно-ритмічних невідповідностей аж до емоційно-психологічної або соціальної неадекватності. Згадаймо родову приналежність слова “луна” у відомій поезії Олександра Пушкіна та його родову протилежність “місяць” у перекладі цього твору Максимом Рильським. Або ж деяку мовно-ритмічну змінність в українському перекладі того ж Максима Рильського “Пана Тадеуша” Адама Міцкевича*. Зрештою, згадаймо, як нелегко даються, по суті, майже всім іномовним інтерпретаторам переклади новел Василя Стефаника. Тут, за переконаннями росіянина Володимира Россельса [18], становлять труднощі не стільки покусські діалектизми і західноукраїнська говірка, скільки своєрідність словесних гнізд у творах прозаїка, що створюються однокорінними словами й приховують у собі багатство семантичних відношень, зокрема між суфіксами і префіксами. А грузинський письменник Симон Чиковані, здійснюючи свого часу переклад поезій Павла Тичини, широко зізнавався,

* Про це докладніше йдеться у польськомовній праці: Gzozbart Z. Maksyma Rylskiego droga do arcyprzekładu “Pana Tadeusza” // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich / Pod red. S. Kozaka i M. Jakóbca. – Wrocław-Kraków-Gdańsk, 1974. – S. 237-270

що найважче йому вдавалося передати словотворче новаторство і синтаксис ранніх творів українського автора, надто їх цілковиту музичальність. “Чарівна мелодійність і яскравий колорит української мови, – писав він, – проявилися в його поезії воістину могутньою силою і сяють у ній всією своєю багатобарвною гамою. Злиття поета з рідною мовною стихією таке, що на найвищих злетах її поетичного симфонізму лірика Тичини здається майже недоступною для перекладу” [23, 193-194].

Перекладачі і дослідники часто зауважують, що певні труднощі в україномовному бутті інонаціональних творів виникають при передачі структури речень чи й загалом текстового викладу літературно-мистецького явища (роману, оповідання, драматичної поеми, драми тощо). Відомо, що безособові речення існують лише в слов’янських мовах, і це створює очевидні перепони у перекладах з англійської, німецької, французької чи іспанської мов. Зразком цього може слугувати переклад українською фрагмента з музичної драми “Валькірія” німецького драматурга і композитора Ріхарда Вагнера, де вже саме сполучення слів, звучання власних імен (як і реалії – історико-культурні, національно-побутові, що приховані за цими іменами) породжують особливий стан “громадян фатерлянду”: відчуття гордості, захоплення, причетності, патріотизму, згуртованості. Останні рядки Ігор Качуровський реінтерпретує в україномовному варіанті (чи не вперше в історії українського перекладацтва) таким чином, що слово *полум’я* алітерується зі словом *помочи*, *дім* – із *дай*:

*Дім наш у полум’ї,
Помочи дай мені,
Брате мій, Зігмунде* [10, 131].

Ритміко-мелодійну своєрідність, особливу внутрішню пульсацію, що здебільшого характеризують віршовані твори (почасти й прозу, надто ліричну), передати в інонаціональному бутті доволі непросто. Тому перекладачеві нерідко доводиться вдаватися до суттєвих відхилень, до помітних змін ритму й мелодики, що є органічно-традиційними для власної національної поезії, музики, фольклору тощо. Звісна річ, це аж ніяк не означає, що такий переклад у художньому сенсі менш вартісний, аніж оригінал, що він займає нижчий щабель в ієрархії освоєння естетичного світу і т. п. Переклад не тільки може дорівнювати оригіналу (для прикладу візьмімо унікальний за своєю суттю перекладений сонетарій зі світового письменства, здійснений Дмитром Павличком, або сучасний багатотомний переклад творів Вільяма Шекспіра в україномовному бутті). За рівнем художньої майстерності він може навіть переважати його, оригінал, компенсуючи ті чи інші невиразності авторського автентичного тексту, ті або інші якості мистецького характеру (як це трапилося, скажімо, з україномовним перекладом російськомовної інтерпретації роману єврейського письменника Шолом Алейхема “Тев’є-молочник”, створеної Григорієм Горіним у 80-х роках минулого століття).

Перекладений твір літератури чи мистецтва (талановито або посередньо виконаний) завжди проступає як інноваційний, адже в ньому більшою або меншою мірою синтезується два творчих начала: з одного боку – індивідуальність автора, з іншого – індивідуальність перекладача. Звідси основним протиріччям перекладацтва як власне складової не лише компаративістики, а й мовознавства була, є і буде проблема “вільного” і “буквального” перекладу, проблема художньої відповідності і словесної точності, сказати б, мовленнєвої адекватності.

Дослідники вже протягом тривалого часу намагаються їх вирішити, спираючись на багатющу перекладознавчу практику. Приміром, український вчений Віктор Коптілов, російський літературознавець Євген Гуренко, грузинський мовознавець Георгій Гачечиладзе та ін. [Див.: 5; 12; 13] виходили з того, що між цими полярними поняттями перекладознавчої науки кінце слід шукати зв'язки чи взаємозумовлення, нарешті, діалектичну єдність. Названі теоретики пропонують так звану "концепцію реалістичного перекладу" для розв'язання вказаних протиріч і суперечностей. Вони обґрунтовують свою позицію тим, що художня дійсність перекладуваного твору закладена в його оригіналі і виконує ту ж функцію, аналогічну якій здійснює у творчості реальна дійсність. На переконання польської дослідниці Х. Янашек-Іванчикової, перекладач мусить настійливо вишукувати засоби не стільки вербальної відповідності, скільки відповідності художньої, тобто він повинен передавати передусім естетичну цінність оригіналу, створюючи водночас рівнозначну естетичну цінність засобами своєї мови, ментальності, культури й загалом ідейно-образної свідомості [Див.: 26; 27]. Власне, тут чи не найточніше передає цю позицію аналогія художньої правди з правдою життя у високому сенсі цих понять.

Таку точку зору нині здебільшого підтримують чимало українських теоретиків і практиків художнього перекладу – як науково перспективну і продуктивну. Як би там не було, "переклад, хоча й не може вичерпувати оригіналу (як оригінал не здатний вичерпати предмета художнього зображення), все ж при такому підході зберігає тональність, настрої, психологічну достовірність, а не лише сюжетно-фабульну канву та загальні структурні особливості першотвору" [19, 90]. Чи не це мали на увазі колись Максим Рильський і Василь Барка, які здійснювали переклад українською "Короля Ліра" Вільяма Шекспіра?! За всієї типологічної близькості ця трагедія англійського драматурга в її інонаціональній інтерпретації дає всі підстави для ствердження думки, з одного боку, про створення естетичних відповідників оригіналу "Короля Ліра", а з другого, – про принципи (різноманітні й протилежні), що їх дотримувалися під час перекладу твору Вільяма Шекспіра і Максима Рильського, і Василя Барки.

"Зусилля Рильського спрямовані на те, щоб супроти оригіналу виставити по змозі дисциплінованішу версію, усе розмашне й невтримне – втримати у звичних для певної стилістичної школи словесних рядах і конструкціях, – пише дослідник з української діаспори. – Інакше кажучи, Рильському залежить на тому, аби будь-що появили Шекспіра кляси́ком так, як це поняття уклалося у теорії та практиці українського неокласицизму" [25, 8]. Тим часом "Барка не тільки не чурається будь-якого звужуючого узагальнення, а, навпаки, у кожному найнезначнішому випадку створює ніби додаткове силоне поле, щоб виштовхнути наверх незвичне, незвичайне, одноразово-неповторне. Його неоціненна заслуга полягає в тому, що він, поступово ускладнюючи свої засоби виразу, демонструє те, на що, на жаль, так мало звертали увагу українські перекладачі: називання речі в Шекспіра, яке відбувається не прямою дорогою, а якомога більше звивистою, де насолода спізнання зумовлюється саме в цьому неймовірному нагромадженні словообразів (...). Модерними засобами він розкриває структуру Шекспірівського мовного бароко" [25, 9].

Власне, ця повсякчасна й настійлива увага Василя Барки до кожного перекладуваного слова з "Короля Ліра" Вільяма Шекспіра дає йому можливість збагнути й передати у своєму рівнозначному виразі найменшу деталь у всіх без

винятку моментах перекладу, де її Рильський нерідко або недобачає, або й свідомо упускає. Приміром, у таких рядках україномовного перекладу: *Сестро, я маю поговорити про справу, що стосується нас обох* (Максим Рильський); *Сестро, не орібнію маю сказати: що найближче торкається нас обох* (Василь Барка) у їх зіставленні з англійським оригіналом тексту драми Вільяма Шекспіра – *Sister, it not little I have to say of what most hearly appertains to us both*. Художню позицію українських перекладачів (як переконуємося, нерідко прямо протилежну) відбиває, скажімо, переклад одного із найславетніших монологів короля Ліра. Проілюструємо це, зачитувавши уривки із україномовної інтерпретації Максима Рильського та Василя Барки:

...Почуй мене, природо!

Почуй мене, ласкаве божество!

Як суджено оцій гідкій тварюці

Дітей родити – відбери це в неї,

Неплідністю їй чрево засуши!

Нехай її мертвотне, марне тіло

Довіку немовляти не народить,

Щоб ним пишались! А як вирок твій

Велить їй матір'ю колись назватись, –

Нехай народить хирляву потвору

Собі на муки!.. (М. Рильський) [26, 260].

Почуй, природо! Люба – божеська, почуй:

спини мету свою, коли волієш

тварюку цю родючою зробити.

Впровадь у чрево її – неплідство.

Всуши їй вимростові влонця

і ввік від тіла змерзки не виводь

малятко в почессть їй! Коли ж родити мусить,

створи дитя маруди, щоб жило

на осоругу – виродне, в терзання їй

(В. Барка) [25, 46].

Типологічно зіставляючи оригінал тексту драматичного твору Вільяма Шекспіра з його україномовними перекладами Максима Рильського та Василя Барки, зауважуємо, що інонаціональне буття "Короля Ліра" аж ніяк не позбавляє його власне національного, англійського колориту. Зрештою, не слід також стверджувати, як це іноді роблять деякі дослідники, що мова є чимось суто зовнішнім, порівняно із ідейно-образною спрямованістю художнього твору, що вона є другорядною в річці загальної культури. Тим часом мова є формою вираження і важливим засобом кодування саме культури, загалом головним чинником збереження духовних традицій. Водночас мова сама по собі ще не вичерпує поняття національно-своєрідного в літературі і мистецтві, й тому видозміна мовної форми ще не відриває повністю твір від художньо-культурної й духовної атури свого народу. Він, з одного боку, залишається явищем рідної культури, а з іншого, – стає фактом чи частиною культури, мовне обличчя якої він набуває. Навіть досягнувши світового визнання, такий твір літератури все ж зберігає органічну прив'язаність, залежність від автентичної форми свого мовного буття, що на різних рівнях організації внутрішньої і зовнішньої структури тексту воно проступає

багатоаспектно. Тож має цілковиту рацію сучасний російський дослідник М.Й. Конрад, який стверджує, що в умовах такого перетворення твір мистецтва слова “дещо втрачає, дечого набуває. Втрачає він свою одиничність, ту неповторну індивідуальність, що дає йому мовна плоть, в якій він народився у своїй країні; але, з іншого боку, різномовне існування виявляє в літературному творі те загальне, що виводить його за рамки одиничності, що є значущим для всіх” [11, 339].

Суттєвим методологічним концептом інонаціонального буття літературно-мистецького твору є виявлення художньо-культурного явища чи процесів, завдяки яким він з однієї національно-духовної аури переходить до іншого, “чужого” контексту, до інонаціональних обставин буття. Тут доречними будуть спостереження французьких компаративістів [29], які ще в 60-х роках минулого століття на багатоманітному художньому матеріалі (здебільшого західноєвропейського письменства) розробили положення про типи й форми посередництва між оригіналом твору та його перекладом. Вони запропонували у цьому взаємозв'язку цілу систему науково обґрунтованих моделей-посередників – індивідуальних, групових, міфологічних, фольклорних, книжних тощо. Українське порівняльне літературознавство, як засвідчує цілий ряд виданих останнім часом монографічних досліджень, не тільки поділяє таке положення посередництва в типологічних зіставленнях національного й інонаціонального буття художнього явища [Див.: 17; 21; 22]. Воно доповнює його, розвиваючи деякі тенденції нинішнього літературно-мистецького процесу, численними фактами і культурно-історичними поняттями фольклорно-міфологічного, євангельського, етнічного, орієнтального і комунікативного змісту.

Доречно зазначити, що між поняттями інтерпретації та посередництва існують суттєві розбіжності, навіть більше – очевидні суперечності: перше завжди передбачає та виявляє момент творчої діяльності, друге ж – передає інонаціональні літературно-мистецькі цінності переважно без змін, як слушно спостеріг Євген Гуренко та Степан Ковганюк. Проте “сам факт посередництва може надати певних відтінків характерові сприйняття і засвоєння культурою інонаціонального твору, – пише Т. П. Руда, – іноді тут спрацьовують стереотипи ставлення до культури-“посередника” (виду мистецтва-“посередника”, типу виконавця-“посередника” тощо)” [19, 91-92].

Ще одним методологічним моментом інонаціонального буття літературно-мистецького твору є визначення реципієнтного шляху чужоземних культур, що, як правило, завше буває надзвичайно складним, суперечливим, доволі неоднозначним, незважаючи на те, чи прилучається такий твір до інокультури в оригіналі як автентичне явище, а чи після інтерпретації – як факт перекладу. Так або інакше, він сприймається у виявленому загальному ідейно-естетичному, морально-етичному, побутово-психологічному, етнічно-історичному та ін. уявленнях і розуміннях народу й нації, що сформувалися протягом тривалого часу у їх повсякденному житті. Тож “втраати” на цьому й, власне, такому шляху просто неминучі, вони навіть мусять передбачатися заздалегідь. Інша річ, що вони, ці “втраати”, можуть бути різними – очевидними й мало помітними, суттєвими й не зовсім тощо. Все залежить від того, чи здійснюваний переклад твору належить до одностадіальних (етнічно, мовно, історично тощо) культур, а чи він різнотипний як за способом художнього мислення, національною конкретикою, так і за ментальністю, філософськими засадами. зрештою, народними традиціями, як пишуть зарубіжні компаративісти [28]. Отож, одна річ, коли процес взаємообміну

відбувається між близькими літературно-мистецькими явищами, інша справа – якщо вони віддалені одне від одного, не мають постійних контактів взаємосприйняття.

І все ж, цей процес багато в чому залежить від рівня художньо-образної своєрідності перекладуваного твору. Адже в справжньому витворі національної культури здебільшого завжди так чи інакше приховані величезні скарби потенційних смислів, що можуть в інонаціональній культурі набувати нових відтінків.

1. Алексеев М. П. Построение истории национальной литературы в странах славянского языка // Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. – М., 1978.
2. Бахтин М. М. Смелее пользоваться возможностями // Новый мир. – 1970. – №11
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. – Т.2.
5. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – К., 2000.
6. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу. – К., 1990.
7. Гачециладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М., 1972.
8. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. – Новосибирск, 1982.
9. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. – М., 1977.
10. Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия // Мастерство перевода. – М., 1981.
11. Зорівчак Р. Словесний образ у художньому перекладі // Хай слово мовлене інакше: Проблеми художнього перекладу. – К., 1982.
12. Качуровський Ігор. Фоніка. – Мюнхен, 1984.
13. Конрад Н. И. Запад и Восток. – М., 1966.
14. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу. – К., 1971.
15. Коптілов В. Першотвір і переклад. – К., 1982.
16. Кочур Г. Стихотворный размер и перевод // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. – М., 1967. – Т.1.
17. Криса Б. С. Світоглядні аспекти художнього перекладу. – К., 1985.
18. Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу. – К., 1979.
19. Літературознавча компаративістика / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2001.
20. Россель В. Перевод и национальное своеобразие подлинника // Вопросы художественного перевода. – М., 1965.
21. Руда Т. П. Взаємодія культур і проблема інонаціонального буття художнього твору // Методологічні проблеми мистецтвознавства. – К., 1989.
22. Саїд Е. Орієнталізм // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996.
23. Українсько-польські культурні взаємини XIX-XX століття. – К., 2003.
24. Українсько-польські літературні контексти: 3б. наук. праць. – К., 2003.
25. Чиковани Симон. Слово про Павла Тичину // Співєць нового світу: Спогади про Павла Тичину. – К., 1971.
26. Шекспір Вільям. Король Лір / Пер. М. Рильського // Вільям Шекспір. Зібрання творів: У 6 т. – Т.5. – К., 1986.
27. Шекспір Вільям. Король Лір / Пер. В. Барки. – Штутгарт – Нью-Йорк – Оттава, 1969.
28. Янашек-Іванчикова Х. Некоторые новые тенденции в компаративистике // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. – М., 1989.
29. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod. red. Janaszek-Ivancikovej. – Warszawa, 1997.
30. Duris D. Teoria mezziliterarnego procesu. – Bratislava, 1995; Zepetnek S. T. Comparative literature: Theory, Method, Application. – Amsterdam and Atlanta, 1998.
31. Précis de littérature comparée // Sous la Direction de...

Methodological concepts of non-national essence of literary and artistic story are viewed in the article. The author investigates many aspects of interpretation theory, translation of foreign literature phenomena in the Ukrainian language. Comparing them typological and methodological aspects are grounded and suggested in the article.

ПРОБЛЕМИ ВСТАНОВЛЕННЯ СЕМАНТИКИ ТАКСИСУ

Таксис як граматична категорія дістав обґрунтування в межах функціонального підходу. Функціональний підхід апробувався при дослідженні "екзотичних" мов. Перед дослідниками стояла проблема визначення та кваліфікації мовних явищ, які важко було встановити через зіставлення із явищами у вивчених, всебічно опрацьованих системах, зокрема індоєвропейських мов. Тільки глибокий аналіз функції мовних одиниць давав змогу спочатку систематизувати, а надалі визначити їх місце і роль, згодом обґрунтувати принципи побудови усієї мовної системи, перш за все системи граматичної. Важливу структурно-семантичну та конститутивну роль часового співвіднесення у поліпредикативних конструкціях (в українській мові це прості речення, ускладнені т.зв. однорідними присудками, засобами вторинної предикації; складні речення; поліпредикативні комплекси) відзначив Л.Блумфілд, досліджуючи алгонкінські мови індіанців Північної Америки; учений використав термін "order" (порядок). Р.О.Якобсон запропонував грецький відповідник *таксис*, аналізуючи вираження "відносного часу" у нівхській (самоназва "гіл'яки") мові аборигенів Сахаліну [10, 135]. За твердженням Р.О.Якобсона, подібні часові відношення описав Б.Уорф у мові хопі [там само].

Встановлення специфічного типу часового значення здійснено завдяки виходу за межі слова як морфологічної одиниці, за межі грами на рівень поліпредикативної структури. Це тісно пов'язано із визнанням "традиційним" синтаксисом складного речення самостійною одиницею. Проблема визначення семантики таксису не можна вирішити відокремлено, поза загальносинтаксичними категоріями, вважаючи її прерогативою певного аспекту функціональної граматики, зокрема, граматики функціонально-семантичних полів [Див.: 1]. Теоретичне обґрунтування семантики таксису має відбуватися на основі концепції єдиного лінгвально модельованого часового континууму, який дістає весь спектр вираження в межах загальнограматичної категорії темпоральності, що належить до базових, ключових. Інакше вузький функціональний підхід вирішуватиме питання не про те, як побудований предмет, але про те, для чого він служить [4, 9], отже, "при чисто функціональному підході знімаються особливості внутрішньої будови об'єкта", "тому функціональний підхід має базуватися на системному підході і доповнювати його" [там само].

Недоцільно водночас темпоральність розглядати як вияв категорії часу лише на функціонально-семантичному рівні і звужувати її до меж лексичної часової парадигми, бо, по-перше, це порушує семантико-структурну ієрархію категорії як граматичного поняття, по-друге, прив'язує певне граматичне значення тільки до певного аспекту аналізу мовної системи [Див.: 6, 211-217]. Ця суперечність виявляється у твердженні: "Темпоральність стосується функціонального аспекту й пронизує лексичну, морфологічну й синтаксичну парадигми домінантою часу" [6, 214], отже, більш узагальнене значення темпоральності є полем реалізації значення часу, а не навпаки.

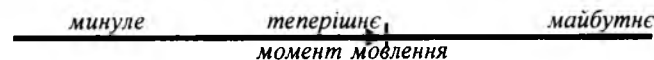
Таксис, таким чином, є одним із виявів темпорального значення. Через це, очевидно, недоцільно розглядати його у функціонально-семантичному полі аспектуальності [Див.: 1; 6]. Без сумніву, аспектуальність і темпоральність

нерозривно пов'язані в мові, їх семантичні поля перетинаються, взаємодіють. Звернімося хоча б до взаємозумовленості часу і виду в семантичній структурі дієслова. У певному розумінні ці дві ознаки дієслова виявляються як супутні [4, 194-196]. Однак це різні категорії, що мають властиві граматичні ознаки і в багатьох випадках прямо не взаємодіють (наприклад, в інфінітива). При віднесенні таксису до функціонально-семантичного поля аспектуальності саме поняття поля стає аморфним. Це є наслідком абсолютизації функції, вилучення об'єкта за межі системи, ігнорується те, що "сам функціональний підхід, у відриві від системно-структурного, не може дати адекватного уявлення про систему і будову об'єкта" [4, 8].

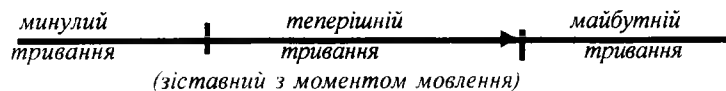
Навіть у традиційній концепції морфологічного часу (дієслівній) слід враховувати умови реалізації його значення. В.Русанівський розмежовує план комунікації (розмова) і план однобічної інформації (розповідь). "У плані комунікації момент мовлення є прямим, індикативним, у плані однобічної інформації – відносним, релятивним" [8, 220]. Зрозуміло, що план розповіді може входити в план розмови. Цей релятивний час є аналогом таксису.

Очевидно, що семантику таксису слід розглядати через зіставлення із семантикою часу. Ні таксис, ні час не є аналогами онтологічного часу; онтологічний час є прототипом, однак мова дає інтерпретацію певного аспекту прототипу через трансформацію лінгвальною моделлю. У світобаченні людини домінує не прототип, а його інтерпретація. Загалом час, яким він є для людини, в світоглядному сенсі не існує. Навіть стрілка годинника, що вимірює умовний астрономічний час, тільки ділить його теперішнім на минулий і майбутній. Відрізок часу, як би він не мислився (в минулому, теперішньому чи майбутньому), є кількість подій, які відбуваються в його межах. У граматиці час і таксис творять дихотомію як компоненти категорії темпоральності. Їх зіставлення визначається характером значення темпоральності: якщо таксис – відносне значення темпоральності, то час – абсолюте.

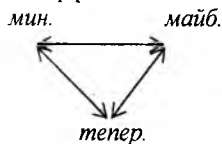
Зрозуміло, що в певному сенсі будь-яке часове значення відносне, адже традиційно у граматиці час пов'язують із моментом мовлення. Така відносність зображається на горизонтальній часовій лінії:



Очевидно, що момент мовлення цілком уявний, абстрагований. При звуженому його розумінні він зосереджується в точці, таким чином, теперішнє не існує, є цілковитою абстракцією. Об'єктивна оцінка моменту мовлення передбачає його тривалість, ця тривалість зумовлюється специфікою комунікативного акту, а в мовному, граматичному сенсі визначається межами, що відділяють минуле і майбутнє. Правильніше лінійно зобразити граматичний час відповідно до ментально закріпленого розуміння (яке сформувалось саме через лінгвальне моделювання часу) як тривалість:



У цій схемі знайдено місце для відображення динамічної ознаки часу: $\longrightarrow$; також є ключове, спільне у всіх часових значеннях – тривання, бо інакше граматично єдність минулого з майбутнім, а тим більше теперішнього з кожним із них нічим не виявлялася. Морфологічний час (вважаю, що умовно можна так означити часову семантику особового дієслова, самодостатньо виражену в межах грами), таким чином, є абсолютним через самодостатність значень минулого, теперішнього, майбутнього як певного проміжку в лінійному часовому континуумі, хоч, звичайно, онтологічно в основі їх лежить протиставлення минулий – майбутній, теперішній – майбутній, теперішній – минулий. Нелінійна схема часових значень у їх зіставленні показує більш складні відношення, що лежать в основі семантики морфологічного часу:



Стрілки вказують на взаємозначеність часів.

Для підтвердження абсолютного характеру морфологічного часу наведу приклад образка В.Стефаніка “Весна”:

Сонце кинуло сніп червоних промінів по горах. Випило росу, сховало холод. Вічний вогонь пече, жара душить сонце.

Пустило лучі по широких рівнинах далеких. Нема роси на рівнинах.

Спокійне, але прагнуче стануло в обіда. Ще пити, бо вогонь з него стане. По всіх ярах і долах розкинуло ще проміні. Пропала і там роса.

Проміні побіліли з спраги.

Очевидно, важко якось пов’язати часові значення із моментом мовлення; зрозуміло також, що в тексті чи поліпредикативному комплексі функція часу дещо інша, ніж у простому елементарному реченні.

Відносне часове значення може бути встановлено, як зазначалось, у поліпредикативних одиницях, а формальне вираження його пов’язане зі структурними особливостями цих одиниць. Можна сказати, що таксис у цьому сенсі є синтаксичним часом. Синтаксичний час породжують такі відношення предикатів, які виражають темпоральний зв’язок між ситуаціями. Очевидно, що цей зв’язок може мати різні форми та модифікації, однак як мінімум бінарність відношень зумовлює встановлення моменту порівняння ситуацій: відносно чого встановлюється значення таксису. З іншого боку, зрозуміло, що синтаксичні структури виражають комплексні, багаторівневі відношення між ситуаціями, а таксис є одним із компонентів цих відношень, що перебуває у взаємозв’язку з усім семантичним комплексом. Семантику таксису не можна встановити відокремлено від зазначених відношень.

У теоретичному обґрунтуванні таксису А.В.Бондарко стверджує, що “ядро семантики таксису – це значення одночасності/різночасності (передування – наступності)” [3, 235]. Хоч одразу ж уточнює, що семантика таксису не може бути зведена до цих значень. Методологічна неточність у використанні понять одночасності/різночасності полягає в тому, що це є не власне таксисні значення, а значення морфологічного часу в таксисній інтерпретації. При різночасності

формально маються на увазі морфологічно одночасні події, але такі, що співвідносяться як передування – наступність. У чому ж тоді різночасність? Де в цих поняттях місце таксису? Суперечності цієї концепції виявляє аналіз таксисних відношень.

Так, у прикладі *Все весело розговаривали, когда вдруг раздался выстрел* [7, 244], який кваліфікується як строга різночасність, аналітичні засоби *когда* і *вдруг* не тільки вказують на одночасність дій, а й на їх одномоментність у певний проміжок. Тут співвідношення ситуацій полягає не у вказівці на те, що дія 1 перервана дією 2, а у зазначенні їх одномоментності. Актуалізуємо запитанням: *Коли прозвучав постріл?* Відповідь: *Під час загальної розмови або В момент, коли всі розмовляли.* З іншого боку, які тут відношення – передування чи наступності, адже, за концепцією автора, різночасність реалізується саме через ці відношення.

Звернімося до прикладу т.зв. одночасності: *Но вдруг в одно и то же время он почувствовал себя виноватым и пожалел ее* [7, 248]. Лексичний експлікатор одночасності у цьому випадку однак не може зняти відношення наступності між діями: почуття провини викликало жаль. Трансформація речення увиразнює це значення: *Но вдруг в одно и то же время он почувствовал себя виноватым и поэтому пожалел ее.*

Отже, передування чи наступність дій не визначаються одночасністю чи різночасністю їх протікання, хоч ця ознака присутня при аналізі значення таксису. Дійсно, у твердженні “відношення одночасності означає, що в один і той же відрізок часу t відбуваються дії А і В [там само]” не виключається, що ці дії з погляду порядку можуть перебувати у відношеннях передування чи наступності.

У прикладі *Я поднимаюсь и жду, когда уйдет гость, а он стоит, смотрит на окно, терпеливо свою бородку и думает* [7, 248] виділені одночасні дії з погляду таксису виявляють відношення недиференційовані (очевидно, більш точним є термін “нульовий таксис”, адже дії цілком диференційовані щодо порядку). Невизначеність концепції підтверджується прикладом *Весь вечер до ужина он пел, насвистывал, шумно играл с собакой* [2, 253]; тотожні з погляду таксисних відношень поліпредикативні комплекси трактуються по-різному: перший як відношення одночасності, другий як недиференційовані відношення (очевидно, що у другому прикладі значення послідовності).

Однак звернімося до встановлення відношень між діями, які не визначаються як таксис у першій частині попереднього прикладу *Я поднимаюсь и жду, когда уйдет гость* через різний морфологічний час дій (ця частина, очевидно, подається як експлікатор одночасності, однофункціональний із ситуантом, наприклад, *весь вечер до ужина*). Трансформація поліпредикативного комплексу без зміни загального змісту дає змогу зіставити роль морфологічного і синтаксичного (таксисного) часу в поліпредикативному комплексі:

Я поднимаюсь и жду, чтобы ушел гость.

Я поднимаюсь и жду, пока уходит гость.

В оригіналі дія в майбутньому часі, у першому варіанті – в минулому при оновлювальному значенні. Чи можна тут говорити про таксис? Безперечно, оскільки дії у відношенні передування; морфологічний час семантично нейтральний, не зумовлений відношеннями між ситуаціями, а прилягає до форми зі значенням тривання *жду* і визначається типом каузального значення: *когда* + майб. час (часово-причинове), *чтобы* + мин. час (мети). Теперішній час у всіх трьох діях

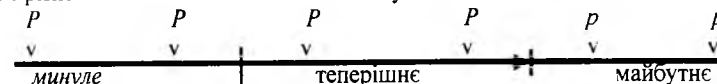
(варіант другий) змінює позицію мовця – він вважає, що гість уже йде, але той зволікає. Таким чином, друга і третя дії (нульовий таксис) перебувають у відношенні послідовності щодо дії першої (значення наступності). Таксис змінюється. Також очевидно, що теперішній час першої дії зумовлений вживанням у реченні суб'єкта у формі І особи, а насправді ж використовується у функції минулого часу доконаного виду; тут очевидний приклад формальної транспозиції.

Можна зробити висновок, що семантика одночасності/різночасності не є ядром таксису. Узагалі, використання цих термінів доцільне хіба для вказівки на морфологічний час таксисних ситуацій. Одночасність у стосунку до порядку дій є нульовим таксисом. Одночасність/різночасність – категорії морфологічного часу, а не таксису; встановлення їх щодо таксису не виявляє, як саме темпорально співвідносяться дії: констатація “дії різночасні” чи “дії одночасні” не містить вказівки ні на їх порядок, ні на передування чи наступність дій. Окрім того, така концепція ставить проблему трактування дій, які одночасні чи різночасні не таксисно, а з погляду морфологічного (абсолютного) часу. Для розв'язання проблеми умовно приймається твердження, що таксис встановлюється для морфологічно одночасних дій: “Перед тим, як говорити про часові відношення між діями, необхідно визначити, де, в якій сфері, в яких загальних рамках (з погляду відношення до моменту мовлення) вони встановлюються. Мова йде про ту мікросистему, в межах якої виявляється та чи та структура відношень таксису. Цілісність періоду часу виявляється в його об'єднавчій функції стосовно співвідносних у часі дій, в належності дій до одного й того ж часового плану (в рамках минулого, теперішнього чи майбутнього)” [3, 238].

Очевидно, що чітке розмежування часу і таксису, базово встановлене ще Р.О.Якобсоном і визначене як час і відносний час [10, 135], не враховується, оскільки таксис ставиться в пряму залежність від морфологічного (абсолютного) часу: “належність дій, зв'язаних часовими відношеннями, до одного й того ж цілісного періоду часу, є основою відношень таксису і необхідною умовою їх реалізації. Якщо немає того цілого, в рамках якого можуть встановлюватися часові відношення між діями, то немає й цих відношень, немає таксису” [3, 238]. Це категоричне твердження робить таксис різновидом часу, знімаючи саме поняття таксисних відношень через відсутність їх диференційної ознаки. Водночас ця категоричність порушується у прикладах, що базуються на вторинній дієприслівниковій предикації із семантикою “характеризації”: *Они по очереди несли дежурство у входа в палатку, сторожа наш маленький лагерь. Она развлекала нас, довольно-таки зло подшучивая над разными дамами* [3, 235]. Такі випадки співвіднесення визначено Р.О.Якобсоном при характеристиці залежного таксису [10, 140]. Не обумовлює таксис морфологічним часом Г.А.Золотова [5, 21-22].

Знявши опозиційність у межах категорії темпоральності часу й таксису, неминуче визначаємо недиференційованість цих значень як з боку часу, так і з боку таксису. Так, аналізуючи базові відношення категорії часу мови накрі (народність півдня Китаю) в піктографічній кодифікації, М.Гаца за ключову визначає таку схему: передування – одночасність – наступність [Див.: 9, 95-109]. Маємо випадок не вербального, а предикатного часу. Такий час постає як комбінований – відносно-абсолютний. У цьому варіанті будь-яке часове значення є зіставним і свідчить про пов'язаність минулого, теперішнього чи майбутнього із відповідними подіями.

Передування і наступність можуть виражатися як в межах одночасності, так і різночасності. На лінійній схемі часу таксис позначається так:

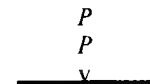


де Р – предикати співвідносного часу; зі схеми видно, які таксисні відношення реалізуються через одночасність, а які через різночасність. Очевидно, що при строгой логічній дефініції понять передування – наступність вони виявляються як тотожні, якщо немає вказівки на момент, відносно якого дія є такою, що передує, чи наступною. Це означає, що в таксисних відношеннях має встановлюватися (як уже зазначалось) т.зв. момент порівняння порядку дій щодо послідовності здійснення.

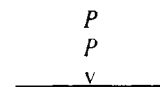
Якщо таксисні відношення виникають між двома предикатами у відношеннях послідовності, то для встановлення порядку дій необхідно якусь із двох визначити як момент порівняння. Наприклад: *А де нехтується закон, там починається свавілля і жорстокість* (В.Малик) – наступність, момент порівняння 2 дія; *Ся тихвала, видимо, роздратувала Раду, бо він гримнув на жінку горловим диким голосом і одтрутив од Остапа* (М.Коцюбинський) – передування, момент порівняння 1 дія; *У кімнаті я запалив світло і вже тоді поклав їжака в кутку біля груби* (Є.Гуцало) – наступність, момент порівняння 2 дія (диференційні часоби: зв'язок, сполучники, семантико-граматична кореляція дій – 1, 2 приклади, конкретизатор (лексичний експлікатор) – 3 приклад.

Якщо диференційних ознак передування – наступності немає, таксисне значення виражається узагальнено як послідовність: *Князь Ярослав саморучно нагріб у горнець дубового жару з галицького свого вогнища й повіз до Пастушиного терема* (Р.Федорів). Як бачимо, у цьому прикладі можна визначити і передування, і наступність.

Можливий випадок, коли момент порівняння не тільки недиференційований, а й неможливий. Якщо звернутися до часово-таксисної схеми, то це виявиться при такій позиції предикатів один відносно одного:



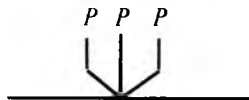
У цьому випадку на основі значень таксису дістає реалізацію вертикальна вісь темпоральності, яку можна визначити як нульовий таксис: *Вітер з гаєм розмовляє, шепче з осокою...* (Т.Шевченко); *Рече та стоїне Дніпр широкий*. Для нульового таксису важливою є суб'єктна структура речення. У наведених прикладах виражено однотипні (синонімічні) дії суб'єкта. При відношенні включення одна дія є виявом, фрагментом іншої. У таких випадках одна дія головна (Р), інша включена (додаткова) – (р): *Я охоплюю обома руками березу, пригортаючись вухам до неї* (М.Стельмах). Схема нульового таксису при відношеннях включення:



Вертикальна вісь також відбиває синтаксичний порядок предикатів, дужки вказують на залежність включення.

Зміна суб'єктної структури чи семантики співвіднесення дій уможлиблює варіант, за якого нульовий таксис має форму паралельного тривання. Наприклад: *У всякого своя доля і свій шлях широкий: той мурус, той руйнує, той неситим оком за край світа зазирає...* (Т.Шевченко). Як бачимо, дії семантично не перетинаються; момент порівняння неможливий через неактуальність порядку дій.

Схема:



Навіть побіжний огляд наведених таксисних відношень свідчить про цілу низку факторів, що визначають (чи впливають на) ці відношення: часовий план (різноманітність – одночасність при задіянні чи нейтралізації абсолютного часу), видовий план, конкретизатори (лексичні експлікатори) та сполучники (ці два типи компонентів моделі є аналітичними засобами таксису), порядок предикатів, семантичні властивості предикатів, темпорально-ітеративні ознаки дій.

Отже, в основі встановлення семантики таксису є визнання його компонентом категорії темпоральності. Семантика таксису є виявом темпорального значення, яке лежить в основі виокремлення і обґрунтування самого поняття таксисних відношень.

У межах категорії темпоральності час і таксис творять дихотомію, в основі якої лежать диференційні семантико-функціональні ознаки: сфера реалізації (одиниці реалізації) – морфологічний час / синтаксичний час, характер референції – абсолютний час/відносний час. Обидві категорії – час і таксис – взаємодіють, однак не визначають і не перекривають одна одну.

Базу семантики таксису становить темпоральне співвіднесення дій, що виявляється як таксис і нульовий таксис з властивими кожному типу структурно-семантичними різновидами.

Встановлення таксисних відношень можливе як у межах морфологічної одночасності, так і різноманітності, однак ні одночасності, ні різноманітності не є ядром семантики таксису, оскільки таксис не є компонентом категорії часу. Як при одночасності, так і при різноманітності можливі різні вияви таксисних відношень. Ознака різноманітності/одночасності є релятивною, а не диференційною, а часове значення на рівні таксису може підлягати нейтралізації.

Відносний характер таксису передбачає вираження моменту порівняння дій і може виявлятися диференційовано й недиференційовано.

Абсолютний характер часу на рівні поліпредикативних конструкцій виявляється в членуванні темпоральної лінії на минуле, теперішнє, майбутнє безвідносно до моменту мовлення. Кожному з різновидів абсолютного часу властиве тривання.

Семантичні типи таксису і різновиди співвіднесення дій творять складну і різноманітну систему в межах таксису і нульового таксису.

Семантику таксису визначає розгалужена система засобів – синтетичних, аналітичних, лексико-семантичних, структурно-синтаксичних, – які взаємодіють, перекривають чи нейтралізують один одного.

Семантика таксису є об'єктивним і ключовим виявом граматичної системи мови як її динамічна ознака.

- 1 Бондарко А.В. Введение. Основания функциональной грамматики // Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – М., 2001. – С.3-39
- 2 Бондарко А.В. Замечания об отношениях недифференцированного типа // Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – М., 2001. – С.253-256.
- 3 Бондарко А.В. Общая характеристика семантики и структуры поля таксиса // Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – М., 2001. – С.234-242.
- 4 Гак В.Г. К типологии функциональных подходов по изучению языка // Проблемы функциональной грамматики. – М.: Наука, 1985. – С.5-15
- 5 Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М., 1998.
- 6 Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій. – Луцьк, 2001
- 7 Полянский С.М. Одновременность/разновременность и другие типы таксисных отношений // Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – М., 2001. – С.243-253.
- 8 Русанівський В. М. Дієслово // Безпояско О.К., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Грамматика української мови. Морфологія. – К.: Либідь, 1993. – С.157-242.
- 9 Gaca M. Podstawowe relacje kategorii czasu w rymie piktograficznym jkzyka Naxi // Biuletyn polskiego towarzystwa jkzykoznawczego. – Zeszyt LIV – Warszawa: Energeia, 1998. – С.95-109.
- 10 Jakobson P. Shifters, verbal categories, and the russian verb // Selected writings. – II. – Word and Language. – The Hague. – Paris: Mouton, 1971. – С.130-147.

In the article the peculiarity and problems of the taksys semantics establishing are investigated, various systems of time representation in the language are compared, various schemes of relative grammatical tense are sketchily illustrated.

Марія Голянич

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА В ЛІНГВІСТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЯХ В. ГУМБОЛЬДА І О. О. ПОТЕБНІ

Поняття внутрішньої форми (ВФ) слова (без уживання терміна) розглядалося ученими ще з найдавніших часів [Див.: 3].

В.Гумбольдт був першим із дослідників, який це поняття пов'язав із мовою і мисленням людини, її "діяльним" характером, створивши тим самим оригінальну концепцію ВФ мови.

Суть її полягає в тому, що мова завжди "пов'язана з формуванням духовної сили нації", є "органом її внутрішнього буття", "відбиває в собі кожен стадію культури" народу, стимулює "людську духовну силу до постійної діяльності" [4, 47-48]. Ця діяльність не залежить від рівня розвитку народу. Будь-яка мова може бути основою безмежних можливостей розвиватися, "черпати все, в чому виникне потреба" і що може входити "в об'єм думки". "Мова є ніби зовнішнім проявом духу народу: мова народу є його дух, і дух народу є його мова..." [4, 52, 68].

Мова виражається через зовнішню і внутрішню форми. Внутрішня форма прихована, її не можна спостерігати, але вона всюдисуща: де є мова, там мусить бути і її ВФ. Зв'язок внутрішньої і зовнішньої форм не є застиглим. ВФ живе,

змінюється. Вона започатковується у витоках суб'єктивного духу, хоч і не є "випадковим емпіричним мовним проявом" (Шпет), вона – це також не шаблони і схеми, а певний конкретний принцип, що утворює мову [16, 61].

Виражаючись через індивідуальну свідомість, розгортаючись у зовнішній формі, ВФ є наскрізним формуючим началом у мові, потенційно містить усе, що може розгорнутись у найскладнішу мовну одиницю.

У творах В.Гумбольдта відсутнє визначення ВФ мови, тому сказане допускає суперечливі інтерпретації. Однак спробуємо підсумувати:

1) ВФ мови взаємопов'язана з такими поняттями, як **дух***, **мова**, **діяльність** (**породження, синтез**);

2) вона не мислиться поза системно-цілісним представленням буття мови, з одного боку, з іншого – поза мовленнєво-креативною діяльністю мовця;

3) ВФ є виявом змісту ("це передбачає, що її дослідження повинно здійснюватись за змістовими параметрами, а не за тими принципами, які формувались у процесі дослідження зовнішньої форми" [11, 19]). Завдяки ВФ мова постає як цільний динамічно-конструктивний феномен.

4) ВФ мови виявляється лише в контексті культурно-сміслового простору нації (народу).

Отже, поняття ВФ, перенесене В.Гумбольдтом на мовний ґрунт, в основному вибирає ті конститутивні ознаки, що виділялись у ньому вченими в догумбольдтівську епоху.

Найбільшою мірою В.Гумбольдт розвинув те, що йде від "ідеї" Платона, а в його концепції іменується як дух.

Що таке дух? Це трансцендентальна ідея, надчуттєва продукуюча сила, яку можна трактувати як саморозвиток суб'єкта. Найхарактерніша його ознака – діяльність. Дух, за Гумбольдтом, "самобутній, самостійний, цілеспрямований, діяльний, всепроникливий ("являється" поза просторово-часовими кордонами), певною мірою індивідуалізований. Механізми його діяльності глибоко іманентні" [7, 179-180].

Таке розуміння духу перегукується з розумінням ідеї та духу у Гегеля. У концепції абсолютного ідеалізму Гегеля дух виступає у трьох вимірах: як суб'єктивний дух (індивідуальна свідомість), потім як об'єктивний дух (суспільство і суспільна свідомість – мораль, право) і нарешті – як абсолютний дух (єдність першого і другого), який набуває форми мистецтва, релігії і філософії**. Інакше кажучи, дух, за Гумбольдтом, – це не лише "теоретичний конструкт, який служить для розкриття взаємодії мови, особистості й суспільства" [7, 180], а здатність людини до динамічної креативної діяльності.

Важливість розкриття цього поняття в контексті ВФ полягає в тому, що не всі вчені, які займаються розробкою теорії ВФ мови (слова), відзначають її конструктивний динамічний характер.

Гумбольдт також прямо не стверджує тотожність ВФ і духу, і конститутивний аспект характеристики духу не переноситься явно на означення ВФ мови, але оскільки в лінгво-філософській системі В.Гумбольдта мова – дух – ВФ мови нероздільні, динаміка кожного з них є неможливою поза іншими, то атрибут

* Породження мови – синтетичний процес: "Синтез створює щось таке, що не створюється в жодній із сполучуваних частин" [4, 107]

** У Гегеля ідея – це єдність поняття й об'єктивності, поняття і реальності; вона містить у собі протилежність. Це процес, який може бути безмежним, всезагальним, абсолютним, логічним, це творець природи, це чисте знання [Див.: 1, Г. Г. 125, 172, 182, 215, 222, Т. 3. 26, 40, 46, 97, 155, 208, 211 та ін.].

"енергейя" сприймається як природний і стосовно ВФ мови (він буде одним із важливих у теорії ВФ слова О.О.Потебні) [Див.: 2].

Про ВФ слова В.Гумбольдт не згадує, тобто поняття ВФ у нього є цілісним і цілним, не структурованим. Пояснюється це, очевидно, тим, що вихідна, наскрізна ідея його вчення полягає в тому, що "позначення предмета словом – це не ізолюваний акт словотворчості, а частина єдиного процесу мовного творення" [11, 20]. І хоча слово – це також результат діяльності духу, у ньому не може знаходити свого повного вияву духовно-подієвий розвиток людства, генеза свідомості народу; інтерпретуючи мовою сучасної науки, "парадигма діяльності" духу вимагає широкого мовного і культурно-національного фону, інакше смислотвірні фактори діяльності не будуть глибоко оприявлені.

Сутність духу, за Гумбольдтом, виявляється у мовленні, а отже, йому властивий об'єктно-суб'єктний характер. Те, що створює сила суб'єкта і завдяки їй "розміщується" між нею і предметом, Гумбольдт називає "світом". У такому "світогляді" множинність людей дає змогу самовиражатися [14, 263]. "Однак чому Гумбольдт сприймає мову саме як світ і світогляд? Тому що його шлях до мови зумовлений не стільки мовою як мовою, скільки прагненням у єдиній картині світу представити сукупність духовно-історичного розвитку людства в його цілності, але одночасно і в його повсякчасній індивідуальності [14, 263].

Така спрямованість лінгво-філософських поглядів В.Гумбольдта певною мірою обґрунтовує відсутність у нього поняття "ВФ слова". Хоча, на нашу думку, "світоглядний" характер діяльності і вираження духу, за Гумбольдтом, "не заперечує" того, що ВФ цілого (мови – мовлення) може мати не один, а багато шляхів і способів самовираження, зокрема і через різнохарактерні мовні одиниці, серед яких слово і його конститутивний елемент – ВФ.

ВФ мови сприяє вираженню неповторності світовідчуття народу, формуванню таких ментально-когнітивних схем протікання його свідомості, які, будучи за своєю суттю об'єктивними, відкривають, разом з тим, "багатоскладність" унікальних зв'язків індивіда (як особистості*) зі світом. Хіба дух мовленнєвої діяльності у такому процесі міг би "оминути" окреме слово і його ВФ?

Підтвердженням сказаного може бути міркування М.Гайдеггера: "Гумбольдт визначив сутність мови як "енергію", розуміючи її, однак, не по-грецьки, а в дусі монадології Лейбніца і як діяльність суб'єкта" [14, 263]. А це допускає, що мова як "орган вираження буття" [4, 47] представляє це буття через кожний конститутивний елемент, що здатний виражати "своєрідність національного духу в його повноті" [4, 47].

Таким чином, в лінгво-теоретичній системі В.Гумбольдта ВФ слова представлена в невербалізовано-поняттєвому стані, не відокремленою від ВФ мови. Постійно оновлювана робота духу не мислиться поза ВФ мови, а отже (гіпотетично), і ВФ слова. Діяльний характер ВФ є запорукою того, що в ній імпліцитно реалізується "дух внутрішнього художника" (пригадаймо: Бруно, Шефтербері). За Гумбольдтом, цей "дух" знаходить особливе вираження в мистецтві**, зокрема в поезії, де "уява і розум, індивідуальне і загальне, "образ" і смисл – не суперечливі,

* Особистості властивий "фундаментальний предикат унікальності (виключності)" [15, 526]

** Поняття "внутрішня форма" у Гумбольдта виникло з його уявлення про природу мистецтва. Мистець не копіює дійсність, а творчо її синтезує, створюючи свій, внутрішній індивідуальний образ. Щоб зрозуміти, пережити створене ним, треба увійти в його світоглядне "коло", подивитися на світ через його "світогляд". У наведених міркуваннях на місці художника стала мова, яка творчо осмислює оточуючу дійсність, відповідно до властивої їй внутрішньої, породженої національним характером, форми" [5, 361]

а кореляти. Зовнішня і внутрішня форми – не суперечність і взаємно не вимагають подолання чи усунення. Вони роздільні лише в абстракції, і не завершальний синтез потрібний, потрібне первинне визнання єдності структури” [16, 59-60].

В. Гумбольдт не розкриває того, що він розуміє під структурою (поетичною?), у чому конкретніше вбачається єдність зовнішньої і внутрішньої форм, але важливим є те, що ним спроектовано ВФ мови у русло поетичних контекстів, тим самим відкрито у слові нову “внутрішньоформно-поетичну” перспективу.

З-поміж багатьох послідовників В.Гумбольдта, тих, хто розкривав цю “буттєву перспективу”, обґрунтовував і по-своєму розв’язував проблеми ВФ мови, слова і тексту, почесне місце належить О.О.Потебні. Він створив концептуальну модель, за якою можна пояснити “згущення” значення в слові і в художньому тексті. Важливим структурно-семантичним елементом її є внутрішня форма слова – одне з основних понять у лінгво-філософській системі О.О.Потебні.

У його працях немає єдиного визначення внутрішньої форми слова, а представлено майже 50 назв (слів і словосполучень) на позначення цього поняття (за ними – неоднакові погляди ученого на те, що позначено цими термінами, а також складний процес формування поняттєвого апарату, пов’язаного з дослідженням значення слова). Серед них: найближче етимологічне значення, етимологічне значення, власне значення слова, власний зміст слова, представлення, центр образу; одна із ознак, яка домінує над іншими; центральна ознака образу, яка виражається словом; знак; знак знака; символ відомого змісту; образ образу; єдиний об’єктивний зміст слова; об’єктивний зміст слова, значення значення, внутрішній знак значення [12, 24].

Кожний із термінів, на наш погляд, виділяє у позначуваному іншу ознаку, інший буттєвий шар, даючи змогу пізнати поняття “внутрішня форма слова” різноаспектно, а саме як:

- заковане у слові етимологічне значення, яке можна виявити без глибокого етимологічного аналізу (“найближче”);
- внутрішню сутність, що робить слово, а отже, і мову неповторними;
- основний конститутивний елемент образу (в образі є багато ознак, але лише одна (рідше – дві) є його ядром; інші ж – вторинні, “надбудовуються” над нею, виступаючи її художнім фоном;
- змістовітвірну структуру (зміст формується й іншими значеннями слова, але через “представлення” цієї (“власної”) ознаки);
- засіб репрезентації певних відношень;
- носій об’єктивного змісту*;
- знак**, основу порівняння двох семантичних обсягів***.

* “У слові є... два змісти: один, який ми вище назвали об’єктивним, а тепер можемо назвати найближчим етимологічним значенням слова, завжди містить у собі тільки одну ознаку; інший – суб’єктивний зміст, в якому ознак може бути безліч” [9, 74].

** “Коли говоримо, що А *значить* або *означає* Б, напр., коли, бачачи здаля дим, робимо висновок: значить, там горить вогонь; то ми через посередництво А пізнаємо Б. А є знак Б, тобто означуване цим знаком, або його *значення*. Знак важливий для нас не сам по собі, а тому, що, будучи доступнішим означуваного, служить засобом наблизити це останнє... Означуване завжди є віддаленим, прихованим... порівняно зі знаком” [8, 16].

*** “Назвавши білу скляну кулю кавуном, дитина не думала приписувати цій кулі зеленого кольору кори... солодкого смаку. А тим часом під кавуном у значенні плоду вона розуміла й ці ознаки. Із значення попереднього слова в нове увійшла тільки одна ознака, а саме – кулеподібність. Ця ознака і є *знак значення цього слова*. Тут ми можемо назвати знак інакше: він є спільне між двома мисленими одиницями, що порівнюються, або основою порівняння... в слові” [8, 17].

Отже, ВФ слова О.О.Потебнею передусім представляється як значеннєва категорія, яка здатна виражати певні відношення, бути формою іншого значення – “іншого змісту думки”*. Або: це поняттєво-змістова категорія, яка творить образ і є образом іншого образу (образ тут і як психічне утворення, і як носій образності в художньому тексті). Ці визначення є спробою узагальнити виділені ученим аспекти ВФ слова, розкрити її буттєво-гносеологічну природу. Він виклав своє розуміння ВФ слова, визначивши її як “відношення змісту думки до свідомості”, підкресливши, що вона “показує, як уявляється людині її власна думка” [9, 74].

Продовжуючи, вчений коментує сказане: “Цим тільки можна пояснити, чому в тій самій мові може бути багато слів для позначення одного і того ж предмета, і навпаки, одне слово... згідно з вимогами мови може позначати предмети різнірідні” [9, 74].

Таке осмислення ВФ слова дозволяє виявити, де “закінчується схожість мов”, яка вказує на спорідненість народів – їх носіїв (для цього, за Потебнею, треба було б реконструювати всі первинні внутрішні і зовнішні форми, визначити властивості первісних звуків**).

Як бачимо, ВФ слова (у працях Потебні) має широкую амплітуду: від визнання її як значеннєвої категорії – носія певного значення – до сприйняття її як знака (символу), відношення, тобто такого, що включене у конструктивні зв’язки свідомості і характеризується знаковою умовністю.

Міркування вченого свідчить про пошуки ним шляхів до обґрунтування того, що саме окреслює мовне “коло” народу (за Гумбольдтом), що сприяє формуванню лексичного багатства мови. Його відповідь: ВФ слова (ВФ мови), тобто ВФ слова не лише власне “словотвірна”, але й “мовотвірна” категорія (скерована на ціле). Вона виражає “дух” народу (уже в розумінні Потебні – як “свідомої інтелектуальної діяльності”).

Визначення ВФ слова як “відношення змісту думки до свідомості” інтенційно скероване на абстрактно-поняттєвий рівень: це “відношення”, на нашу думку, може виражатися і словом, і словосполученням, і реченням, і текстом чи їх сукупністю.

Теза “ВФ показує, як уявляється людині її власна думка”, доповнюючи попередню, також констатує вихід за межі окремого слова, підкреслюючи, на наш погляд, потенційну модальність ВФ (= “різні види суб’єктивної кваліфікації повідомлюваного” [6, 303]), що особливо важливим є у художньому тексті.

Увага до визначення ВФ слова, сформульованого О.О.Потебнею, і до “внутрішньоформних кореферентів” (найближче етимологічне значення, знак, основа порівняння та ін.) використовуваних ученим, пояснюється тим, що:

- вони розкривають характер “переломлення” поняття “внутрішня форма” (перенесеного Гумбольдтом на мовний ґрунт) через призму лінгво-філософських поглядів Потебні саме як процесу, який не міг і не може бути завершеним, бо стосується фундаментальних категорій, що пояснюють буття: думка і мова, мова і мовлення, форма і зміст, суб’єкт і об’єкт, істинне і хибне, окреме і загальне;
- як ядро концептуальної системи, пов’язаної зі ВФ слова, вони є джерелом творчих підходів багатьох учених XIX–XX ст. до розробки теорії ВФ слова, оскільки

* “Перший зміст слова є та форма, в якій нашій свідомості представляється зміст думки” [9, 74].

** “...звук осмислюється не відразу, лише в міру того, як він живається з відомим значенням слова, людина відкриває в ньому необхідність його поєднання з такою, а не з іншою думкою” [9, 78].

потребнянськими визначеннями заковано зміст однієї з найскладніших мовних категорій, яка і в наш час не має однозначного розуміння;

– у контексті розв'язання проблеми “ВФ слова і художній текст” ними окреслюються ймовірні кореляції “ВФ – художній текст”, що формуються під різними “знаками”:

- а) як структури, здатні до саморозвитку;
- б) як величини, що характеризуються гетерогенністю відношень;
- в) як культурно-релевантні мовні одиниці;

г) як прагматично зорієнтовані семантичні структури, що можуть мати не одну, а кілька буттєвих перспектив;

– визначення О.О.Потебнею семантичного обсягу ВФ слова дає можливість глибше зрозуміти паралелізм триєдиної структури слова і художнього тексту, що є основою концепції про сутнісне буття поетичного тексту і його структуру.

Згідно з цією концепцією, ВФ слова є носієм поетичності (символічності), а її забуття спричинює “прозаїчність” слова [9, 124]*. Аналогічно і в художньому тексті, де “є ті ж стихії, що і в слові: *зміст* (або *ідея*), який відповідає чуттєвому образу чи розвиненому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ*, який указує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на певну сукупність чуттєвих сприйнять або на поняття), і, нарешті, *зовнішня форма*, в якій об'єктивується художній образ” [9, 128]. Усі складники взаємозв'язані і взаємозумовлені. Без жодного з них неможливий аперцептивний процес і сприйняття художньо-естетичної значущості слова (тексту). Однак домінантним елементом художнього тексту, який “оживлює” зміст, який є “духом” тексту, все-таки є його ВФ.

Обґрунтуємо ці положення:

1) ВФ вимовленого слова, даючи спрямування думці слухача, відкриває, за Потебнею О.О., для цієї думки широкий простір варіювання, не визначаючи меж розуміння слова, його “росту” [9, 129] (вона, отже, має динамічний характер; є “рушієм” змісту);

2) ВФ художнього тексту виводить зміст за межі застиглої зовнішньої форми, яка не збуджує, як правило, процесу аперцепції, тому він “розвивається уже не в художнику, в тих, “хто сприймає” [9, 129] (ВФ виявляє себе через об'єктно-суб'єктні відношення**);

3) як слово не можна сприймати за вираження готової думки, так і текст завдяки ВФ не є втіленням готової ідеї в образі (ВФ тексту – образотворча величина, і вона сприяє формуванню його модальності).

Сказане дає підстави вважати ВФ важливим констритивним елементом художнього тексту, уможлиблює висновок: поза ВФ художній текст як такий існувати не може.

На жаль, концепція О.О.Потебні про триєдину структуру художнього тексту залишається не завершеною. Його метод апробується лише на простих літературних формах (прислів'я, байка, притча, певною мірою міф). “Вищі”

* “...серцевину і суть наукового розуміння О.О.Потебнею художнього мовлення становить проблема діалектного співвідношення образного і безобразного в їх безкочних переходах і взаємоперетвореннях, в динамічних взаємозв'язках між значенням (змістом), внутрішньою формою і зовнішньою формою” [10, 95].

** “Цей зміст, проєктований нами, тобто вкладений у сам твір, справді зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в розрахунки художника” [9, 130].

літературні форми “не вписуються” у запропоновану автором систему аналізу. Не всі вчені і внутрішню форму слова сприймали як проміжний етап матеріальної і семантичної єдності слова. Як стверджує І.Фізер [13, 166], формалісти, наприклад, не вважали ВФ суттєвою детермінантою знака, а тільки одним із багатьох прийомів мистецького окреслення. Вони звели її до тропів.

Не погоджувався з О.О.Потебнею і Г.Шпет у трактуванні зближення образу як внутрішньої форми поетичного мовлення і як предмета “уяви”, тобто надчуттєвої діяльності свідомості, які ні в якому разі, на його думку, не можна ототожнювати [17, 451]. спричинено це, очевидно, терміном “представление”, який використовував О.О.Потебня і який читачами міг трактуватися двоюко*.

Можна і справді погодитися з тими, хто вважає, що поняття “внутрішня форма” (слова і тексту) у вченні О.О.Потебні виходить за межі суто лінгвістичних параметрів і конкретних мовних явищ. Однак цінність концепції О.О.Потебні полягає в тому, що і через століття ця концепція “стоїть близько до сучасної критичної думки”, вона постулює постійну невідповідність (асиметрію) між естетичним об'єктом і тим, як він сприймається [13, 17], вказуючи на основу цієї невідповідності**.

Не лише лінгвісти, але й філософи, психологи, літературознавці, культурологи підтримують і розвивають цю думку вченого***, як і те, що текст є смислотвірною величиною, а не застиглою даністю (М.Бахтін, В.Волошинов, Г.Винокур, О.Лосев, Е.Кассіер, Х.Ортега-і-Гасет, Ю.Лотман, М.Гайдеггер та ін.), що важливою умовою розвитку тексту є постійна “взаємодія” між зовнішньою формою тексту, його змістом і свідомістю читача, який відкриває у ньому приховані значення.

1 Гегель Г.В.Ф. Наука логики: В 3 т. – М.: Мысль, 1972.

2 Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст – Івано-Франківськ: Плай, 1997.

3 Голянич М. Внутрішня форма слова: виток, інтерпретації (догумбольдтівський період) // Актуальні проблеми українського словотвору – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 97-105.

4 Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1984.

5 Звегинцев В.А. О научном наследии Вильгельма фон Гумбольдта // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1984.

6 Лялюн М.В. Модальность // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1993. – С. 303.

7 Постолавова В.И. Язык как деятельность: опыт интерпретации концепции В.Гумбольдта. – М.: Наука, 1982.

8 Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин.просв. РСФСР, 1958. – Т. 1-2.

9 Потебня А.А. Мысль и язык – К.: Синто, 1993.

10 Пресняков О. П. А.А.Потебня об особенностях художественной речи // Потебнянські читання: 36 наук. праць. – К.: Наук. думка, 1981.

11 Рамшвилю Г.В. Вильгельм фон Гумбольдт – основоположник теоретического языкознания // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984.

* “Образ – не уявлення. Правильніше було б говорити про образ як предмет уявлення, а ототожнювати їх – значить гратися омонімами (image – і “образ” і “уявлення”)” [17, 450].

** Завдяки запропонованій триєдиній моделі учений отримав можливість складні процеси пізнання і творчості розглядати наочно, відкриваючи найтонші переходи від форми до змісту і навпаки, які раніше здавалися невлучними.

*** Не в усіх випадках йдеться, зрозуміло, про прямі впливи

- 12 Сосина Р.В. К вопросу о содержании термина "внутренняя форма слова" у А.А. Потебни // Термин и слово. Сб. научн. тр. – Горький. Изд-во ГГУ, 1979.
- 13 Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.: Обереги, 1996.
- 14 Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие: Пер с нем. – М.: Республика, 1993.
- 15 Хорунжий С.С. Философский символизм П.А. Флоренского и его жизненные истоки // Флоренский: Pro et contra – СПб.: РХГИ, 1996.
- 16 Шпет Г. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта). – М.: ГАХН, 1927.
- 17 Шпет Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Сочинения. – М.: Наука, 1989.

The article highlights the problems of the inner form of the word and the language on the basis of V. Humboldt and O. Potebnya's works.

Микола Лесюк

ІСТОРІЯ ПРАВОПИСНОГО ПИТАННЯ В ГАЛИЧИНІ (II пол. XIX–XX ст.)

Як уже було відзначено в попередній статті [8], з виходом перших галицьких часописів на їх сторінках розгорнулися активні дискусії, стрижнем яких були питання: якою має бути українська літературна мова та яким (етимологічним чи фонетичним) має бути правопис. Центральною фігурою в цих дискусіях був палкий прихильник української мови Йосиф Лозинський.

Так, у статті "Уваги над правописом руским", опублікованій у часописі "Пчела", Й.Лозинський знову повторив своє ж гасло, щоб "письмо...через пріятныи знаки вѣддало... нам бесѣду устну; абысьмо в нем тоє очима видѣли, шо в бесѣдѣ ухами чуємо; а з того впливає такжи, же письмо вѣрним образом бесѣди быти повинно" [10, 264].

Автор статті пише, що коли пишемо *он, од, вот*, то треба конче "придати" правило, що "читай *вѣ, вѣ*". Етимологію, як зазначає автор, він не виключає, але якщо "напишу *вовк, довго, вівця, вѣд* (не: *волк, долго, овца, од*): якся тіи слова вимавають, по щожу зазірати до Етимології, и то еще инного нарѣчія, и затерати характер (циху) нашої бесѣды?" [10, 264].

Й.Лозинський припускає, що етимологія потрібна тоді, коли створюються омоніми *кѣн* і *кинѣ*, *нѣс* і *нис* тощо. Автор правильно зазначає, що "етимологія не причинится до ясности ено заколотит письмо". Якби сліпо йти за етимологією, то треба б писати *на руке* (бо *рука*), *на ноге* (бо *нога*), *разум не розум, работа, добраго, крава, древо*, в дав. мн. *псам*, а не *псам* і "так помалу зайдемо совѣм на чужу ниву" [10, 265].

Й.Лозинський наводить цілий ряд правил, якими пропонує наблизити писемну мову до народної, завдяки яким буде відбитий у письмі характер української мови. Він зазначає, що фонетичний правопис "вѣдмалює нам наш язык в его нескаленой дѣвчости", що "ми повинни и в правописѣ до **поединчости** [підкреслено автором] змѣряти" [10, 266].

Автор статті пропонує опустити *ы*, бо, як не зашкодило азбуці гражданській, що кілька кирилицьких букв викинено, так не зашкодить, якщо до викинутих ще кілька прибуде.

Микола Лесюк. Історія правописного питання в Галичині (II пол. XIX–XX ст.)

"Тов самов дорогов могло бы и ъ поити, которое совѣм непотрѣбное", – означає автор. "Цѣлий" аргумент на його користь той, що був уживаний. Але ж ш буквами зело, як та іншими, які теж уживалися, ніхто "в оборонѣ не виступає; єдно в вѣд всѣх шасливое" [10, 267].

Автор пропонує в родовому множині писати *ив, ѣв*, а не *ов, ѣв*, у місцевому відмінку в прикметниках писати *им*, а не *ом* (*руским*, а не *руским*), применники *нѣд, нѣд* не слід писати через *ѣ*, бо тут о остаточно перейшло на *ѣ* і ніколи більше не "вертає" (тобто не чергується з *о*). Оскільки ж ці применники дуже часто мживаються, то такий невідповідний правопис дуже "казит" наше письмо. "Дашкив повно, а цѣльцю (фундаменту – *М.Л.*) и правды мало!" [10, 269]. Й.Лозинський пропонував і деякі інші правила, одночасно закликаючи "учених" підтримати чи аргументовано спростувати його думки. При цьому він справедливо зазначав, що "Турчинки свои лица закривают, то могут до того и справедливыи причины мати; але чомубымы правдивое лице нашего языка закривати мали, тоє недається ничим оправдати. Єстто якась педантерія, босьмо навикли давногося держати" [10, 268].

У статті "Ще щось о правописи" [5] він знову повторює, що "належит писати так, якся говорит", але, оскільки є в нас різні говірки, то писати так, "як більша часть народа говорит". Він зазначає, що є великий різнобій у письмі, кожен пише, як хоче: "єден пише *от*, другій *от*, 3-й *вот*, 4-й *од*, 5-й *вод*, 6-й *вид*, а я семий *вѣд*!". Тоді, коли можуть виникнути омоніми, знову повторює він, треба дотримуватися етимології: *кинѣ* – *кинѣ*, то писати *кѣнѣ*.

Й.Лозинський, спростовуючи думки свого постійного опонента Й.Левицького, зазначає, що то не фальшива вимова букв колотню робить, але те, що масмо більше букв, ніж звуків, бо звуків лише два – *и* та *і*, а букв чотири: *ы, и, ѣ, і*. А "Граматикове" видумують для них правила, де б котру з них притулити, а тим часом "буква за звуком, ане за вимислами Граматики ити повинна" [11, 14]. Букву *ы* треба усунути, бо вона "казит письмо наше". Так само жодної ролі не виконує буква *ѣ*.

Й.Лозинський активно й послідовно відстоював фонетичний правопис, концепцію створення літературної мови на народній основі. Так, у статті "Пересторога для перестережених", що була відповіддю на статтю Я.Головацького "Де що о дѣловѣм язычѣ у насъ на Руси", він знову підкреслює, що сліпе дотримування етимології затирає характер нашого "нарѣчія". Етимологію можна застосовувати "для зрозумілости і ясности мертвих букв, але не для затемнення писма і для фалшованя бесѣди народної" [9, 119]. На тезу Я.Головацького про те, що необхідно писати за аналогією до інших слов'янських мов (до російської, зокрема), Й.Лозинський з іронією запитує: "Якто ми не для себе, не для хѣсна нашего народа пишемо але для подобности с другими? Га тогда аналогія єст... пѣдхлѣбством для других с кривдою власною, – відповідає він, – таже ближша сорочка тіла! Та що ми з того, же если напишу *отѣ*, то мя Москаль лацнѣйши порозумѣе, коли мя мѣй брат Русин не порозумѣе?" [9, 119].

Далі запитує Лозинський, якої аналогії дотримуватися? З якою мовою? Старослов'янське *между* по-нашому звучить *межи*, чехи кажуть *тезі*, поляки *między*, словенці *med*, то як писати нам? Роздумуючи далі над рекомендаціями Я.Головацького дотримуватися етимології, автор справедливо зазначає, що за форму *отѣ* кожен слов'янин скаже, що це російська або старослов'янська, на

відмінку множини з твердим приголосним основи (*домашні, сині, але тверді, зелені*).

Були й інші питання, на яких не сходилися погляди східноукраїнських та галицьких учених. Так, той же В.Гнатюк був проти написань *Вкраїна, вкраїнський*, бо ними "баламутимо чужинців". Ніхто ж, мовляв, не пише *Вгорицина, Вразвай*. Він був проти запровадження на Східній Україні "акання" (*бамага, манастир* тощо), проти заміни українського *и* звуком */i/* (*вибірати, письмо*), проти пом'якшеної вимови губних перед *я, ю, є*, як це спостерігається в російській мові, торкався багатьох інших актуальних питань українського правопису [детальніше див.: 7].

На Східній Україні, як відомо, від 1876 р. діяв Емський указ, і ніякі українські видання не друкувалися. Заборони ці були скасовані зойно в жовтні 1905 р. (після революції в Росії), і тоді постала потреба впорядкувати правопис. У 1908-1909 рр. вийшов "Словарь української мови" Б.Грінченка, і власне правопис цього словника був прийнятий багатьма видавництвами, хоч спостерігався в цей час усе-таки великий різнобій.

У 1918 р. була скликана правописна комісія з найвидатніших українських учених (А.Кримський, Є.Тимченко, Н.Грунський, О.Курило, Г.Голоскевич та голова І.Огієнко). Цей правопис був затверджений 17 січня 1919 р., і він став, як уважає І.Огієнко, першою закінченою системою в історії правопису [4, 299].

Через політичні зміни цей правопис не ввійшов у практику, і аж у лютому 1920 р. з десятима доповненнями він був ухвалений Всеукраїнською Академією наук, а в 1921 р. – Народним Комісаріатом освіти. У 1922 р. були внесені деякі зміни і в правопис у Галичині. У Правописних правилах, прийнятих Науковим Товариством ім.Т.Шевченка, були зроблені серйозні кроки до об'єднання двох правописних традицій, хоч розходження все-таки залишалися. Щоб їх усунути і таки прийти до єдиних правописних норм, у травні 1927 р. в Харкові була скликана конференція, у якій узяли участь понад 50 відомих українських учених (Л.Булаховський, П.Бузук, В.Ганцов, В.Дем'янчук, А.Кримський, О.Синявський, Є.Тимченко та інші, у т.ч. з галицької сторони К.Студинський, Іл.Свенціцький, В.Сімович). Конференція ухвалила правописні правила, причому у них були враховані пропозиції галичан щодо правопису іншомовних слів з м'яким *л'* та зі звуком *г*. Правопис був упроваджений у практику з 1 січня 1929 р. Якщо "Найголовніші правила українського правопису", які були затверджені в 1921 р., склалися лише із 46 параграфів (14 друкованих сторінок), то правопис 1928 р. являв собою повний і ґрунтовний правописний кодекс. Він був рекомендований для впровадження на всіх українських землях, але з відомих причин не міг бути всюди упроваджений. Галицька традиція вимовляти м'яке *л'* та фонему *г* в іншомовних словах знайшла спротив на зросійшеній Східній Україні. У пресі стали появлятися публікації, які осуджували правопис, звинувачували його в наслідуванні і підтримуванні націоналістичних тенденцій, тому в 1933 р. був упроваджений у практику новий правопис (нібито, нова редакція). Тут було чимало змін, які стосувалися в першу чергу правопису іншомовних слів. Була усунена м'яка вимова *л'* (*лямпа – лампа*), змінено граматичний рід окремих іменників (*кляса – клас, фльота – флот*) і що основне – усунута з абетки літера *г*, разом з якою нібито й зникла потреба запам'ятовувати "складні" правила її правопису.

Довгих 60 років в Україні то спалахували, то знов затихали дискусії навколо цієї літери (згадаймо хоча б статтю Б.Антоненка-Давидовича в "Літературній

Україні" в 1967 р. "Літера, за якою тужать", а потім відповідь на неї В.Русанівського "За чим тужити"), поки вона знову була повернута в українську абетку. Зважимо, що якогось "академічного" переліку слів, у яких сид писати *г*, досі немає, і різні редакції уживають її на свій розсуд. Деякі часописи аж надто захоплюються цією літерою, чого робити не варто, бо, хоч літеру *г* і вважають "власністю української азбуки" (В.Гнатюк), фонема *г* в українській мові дуже низькочастотна і для українця таки незвична і чужа. Звернімо увагу, як нелегко українцям, що говорять російською, вимовляти слова типу *галава, гаварить, горад* і под. Звук *г* можна вважати власністю російської та польської фонетичних систем, бо з усіх слов'янських мов лише ці дві мови послідовно вживають його.

Праця над удосконаленням правопису не припинялася й далі, і вже через 13 років (з 1 грудня 1946 р.) був упроваджений новий повний і всеосяжний український правопис, який у багатьох позиціях був уніфікований з російським. Однак і цей правопис довелося доопрацьовувати, бо в 1956 р. у Росії були прийняті нові правила орфографії й треба було привести його у відповідність до цих правил. І правопис усіх республік мусили рівнятися на старшобратній російській. Отож у 1960 р. був опублікований "удосконалений" правопис, який проіснував понад 30 років. На початку 90-х років, уже в умовах незалежної України, правопис був підданий ревізії, були враховані окремі вимоги української діаспори, яка впродовж усього часу дотримувалася або правопису Є.Желехівського (в окремих рисах), або правопису 1929 року і "Правописного словника" Гр.Голоскевича.

Головне, що в правопис 1993 р. уже повернулася літера *г*, наведений приблизний перелік слів із цієї літерою; релігійні власні назви написали з великої літери; усунули подвоєння літер в іншомовних словах (*бароко, фортисимо, інтермецо*); поширено правило "дев'ятки" на іншомовну лексику (*Бразилія, піанісимо, Сицилія*); упорядковано правопис прикметників від деяких географічних назв (*гаазький, лейпцизький*); написання елемента *пів* (*піваркуша, пів'яблука*), правопис деяких іншомовних слів (*парфумерія, журі, феєрверк*) тощо.

Український правопис був предметом гарячих та емоційних дискусій на II Міжнародному Конгресі українців у Львові в 1993 р. Представники української діаспори (Ю.Шевельов, О.Горбач, Б.Струмінський, М.Лесів та ін.) висловлювали справедливі звинувачення укладачів правопису в надмірній прив'язаності його до правопису російського.

На IV-му Конгресі українців світу (Одеса, 1999 р.) директор Інституту української мови НАН України акад.В.Німчук презентував "Проект" нового правопису, у якому зроблені ще серйозніші кроки до зближення із правописною практикою української діаспори, тобто західноукраїнськими традиціями письма. Отже, вирішено повернутися до закінчення *-и* в родовому відмінку однини іменників III відміни, основа яких закінчується на *-ст*: *радості, юності* тощо; повернутися до початкового історичного *и* в словах типу *иший, индик, унакше* тощо; усунути невинуваті вжиття щодо правопису апострофа в іншомовних словах (не розуміло, чому, наприклад, у слові *комп'ютер* апостроф ставиться, а в *юнітр, бюро* та ін. не ставиться). Передбачено й цілий ряд інших змін, хоч "Проект" залишає й немало відкритих питань. Наприклад, чому вже не писати *-и* в усіх іменниках III-ої відміни, чому б не дозволити вживання паралельних форм *-з-и* та *-и?* Дозволені ж паралельні закінчення в іменниках чоловічого роду *стола* і *столу, молотка* і *цукру, народові* і *народу*. З таким же успіхом можна б уживати *радості* і *радості, ночі* і *ночі, на землі* і *на землі, на коні* і *на коні*, і таким чином

були б примирені західна і східна традиції. Треба б дозволити паралельні форми в давальному відмінку в іменниках чоловічого та середнього роду: *народові і народови, селові і селови*. Треба зняти закінчення -у, ю у цьому відмінку і дозволити його лише у випадках, пов'язаних із необхідністю ліквідації неблагозвучного звучання (не *Ярославові, Козлові, а Ярославу, Козлову*). Як уже відзначалося, "Проект" рекомендує, що слід усіляко вітати, ставити апостроф у всіх іншомовних словах (*б'юро, б'юджет, ком'ютер*), але чомусь не передбачає апострофа у польських власних назвах *Бяла Подляска, Бялобжеги* тощо. Адже самі поляки чітко розділяють у вимові губний із наступним j: *Biała*.

Будемо сподіватися, що нова редакція українського правопису, який вийде уже в третьому тисячолітті, нарешті врахує і поєднає всі розбіжності й алогізми, які існували в його попередніх виданнях.

1. Гнатюк В. На правописні теми / Окрема відбитка з часопису "Наша школа". – Львів, 1913. – Ч.1.
2. Головацький Я. Де що о дѣловѣмъ языцѣ у нас на Руси // Зоря Галицька. – Ч.17. – 15/27 Лютого 1850.
3. Гушалевиц І. Сказки для дѣтей // Слово. – Ч.1-2. – 1861.
4. Лларіон, митрополит. Наша літературна мова. – Вінніпег, 1959
5. Кисілевський К. Історія правописного питання // ЗНТШ. – Т. CLXV. Збірник філологічної секції. – Т.26. – Нью-Йорк–Париж, 1956.
6. Левицький І. Уваги над образованьємъ языка Галицко-Руского отъ часу Конституції // Галичорускій вѣстникъ. – Ч.71. – 13 грудня 1849. – С.287.
7. Лесюк М. Володимир Гнатюк і становлення українського правопису // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку – Тернопіль, 1999. – С.4-12.
8. Лесюк М. Історія правописного питання в Галичині (до 50-х рр. XIX ст.) // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. – Випуск VI. – Івано-Франківськ, 2001. – С.16-27.
9. Лозинський Й. Пересторога для перестережених // Зоря Галицька. – Ч.20. – 25 II/9 III. 1850.
10. Лозинський І. Уваги над правописом руским // Пчела. – 1849. – Число 17.
11. Лозинський Й. Ще щось о правописі // Галичорускій вѣстник. – Ч.4. – 10/22 січня 1850. – С.13-14; Ч.5. – 12/24 січня 1850. – С.18.
12. Матеріали изъ исторіи Галицко-русской словесности. Іосифъ Лозинскій // Литературный сборникъ. Вып. II и III. – Львовъ, 1885.
13. Мова яко средство просвѣченъя уважана (невідомий автор) // Галичорускій вѣстникъ. – Ч.77. – 29 XII 1849. – С.314.

In the article the peculiarities of a handwriting discussion in the Halychyna of the second half of the XIX – XX-th c. are analyzed the Ukrainian handwriting conception put forward by J. Lozynskyi. Ya. Holovatskyi, I. Levytskyi and other scholars of Halychyna are analysed.

Засади художнього мислення

Наталія Мафтин

ГЕНЕЗА НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ

Новела – один із найдавніших епічних жанрів, що зберігає відносно сталі ознаки свого "генотипу". Здавалося б, за такої умови досить легко дати, бодай у загальних рисах, дефініцію цієї форми, однак такого визначення, що відзначалося б універсальністю щодо всіх характеристик означуваного ним поняття, нема. Адже за всієї своєї структурної концентрованості новела у конкретних текстових її виявах постає далеко не інваріантним явищем. У багатьох існуючих дефініціях переважною є підхід, за якого акцент робиться на чинникові абсолютно поверхневому, не визначальному щодо природи жанру: **обсягові** твору. Серед дослідників цього жанру немає єдності у виокремленні найістотнішої риси його поетики. Драматизм, напругу викладу як жанровизначальну прикмету новели підкреслювали ще німецькі романтики – перші теоретики цього жанру (зокрема Т.Шторм). Гете, Шлегель, Тік вважали, що короткий епічний твір новелою робить саме ядро сюжету – "нечувана подія", Локерман підкреслював значення ключового образу (гейзівський "соколинний профіль") і пуанту. Визначальним для новели вважалась також сконцентрованість на одному конфлікті та долі (Ернст), асоціативність (Лейбовіц).

Біля витоків української літературної новели – фольклорні жанри (зокрема, новелістична казка і казка-анекдот) та популярний у європейському мистецтві доби Середньовіччя жанр "exempla". Вже класичними стали висновки вчених (Е.Пропп, О.Веселовський, Є.Мелетинський та ін.) про те, що новела-казка і новела-анекдот сягають міфологічних сказань про першопредків-трікстерів. Саме звідси – певний тип поведінкової "прамоделі" персонажа, психологічна архетипна структура, реципіювана названими фольклорними жанрами, а також ті глибинні інваріанти, що закладені в трансцендентній здатності сюжетотворення і, врешті, "структурують усі тексти культури" (О.Кирилюк).

Новелістична та анекдотична казка істотно відрізняються від чарівної і фантастичної передусім категорією "чудесного" (для новели як жанру це поняття є категоріальним). На думку Є.Мелетинського, "...саме в чарівній казці, насиченій чудесними персонажами і діями, мова йде не про окремий незвичайний випадок із життя героя, а радше, навпаки – про обов'язковий фрагмент героїчної біографії, про випробування-становлення героя. (...) У новелістичній казці нема чудес. Вони тільки вкрай рідко зустрічаються на периферії казки і не виконують тих важливих функцій, які покладає на них чарівна казка; окрім того, ці реліктові "чудеса" часто належать до категорії побутових забобонів, а не до класичної казкової моделі світу" [11, 10]. Отже, в чарівній казці, всупереч фантастиці, проглядає моделювання обов'язкової ланки життя індивіда, в новелістичній же мова йде про окремі, виняткові випадки. Саме стихія чудесного як "обов'язковий фрагмент героїчної біографії" забезпечує основу семантики чарівної казки – "двосвітність". І коли на певному етапі розвитку наративної структури в чарівній казці відбувається "втіснення" цього "чудесного" певними рисами характеру персонажа (розумом, дотепністю, кмітливістю), чарівна казка також новелізується.

Досліджуючи взаємодію усної і писемної традиції в становленні української літератури, М.Грушевський особібно виділяв казки-новели, сюжети яких розгортаються на відносинах між актантами різного статусу в рамках загальної еросно-танатосної парадигми. Основними темами цих казок є суперництво і кохання – "...сватання до королівни, вірність і невинність, мудрі хлопці і дівчата, казки про долю, зручні злодії і розбійники" [5, 331]. Очевидним є те, що саме на типових для пізнішого літературного жанру новели відношеннях кохання і суперництва – "еротичному і агресивному кодуванні відносин персонажів" – базується генеральний алгоритм побудови сюжетів народної новели. У передмові до зібраних зразків цього фольклорного жанру відомий етнограф, фольклорист В.Гнатюк підкреслив вказану універсальну світоглядну матрицю новелістичного мислення – антитетичність психологічних архетипних структур: "Перед нами виступають якби в малюнках: любов і ненависть, надія і розпука, пристрась і крайня здержливість, підступи й хитрощі та наївність і простота, лагідність і лютість, доброта і злоба, щедрість і скупство, чемність і бршоватість, правда і брехня, розбій і шляхетність, словом усе, що може порушити душу живої людини" [4, 34].

Окрім фольклорної генези, українська новела має і "літературне" коріння: саме в літописній та житійній літературі вироблявся принципово новий модус нарації, за якого "надособистісне" начало літописання поступається особистісному, події приватного характеру із маргінесів оповіді переміщуються у центр уваги автора. Вже у давньоруській літературі виразно прочитується універсальна світоглядна тріада: життя – смерть – воскресіння, що є базисним елементом структури тексту. Тут уже виразно простежуються елементи поетики новелістичного жанру: напруга викладу, несподівана розв'язка, різкий ситуативний поворот. У жанрі "прикладів" яскраво представлений "визрілий світ" середньовічної людини, адже цей жанр є свого роду мікрокосмом середньовічної свідомості. Своєрідність "хронотопу" "прикладів" деформує звичну дихотомію добра і зла, чорного і білого, надаючи всьому амбівалентності і мінливості. У "прикладах", на перший погляд, багато казкового і чудесного, однак цей жанр далекий від казки. "Чудесна", дивовижна подія тут, як і в анекдотичній казці, не становить осердя нарації – акцент робиться на певній колізії, і чудесне тут слугує лише своєрідним "дизайном", воно є частиною повсякденного і побутового. У "прикладі" казкове, як і в анекдоті, зберігаючи свою небувалість, водночас перестає бути казковим, тобто фантастичним, адже все, про що оповідають "приклади", має мислитись як чиста правда, і ця теза зберігає свою силу як для слухачів, так і для самого автора.

Маючи багато спільного із жанром "прикладів", літературна новела до певної міри заперечує свою поетичність цього жанру. Німецький дослідник Нойшефер у праці "Vossacio und der Beginn der Novelle" ренесансну європейську новелу трактує як своєрідний жанр-антагоніст до "exempla" – "Antisexemplum". Окремі якості цих жанрів становлять своєрідну дихотомічну опозицію: світський характер новели і призначення "прикладів" як ілюстрації до релігійної проповіді; подієвість новели і дидактизм "exempla"; зміщення акцентів у новелі з типового на індивідуальне, з трансцендентного – на земне, зокрема з Божої волі на певні якості характеру конкретної людини, ампліфікація оповіді, що дає змогу художнього аналізу усього розмаїття життєвих відносин.

При трансформації середньовічного "exempla" в ренесансну новелу руйнується його специфічний хронотоп – світська новела кінця XIII і XIV ст. "від небес повернулася обличчям до повсякденного життя" (А.Гуревич). Адже однією із

світоглядних особливостей доби Середньовіччя є саме часово-просторове зіткнення двох світів: земного і потойбічного. Дія, що відбувається у реальному людському бутті, водночас співвідноситься із трансцендентом: у життя середньовічної людини будь-якої хвилини може відбутися втручання світу сил демонських чи небесних.

Часто літературна новела, беручи свої витoki із фольклору, твориться шляхом наративізації паремій – розгортанням коротких і влучних прислів'їв, приказок, загадок у цілий новелістичний сюжет. Такий процес "визрівання" новели та певні його закономірності простежує на матеріалі "прикладів" ораторської спадщини А.Радивилівського. У сюжеті №215 [10, 123] паремізується народне прислів'я "горбatego могила справить". Тут уже можна простежити елементи поетики новелістичного жанру: напругу викладу, несподіваність розв'язки. "Сіллю" фабули стає не вчинок жінки, котра, аби провчити свого чоловіка – гіркого п'яницю, занесла його на цвинтар і поклала у старий гріб, а через певний час, гадаючи, що той уже проспався, прийшла начебто з парастасом. Справді, новелістичним поворотом сюжету є відповідь чоловіка: "Прошу тебе, коли сюди приходитимеш, принось краще горілки!".

Серед ораторської прози А.Радивилівського зустрічається такий жанровий різновид, як "сюжети-фабули". Прикметним для нього є інша модифікація сюжету: "сіллю" стає хитра, крутіська витівка персонажа. Фабула ділиться на кілька епізодів, увиразнюється конфліктом, виокремлюється психологічне тло. Майже як типова новела класичного гатунку оформлений сюжет №219 [10] про богобоязливого шляхтича. Щоправда, зберігається тут іще виразний дидактичний струмінь, є моралізаторська сентенція, однак свою суто "ілюстративну" функцію сюжет переростає і стає довершеним та інтригуючим літературним твором.

Новелістичне мислення української оповідної прози формувалося через впливи фольклорної традиції (казка-новела, казка-анекдот) та рецепції європейських літературних сюжетів, жанрових модифікацій малої прози. Внаслідок такої взаємодії з'являються в давній українській літературі твори цілком оригінального характеру з виразними жанровими ознаками новели. Такою є, на наш погляд, і вставлена в літопис Самійла Величка цілком автономна оповідь, відома під назвою "Новела про Сатира". Дослідники цього твору (Лоренцо Помпео, Валентина Соболев) генезу його сюжету вбачають у четвертій пісні поеми Торквато Тассо "Визволений Єрусалим", у анонімній польській сатирі "Sejm piekielny", частково – в поемі Яна Кохановського "Satyr, albo dziki monz" та значною мірою у фольклорному оповіданні про нечисту силу в Недобірському лісі.

Вигадане оповідання ("Новела про Сатира"), введене в ширший контекст історичної оповіді – літопис, посилює трагізм історичних подій. Адже "Новела..." вміщена у вісімнадцятій главі літописної оповіді, саме там, де йдеться про збройний конфлікт між Дорошенком та Самойловичем, порушення Чигирини. Використавши такий прийом (вставленої в літопис оповіді про "приватні" події), автор шляхом паралелізації увиразнив апокаліптичну масштабність трагізму руйнації. Величко дотримувався приписів поетик своєї епохи – поєднувати історіографію і риторичку: "Автор ставив перед собою завдання прославити козаків у творі, що примирив би між собою дві протилежності – історію і возвеличення, історіографію і риторичку, як це радили робити трактати епохи бароко" [14, 117].

"Новела про Сатира" є цікавим і з точки зору становлення наративної парадигми української новелістики матеріалом, бо засвідчує процес переходу наративної конфігурації історичної оповіді в оповідь вигадану, оповідь про події "приватного плану".

На користь новелістичного принципу організації Величкового твору свідчить насамперед згадуване нами співвідношення художнього часу: просторово-часовий континуум оповідача тут ширший, ніж сюжету. Актанти “Новели про Сатира” є дзеркальною проекцією подій і постатей, що творять “силове поле” літописної оповіді”: зображення у новелі появи нечисті у Недобірському лісі імпліцитно натякає на вторгнення турків у Чигирин. Величко переносить історичну оповідь на трансцендентну площину шляхом надання їй форми епосу. Автор “... намагається “здивувати” читача, зливаючи в єдине ціле дивовижні і гротескні образи...” [14, 117]. Це “намагання здивувати читача” і є якраз виявом “новелістичного інтересу”, “новелістичного зерна”, яке, хоч і не проростає в інтригу, все ж присутнє в творі імпліцитно і впливає на темпоралізацію логічних відносин. Наративна модель “Новели про Сатира” формується як оповідь в оповіді: “...один скитський анахорита, що тулявся після розорення турчином свого монастиря сам-один у пущі, клякнув був у лісовій гушині на молитвах. Він побачив і почув ту розмову сатирів, що точилася поблизу нього (...) і, повернувшись до свого Скитського монастиря, оповів, що чув, братії, яка тут лишилася, і та сатинова розмова покотилася тоді, здається, повсюди” [2, 210]. Себто, вочевидь, маємо спробу новели в рамці, хоча “обрамлення” і виконано досить схематично: наративна парадигма твору повністю зрозуміла стає аж із прочитаного вище заключного коментаря, який, власне, і мав розгорнутися у чітку новелістичну композицію: либонь же і “скитський анахорита” натерпівся чимало страху, доки слухав розмову козлоногих істот – представників далеко не янгольського світу. Однак Величко намагається вирішити проблему динамізації моделі ще через описовість.

Кілька моментів із Сатирової оповіді цілком заслуговують бути трансформовані в новелістичне загострення: “...здригнулася піді мною земля і не знаю, чи вона, чи нечисті духи викинули мене з вихором угору від землі з моєї яскині...”; або ж: “Коли ж був посланий бридко гарківливий голос того рогу, тоді всі недобрьскі дерева захиталися і моє зі мною мало не впало. Була відразу після того по всьому Недобру велика буря, невимовне сум’яття і вихори, від яких всі звірі побігли й полетіли з великим поспіхом геть з Недобра” [2, 207]. І хоча ці, потенційно “новелістичні”, епізоди не розгортаються у новелістичну інтригу, все ж їх акцентування, а також виразний елемент випадковості в сюжеті свідчать про імпліцитно присутній тип саме новелістичної організації цього твору.

Досліджуючи поетику Літопису Самійла Величка, В.Соболь зауважує в “Новелі про Сатира” зіткнення декількох точок зору на те, що відбувається в лісі, що, на її думку, й надає творові саме новелістичної напруги та динамічності [14, 150]. Окрім того, ця закінчена і зв’язна розповідь, включена в літопис, дає наявність замкнутого часового ряду, паралельного до часового ряду описуваних поруч епізодів літопису (вторгнення турків). Майстерне переключення точок зору в новелі (розмова сатирів, промова Люцифера, розповідь ченця-самітника) свідчить про реалізацію модусу оповіді на рівні інтриги. Представлений у новелі Величка основний оповідач – оповідач, котрий заздалегідь повідомляє про подальший розвиток викладених ним подій, “...тим самим недвозначно стверджує свій наративний акт як наступний щодо історії, розказуваної ним” [13, 194]. Ця позиція оповідного голосу у вигаданому оповіданні сприяє історизації вигадки, себто ствердженню її достовірності, або ж “ілюзії об’єктивності оповіді”. Окрім того, хронотоп “Новели про Сатира” позначений і незримо присутнім у ній топосом історичного часу літопису.

Новелістичне мислення української прози має своїм джерелом фольклорні першовірі, запозичення із європейських літератур, популярні в середньовічній літературі жанри “прикладів”, а також “визріває” із літописних текстів. У першу чергу новелістичне мислення утверджується через становлення наративної стратегії новелістичних текстів, зміщення акцентів із “надособистісного” на “особистісне”, коли факти перестають бути лише документальним свідченням подій або ж дидактичною ілюстрацією, а через оповідну техніку впорядковуються в інтригу.

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1986.
2. Величко С. Повісткування літописна. ... – К., 1951. – Т.2.
3. Веселовский А. Избранные статьи. – Л., 1939.
4. Гнатюк В. Народні новели. – Львів, 1917.
5. Грушевський М. Історія української літератури. В 6 томах. – Т.1 – К., 1993. – С. 331.
6. Гуревич А. Избранные труды. – М. – Санкт-Петербург, 1999. – Т.2.
7. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
8. Зінченко В.Г. До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу // Поетика. – К., 1992.
9. Кирилук А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла. – Одесса, 1998.
10. Крекотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики XVII ст. – К., 1983.
11. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
12. Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1978. – №4. – С.17-18.
13. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. – Т.2. – Москва – Санкт-Петербург, 2000.
14. Соболь В. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. – 1996.
15. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
16. Neuschaeffer. Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. – München, 1969.
17. Slobodnik D. Gesty k proze. – Bratislava, 1981. – S.255-266.

The article is dedicated to the research of the origin of short story's genre and the formation of new art thinking in the Ukrainian literature. especially the development of plot with the basic for this type of plots anecdotal principle.

Вікторія Чобанюк

ПСИХОЛОГІЗМ ОПОВІДАННЯ ІВАНА ФРАНКА “ТЕРЕН У НОЗІ”

На зламі двох століть в українській літературі формується новий тип психологізму, який, за словами І.Франка, презентують українські прозаїки-реалісти “молодшої генерації” – М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, М.Яцків та інші. Іван Франко наголошує на істотних змінах у їхніх підходах до форм вираження психічного. Цікаво, що новий підхід до розкриття внутрішнього світу людини помітний і в творах І.Франка.

Прикладом такого психологічного аналізу є його оповідання “Терен у нозі”. Автор заглиблюється у внутрішній світ героя і розповідає про нього. Хворий Микола

Кучеранюк доживав смерті. Нікому не хотів завдавати клопоту, розумів невідворотність фізичного зникнення: “Я вмиру, хіба ж то яке диво? Нажився немало. Чи хочете, щоб я жив вічно?” Необхідність осмислення життя і смерті як “кінцевої суті явищ, як граничного узагальнення їхньої різноманітності виступає у Франка могутньою духовною потребою людини” [5, 101]. Микола ні за чим не шкодував: виховав, вивів у людей, забезпечив матеріально дітей; сорок років чесно працював, живучи у злагоді з сусідами і громадою. У цьому бачив пізнання та утвердження вічних цінностей людського існування. Він був переконаний, що прийшов час покинути землю, вважав себе на ній “чужинцем”, “відлученим”, але не вмирав.

І.Франка цікавить сам психологічний процес, власне “діалектика душі” героя. Предметно-побутове оточення, яке ще недавно було таким близьким і з яким Микола має розлучитися, сприймається ним як далеке і чуже, бо “відколи був певний, що незабаром умре, все оточення зробилося йому чужиною”. Змінюються навіть стосунки між старим гуцулом і дітьми та внуками, від яких він дистанціюється через неймовірну трагічну напругу, якої вони не можуть зрозуміти, тому стороняться від Миколи, намагаються якомога рідше зустрічатися з ним.

Автор відтворює стан героя через видиму мову його душі. Зійшовши на найвищий шпиль гори, старий гуцул “полетів очима”. Його вже не цікавило те, що відбувалось внизу, на землі. Небесна широчінь наче кликала Миколу до себе, його зір “слідив, бачилось, з якоюсь дивною тривогою за бігом сонця, а коли воно потонуло в кроваво-червоних хмарах, мов розпалена куля в воді, він зітхнув глибоко, затремтів, мов від морозного подуву”. Кроваво-червона барва асоціюється зі смертю, тому її посилює тривога Миколи. Однак його страх не потойбічча, а час очікування смерті, яка не приходить, хоч “тіло вихудило, його волосся (...) побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамовиті вогники”. Цілоком очевидно, що психологічний портрет сприяє у даному випадку зображенню внутрішнього життя героя, насамперед специфіці переживання ним відношення до явищ життя, які викликають негативні емоції.

Видима мова душі включає також зображення жестів рухів, виразу очей, обличчя. Саме це доповнює змалювання тривоги, внутрішньої напруги героя, якого вже не тішить дзвінкий шум Черемоша, його солодка мелодія, як “безконечний привіт життя”. Старий гуцул сидів на старій обрубаній колоді і “німо та спокійно вдивлявся у величний красвид”. Загальновідомо, що про стан людини промовляє “не тільки рух, але й антирух, сказати б, поза нерухомості” [6, 86]. Психологічний портрет посилює змалювання героя “ззовні”, передає стан найвищого душевного потрясіння, у якому той перебуває вже два тижні. Микола мріє про вічний спокій, але “хтось золотими ключами замикає перед ним небесну браму”.

Поступово автор зосереджує увагу вже не в зовнішній емоційній сфері героя, а у внутрішній – його душі. Отой “хтось” – це не що інше, як трагічна вина старого гуцула, який “хворіє” нею сорок років, бо не може “чітко розмежувати добро і зло” [2, 31]. Мова душі героя виливається у діалог із односельцями, який плавно переходить у монолог-сповідь Миколи (і вже до кінця оповідання помічаємо цілковиту відсутність у сюжетній канві автора). Давня подія, пережита героєм, оживляється його уявою в чуттєвій повноті й пластичній реальності. Він став очевидцем смерті хлопчика-підлітка, який добровільно пішов із життя. З того часу Миколу не полишало відчуття власної провини, співучасті в тому, що сталося. Водночас відбулось його якісне переродження, спричинене зломом у психології. До трагедії Миколою рухали некерovanість почуттів, молодече бахвальство, перевага емоцій над розумом. День

на день він котився у прірву всюдозволеності, як “кінь, що зірвався з припону”, навіть не відчув вини, коли помер побитий ним парубок Олекса Когутик. І раптом – оте велике потрясіння, наслідком якого стали хворобливий біль і гіркота, що вже не сходили з душі до кінця життя, проте розкрили перед ним цінність буття.

І.Франко намагається проникнути у тасмичні незвичайних психологічних явищ. Особливого символічного звучання набуває образ хлопчика-потопельника, оповитий тасмичністю, містикою. Високу емоційну напругу викликають деякі описові деталі його портрета: “сніжно-біла рука”, “дивний, холодний і злорадний усміх”. Коли хлопця не стало, із дзвіниці “забамкали нараз дзвони, мов знали, що хтось у селі пожив смерті”. І.Франко означає контури необмежених асоціацій, пов’язаних із цією загадковою смертю. Йдеться насамперед про глибокий емоційно-відчуттєвий вплив на читача, збудження його образної уяви. Ким був потопельник? Чому зумів вплинути на Миколу, підвести його до глибини самоаналізу? Микола оженився, багато працював, однак кривава рана серця не зажила, а затягнулася, і щось час від часу “стискало його серце, мов коваль кліщами”. Досить було Миколі спустити дарабу на Черемош і доплисти до місця трагедії, як душевні муки ставали нестерпними. Щоб передати його страждання, автор вводить у розповідь словосполучення із яскраво вираженим оціночним значенням, як-от: “дика тривога”, “рвуча вода”, “перевернула нутро”, “розбурхана уява” тощо. Суб’єктивна внутрішня несвобода, породжена “нерозв’язаною жасною загадкою”, призводить до самотності між людьми, стає глибинним внутрішнім станом героя. Відчайдушні спроби відігнати від себе видіння не допомагають. Він гаряче молиться, тричі сповідається, але все марно.

Звертання до символічного образу потопельника посилює сюжетний ритм, грамає читача в постійній напрузі. Микола достеменно знав, що помре, бо побачив знак. Асоціативний монолог героя відбиває природний хаос схвильованої психіки, коли він розповідає про нього. Внутрішній стан Миколи точно оцінив сусід, який зрозумів, що трагічну вину не можна трактувати спрощено. Він розповів випадок із свого дитинства, який у творі має форму притчі. Ще будучи малим хлопцем, біг із друзями до Черемоша купатись. Безтямно летів на загибель, але терен, впившись у п’яту, зупинив його на якусь мить. Цього часу було досить, щоб урятувати хлопця життя, бо раптова повінь поглинула всіх дітей. Образ терну – це “алегорія тих грудношів, що зустрічаються на життєвій дорозі, і які, коли їх подолати, виходять людині на користь” [1, 162]. Лірична розповідь сусіда підноситься на рівень світорозуміння. У житті все закономірне. Іноді потрібен поштовх, щоб людина зійшла з дороги зла і стала на шлях добра, духовного воскресіння. “Коли бог хоче чоловіка поправити, – апелює до народної мудрості Юра, – то не мусить з неба лізати та прутом бити”. Цій афористичній образній формулі підпорядковане уявлення про людину в сфері морального життя, її призначення на землі. І.Франко вводить у текст твору і біблійний вираз – “мають очі і не видять, мають вуха і нечують” – що надає думкам більшої вагомості, узагальненості, підносить їх до філософського рівня. Тож загадковий потопельник – це примара, вичарувана власним сумлінням, “спасений штурканець”, знак “божого остероги”, а не гріх. Герой повинен був навчитись важливих істин – милосердя, любові, сили духу. Так виявляється життєствердне вчення І.Франка про те, що людина мусить жити за нормами гуманістичного етичного кодексу.

Можна із впевненістю говорити про нові ознаки реалізму І.Франка, потяг до “модерного”, зацікавлення тасмичним, загадковим, про прагнення до діалектично-

філософського пізнання життя через призму почуттів. І.Франко утверджує людське як один із важливих критеріїв етичності нації, виходячи таким чином за межі твору, переносячи його у сьогодення, в якому актуальною залишається проблема смислу людського життя і совісті як основної духовної складової особистості.

1. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози кінця XIX – початку XX століття. – Львів, 1981. – С. 162.
2. Кормілов С.І. Мотив трагічної вини в поезії Івана Франка // Українське літературознавство. – Випуск 48. – С.31
3. Кузнецов Ю. Психологізм української прози початку XX століття // Українська мова і література в школі. – 1991. – №2. – С.30-35.
4. Мацапура В. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми // Всесвітня література та культура. – 2000. – №1. – С.41-43.
5. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К.: Юніверс, 1999. – С.101-103.
6. Пашенко В.В. У глибинах людського буття. Етуди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – С. 84-91.
7. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. творів: У 50 т. – К., 1982. – Т.35. – С. 108.
8. Франко І. Терен у нозі // Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т.21. – С.375-390.

It is mentioned in the article the ways of I. Franko's aspirations to understand adequately the creative researches of new generation, which tends not give the objective representation, but to excite the analogical feelings in the reader's soul using different ways.

Роман Голод

ФЕНОМЕН ІМПРЕСІОНІЗМУ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ І. ФРАНКА

Міф про Франкову опозиційність щодо новітніх напрямів літератури кінця XIX – початку XX століття давно вже вимагає науково обґрунтованого спростування. Навпаки, еволюція естетичної свідомості І.Франка віддзеркалює загальні тенденції у розвитку світового й українського літературного процесу зазначеного періоду. У різні періоди і з різною мірою зацікавленості письменник звертається до художніх здобутків таких літературних напрямів, як романтизм, натуралізм, реалізм, модернізм. На рівні окремих художніх творів чи навіть циклів творів елементи різних ідейно-естетичних систем завдяки синтезуючій здатності творчого методу Франка вступають у взаємозв'язки, і тому інколи важко визначити, до якого саме літературного напрямку належить той чи інший твір письменника. Зрештою, як слушно зазначає Д.Наливайко, “чисті” течії та стилі знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, що засвідчує творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує” [15, 163]. Тому для ідентифікації окремих творів як репрезентантів певного літературного напрямку необхідно виокремити в них те, що Д.Наливайко називає “конституюючими домінантами” [16], і що є, по суті, ідейно-естетичним субстратом напрямку.

Однією з найбагатших і найяскравіших, хоч усе ще, на жаль, малодосліджених, граней творчого таланту Івана Франка є його імпресіоністичний доробок.

Роман Голод Феномен імпресіонізму в літературно-критичній концепції І.Франка

Завдання нашого дослідження якраз і полягає у віднайденні типологічних констант зазначеного напрямку мистецтва в літературно-критичних працях письменника.

Однією з визначальних категорій для розуміння феномену імпресіонізму є категорія перехідності. Це мистецтво – своєрідний міст, який розділяє і водночас об'єднує традиційні ідейно-естетичні системи й новаторські пошуки кінця XIX століття. Свого часу великий художник-імпресіоніст Огюст Ренуар зазначав: “Якщо справді потрібно застерігатися небезпеки замерти в тих формах, котрі ми успадкували, то не слід однак через любов до прогресу прагнути цілковито відірватися від віків, котрі вже минули”.

Цю ж рису в імпресіонізмі підмічають і сучасні дослідники: “Імпресіонізм в літературі справедливо вважається перехідним явищем від реалізму до пошуків нових художніх форм. Одним із головних його постулатів є перехід від “всезнаючого” наратора до “непомітного” суб'єкта викладу. Точка зору спостерігача (оповідача) переміщується з навколишнього середовища у внутрішній світ людини, точніше кажучи, в її чуттєву сферу” [12, ч.1, 202].

Ця перехідність давала підстави для найрізноманітніших трактувань і коментарів. Завдяки їй, як зазначає В.Ванслов, у радянський період “ті, хто негативно ставився до імпресіонізму, “підводили” його під модернізм, а ті, хто симпатизував імпресіонізму, “виводили” його за межі модернізму” [3, 127].

І в генетичному, і в типологічному аспекті імпресіонізм знаходиться на перетині двох типів творчості: реалістичного та модерністського. Відповідно найближчими його “сусідами” як у діахронії, так і в синхронії є натуралізм і експресіонізм.

Порівняно з натуралізмом, в ідейно-естетичній системі імпресіонізму відбулися зміни, які здатні поставити під сумнів тезу про однозначну належність напрямку до реалістичного типу творчості. Останній можна вважати оптимальною, ала не винятковою системою координат для імпресіонізму, так само, як модерністський тип творчості видається оптимальною, але не єдиною системою координат для експресіонізму. Еволюція естетичної доктрини імпресіонізму передбачала перегляд основних ідейно-естетичних принципів натуралізму, до яких Д.Наливайко відносить: сцієнтизм, об'єктивність, світоглядний монізм, принцип життєподібності [16, 120]. Концептуальна модель імпресіонізму, з огляду на її перехідність, знаходиться в межевій ситуації вибору між позитивістським раціоналізмом та ірраціональними течіями філософії “кінця віку”. Саме ця обставина зумовлює, на наш погляд, екзистенціальний характер імпресіонізму. Сцієнтизм у кінці XIX століття поступово здає свої позиції естетизмові. Навіть Франко – автор знаменитої концепції “наукового реалізму” – змушений врешті-решт переглянути своє безкритичне захоплення сцієнтичними тенденціями в мистецтві. У статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” він зазначає: “Та й ще одно. оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізус – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животноїр. Се синтез в найвищій розумінні сього слова” [20, т.35, 110].

Екзистенціальність імпресіоністичного напрямку пов'язана також з його відходом від світоглядного монізму до плюралізму, який передбачає усвідомлення множинності автономних духовних субстанцій в основі світобудови.

З реалістичним типом творчості імпресіонізм єднає міметична основа (орієнтація на відображення, а не на вираження), а також демократизація прийомів і засобів художнього зображення. Принципу життєподібності імпресіоністи теж дотримуються, але життя вони вимірюють і відображають інакше від своїх попередників: не в зовнішніх матеріальних, а у внутрішніх духовних категоріях.

У ситуації вибору імпресіоністи перебувають і щодо бінарної опозиції матеріального й ідеального. Читання між цими двома категоріями безпосередньо пов'язані з читаннями між позитивізмом та інтуїтивізмом. Л. Гутова пише: "Імпресіонізм – дитя матеріалістичного світогляду. Його світ, безсумнівно, позитивний. Але світ цей не був таким, яким його бачив О. Конт, він не був світом замкнутого буття, але – становлення, руху" [6, 67]. Приймаючи загалом це твердження, спробуємо все ж поставити під сумнів деякі його моменти. По-перше, серед найближчих родичів імпресіонізму – і матеріалізм, й ідеалізм. По-друге, світ імпресіонізму можна вважати позитивним тільки за умови, що термін "позитивний" вживається в найзагальнішому значенні слова, а не як синонім до "позитивістський". В імпресіонізмі немає вже типових для класичного позитивізму культу науки, беззастережної віри в прогрес, всезагального детермінізму тощо. З філософії позитивізму, репрезентованої зокрема і вченням Огюста Конта, імпресіоністи успадкували й розвинули розуміння терміна "позитивний" як "відносний" – на противагу до "абсолютного". Це одне із шести значень терміна "позитивний", які пропонує польська дослідниця філософії позитивізму Б.Скарга [17, 12]. Відчуття відносності нашого знання про зовнішній об'єктивний світ та й, зрештою, відносності самого цього світу якраз і підштовхувало імпресіоністів до соліпсизму, а також до відкидання всілякої метафізики, надлишкового теоретизування, "замкнутого буття" у рамках певної доктрини. Для реалістів і натуралістів принцип відносності не мав такого великого значення, і саме це убезпечило їхній світоглядний монізм, концепцію всезагального детермінізму від розщеплення, як це сталося в ідейно-естетичній системі імпресіонізму.

Теза про світоглядний плюралізм імпресіоністів не є загальноприйнятною. Навпаки, більшої популярності в мистецтвознавстві набула думка, що у творах зазначеного напрямку "людина і світ, якому вона належить, – одне ціле, вони створені з одної матерії й існують, підпорядковуючись єдиним, простим і незмінним законам буття" [14, 41]. Однак це відчуття єдності – крихке й непевне. Воно з'являється внаслідок незримості присутності в кожному окремо взятому епізоді імпресіоністичного твору одного й того самого всеорганізуючого і всепорядковуючого начала – індивідуального авторського сприйняття. Ілюзія єдності зникає, як тільки ми намагаємося глибше дослідити причинно-наслідкові зв'язки між окремими деталями в імпресіоністичному творі, так само, як в образотворчому мистецтві цілісність імпресіоністичної картини розпадається на хаотичне нагромадження дрібних мазків при наближенні до неї. Дійсність в імпресіонізмі, як і в натуралізмі, складається з окремих атомів-фактів або монад. Та якщо натуралісти визнають існування об'єктивних раціональних законів світобудови, то в імпресіоністів розщеплення дійсності на монади більшою мірою допускає можливість випадкових зв'язків між ними, а, отже, є одним із перших кроків до модер-

ністського трактування світу як абсурдного й хаотичного. Принцип відносності у філософії позитивізму виявився зародком смертельної хвороби в її тілі, і хоч в імпресіонізмі він ще не розвинувся до метастаз релятивізму чи інтуїтивізму, все ж примусив митців засумніватися у всесильності та всеохопності людського розуму, призвів до зацікавлення чуттєвою, емоційною сферою пізнавальної діяльності людини і, зрештою, породив тенденцію до соліпсизму. Таке траплялося і в давніші часи. У кінці XIX століття теоретик літератури А.Давид-Соважо (книга якого була, між іншим, у бібліотеці І. Франка) пише: "Починаючи з того моменту, коли природу зовнішню і природу внутрішню почали розрізняти завдяки могутнім зусиллям абстрактного мислення, мистецтво постало перед вибором між цими двома світами, і ми маємо можливість із точністю визначити наскільки воно в певні моменти наближалось до одного з них чи віддалялось від того чи іншого" [5, 17].

Плюралізм світоглядний усе більше позначався й на плюралізмі естетичному. Якщо в натуралізмі мова йшла здебільшого про демократизацію тематики, то в імпресіонізмі до цього додається ще й демократизація прийомів і засобів художнього зображення. Д.Наливайко вважає, що головний принцип у імпресіоністів і реалістів однаковий – це прагнення досягнути дійсної правди в мистецтві. Для цього необхідно зняти умовності, схеми і штампи, нагромаджені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, неопосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи і життя [15, 163].

Парадокс плюралізму в тому, що він протистоїть метафізиці, схоластиці, догматизму шляхом толерантного ставлення до будь-яких, навіть протилежних за своєю суттю догм (таким чином доводиться їхня відносність). Плюралістичну тенденцію в тогочасному літературному процесі з вражаючою прозорливістю підмітив І.Франко: "Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різноманітність явищ і течій" [20, т.41, 525]. Відсутність єдиної, більш-менш сталої системи координат породжує мозаїчну, фрагментарну картину імпресіоністичного світу. Цей світ – нестійкий і багатополарний, світ становлення і вічного руху, світ, перетворений у процес виникнення і зникнення. Хвилювання, вібрація, ритмічне миготання кольорів і образів, часта зміна точок зору навіть на один і той самий предмет – це також риси імпресіоністичного мистецтва.

Долі імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим відрізняється від долі його найближчих літературних "родичів" – натуралізму й експресіонізму. Що ж стосується Франкового імпресіонізму, то спеціальних наукових розвідок на цю тему, на жаль, практично немає. М.Зеров, аналізуючи особливості еволюції естетичної свідомості І.Франка, зауважив, що мистецька практика письменника в обсягу прози змінюється "від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери" [9, т.2, 486]. Про імпресіоністичні за своєю суттю риси творчості І.Франка, як-от: настроєвість, фрагментарність, безсюжетність, використання "потoku свідомості", внутрішнього монологу, пише в монографії "Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст." І.Денисюк [4]. Більш детальний аналіз Франкового імпресіонізму знаходимо в статті М.Легкого "Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка" [12], де розглядається зв'язок між

поетикою цього літературного напрямку та концепцією наратора в деяких творах письменника. Однак, з огляду на значущість постаті І.Франка для розвитку українського літературного процесу, є сенс сподіватися, що ґрунтовне дослідження імпресіоністичних тенденцій у його творчості – справа недалекого майбутнього, тим більше в умовах реабілітації імпресіонізму у вітчизняному літературознавстві.

Про обізнаність І.Франка з ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму свідчить цілий ряд його літературно-критичних праць. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал "Der Kunstwart" він звертає увагу на цікаву статтю під назвою "Що таке малювання *"en plein air"*", надруковану в дванадцятому номері цього журналу [20, т.27, 277]. (Як відомо, малювання *"en plein air"* культивували саме художники-імпресіоністи).

Сутність і вагомість доктрини імпресіонізму Франко виокремлює, зіставляючи площини "старого" й "нового" в тогочасній українській літературі. Аналізуючи однойменну Франкову статтю, М.Легкий робить висновок, що "Франко-критик, говорячи про "молодих" письменників, немовби передбачив власні творчі пошуки", бо "генеза новітніх естетичних пошуків письменника прихована в напрузі між "старим" і "новим", що має місце у його творчій свідомості" [12, 203]. Справді, амбівалентність естетичної свідомості Франка спричинилася до того, що він, так само, як і його видатні колеги по літературному цеху – брати Гонкури, Доде, Мопассан і навіть Золя – попри повагу до "старого" реалістично-натуралістичного напрямку, цікавився "новим" імпресіоністичним мистецтвом.

Вже сама етимологія терміна "імпресіонізм" вказує, що центральною понятійною категорією напрямку є "враження". Своє бажання "передати безпосереднє живе враження дійсності" Франко декларував у полеміці з Барвінським [20, т.33, 400]. Причому це бажання було таким відчутним, що заради нього Каменяр, цілком у традиціях класики європейського імпресіонізму, ладен пожертвувати певними естетичними догмами і правилами. "Для поета, для артиста, – пише він, – нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси" [20, т.31, 118]. У знаменитому трактаті "Із секретів поетичної творчості" Франко, по суті, з'ясовує особливості імпресіоністичної естетики: "...В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів осягнути те враження" [20, т.31, 118].

Розглянуті ідеї Франка сходяться з тезою імпресіоністів про те, що слід відмовитися від зайвого теоретизування, бо відтворення дійсності художник повинен базувати тільки на презентації того, що він у ній бачить, а не того, що він про неї думає. Як зазначає Д.Наливайко, імпресіоністам притаманне довір'я до природи і життя як об'єктивної даності. Світ вони розглядають у невідривності від його сприйняття, а тому тільки передача враження у всій його конкретності, точності й неповторності може бути правдивою і здатною виразити істину [15, 156]. Митець в імпресіонізмі розглядається як посередник між світом і людьми, своєрідний місіонер естетизму, покликання якого – розкривати людям таємницю краси цього світу. Відтак його завдання – зняти умовності, схеми і штампи, нагро-

малжені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, неопосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи та життя. В основі їхньої творчості – принцип живого і безпосереднього контакту з натурою. За Д.Наливайком, головне завдання в імпресіоністів таке саме, як і в реалістів – досягнення дійсної правди в мистецтві [15, 163].

Літературно-критична спадщина І.Франка зафіксувала зацікавленість письменника ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму. Важливо, що ставлення Франка до цього напрямку було далеко не безкритичним. Він, скажімо, висуджує "безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та мовних штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу" [20, т.31, 40-41]. Так само в Польщі, на думку Франка, імпресіонізм, подібно до декадентизму, подобається своїм аристократизмом "людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокетками і англійськими огирями..." [20, т.31, 43]. Франка як правдивого позитивіста, який зник у мистецтві орієнтуватися на суспільно корисний результат творчої діяльності, ледо насторожувала декадентська риса в імпресіонізмі – захоплення творчістю як процесом експериментування з художньою формою аж до сповідування в окремих випадках принципу "мистецтва для мистецтва". Франко переконаний, що "правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плеристи пера і чорнила" [20, т.31, 101]. Декадентські риси в імпресіонізмі помічали й інші видатні тогочасні європейські мистецтвознавці. Скажімо, Д.Наливайко згадує у зв'язку із цим Р.Гаманна, який розглядав імпресіонізм як світоглядну, соціально-етичну і естетичну основу декадансу, його субстрат, а також О.Шпенглера, для якого імпресіонізм – це вибух суб'єктивності, що погрожує "організованому цілому" суспільства і культури, чистий сенсуалізм, передвісник занепаду європейської культури [15, 158].

Зрештою, важливо, що літературно-критична спадщина Івана Франка зберігає докази зацікавленості письменника ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму. Подібні докази зафіксовані й у художній творчості письменника (об'єкт майбутніх франкознавчих досліджень). Те, що письменник об'єктивно й неупереджено ставився до зазначеного літературного напрямку, дає підстави для висновку про Франкову опозиційність не до "нової", а до слабкої літератури.

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 165 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва, 1975.
3. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание. Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440 с.
4. Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. – М., 1935. – 179 с.
5. Давидль-Соважо А. Реализм и натурализм в литературе и в искусстве. – Москва, 1891. – 350 с.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – 280 с.
7. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескиси, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с.
8. Импрессионисты, их современники, их соратники. [Сборник]. – Москва, 1976. – 319 с.
9. Задорожна, Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). – К., 1996. – 232 с.
10. Зарубіжна література / За ред. О.М. Ніколенко, Н.В. Хоменко, Т.М. Конєвої. – К., 1998. – 320 с.
11. Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990.
12. Кузнецов Ю. Импрессионизм в украинской прозе кінця XIX – початку XX ст. – К., 1995. – 146 с.
13. Кузнецов Ю. Слідами фети Моргані. Вивчення творчості М.М. Коцюбинського в школі. Посібник для вчителя. – К., 1990. – 208 с.

12. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. Львів, 1999. – Ч. 1. – 740 с.
13. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк / Под ред. В. Ванслова. – Москва, 1986. – 152 с.
14. Музей д'Орсе: Париж: Альбом / Авт.-упоряд. Л. Торшина. – К., 1991. – 48 с.
15. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
16. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство. Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 118-130.
17. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864). – Warszawa, 1964. – 411 с.
18. Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. – Москва, 1989. – 318 с.
19. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – 270 с.
20. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978.

This article is devoted to research of the genetic and typological coordinates of the impressionistic poetics of I. Franko literary-and-critical heritage. The presence of the impressionistic system as a complete phenomenon in author's creative work proves that at the same time this phenomenon is not occasional but natural, successive and is caused by the immanent development of the national literary process.

Оксана Козут

МІСТЕРІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ У ДРАМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ “ПО ДОРОЗІ В КАЗКУ”

При аналізі драм Олександра Олеся відразу впадає у вічі умовність їх місця, часу, дії та характерів. У його творах спостерігається єдність із традиціями праукраїнського театру обрядів, який знайшов своє продовження у літургійній драмі, містерії, а згодом і в християнсько-релігійній п'єсі. Спільною рисою, що типологізує ці, здавалося б, змістово та ідейно різні театри та їх драми, виступає ідея трансцендентної спорідненості людини й Абсолюту, першооснов буття людства та його морально-етичних потреб.

Так звані “традиційні сюжети” були покладені драматургом в основу вираження його символістських ідейних засад. За точним спостереженням дослідника, “традиційні сюжети, які містять у собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення” [7, 50]. Такий перебіг подій ліг в основу драматичної поеми “По дорозі в Казку”. Тут проблема соціально-суспільних взаємовідносин індивід-юрба, герой-натовп, пророк-народ виходить на перший план і набирає дедалі більшого від традиційного звучання. Головний герой цього драматичного твору “Він” намагається вивести юрбу з лісу до світлої країни Казки, до “джерела утіхи”. Воно в реальному світі недосяжне, саме тому Олександр Олесь називає його “Казкою”, а дійсність – це, власне, той темний ліс, у якому знаходиться Юрба. “Він” робить спробу повстати супроти “божественного авторитету”, бо Казка знаходиться за межами людського сприйняття, – у сфері надчуттєвого. І натовп підтримує героя, поки його бунт залишається нереалізованим. Коли ж їх провідник знаходиться на межі реального й надреального, Казки й дійсності, Юрба усувається, її руками здійснюється покарання героя [9, 18].

Оксана Козут. Містерійні елементи у драмі Олександра Олеся “По дорозі в Казку”

Те, що відбувається після епізоду покарання (зустріч із Хлопчиком із Казки й нізія, це не що інше, як побачений героєм вхід до Казки), – все це вже позачуттєві, містичні сприйняття, які не відносяться до дійсності. Герой єдиний долає межу реального/ірреального, лише йому доля дала шанс зазирнути у потойбіччя, побачити світло країни Сонця. Для Юрби, яка залишилася в реальності, – “Він” номер. Підтверджує це Хлопчик: “Твого вже голосу ніхто почути не зможе” [8, 29].

У драматичній поемі Олександра Олеся “По дорозі в Казку” Юрба внутрішньо не розчленована. Вона радше знеособлена. Це суцільна маса, яка спільно думає і діє. Саме на цьому тлі автор вибудовує схему взаємовідносин між індивідом і натовпом. Головний герой, йдучи за авторським задумом у розкритті цієї проблеми, проходить крізь цілий ряд префігурацій та перероджень. Спершу це просто “Він” – “...найслабший від усіх!” [8, 8], який боїться землі й мріє про вільний орлиний лет. Душа “Його” – ніжна та тендітна, болить і страждає від незрозуміння та постійних кпинів з боку оточуючих. Зацькований, однак не приречений, “Він” вирушає на пошуки дороги, що виведе їх з-під влади Лісу.

Рівень духовної досконалості кожної людини і ті конкретні умови, в яких вона перебуває, так чи інакше стають головною спонукою до здійснення свідомого вибору оптимально прийнятого для неї життєвого шляху. Єдиний з Юрби, хто одержимий ідеєю відшукати шлях до містичної країни Казки, – “Він”. Люди навколо нього зневірені й впокорені, притлумлені духом, жоден із них не здатен підвестися й повести одноплемінників за собою, до світла і сонця, до іншого життя. “Він” плаче від безсилля, ці сльози – ознака моменту катарсису, що символізує очищення й переродження, яке відбулося у його душі.

Юрба в Олександра Олеся, як і люди в романі Володимира Винниченка “Сонячна машина”, ладна їсти траву. Однак вона виступає далеко не символом “сонцехліба”, це голодна смерть звідчасного натовпу серед віковичної темряви Лісу. З-поміж реплік, що лунають із Юрби, ми дізнаємося певні “біографічні” відомості про героя. “Він” народився в убогій родині, його матір взимку ходила босоніж, а у батька замість господарства був тільки “Кобзар”. Сам “Він” теж нічим особливим серед людської маси не вирізнявся. Однак після переродження його страх, безсилля – це спонуки, що стають засобом для виявлення сил духу, своєрідний антипод панічності й невідворотності, що охопив Юрбу.

“Він” – виходець із маси, більше того, із її низів. Подаючи таку образну характеристику свого героя, драматург виводить його на рівень головної християнської міфологеми – образу Сина Божого. Ця містерійна спорідненість проступає не лише в елементах так званої “біографічності”, але й у подальшому життєвому шляху юнака, його долі. “Він”, як і Син Божий, не визнаний за провідника серед своїх співплемінників. У Євангелії від св. Марка сказано, що Ісуса холодно приймають у Назареті, не визнають його за Месію. “Звідки в нього оце? І що за мудрість, що дана йому?... Хіба ж Він не тесля, син Маріїн, брат же Якову, і Йосипу, і Юді та Симонові?” [1, 1239].

Слова Юнака не здатні пробудити в натовпу віру у прийдешнє щасливе життя, про яке кожен із них потай мріяв. Тільки реальний вчинок стає спонукою до дії, саме він змушує Юрбу піднятися з насиджених місць і вирушити на пошуки країни Казки. Червоний колір маків, які помічають люди на грудях у героя, асоціюється у їхній свідомості з кров'ю. Водночас ці квіти вказують на абсолютно нову якість персонажа, котрий завдяки своєму відважному вчинку перероджується в очах Юрби зі слабовільного хлопця у Пророка. Тут напрошується

аналогія до твору Лесі Українки “Одержима”, де Месія також усвідомлює, що людям для віри мало слова, їм треба крові. Юнак повертається з нетрів лісу і виголошує промову, в якій повідомляє всіх, що сам Бог навів його на стежку, яка виведе до країни Сонця. Оповідає присутнім про своє видіння сонця, яке дає всім єдину втіху. Зазначимо, що основним символом у Біблії, на думку Григорія Сковороди, виступає Сонце, що символізує вічну натуру або Бога [3, 93].

Твердження Юнака про те, що “Зоря зійшла над нами” [8, 11], сприймається оточуючими як божевільна маячня. Однак коли перегорнемо сторінки Святого Письма, то в Євангелії від Матвія знайдемо пророкування про зорю, що зійде над Вифлєсом і сповістить про народження Царя Юдейського [1, 1186]. Аналогічно цей вислів Юнака можна сприйняти як його нове народження, нову іпостась – у ролі Пророка, який береться повести за собою людей до країни Казки. Однак уже в наступному епізоді містичний елемент драматичної поеми Олександра Олеся переходить у сферу раціонального. Юнак дає Юрбі цілком реалістичне пояснення, котре ще малим хлопцем йому було відоме від одного мандрівника, що, мовляв, десь поряд лежить стежка, вздовж якої (щоб не загубитись у темряві) посіяно червоні маки. Відтепер “Він” – “Пророк” – упевнений, сильний, обраний Богом, цілеспрямований, який віщує всім про свої візії ясного дня, сонця, країни Казки.

Олександр Олеся у своєму драматичному творі зумисне наголошує на елітарності, богообраності тих людей, яким дозволено зазірнути за межі повсякденності, ввійти у вищі сфери буття, спізнати силу і волю Всесвітнього Духа. Як справжній пророк, “Він” являє своєму народові чуда, власну міць і надлюдські здібності. Для Юрби в його особі водночас знаходять своє втілення і демон, і пророк, і король.

Важливим в ідейно-естетичній концепції твору є епізод одягання корони з маку та терну, що переводить Героя-Пророка з цього семантичного рівня на абсолютно інший рівень, – він трансформується в образ Короля, Вождя. Роман Пархомик вінок-корону вважає символом “творчого, об’єднуючого, правлячого людського начала” [10, 49]. Містерійний символ тернового вінка та багряного маку змушує знову перегорнути сторінки Біблії, де у Євангелії від св. Марка читаємо: “І вони зодягли Його в багрянцю і, сплівши з тернини вінка, поклали на Нього” [1, 1257]. Відоме значення і багряного одягу, який мали право носити тільки імператори та військові провідники. Така кольористика також має містерійну основу.

Пророк, прийнявши з рук Дівчини терновий вінок, разом з ним бере на себе і рольово-сміслову навантаженість та обов’язок, який узяв Син Божий, – визволити й викупити своєю жертвою людство від влади сатани, а герой Олександра Олеся – вивести Юрбу з лісових нетрів. У такий спосіб автор наголошує на майбутній місії Пророка-короля, який покладе власне життя на порозі Казки. В образі юнака (“Він”) драматургом “створюється нова психологічна модель неспокійної, складної, суперечливої людської особистості, яка бунтує проти тісних духовних масштабів міщанської юрби, перебуває в опозиції до бездуховності і стає вище приземлено-матеріалістичних інтересів” [10, 23].

Пророк попереджає оточуючих про безліч перешкод та різноманітних труднощів, що постануть на їх шляху до Казки. “Він” вміє запалити словом серця інших, які ладні покласти власне життя за можливість, мрію побачити країну сонця. Пророк вірить у власні видіння країни Казки, у правильність обраного

ним шляху. Однак варто йому бодая на мить завагатись, як сили духу, Божа іскра провидіння залишають його. Показовим є епізод, коли провідник зізнається сам собі та оточуючим у тому, що він “...довго думав. Думки ж – вампіри: і з мозку смокчуть кров...” [8, 23]. Тут зусебіч увиразнюється проблема людського пізнання, в якому домінуючим стає раціоналістичне начало, тобто думка. Відтепер віра в Месію, порушена у своїй основі, відтепер у його внутрішньому світі панує сумнів та роздвоєність. Дуалізм у характері героя призводить до руйнації його як Пророка. Спогад про минуле безсилля та безвольності стає причиною його нівеляції як Героя – Пророка – Короля.

Юрба, побачивши замість сильного й впевненого Пророка, – знесиленого, спустошеного та зневіреного юнака, одразу скидає його з того п’єдесталу, на який власноручно й піднесла. Як зазначає Микола Євшан, “Товпа все така. Коли вона вибере кого за провідника, то робить із нього божка... Позволить провідникові бути деспотом, катом і злодієм, щоб той... мав характер твердий та показував певність себе... Ярмо найтяжчих абстракцій вона буде переносити цілі віки – не нагадуйте їй тільки найважливішого закону: будь людиною!” [5, 547]. Сльози Пророка стають ознакою не тільки його сумніву, а й звичайного людського начала, яке було одразу ж забуто людською масою після виявлення ряду “чудес”. Глузливий сміх, що лунає з натовпу, який нещодавно з побожним трепетом дивився на Месію, остаточно руйнує міф про нього Вождя-Провидця-Героя. Семантика сміху в драматичній поемі Олександра Олеся “По дорозі в Казку” ще раз засвідчує доволі точну художню трансформацію драматургом містерійних елементів. У Євангелії від св. Матвія (в розділі “Глузування з розп’ятого Ісуса”) сказано, що над Сином Божим насміхалися й лихословили [1, 229].

Під впливом сумнівів героя зневірюється і народ. “Розчарування Юрби” в ідеалах героя, – як доводить Оксана Олійник, – приводить їх не до усвідомленого бунту проти життєвих страждань..., а до вияву гніву і жорстокості проти особи, яка хотіла порушити їхній спокій і життєву рівновагу” [9, 18]. Духовно сліпа Юрба каменеє свого провідника за крок до мети, знову повертає назад у лісові нетрі, так і не відкривши для себе Казки.

На думку Мікулаша Неврлого, “О.Олеся хотів висловити ідею, що провідник, ведучи за собою масу, не повинен зневірюватись. Адже “Казка” існує, мета провідника, як свідчить у творі хлопчик, правдива, до катастрофи доправили лише його вагання, які захитали народ у вірі й викликали конфлікт між ним і ватажком” [6, 105]. Однак конфлікт твору не лише в цьому, а, як переконуємося, ще й у тому, що причини всесвітнього зла приховані далеко не у зовнішніх умовах життя, а у внутрішній, духовній системі людини. Тому погоджуємося з висновком, зробленим Тетяною Свєрбіловою: “За Олесем – Казка – не для всіх. Принаймні, не для тої жорстокої та темної юрби, що постає як об’єкт творчої активності героя” [11, 374].

Образ містерійної Юрби у драматичній поемі Олександра Олеся – поліфонічний, цілісний і не прикрашений, як сам символ Лісу, що її оточує. Драматург не просто “реконструює” стосунки між її членами або ж демонструє певні синкретичні риси характеру самого натовпу, а відображає багатовимірні суспільні зв’язки між людьми, які виведені з кола емпіричних побутових уявлень та відносин і виходять на рівень загальнолюдського закону духовного поступу. Як зауважує Людмила Дем’янівська, “юрба поступово перетворюється на співдружність людей, охоплених єдиним поривом, одним прагненням – хоча викликає цей порив

різнорідні почуття” [4, 147]. Під впливом могутнього слова Пророка люди швидко стають однодумцями, а їх мрії та бажання тотожними. Більше того, відтепер вони нагадують монолітний сильний організм, який сконцентрований для досягнення єдиної мети: “– Ми вийдем з лісу. / – Ми вгледим ранок. / – Ми вгледим сонце” [8, 14].

Це нагадує колективний молитовний спів під час релігійного обряду. Зрештою, побожний настрої панує у юрбі аж до моменту нівеляції Його як Пророка. Люди вкотре поглинулися над своїм Учителем, звели нанівещ віру у свою гідність. Визначальною рисою його вдачі, як і Сина Божого, є любов до ближнього. Зневажений натовпом та покинутий напризволяще помирати самотнім у лісі, “Він” широко й самовіддано любить свій народ. Навіть на порозі смерті, коли його очам відкрилася сонцесяйна країна Казки, “Він” кличе тих, хто каменував його.

Як стверджує сучасний дослідник, драматичну поему Олександра Олесь “По дорозі в Казку” можна назвати “і драмою спокою (драмою статичності), і драмою руху. Мотив боротьби поступово змінює чекання” [10, 31]. Такі елементи притаманні українській містерійній драмі. Аналогічно як у творах цього типу брак зовнішньої динаміки дії компенсується сильним внутрішнім емоційним напруженням дійових осіб. Як і в містерійних драмах, визначальною рисою тут постає сила слова. Саме за її допомогою розвивається динаміка твору, розгортається сюжет, втілюється драматичний конфлікт, виокремлюються символістські “характери”, реалізуються головні ідеї.

Олександр Олесь, працюючи над своєю драмою, створює не просто авторський текст-міф (до подібного сюжету звертався Максим Горький), але й наповнює його релігійно-християнськими, містерійними парадигмами. Автор у драматичній поемі “По дорозі в Казку” трансформує сюжети різдвяних та великодніх містерій, вибудовує синтезовану картину зі Старозаповітних пророцтв та Євангелія (Нагорна проповідь), поставивши в її центр проблему буття людини, питання її духовного росту.

1. Біблія. Святе писмо Старого та Нового Завіту – К.: 1991. – 1528 с.
2. Василько А. Вічна казка / О. Олесь “По дорозі в казку” // Наші справи. – 1910. – № 2 – 30 с.
3. Горський В. Історія української філософії. Курс лекцій. – К.: Наук. думка. – 286 с.
4. Дем’янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (символічна драма С. Черкасенка й О. Олесь) // Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців – К.: АТ “Обереги”, 1995 – С. 133-150
5. Євшан М. Червоні маки (Про п’єсу О. Олесь “По дорозі в Казку”) // Українська хата. – 1910. – №9 – С. 546-549.
6. Неврлий М. Олександр Олесь Життя і творчість / Асоціація українців. – К.: Дніпро, 1994 – 173 с.
7. Нямцу А. Мир Нового Завіта в літературі – Черновці: Рута, 1998 – 108 с.
8. Олесь Олександр. По дорозі в Казку // Олесь Олександр: Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 6-30.
9. Олійник О. Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олесь) // Слово і час. – 1994. – № 4-5. – С. 15-19.
10. Пархомик Р. По дорозі в Казку українського модернізму – Запоріжжя: Дике поле, 1996. – 128 с.
11. Свербілова Т. Драматургія // Історія української літератури. У 2-х кн. / за ред. Дончика В. – К.: Либідь, 1998 – Кн. І – С. 368-391.

There are some peculiarities of the symbolic drama by O. Olesya “On the way to treasury” in this article. There is the analysis of the artistic and imaging system of this work from point of view of the recipe the eternal topics, plots and images of the Bible.

СВОЄРІДНІСТЬ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПОЕМІ ЮРІЯ КЛЕНА “ПОПІЛ ІМПЕРІЙ”

Питання наукового вивчення творчої спадщини Юрія Клена, як і ставлення до неї, трактувалося літературознавцями неоднозначно. Найсуперечливішим, мабуть, було відношення до поеми “Попіл імперій”, у якій митець “спромігся сполучити речі, засадниче сливе несполучні – актуальну публіцистичну тематику і естетичну віртуозність мистецького оформлення” [1, 7]. Цілком очевидно, що у світовідчуженні Юрія Клена на момент творення поеми відбувається органічна і глибока зміна, відтак основою образотворення стає всеохопна суб’єктивна інтерпретація дійсності. “Попіл імперій” – це неоднорідна в стильовому відношенні поема, в якій драма екзистенції поєднується і з витонченою пластичністю неокласика, і з больовими експресіоністичними образами. Автор сам говорить про право художника на синтетизм стилів, вказує на “експресіоністичні” елементи” в тканині твору:

*О ні! Тут треба взяти інший тон
Добі тій хижій тільки личить
сатира, і памфлет, і фейлетон,
і сірий день нам барв позичить.
Це ж не поема, а стаккато,
це ж образів різноманітний рій,
якась мозаїка строката... [2, 190].*

Експресіонізм Юрія Клена знайшов вияв у домінуванні лірично-суб’єктивного начала в художньому дослідженні складних суперечностей суспільного життя, намаганні пояснити їх глибинну сутність, адже “митці-експресіоністи не юбружують, а переживають певну подію, не відтворюють, а оформляють ситуацію, конфлікт, їхні твори дають образ світу в чистій формі, без будь-яких нашарувань” [4, 204]. Динамізм дії, сугестивність алегорії, дорікаючо-викривальний нафос, фантазмагоричність, нагнітання емоцій, стрибкоподібний розвиток сюжету – такі риси поетики експресіоністської стильової течії спостерігаємо в поемі “Попіл імперій”.

Юрій Клен переноситься в роки страхіть, у похмуру епоху, в якій комуністичний і нацистський режими досягли найвищої могутності. тому світом править не справедливість, не моральність, а сила. Тінь Данте веде автора пеклом, яке уособлюють радянські катівні, концтабори, страшні місця тортур. Письменник відтворює модель функціонування суспільства, в якому партія бере на себе кінцеву мету, а отже, право дефініціювати добро і зло. Долі мільйонів людських істот опинилися у потойбіччі. Тут відбувається перетворення осіб на неосіб за допомогою різноманітних методів деперсоналізації:

*Той в’язня тиждень на стільці тримав
при допиті, не давши відпочити,
і падали гіркі, як сік аґав,
години в мозок, голками прошитий*

Людей, яких збираються вбивати, називають цифрами. Йдеться про знеособлення, що притлумлює чуттєвість. Іноді важка праця, голод, холод

перетворюють людей на те, чого хочуть посідачі влади. Страждання бувають такі нестерпні, що вже не можна говорити про певного індивіда, а лише про механічні реакції на страждання:

*Я зі страху робився навіжений,
бо той каштан розрісся в цілий гай.
Об радіатор череп мій скажений.
в якому люто клемотів відчай,
з усього розмаху я раз ударив,
щоб мукам тим покласти край.*

Автор осмислює акт самогубства як вияв можливого виходу з такої ситуації, однак не приймає її. Як більшість експресіоністів, він відстоює ідею всезагального взаємозв'язку всього сущого у світі, тому людина добровільно не має права обривати цей ланцюг, бо це також можна вважати злочином:

*Та смерть визвольна, про яку я мав,
до мене не прийшла: лиш загудів
кремезний череп мій, і, як опара,
у ньому мозок струшений осів.*

Внаслідок цього спостерігаємо глобальне прийняття світу, коли метою стає намагання зберегти Бога в собі, тому прийняттям стає страждання. Однак Юрій Клен навіть не допускає думки, що тоталітаризм і табори були необхідними у космічному чи історичному сенсі. Зло є не лише мученицьким, а й дуже часто – абсурдним і вже в цьому неприйнятним. Поет фіксує у яскравих деталях характерні прикмети часу. Страшна правда сталінського і фашистського планованого людоджерства потрясла душу Юрія Клена, і він мукою прокривав її в поемі, що стала безстороннім свідком для суду над винуватцями злочинів, які будь-коли здійснювала людина над людиною.

На контрастному зіткненні експресивної словесної і пластичної образності побудовано чимало епізодів у творі. Приміром, згадуючи вірш П'єра Дебора про прийдешні щасливі покоління, яким "квіти у п'янім тремтінні закуряться, мов фіміам" і "мрійний вальс, музика вітру війне в обійми вечорам", автор переноситься в страшну реальність другої світової війни:

*І справді вальс ми враз почули,
Вальс із "Веселої вдови"...
Там шибениці височіли,
але такі святочно-милі,
мов прибрані в день іменин,
були прикрашені квітками
і кольоровими стрічками,
вінками аїстрів і жоржин.*

Викриваючий пафос твору народжується з усієї системи стосунків і фальшивих цінностей світу потворної фантазмагорії, в яку людину заганяє соціалістична система. Її символізує "чорний ворон", якась "потвора, чудисько стооке", що за всіма "стежить пильно день і ніч, думки відгадує і числить кроки".

Посилену увагу приділяли експресіоністи проблемі вини і кари, зокрема відповідальності кожного за злодіяння своєї нації, людства. Ця проблема художньо прослідковується і в поемі, адже автор неодноразово говорить про порушену людським злодіянням гармонію в світі:

Леся Петренко. Своєрідність експресіоністської свідомості в поемі Юрія Клена "Попіл імперій"

*Та хтось у грізний час заніс меча,
життя ударом надвоє розкрив.
Чий ж то злочини до хмар кричав,
що нас Господь і досі ще карає?*

Протестуючи проти пригнічення людини в суспільстві, заперечуючи бездуховність імперій, простежується містичний жах перед "хаосом буття", передчуттям апокаліптичної катастрофи:

*Міста, що, розпорошені в атоми,
Вже чорним прахом полягли!
Хто пригадає, як до днів залому
Ви пишно в мармурі цвіли?*

Вакханалія насильства і розбою, яку автор спостерігає скрізь, не викликає все-таки у нього думок про те, що людина за самою своєю природою аморальна, кровожерлива, тому "Голгофська" мука мільйонів усвідомлюється поетом як вихід до світла. Панорамно накреслена у поемі картина національної трагедії. У творі багато виняткової експресивної сили сцен, але епізод оборонного бою під Крутами вражає особливою епічною широтою і яскравою символічністю. Полеглі юнаки освятили своєю кров'ю новонароджену державу. Саме в цьому епізоді вповні знайшла виявлення характерна для експресіоністів віталізація смерті, тобто зображення смерті, що перетворюється на життя, новий початок вічного становлення.

Експресіоністський тип художнього мислення передбачає і використання міфу. В історіософський контекст твору врастають елементи античної символіки, як-от уособлення долі Леся Курбаса із Мельпоменою (музою трагедії), порівняння митця на засланні із Хароном (найвидатніший із кентаврів, який славився своєю мудрістю і справедливістю):

*Біль серце обкрутив мені, як гад,
Не розумів я тих страшних містерій.
Я знав: був Курбас лицарем без ваг.*

А гострота переживання ліричного героя від побаченого на біломорських берегах посилюється ремінісценцією у царство чарівниці Цірцеї, яка вміла обертати людей на тварин. Діяння сучасних "чарівників" страшніші, бо:

*По черзі до стовпів, як до ікон,
я притискав лице, зорив глибини
і враз здригнувся, бо в кожному з стовпів
побачив заморожену людину.*

Такі частини, як "Хвала і слава вам, вожді премудрі", "Вже минаємо Поділля", "Біля Шведської могили...", "Авта котяться в дощі і сльоті..." – просякнуті гострим сарказмом на адресу сталінізму, нацизму і нацистського режиму в Україні. Поезії "О, вам, Боги, старих часів...", "Нептун, Венера, Марс, Юпітер..." засуджують розвиток небезпечної техніки. В.Державин, говорячи про подорож поета в супроводі Енея концтаборами та катівнями третього рейху, зазначає, що це "небувалий в українському письменстві і віртуозно здійснений Кленом жанр трагічного бурлеску, в якому жахлива тематика, контрастивно відтінена шибеничним гумором викладу, набуває якоїсь унікальної в цілій світовій літературі ... макабричної виразистості тієї, від якої "мороз по шкірі йде" [1, 8].

Письменник правдою факту змушує оцінити страхітливую погрозу бездуховності, приниження людини, а відтак бере на себе право дорікати, викривати злочинців:

*Держава є бездушний апарат,
а ми – маленькі колючатки
Хай кожний стане розумом кастрат,
хай прийме геніїв Камчатка*

Зболені очі бачили те, від чого леденіло серце. Фрагментарні образи поеми об'єднувались у монументальну картину, повну скорботи і безмежної любові до людини. Юрій Клен розумів історію як втілення ідейно-психологічних величин, переважно негативного характеру. Поет вірить у силу морального воззвелення особистості, здатного оновити світ. У містичних образах душі Юрій Клен бачить страдницький шлях людини і країни, прагне їх оновлення: *Удруге я родитись маю / із мук, розпуки і відчаю / там, де найвищий шпиль терпіння / піднісся стрімко в височині.*

Експресіоністи відроджують християнську доктрину переважаючого добра, за якою зло не є стала категорія, а тимчасова відсутність добра. Для Юрія Клена неприпустимою є навіть думка про можливість упокорення України злом, тому й порівнює її митець із квіткою-символом соняшником: *Нехай тебе пожарами спалили / й драконів засів сіють на полях, / а ти – тягнись до горнього світила, / зори, зори вогнистий в небі шлях.* Немає людства без людини, особистість не повинна приносити в жертву зовнішнім силам історії: *Слава ж тобі, о людино, яка по потопі / Плинеш човнами по ще невідомих морях!*

Нестримний рух художнього часу виражає спрямованість естетичного ідеалу письменника у майбутнє, яке не можна заморозити в снігах, заглушити шумом танків і літаків, спопелити в печах крематоріїв. Із грізною силою звучить у творі мелодія надії: *Стара імперія у муках гине, / і сиплеться із неї мертвий попіл, / якого лютій вихор хуртовини / розносить порохом по всій Європі.*

Поема “Попіл імперій” яскраво демонструє нову грань таланту Юрія Клена, що органічно входить у силове поле експресіонізму, тих митців, які “прагнули осмислити страждання, обурення, сум, страх, приреченість, надію”, “зболено викричати це на весь світ”, митців, для яких “вимога життєвої правдивості й гармонії на землі була зв'язана з вимогою боротьби супроти війни, до “утвердження власних думок, власної душі, власного духу як найвищої правди у пізнанні злочинності війни і всього того, що її провокує” [3, 274]. Урізноманітнення стилістики викладу в межах ідейно-сюжетної єдності твору дало автору можливість вивести національне у загальнолюдське, експресіонувати причетність кожної людської душі до Абсолюту.

1. Державин В. Історична епопея Юрія Клена // Пороги. – 1951. – №16-17. – С.7-9.

2. Клен Юрій. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – С.132-356.

3. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.250-285.

4. Черисенко О. Імпресіонізм та експресіонізм // Українське слово: Хрестоматія: У 3 кн. – К., 1994. Кн. 1. – С.204-214.

5. Zweig St. Das neue Pathos // Ibid. – S. 15.

6. Михайло Орест. Заповіді Юрія Клена” //Орлик – Берхтсгаден, 1948. – Ч.2.

An author of the article observes in what way on the ground of the neoclassical style model in the poem “Empires Ash” the elements of expressionism poetry are established; the authors reaction on the injustice and cruelty of life – the crisis of society and human soul, caused by an overworld disaster in 1920-1940s

Проблеми дериватології

Василь Грещук

ЩЕ РАЗ ПРО СЛОВОТВІРНУ КАТЕГОРІЮ

Поняття мовної категорії належить до тих, якими широко послуговуються вчені як загальновідомими науковими конструктами, котрі, на перший погляд, не вимагають спеціальних окреслень, однак у практиці вживання відзначаються неоднозначністю й непослідовністю. Термін “категорія” часто використовується для позначення будь-якої групи елементів, які виділяються в описі мов. Одні вчені називають ним частини мови, прирівнюючи категорію до класу, адже частини мови – це передусім лексико-граматичні класи слів. Інші пов'язують мовну категорію з тими ознаками, які виділяються в частинах мови, наприклад, особа, час, рід і т. ін. Відомі й інші, вузьчі чи ширші, трактування [Див.: 8, 286]. Широта охоплення мовних явищ терміном “категорія”, неоднозначність її інтерпретації знайшла своє відображення в дуже загальній неконкретизованій його дефініції в лінгвістичних довідниках, пор.: “Категорія (від грецьк. *kategoria*) мовна – в широкому сенсі будь-яка група мовних елементів, яка виділяється на ґрунті якої-небудь спільної властивості; в строгому сенсі – деяка ознака (параметр), який лежить в основі розмежування обширної сукупності однорідних мовних одиниць на обмежене число класів, що не пересікаються, члени яких характеризуються тим самим значенням даної ознаки” [9, 215].

Залежно від типу мовних одиниць, об'єднуваних у категорії, та характеру категоризувальної ознаки виділяють фонетичні, лексико-семантичні, словотвірні, граматичні, синтаксичні категорії. З них найбільш вивчені граматичні категорії. Словотвірні категорії, незважаючи на те, що здавна використовуються в дериватології, чи не найменш досліджені й описані.

Про категорії словотвору писали ще “казанці”. Зокрема М. В. Крушевський [7, 103] звертав увагу на постійні процеси у межах словотвірних категорій, спрямовані на структурну однотипність, а В. А. Богородицький [2, 136] вважав, що все розмаїття навколишньої дійсності класифікується в російській мові у словотвірних категоріях, кожна з яких характеризується відповідними суфіксальними формами вираження. Поняття категорії щодо словотвору без чіткого окреслення його змісту знаходимо в граматичних дослідженнях багатьох мовознавців – О. О. Потебні [12], О. М. Пешковського [11, 30] та ін., однак лише з появою дериватологічних досліджень В. В. Виноградова можна говорити про спроби теоретичного осмислення категоріальної одиниці класифікації й опису словотвору. Учений розглядає словотвірні категорії в їх взаємозв'язку з граматичними категоріями, проте не з усіма, а лише з тими морфологічними категоріями, які зберігають виразні ознаки свого зв'язку з лексичними категоріями, з такими, наприклад, як категорії особи, абстрактності, речовинності в системі іменників, ступеня вияву ознаки прикметників, процесу-стану дієслів російської мови. Він безпосередньо не дає визначення поняття словотвірної категорії, але те, який зміст вкладає в нього, можна зрозуміти із порівняльного аналізу словотвірних і морфологічних категорій. На думку В. В. Виноградова, “деякі словотвірні категорії дуже тісно зближуються із семантично спорідненими їм граматичними категоріями і є лише засобом їх смислового ускладнення, збагачення і розчленування або диференціації на окремі розряди” [3, 192].

Словотвірні категорії сприймаються як продукт простого узагальнення лексичного матеріалу і абстрагування від нього, за ступенем узагальнення і абстрагування вони поступаються співвідносним граматичним категоріям. Так, у російській мові граматичну категорію абстрактності іменників, яка отримує морфологічне вираження через відсутність форм множини, словотвірні категорії деталізують і конкретизують: активні способи словотвору дають змогу виразно розчленувати категорії абстрактної якості, стану, дії і ідеологічного напрямку [3, 192]. Загальнокатегоріальна частиномовна семантика, підпорядковані їй граматичні і лексичні категорії зумовлюють словотвірні категорії, вони визначають їх значення і особливості функціонування [3, 190]. Правда, в такому трактуванні словотвірної категорії не вказується на рівень семантичного узагальнення, абстрагування, через що семантичний континуум, охоплюваний нею, залишається недостатньо чітко окресленим.

В. Дорошевський розглядав словотвірні категорії як надзвичайно обширні ряди дериватів із різними реальними значеннями. У їх основі лежать однакові логіко-синтаксичні категорії, кількість яких обмежена. На думку вченого, для словотвірної аналізу достатньо лише трьох логіко-синтаксичних категорій, що спираються на позиції: 1) суб'єкт – предикат; 2) пасив – актив; 3) потенціальність – актуальність. Завданням словотвірної аналізу полягає в тому, щоб звести все розмаїття дериваційних структур (перцептивних елементів) до основних логіко-синтаксичних елементів і тоді “питання, яке таке складне за своїм матеріалом, стає теоретично доволі простим” [1, 129; 15, 205].

Системотворчим чинником у словотворі разом з іншими комплексними одиницями характеризував словотвірну категорію І. І. Ковалик. У опрацьованій ним чотирьохкомпонентній ієрархії системи словотвірних понять – словотвірний тип, розряд, категорія, клас – під словотвірною категорією розуміється таке загальне абстрактне поняття, до якого відноситься сукупність усіх підпорядкованих йому словотвірних розрядів, споріднених одним дуже загальним значенням, зокрема, серед іменників – назви істот і назви неживих предметів; серед прикметників – словотвірні категорії якісних та відносних прикметників тощо; словотвірну категорію назв осіб формують підпорядковані їй видові сурядні словотвірні розряди назв осіб за характером їх діяльності (*nomina agentis et professionalia*), за їх зовнішніми ознаками або внутрішніми якостями (*nomina attributiva*), за їх національною приналежністю або за територіальним походженням (*nomina nationalia et regionalia*), за ознакою їх соціального стану (*nomina socialia*), за їх приналежністю до того чи іншого ідеологічного, політичного, філософського та релігійного напрямків (*nomina ideologica, philosophica, politica et confessionalia*), за ознакою зв'язку людей між собою (*nomina patronimica*), за ознакою їх незрілості або неповноцінності (*nomina immatura*), словотвірний розряд збірних назв осіб (*nomina collectiva*) [5, 12-13]. Правда, в пізніших своїх працях учений дещо модифікував свою концепцію системної ієрархії комплексних словотвірних одиниць, усунувши з неї поняття словотвірної розряду і вбачаючи словотвірну категорію в сукупності дериватів із спільним загальним словотвірним значенням, вираженим певним комплексом словотвірних засобів: серед іменникових словотвірних категорій він виділяє категорії діяча (*nomina agentis*), носія ознаки (*nomina attributiva*), збірності (*nomina collectiva*), місця (*nomina loci*), дії (*nomina acti*) та її результату (*nomina resultatis*), знаряддя (*nomina instrumenti*) тощо [13, 34-38].

Словотвірна категорія посідає важливе місце в теорії словотвору, розробленій М. Докулілем. Він, як і І. І. Ковалик, до аналізу системи дериватів застосовує *principium*

Писиль Грещук. Ще раз про словотвірну категорію

divisionis, однак його концепція внутрішньосистемної організації словотвору обмежується двома ієрархічно пов'язаними комплексними одиницями – словотвірним типом і словотвірною категорією. Словотвірна категорія відрізняється від словотвірної типу вищим ступенем узагальнення, тим, що вона абстрагується від єдності дериваційного форманта. Її формує множина словотвірних типів, які характеризуються однаковим словотвірним значенням і різнозвучними дериваційними формантами [14, 203-204].

Останнім часом критерії виділення словотвірної категорії пов'язуються із новим підходом до словотвору, який ґрунтується на синтаксичній природі дериваційних процесів. Згідно з ним, похідні слова є наслідком дериваційної редукції синтаксичних одиниць, спрямованої на конденсацію висловлювання без суттєвих втрат інформації. Утворення дериватів зумовлюється відповідною семантико-синтаксичною позицією у структурі речення. “У семантико-синтаксичній позиції речення, яку заміщає певна синтаксична одиниця-конструкція, – зазначає І. Р. Вихованець, – формується потреба творення похідних іменників. Відповідно до заміщуваних позицій речення можна виділити ряд словотвірних категорій іменника, якими є суб'єкт дії, суб'єкт стану, знаряддя дії, місце, іменники дії або стану тощо” [4, 134]. Відповідно до значення компонента семантико-синтаксичної структури речення, яке реалізується відповідними словотвірними суфіксами в процесі трансформації базової синтаксичної одиниці в реальний дериват, у межах іменника виділяємо такі словотвірні категорії: 1) словотвірні категорії, що базуються на семантико-синтаксичному значенні іменникового непередкатного компонента (словотвірні категорії суб'єкта дії, суб'єкта стану, знаряддя дії, локатива); 2) словотвірні категорії, що спираються на квантитативне значення супровідних предикатів (словотвірна категорія кількості, що об'єднує словотвірні підкатегорії збільшеності, зменшеності, збірності, одиничності); 3) словотвірні категорії, що ґрунтуються на значеннях основних предикатів – предикатів дії та предикатів якісного стану (словотвірні категорії опредмеченої дії та опредмеченого стану) [5, 28; 10].

1. IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Том второй. Проблемы славянского языкознания – М., 1962.
2. Богородицкий В. А. Общий курс русской грамматики. – М.–Л., 1935
3. Виноградов В. В. Словообразование и его отношение к грамматике и лексикологии // Виноградов В. В. Избранные труды: Исследования по русской грамматике. – М., 1975. – С. 166-220.
4. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті – К., 1988.
5. Горюхенко К. Г. Проблема виділення словотвірних категорій // Мовознавство. – №6 – 1999. – С. 22-28.
6. Ковалик І. І. Питання слов'янського іменникового словотвору – Львів, 1958
7. Крушевський Н. В. Очерк науки о языке. – Казань, 1888.
8. Лайонс Джон. Введение в теоретическую лингвистику – М., 1978
9. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990
10. Олексенко В. Словотвірні категорії іменника. – Херсон, 2002.
11. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении – М., 1935
12. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. – М., 1968. – Т. III.
13. Словотвір сучасної української літературної мови. – К., 1979.
14. Dokulil M. Tvoření slov v němčine Teorie odvozování slov. – Praha, 1962.
15. Doroszewski W. Kategorie słowotwórcze // Doroszewski W. Studia I z dziedziny językoznawstwa. – Warszawa, 1962.

In the article formation of the notion “word-building category” in the history of the Ukrainian derivative studies development is examined. Linguists’ attention to a word-building paradigm as a complex unit of classification and description of the word-building system is defined by its role in systematization and linguistic interpretation of word-building.

ВІДСУБСТАНТИВНИЙ АДВЕРБІАЛЬНИЙ СЛОВОТВІР (на матеріалі відзоонічних дериватів)

Наша увага до прислівників, мотивованих субстантивами, пов'язана із тим, що у сучасній мовознавчій літературі неоднозначно трактують їх словотвірну структуру та визначають мотиваційну (твірну) базу. Скажімо, О. Єрмакова виділяє у структурі таких адвербативів “зрощені” афікси (наприклад, у російських прислівниках *по-писательски*, *по-орловски* та ін.) [Див.: 6, 145; 7], хоча в окремих працях, як і деякі інші дослідники, вбачає розходження формальної та семантичної похідності прислівників [Див.: 9, 69-76; 12; 5; 8; 22; 30 та ін.]. Інші науковці до відсубстантивних прислівників відносять або тільки окремі лексеми, омонімічні з іменниками [Див.: 13; 17; 21], або ж загалом не розглядають такі деривати [Див.: 3; 4; 24; 25; 29; 32 та ін.]. У цій статті ставиться завдання проаналізувати різні підходи до трактування відсубстантивної адвербіальної деривації, теоретично обґрунтувати різні типи відіменникових прислівників, описати склад та структуру адвербіального блоку словотвірних парадигм українських зоонімів.

Встановлення складу адвербіального блоку конкретних словотвірних парадигм українських зоонімів нашою метою є, зокрема, на труднощі, пов'язані зі специфікою опису прислівників у лексикографічних працях. Так, одинадцятитомний Словник української мови (К.: Наукова думка, 1970-1980) не фіксує лексеми на зразок *вовком*, *зозулею* і под. як окремі прислівники, хоча аналогічні утворення у російській мові дослідники розглядають у складі словотвірних парадигм зоонімів [Див.: 13; 17; 21]. У мовознавчій літературі відзначається: “прислівникових утворень, що виникли шляхом ізоляції відмінкової форми без прийменника від системи відмінювання, відносно небагато” [28, 452]. Схожого погляду щодо відзоонічних утворень у російській мові дотримується А. Морган [21], виділяючи в адвербіальному блоці словотвірних парадигм російських зоонімів всього 10 одиниць.

Однак адвербативи зазначеного типу, як свідчить аналізований матеріал, можуть утворюватися загалом від будь-якого зооніма, за винятком тих, на деривацію від яких поширюються різного типу обмеження, серед яких морфологічна незмінність субстантивів на зразок *колібри*, *шимпанзе*, кількаслівність номінації (наприклад, *риба-меч*, *орлан-беркут*), обмеження у вживанні, нездатність до утворення переносних значень. Прислівники “існують у мові не як реальний, кількісний визначений склад слів, а швидше як можливість утворення” [7, 47]. Велика потенційна можливість існування прислівників, утворених за певною словотвірною моделлю, дозволяє фіксувати їх чи не в кожній конкретній словотвірній парадигмі зоонімів як реальні факти мови. У цьому, власне, полягає специфіка лексико-граматичного класу адвербативів у мові. Так, О. Єрмакова на основі експериментальних досліджень щодо прислівників російської мови робить слушний висновок: “Важко розмежовується серед прислівників не тільки нове від старого, але й індивідуальне від типового, okazionale від того, що увійшло в мову, в той час, як нові, okazionalні, індивідуальні слова серед прикметників, іменників, дієслів – явище, зазвичай, якраз усвідомлюване [...] додавання нового прислівника у визначений ряд аналогічних утворень може zostатися неусвідомлюваним ані з боку творця цього слова, ні з боку тих, хто його сприймає” [7, 49]. Інакше кажучи, для виділення серед прислівників на зразок *вовком*, *конем* і под.,

засвідчених у словниках, інших відсубстантивних дериватів, які рідше використовуються у мовленні чи загалом є тільки потенційними словами (наприклад, *коровою*, *кішкою*, *козою* та ін.), є достатні й вагомі підстави.

Відіменникові прислівники, які виражаються застиглою формою орудного відмінка, є типовими утвореннями в українській мові: “Типовою відмінковою формою адвербіальної транспозиції виступає орудний. У цьому плані йому належить перше місце...” [1, 180]. Можливість дериваційної взаємодії іменників із прислівниками “випливає з самої природи частин мови: один і той же референт узагальнюється в мові з різних боків, що втілюється в різних словах” [13, 12].

Утворення відзоонічних прислівників пов'язане, як свідчить аналізований матеріал, з існуванням переносно-метафоричних значень іменників: “Семантична своєрідність зоонімів виявляється в тому, що вони нерідко втягуються у сферу метафоричного вживання. Вказані особливості найменш уявляються тварин відбиваються на їх дериваційних можливостях” [31, 298]. Н. Юсупова ці дериваційні можливості вбачає у тому, що “наявність переносно-метафоричних значень у зоонімів суттєво впливає на семантику похідних прикметників: зумовлює можливість появи у похідних ад'єктивів якісно-характеризуючих значень” [32, 10-11], а також “зумовлює їх активність у творенні дієслів, що вживаються в індивідуальному мовленні” [32, 11]. Утворення прислівників також великою мірою пов'язані з цією ж специфікою зоонімів: значення відзоонічного адвербатива в тексті мотивоване саме переносним значенням іменника (пор.: *сичати змією* – “бути злим, підступним, як змія” – *Змія*. 3. перен. про злу, підступну людину; *їхати зайцем* – “їхати без квитка” – *Засць*. 2. Безквитковий пасажир, глядач...). Однак похідний прислівник може набувати переносно-метафоричних значень, які особливо не акцентовані в семантичній структурі твірного зооніма, не виділяються лексикографічними джерелами в окремі значення, хоча фіксуються в певних семах. Пор.: прислівник *зайцем* у значенні “боязливо, полохливо”. Сема полохливості не формує окремого значення у структурі твірного слова, а є тільки потенційно можливою, асоціативною, оскільки *засць* в уявленні українського народу – це здебільшого полохлива тварина.

Аналізований матеріал свідчить, що прислівники утворюються не стільки від іменників, які мають переносно-метафоричну семантику, скільки від іменників, які, окрім цього, мають виразне символічне значення. Це назви здебільшого тотемних тварин, оспіваних пізніше в байках, казках, легендах, інших фольклорних жанрах (*вовк*, *лисиця*, *засць*, *орел*, *сокіл*, *тигр*, *соловей* та ін.). Окремо слід виділити назви свійських тварин, більшість із яких є твірними для прислівників, адже “щоденне спостереження над поведінкою коня, корови, вола, бугая, собаки, свині, вівці, барана, ягняти, кози, козла тощо і порівняння їх з поведінкою, звичками і рисами людей відкривало великі можливості для персоніфікації, а через неї – для поступового розвитку в слові-образі символічного значення” [15, 151].

Варто зауважити, що “значення прислівників стають, на відміну від іменників та інших частин мови, повністю визначеними тільки в контексті” [8, 22]. Саме тому похідний прислівник може набувати в поодиноких випадках такого значення, яке не актуалізоване в твірному зоонімі або ж взагалі відсутнє (пор.: прислівник *гусачком* має значення “один за одним” (*їти гусачком*), однак така сема відсутня в семантичній структурі твірного іменника *гусачок*).

Окрім прислівників на зразок *вовком*, *конем*, *змією*, *зайцем* адвербіальний блок відзоонічних словотвірних парадигм, на нашу думку, формують також

прислівники конфіксального типу *по-вовчому*, *по-орлиному*, *по-заячому* та под. Аналогічні адвербативи до відіменникових утворень у російській мові схильні зараховувати О. Земська [9, 69-76, 207-212], О. Єрмакова [5; 7; 8], Е. Маркова [18], О. Кім [12; 13], М. Капрал [10] та ін. дослідники, вбачаючи в них явище розходження формальної і семантичної похідності. Так, прислівник *по-журавлиному* формально мотивується прикметником *журавлиний* (< *журавлиний* > *по-журавлиному*), а семантично – іменником *журавель* (словотвірна перифраза семантики такого прислівника – “так, таким чином (подібно до того), як журавель”).

Процес розходження формальної і семантичної мотивованості характеризується певними закономірностями, які насамперед полягають у тому, що “поступатися” роллю семантично мотивувального іншому слову (своєму твірному) можуть тільки похідні слова” [8, 17], а також в тому, що “розходження структурної і семантичної похідності спостерігається тільки там, де твірне не може бути семантично мотивувальним, оскільки не має самостійного, відмінного від свого твірного лексичного значення. Цією особливістю характеризуються, як відомо, так звані синтаксичні (транспозиційні) деривати – похідні, що відрізняються від свого твірного синтаксичною функцією, а не лексичним значенням” [8, 17-18]. Інакше кажучи, “якщо синтаксичний дериват виявляється твірним, він може бути тільки структурно мотивувальним для свого похідного, віддаючи семантичну мотивацію своєму твірному” [5, 69].

У словотворі відзоонімічних прислівників на зразок *по-заячому*, *по-собачому* маємо всі підстави для виявлення явища розходження формальної та семантичної похідності: структурно мотивувальним є відносний відзоонімічний прикметник, який є синтаксичним дериватом, оскільки не має “самостійного” лексичного значення, а виражає саму ідею відношення до предмета через ознаку [Див.: 11; 14; 16; 26; 27 та ін.]. “Прикметники самі собою, поза контекстом, позначають лише загальну ідею атрибутивно вираженого відношення до предмета. Їх значення суто формальне, не збагачене ніяким смисловим додатком [...]. Сам прикметник означає загальне, широке, недиференційоване відношення до предмета, названого твірною основою” [9, 188]. Хоча відзоонімічні ад’єктиви можуть набувати й переносно-метафоричних значень, це не дає підстави розглядати їх і як семантично твірні, адже переносні значення прикметника формуються на відповідних експліцитно чи імпліцитно виражених метафорично-асоціативних семах твірного іменника. Зрештою, словотвірна перифраза семантики відзоонімічного прислівника свідчить про те, що семантично твірним для нього є іменник (пор. *по-заячому* – “як заяць”, *по-вовчому* – “як вовк”, *по-солов’ячому* – “як соловей”).

Розходження формальної і семантичної мотивації визнається не всіма дослідниками. А. Мойсєєв, зокрема, стверджує, що словотвірний матеріал “не потребує інтерпретації, що базується на розриві форми і змісту: якщо прикметник *межворсинчастый* за значенням співвідноситься зі сполученням *меж ворсинками*, то він і за формою утворений від цього сполучення так званим префіксально-суфіксальним способом... якщо прислівник *кративно* за значенням виводиться із іменника *кратива*, то він і за формою виводиться з нього ж (або з прикметника *кративный*), але знову-таки і за формою, і за змістом” [20, 19]. Цієї ж думки дотримуються й інші дослідники, базуючи свої висновки лише на дослідженні переносних значень прислівників та їх твірних, не використовуючи методику перефразування [Див.: 23].

На нашу думку, прислівники на зразок *по-вовчому* слід відносити до іменникових словотвірних парадигм, фіксуючи, слідом за Земською, Єрмаковою, Морозовою та іншими дослідниками, явище розходження формальної та семантичної мотивації. Це насамперед підтверджується словотвірними перифразами прислівників та семантичною “несамостійністю” їх формального твірного-прикметника. Існування ж зрощених афіксів (на зразок *-овськamu*, *-овськи* і под.) видається нам суперечливим. Схожим є й процес утворення дериватів, які набувають переносно-метафоричних значень, де семантично зближуються різні лексеми, а структурно мотивуючою залишається тільки одна: *вовк* “тварина-хижак” + *зло, злий, поганий* = *вовчий* (характер) – у значенні “поганий, злий характер”.

Таким чином, аналізований матеріал дозволяє зробити певні висновки:

1. Адвербіальний блок словотвірних парадигм українських зоонімів, який налічує 177 лексем, формують деривати двох типів:

а) утворені за допомогою суфіксації й омонімічні з формами орудного відмінка іменника (*вовком*, *лисицею*, *зозулею*, *бджолою*, *ведмедем*, *гадом*, *бжаком*, *раком* та ін.);

б) мотивовані семантично іменниками, а структурно – прикметниками (*по-вовчому*, *по-журавлиному*, *по-псячому*, *по-орлиному*, *по-скотському*, *по-собачому* і под.), словотвірна перифраза яких розгортається на базі твірного іменника (“як вовк”, “як журавель”, “як пес”, “як орел”, “як скотина”, “як собака”).

2. Похідні прислівники обох типів характеризуються переносно-метафоричними значеннями, які повністю виявляються тільки в контексті.

3. Утворення прислівників потенційно можливе від будь-яких зоонімів, якщо не діють інші обмеження, зокрема:

а) морфологічно-граматичні – неможливо утворити адвербативи від незмінних зоонімів, здебільшого іншомовного походження (наприклад, *колібри*, *цеце* (муха), *гну* (антилопа), *шимпанзе* та ін.);

б) структурно-словотвірні – прислівники не утворюються від аналітичних (кількаслівних) назв тварин (наприклад, *риба-голка*, *риба-меч*, *орлан-беркут* та ін.);

в) семантико-прагматичні – не утворюють прислівники зооніми, які не мають переносно-метафоричного значення й не викликають у носія мови асоціацій, та ті, які рідко використовуються у мовленні, а здебільшого вживаються у спеціальній науково-біологічній літературі (наприклад, *дрік* (комаха), *дромедар* (різновид верблюда), *гонокок* (мікроорганізм) та ін.

1. Вихованець І. Р. Система відмінків української мови – К. Наукова думка, 1987 – 231 с.

2. Голев Н. Д. К соотношению лексической и словообразовательной мотивации (функциональный аспект) // Актуальные проблемы русского словообразования. Сборник науч. статей. – Ташкент: Укитувчи, 1985 – С. 117-124.

3. Даниленко В. П. Имена существительные (нарицательные) как производящие основы современного словообразования // Развитие грамматики и лексики современного русского языка – М.: Наука, 1964 – С. 63-76.

4. Денисюк Л. Н. Словообразующий потенциал вещественных существительных в современном русском языке. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1988. – 16 с.

5. Єрмакова О. П. О некоторых закономерностях в расщеплении структурной и семантической мотивации производного слова // Актуальные проблемы русского словообразования I. Материалы Республ. науч. конф. (12-15 сент. 1972 г.) – Ч. I – Самарканд: Изд-во Самарканд. гос. ун-та, 1972 – С. 68-72.

6. Ермакова О. П. О некоторых изменениях в системе суффиксов и производящих основ качественных наречий // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М. Шука, 1964. – С. 143-148
7. Ермакова О. П. О некоторых общих вопросах словообразования наречий // Развитие словообразования современного русского языка. – М. Наука, 1966. – С. 45-54
8. Ермакова О. П. Расхождение формальной и семантической продуктивности // Актуальные проблемы русского словообразования II. Научные труды, Т. № 174. – Ташкент: Укитувчи, 1976. – С. 17-37
9. Земская Е. А. Современный русский язык. Словообразование. Учебное пособие. – М. Просвещение, 1973. – 304 с.
10. Капраль М. И. О методике определения состава типовых словообразовательных парадигм имен существительных (на материале русских существительных со значением лица) // Актуальные вопросы словообразовательного анализа и словообразовательного синтеза. Сборник науч. трудов. – К. УМК ВО, 1991. – С. 117-124.
11. Карпов А. К. О словообразовательном значении притяжательных прилагательных в современном русском языке // Проблемы лексической и словообразовательной мотициции в русском языке: Межвуз. сборник. – Барнаул: АГУ, 1986. – С. 186-190.
12. Ким О. М. К вопросу об адвербиализации существительных // Актуальные проблемы русского словообразования I. Ученые записки, Т. № 143. – Ташкент: Укитувчи, 1975. – С. 134-138
13. Ким О. М. Об омонимии существительных с наречиями // Актуальные проблемы русского словообразования. Материалы III республик. науч. конф. – Ч. 2. – Ташкент: Укитувчи, 1980. – С. 11-17
14. Ким С. Л. Словообразовательные и лексические значения отсубстантивных прилагательных с суффиксом -ск- в современном русском языке // Актуальные проблемы русского словообразования. Тезисы докладов и краткие сообщения III республик. науч. конф. 21-23 сент. 1978 г. – Ташкент: Укитувчи, 1978. – С. 89-94.
15. Кононенко В. І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
16. Коробова Э. И. Семантическая структура отъемного относительного прилагательного // Актуальные проблемы лексикологии и лексикографии: Материалы IX зональной конф. кафедр русского языка вузов Урала. – Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 1972. – С. 239-243.
17. Мальцева Р. И. О словообразовательном потенциале локативных существительных // Русская словообразовательная синтагматика и парадигматика: Сборник науч. трудов. – Краснодар: Изд-во Кубанского гос. ун-та, 1991. – С. 78-84.
18. Маркова Э. В. Производные от зоонимов в русском языке (взаимодействие морфемного и семантического способов словообразования) // Дериация и номинация в русском языке: Межуровневое и внутриуровневое взаимодействие: Межвуз. темат. сборник науч. трудов. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 1990. – С. 61-65.
19. Мартинова Л. Б. Словотворчий потенціал слів тематичної групи "рослини" в українській та російській мовах // Система і структура східнослов'янських мов: Міжкафедр. збірник наук. праць. – К.: Вид-во НПУ ім. М. Драгоманова, 1998. – С. 191-198.
20. Моисеев А. И. Русское словообразование в советский период (обзор основных понятий) // Вопросы русского языкознания. Русский язык и наука о нем в советский период. – Куйбышев, 1978. – С. 15-23.
21. Моргунов А. В. Зоонимы в системе русского словотворчества: словотворческая активность и типовая словотворческая парадигма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1998. – 16 с.
22. Морозова Т. С. Структура словообразовательных парадигм и ступенчатый характер русского словообразования // Проблемы структурной лингвистики 1978. – М.: Наука, 1981. – С. 162-174.
23. Петриченко М. А. Дериационная структура наречий и РН-наречий // Вопросы русского словообразования: Темат. сборник науч. трудов профессорско-преподавательского состава вузов Министерства просвещения Казахской ССР. – Алма-Ата, 1982. – С. 69-75.
24. Пулячев И. А. Структура словообразовательной парадигмы названий лиц в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1987. – 14 с.
25. Резанова З. И. Словообразующие возможности существительного (на материале современного русского литературного языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1983. – 20 с.
26. Родионова А. Е., Гайсина Р. М. Семантика отсубстантивных относительных прилагательных в словаре и в тексте // Исследования по семантике: системно-функциональное описание и преподавание языка: Межвуз. науч. сборник. – Уфа: Изд-во Башкирского гос. ун-та, 1990. – С. 33-41.
27. Ряснянская Р. А. Семантическая структура полимотивированных отсубстантивных прилагательных в современном русском языке // Актуальные проблемы русского словообразования: Сборник науч.

статей. – Ташкент: Укитувчи, 1985. – С. 302-306

28. Сучасна українська літературна мова: Морфологія / За заг. ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1969. – 583 с.
29. Шамилова Р. М. К типологии словообразовательных парадигм непроектируемых конкретно-предметных имен существительных // Актуальные проблемы русского словообразования: Материалы V республик. науч. конф. – Ташкент: Укитувчи, 1989. – С. 76-81.
30. Ширин Л. И. К вопросу о формальной и семантической производности // Актуальные проблемы русского словообразования II. Материалы Республик. науч. конф. (12-15 сент. 1972 г.). – Ч. 2. – Самарканд: Изд-во Самарканд. гос. ун-та, 1972. – С. 3-7.
31. Юсупова Н. Г. Структура словообразовательных парадигм зоонимов // Актуальные проблемы русского словообразования: Сборник науч. статей. – Ташкент: Укитувчи, 1982. – С. 298-301.
32. Юсупова Н. Г. Структура словообразовательных парадигм имен существительных в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 22 с.

The article provides insight into the various attitudes towards the substantive derivation of the adverbials. On the basis of Ukrainian off-zoonym derivatives the main regularities of such derivation and its restraints are traced. Keywords: zoonym, off-zoonym, adverbial, derivate, world-building paradigm.

Віра Питель

ЕКСТРА-ТА ІНТРАЛІНГВАЛЬНІ ФАКТОРИ ДЕТЕРМІНАЦІЇ ПОЛІСЕМІЇ

Практично кожне повнозначне слово, маючи певний набір сем, потенційно наділене здатністю утворювати похідні значення. Проте така властивість в одних словах реалізується якнайповніше, в інших – частково, а ще в інших взагалі може бути нерелізованою. Причини такого явища дослідники пов'язують з рядом мовних та позамовних факторів.

Ще у минулому столітті було проведено психолінгвістичні та статистичні дослідження і зроблено певні теоретичні узагальнення щодо даної проблеми (І.Г.Ольшанський, В.П.Скиба, Ю.А.Тудлава та ін.). В українському мовознавстві значні здобутки у цій галузі має Чернівецька семасіологічна школа (В.В.Левіцький, О.Д.Огуй, С.В.Кійко та ін.), представники якої розробили ряд апроксимативних методик з виявлення квантитативних характеристик мовних явищ.

Кількісні характеристики значною мірою сприяють визначенню якісної специфіки полісемії, її детермінованості різними лінгвальними (частотність вживання слова, його вік, довжина, стилістична маркованість тощо) та екстралінгвальними факторами (вік, стать, соціальний статус мовця, тип культури і т.д.), виявленню її універсальних та національно-специфічних рис.

Так, за даними апроксимативних досліджень, феномен багатозначності слова залежить від його частиномовної належності [11;16]. Ці результати були отримані завдяки застосуванню формули коефіцієнта полісемічності ($K_p = Q/S$, де K_p – коефіцієнт полісемічності, Q – кількість полісемантів, S – кількість їхніх семем) для лексем лексико-граматичних розрядів слів певної мови.

За кількістю полісемічних слів у мовах Європи склалася така послідовність: дієслово – прикметник – іменник – прислівник [16, 8,17]. Це підтверджує раніше висловлені міркування М.М.Покровського, М.Бреалю та А.А.Уфимцевої про те, що внаслідок семантичної дериації семемний обсяг дієслова більший, ніж у іменника, і що межі смислового варіювання першого рухомі [22, 89]. Очевидно, причина тут у конкретності етимонів іменників, які часто не допускають появи

непосредстваних значень. Однак саме конкретність іменників сприяє тому, що їх семема набагато тісніше пов'язані між собою, про що засвідчують психолінгвістичні експерименти В.В.Левицького [11, 81].

Розгортання полісемії відбувається, як правило, за асиметричним принципом, який полягає у тому, що після інтенсивної появи лексико-семантичних варіантів слова іде сповільнення приросту значень. Половина максимальної кількості семем, властива тій частині мови, до якої належить дана лексема, стає межевою у цьому процесі. Таке явище дослідники пояснюють тим, що надто великий семантичний об'єм слова може утруднювати комунікацію, і припускають, що певною пороговою межею виступає обсяг оперативної пам'яті 5 ± 2 одиниці [11, 86]. Квантитативні дослідження виявляють також зв'язок між полісемією і довжиною слова, його віком та частотністю.

Вважається, що кожна додаткова морфема не тільки ускладнює процес реципіювання слова, але й обмежує можливість його семантичного розвитку. Вчений О.Д.Огуй зауважує, що це "свідчить про дію загальносеміотичного закону відповідності змісту та обсягу значення, за яким чим ширший є морфологічний обсяг знака, тим вужчим має бути його зміст щодо полісемії. Загалом це певною мірою корелює із законом розподілу енергії" [16, 17].

Думка про те, що більший семантичний обсяг мають, як правило, старші за віком слова, неодноразово висловлювалась мовознавцями (Ю.А.Тулдава, Г.К.Ціпф, Г.В.Сильницька та ін.) і підтверджувалась даними когнітивно-психологічних експериментів [11, 86, 89].

Ймовірність входження слова до складу фразеологізму також залежить від його віку і частотності вживання (фразеологізми містять лексеми, старші за віком і більш частотно вживані) [11, 93; 16, 17].

Завдяки високочастотності слова збільшується ймовірність розвитку у нього розгорнутої полісемії, адже саме у мовленні стає можливою імплікація тих ознак позначуваних ним реалій, які знаходяться на периферії його інформаційного потенціалу [14, 58-66], внаслідок чого з'являються нові семема. які з часом можуть узуалізовуватися.

На прояв полісемії впливає і контекст. Встановлено, що багатозначність позитивно корелює з частотою контекстуальних наборів (КН) чи колокаційними класами (слова, які поєднуються з полісемантами або їхні семантико-синтаксичні угруповання (класи)). Як показують досліді, реципієнт у процесі комунікації для адекватного розуміння полісемічних слів, у порівнянні з однозначними лексемами, потребує значно більшої опори на контекст. Домінуючим виступає саме лівий контекст (у середньому для 1 семема 1,75 КН зліва та 1,39 КН справа), а показник контекстуального набору зростає із збільшенням абстрактності досліджуваних частин мови (так, для зняття невизначеності з прислівника потрібно в середньому 2 КН, прикметника – 3 КН, іменника – 4,08 КН, дієслова – 6,5 КН, а займенника – 8,4 КН) [11, 87; 16, 16]. Цікаво, що кількість полісемічних слів у мові значно менша, аніж однозначних (наприклад, 8-10 % для англійської мови, 18 % – для німецької мови), але їхнє вживання покриває від 80 до 99 % тексту. Це підтверджує думку про те, "що розгортання полісемії як мовного феномена готується у мовленні – у мову ж потрапляє вже тільки відібраний інваріант, який дещо чіткіше відрізняється від своїх текстових варіантів за допомогою певних контекстних колокацій" [11, 81].

Застосування квантитативних методів у вивченні явищ мови дозволяє виявити і залежність між багатозначністю та синонімією. Скажімо, якщо середній показник

полісемії у російській мові – 1,67 семема на одне слово, то у полісемічних синонімах – від 2,95 до 2,63 значень на слово, що є більше на 60 %. Ступінь синонімічності слова зростає відносно пропорційно із збільшенням кількості його семем. Так, слово із 7-9 семемами налічує близько 17,5 синонімів, 10-16 семемами – 22,63 синонімів, а з 17 і більше семемами – 33,44 синонімів [11, 90, 91; 16, 17].

Універсальною вважається також тенденція полісемічних слів до нейтральності стилістичного забарвлення [11, 92; 16, 16].

Здатність слова утворювати похідні значення пов'язана і з його семантичним обсягом (кількістю семем). Так, дані квантитативних досліджень дозволяють виділити три полісемічні зони, які відрізняються ступенем семантико-дериваційної активності: 1) зона активної полісемії (слова з 2-4 семемами); 2) зона продуктивної полісемії (слова з 5-9 семемами); 3) зона "насиченої" полісемії (слова з 10 та більше семемами). У першій зоні нові значення з'являються набагато частіше, ніж у третій. Очевидно, цим і пояснюється дія "закону спадаючої полісемії": "Чим більше семем налічує полісемант у семантичній системі слова, тим менше таких полісемантів спостерігається в мові". Скажімо, для німецьких іменників характерна така пропорція: 15 двозначних полісемантів; 3 тризначних; 1 чотиризначний полісемант, а серед російських дієслів сукупність двозначних слів складає половину однозначних; сукупність тризначних – половину двозначних і т. п. [11, 81-82, 85-86; 16, 8].

Лінгвісти неодноразово відзначають і факти взаємовпливу та взаємообміну між обома способами деривації – семотвором та словотвором. Результатом їх є поява рис формально-семантичної деривації у сфері семотвору, а також наявність семантичних переносів у сфері словотвірних процесів [1; 3; 11, 88].

Перелічені нами фактори впливу на розвиток полісемії слів є лінгвальними, оскільки вони обумовлені певними мовними явищами. Однак існує ряд причин і позамовного впливу на семотвір, дія яких досить часто переплітається з екстралінгвальними чинниками.

Мовознавець А.П.Журавльов, вивчаючи проблеми звукової символіки і фонетичної мотивованості лексем, зробив висновок, що не тільки семантика впливає на розвиток полісемії слова, але і його форма. Іноді саме звукокомплекс лексеми "чинить тиск" на її значення і сприяє появі нових семем із пейоративним або ж меліоративним забарвленням. Причини такого явища дослідник вбачає у прагненні форми і змісту слова до взаємовідповідності. Якщо така гармонія порушується, то відбуваються зміни або у семантиці слова, або ж у його формі.

Відомо, що вже у прямому номінативному значенні слова передбачена його подальша семантична еволюція, адже інтенціонал і пов'язаний з ним імплікаціонал первинного значення визначають діапазон варіювання лексеми. Належність слів до тієї ж тематичної групи (внаслідок позначення ними однорідних реалій дійсності) визначає їх полісемічну структуру, яка "вражає пропорційністю організації їх смислової будови" [15, 194], координованістю семантичної деривації і наявністю співвідносних значень. Це явище пояснюється універсальним семантичним законом перерозподілу значень, за яким "одне слово у своєму розвитку може наслідувати інше слово тієї самої семантичної сфери" [20, 143].

Представники уже згадуваної нами Чернівецької семасіологічної школи визначали коефіцієнт полісемічності для різних семантичних класів слів (прикметники темпераменту, дієслова передачі, приймання, буття, творіння, нищення тощо) і зробили висновок, що "групова семантика створює певні передумови до утворення нових значень" [11, 92].

Незважаючи на існування певної типізованої моделі для слів однієї і тієї ж семантичної групи, її використання не однаковою мірою виявляється у межах даної мікросистеми. У деяких членів тематичної групи результат дії моделі закріплюється не як значення, а як опціональне вживання (з потенційною можливістю узуалізуватися), а щодо інших лексем дана модель взагалі може не застосовуватись. Так, одна із моделей, властива тематичній групі “ назви рослин”, – “рослина – плід цієї рослини”. Її реалізація чітко простежується у таких словах: **огірок, папайя, фісташка, виноград, мигдаль, ожина, вишня, граната, баклажан** тощо. У фітонімах **глід, опунція, філокактус** та ін. похідне значення “плід рослини” зустрічається у вживанні, але воно не є узуально закріпленим (у слові **олива (оливка)** останнім часом відбулася узуалізація даної семми). А для позначення, наприклад, плоду **яблука** використовується інша лексема – **яблуко**. В назвах деяких рослин, плоди яких також використовуються людиною, не зафіксовано ні окремих семем, ні похідних лексем на позначення їх плодів (**сфедра, бруква, фізаліс, жостір, тамаринд** тощо).

В.Н.Прохорова зазначає, що якщо поява семем у більшості слів пов’язана з екстралінгвальними чинниками (позамовні фактори визначають належність лексем до певної тематичної групи на основі позначуваних ними реалій), то нерегулярність розвитку лексико-семантичних варіантів для інших слів групи зумовлена як позамовними факторами, так і мовними чинниками, які не завжди підлягають поясненню [18].

Сучасна семасіологія відзначає і вплив на смислову структуру слова таких позамовних чинників (пов’язаних з особистістю носія мови), як стать мовця, його вік, соціальний статус, вербальний і невербальний досвід, рівень когнітивного розвитку та загальної культури, географічної належності (основне значення слова не завжди збігається у різних діалектах і літературній мові) тощо [9; 12; 13; 19 та ін.].

Звичайно, що для всіх носіїв однієї і тієї ж мови не може бути однаковим сприйняття світу, духовних цінностей тощо. Проте у кожній мові стосовно визначення структурної ієрархії багатозначних слів існує певна загальна домінанта, яку визначають національні, культурні та соціальні традиції. Вона, як правило, знаходить відображення у тлумачних словниках і підтверджується даними експериментальних досліджень. Тому полісемія, виражаючи універсальні властивості, передає і специфічно національне бачення дійсності, у ній виявляється “системність об’єктивного світу в аспекті ідіотнічної специфіки даної мови” [5, 204]. “епідигматичний шлях творення мовної картини світу” [11, 39-40]. Як зазначає П.Н.Денисов, “у ділянці семантики каменем спотикання є так звана несумісність “картин світу” різних мов, яка знаходить своє відображення у неспівпаданні смислових обсягів слів і граматичних категорій в різних конотаціях однакових за своїм значенням слів” [6].

Значна роль у вираженні особливостей світосприйняття пеного народу відводиться символам “у системі образно-метафоричних мовних засобів, побудованих на національно-культурній традиції” [8, 3] (скажімо, символічне значення **калини** в українців, **берези** – у росіян, **капусти** – в ірландців тощо). Навіть так звані архетипні символи, які мають загальнолюдський характер, часто набувають неоднозначної інтерпретації у різних національних мовах [8, 48-61].

Отже, провів багатозначності залежить від мовних та позамовних чинників, дія яких часто тісно переплітається і не завжди підлягає поясненню. Виражаючи

певні універсальні властивості, полісемія віддзеркалює і специфічно національне бачення світу, що призводить до неоднакової сегментації дійсності у різних мовах.

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка). – М.: Наука, 1974. – С. 187-193.
2. Буйнова О.Ю. Универсальные и специфические черты процесса метафоризации // Лингвистические исследования. К 75-летию профессора Владимира Григорьевича Гака. – Дубна: Феникс+, 2001. – С. 49-65.
3. Голев Н.Д. Динамический аспект лексической мотивации. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. – С. 165-182.
4. Гутман Е.А., Литвин Ф.А., Черемисина М.И. Сопоставительный анализ зооморфных характеристик (на материале русского, английского и французского языков) // Национально-культурная специфика речевого поведения. – М.: Наука, 1977. – С. 146-165.
5. Денисова С.П. Типология категорий лексичної семантики. Дис. ... докт. філол. наук. – Київ, 1996. – 500 с.
6. Денисов П.Н. Очерки по русской лексикологии и учебной лексикографии. – М., 1974. Цит. за: Буйнова О.Ю. Универсальные и специфические черты процесса метафоризации // Лингвистические исследования. К 75-летию профессора Владимира Григорьевича Гака. – Дубна: Феникс+, 2001. – С. 55.
7. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1981. – 160 с.
8. Кононенко В.І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
9. Левицький В.В. Проблемы экспериментальной семасиологии: Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – Киев, 1975. – 46 с.
10. Левицький В.В. Вивчення смислової структури слова за допомогою асоціативної методики // Мовознавство. – 1972. – №3. – С. 22-31.
11. Левицький В.В., Огуй О.Д., Кійко С.В. Апроксимативні методи вивчення лексичного складу. – Чернівці: Рута, 2000. – 136 с.
12. Левицький В.В. Фонетична мотивованість слова // Мовознавство. – 1974. – №1. – С. 15-25.
13. Леонтьев А.А. Общие сведения об ассоциациях и ассоциативных нормах // Словарь ассоциативных норм русского языка. Под ред. А.А.Леонтьева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. – С. 5-16.
14. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – М.: Высшая школа, 1988. – 168 с.
15. Новиков Л.А. Семантика русского языка. – М.: Высшая школа, 1982. – 272 с.
16. Огуй О.Д. Системно-квантитативні аспекти полісемії в німецькій мові (синхронія, діахронія та панхронія): Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – Київ, 2000. – 38 с.
17. Подольня І.Е. Відображення українських, німецьких та американських звичаїв і обрядів у вербальних асоціаціях фітонімів // Мовознавство. – 1999. – №6. – С. 60-67.
18. Прохорова В.Н. Тематические группы слов как микросистемы // Вопросы русского языкознания. – Вып.2. – Изд-во Моск. ун-та, 1979. – С. 160-166.
19. Рогожникова Т.М. Межязыковое сопоставление путей развития значения полисемантических слов у детей // Психологические и лингвистические проблемы языковых контактов: Сб. науч. трудов. – Калинин: КГУ, 1984. – С. 116-124.
20. Самойлова І.А. Процеси семантичної деривації в лексиці сучасної української літературної мови (на матеріалі неологізмів 70-90-х років ХХ ст.): Дис. ... канд. філол. наук.
21. Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наукова думка, 1970-1980.
22. Уфимцева А.А. Слово в лексико-семантической системе языка. – М.: Наука, 1968. – 272 с.
23. Шаховский В.И. Звуковой символизм, ассоциативность и коннотативность слова // Психолінгвістическіе проблемы фонетики и лексики: Сб. науч. трудов. – Калинин: КГУ, 1989. – С. 19-27.

The article studied the intralanguage (an age of word, a length of it, and a stylistic characteristic e.g.) and extralanguage factors (an age of speaker, a profession e.g.). Polysemia have the universal features. Except it there is a national peculiarities in it.

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ ДЕВЕРБАТИВНИХ СУБСТАНТИВІВ
(СЛОВОТВІРНА МОДЕЛЬ “ДО + -ННЯ, -ТТЯ”)

Віддієслівні іменники сучасної української мови розглядалися переважно в плані словотворчому, питання ж про особливості їх семантичної структури вивчалися мало. Окремі питання про структурні типи віддієслівних іменників на матеріалі української мови досліджували Г. М. Ращинська [7] та О. П. Пінчук [4; 5], проблеми внутрішньої залежності девербативних субстантивів від категорії перехідності / неперехідності мотивувального дієслова вивчає Л. А. Лисиченко [3]. Більшу увагу даному питанню приділили в російському мовознавстві, де семантичні зміни в системі віддієслівних іменників вивчали О. О. Потєбня [6], В. В. Виноградов [1], І. І. Ковалик [2]; з'явилось кілька досліджень, присвячених зовнішній співвідносності окремих лексико-семантичних варіантів (ЛСВ) полісемантичних іменників і мотивуючих дієслів. Сучасна лінгвістика вимагає більш глибокого вивчення семантики девербативних субстантивів.

У пропонованій статті ставимо за мету висвітлити особливості семантичного зв'язку між девербативними субстантивами та їх твірними за методикою аналізу семантичних структур слів у парах твірне-похідне, виявити типологію семантичного співвідношення дериватів і вербативів, визначити ступінь продуктивності похідних.

Своєрідність віддієслівних іменників полягає в тому, що вони, транспонуючи дієслівні основи в іменні, поєднують в собі певні семантичні елементи дієслова з категоріальними значеннями іменника, чим визначаються особливості їх функціонування в мові взагалі [4, 4]. Вищеназвана модель субстантивів займає помітне місце серед абстрактних іменників і є досить продуктивною (кількість їх становить 6071 [Див.: 4; 5]). Для аналізу використані матеріали суцільної вибірки зі Словника української мови, взято близько 850 віддієслівних іменників.

Порівняльний аналіз семантичних структур базових дієслів та похідних іменників дає підстави стверджувати, що їх семантична залежність існує не тільки на рівні лексеми, а й на рівні ЛСВ. Це особливо простежується на прикладі моделі “До + -ння, -ття”, прямим номінативним значенням якої є “дія за значенням твірного дієслова”. Спробуємо визначити типи даної семантичної моделі іменників, враховуючи основне значення “дія”:

1. Фізична дія на об'єкт (586). До цього типу насамперед належать деривати на -ння, -ття, які успадкували семантику полісемантичних дієслівних основ повністю (322). Наприклад: *обкошувати* “1/ скошувати траву, бур'ян і т. ін. навколо чого-небудь; // якої-небудь ділянки; 2/ викошувати, скошувати все кому-небудь; 4/ розм. косячи, випереджати кого-небудь; 5/ косячи, надавати потрібних якостей (косі)”; *обкошування* — “дія за значенням обкошувати”.

У межах цієї групи виділяють похідні, які мотивуються співвідносними дієсловами з постфіксом і без нього, і успадковують всі значення базових вербативів (103). Наприклад: *укривання* “1/ накладати, натягати зверху на кого-, що-небудь якесь накриття для тепла, захисту від чогось; 2/ розміщуючись на якомусь просторі, покривати, заповнювати його; // заволікати, застилати, затягати що-небудь (про хмари, туман); // густо рости, квітнути, покриваючи собою що-небудь (про рослинність); 3/ робити дах або яке-небудь інше накриття над

будівлею; 4/ ховати від кого-, чого-небудь, роблячи непомітним; // надавати притулок кому-небудь, допомагати сховатися тому, кого переслідують; 5/ розлягатися з силою в кінці чийогось виступу, висловлювання, промови і т. ін., заглушаючи їх (про вигуки, оплески)”; *укриватися* — “1/ накладати, натягати зверху на себе якесь накриття для тепла, захисту від чогось; 2/ покриватися, заповнюватися ким-, чим-небудь; 3/ ховатися від кого-, чого-небудь; 4/ пас. до укривати 1, 3-5”; *укривання* — “дія за знач. укривати і укриватися”.

Помітне місце серед девербативів цього типу займають іменники, які перейняли тільки деякі з лексико-семантичних варіантів полісемантичних дієслів, наприклад: *навіювати* “1/ тільки недок., навівати слабо, злегка віяти; 2/ перех. приносити вітром, потоком повітря; 3/ перех., перен. викликати в когось який-небудь настрій, стан; впливати на когось якимось способом; 4/ перех. рідко примушувати засвоїти чий-небудь думки, переконання; прищеплювати якісь почуття і т. ін.; 5/ перех. віючи, очищати певну кількість чого-небудь”; *навіювання* — “дія за знач. навіювати 3,4”.

Можна виділити також однозначні іменники, мотивовані моносемічними твірними дієсловами. Наприклад: *надбивати* — “1/ ударяючи, пошкоджувати, робити тріщини, шершини і т. ін. на чому-небудь; // відбивати шматок чого-небудь”; *надбивання* — “дія за знач. надбивати”; *переповивати* — “1/ повивати ще раз, повторно або заново, по-іншому”; *переповивання* — “дія за знач. переповивати”. Порівняймо також: *недодавати* (1 знач.) — *недодавання* (1 знач.), *надрізувати* (1 знач.) — *надрізування* (1 знач.), *надуживати* (1 знач.) — *надуживання* (1 знач.) та ін.

Отже, однозначні твірні, де відбувається повна трансформація дієслівної семантики в іменникову, заслуговують на особливу увагу. Вони відображають досить різноманітний спектр семантичних відтінків, зокрема переносних, розмовних, етнографічних, що є наслідком історичного розвитку семантики твірних.

2. Відношення “дії” — “об”єкт дії” або “результат її” (104). Пряме значення субстантивів цього типу, як і в інших іменниках із значенням дії, є абстрактним, наприклад: *відправлення* *запозичення*, *вкладення*, *відношення*, *видання*, *начертання* та ін., однак вторинні, переносні можуть набувати ознак навіть конкретних. Наприклад: *оповідати* — “повідомляти щось про кого-, що-небудь, описувати; передавати словами бачене, пережите і т. ін.; розповідати; // переказувати що-небудь прочитане або почуте”; *оповідання* “1/ дія за знач. оповідати; 2/ словесне повідомлення про кого-, що-небудь; розповідь; 3/ літ. невеликий за обсягом прозовий художній твір; новела; *оперити* — “покривати пір'ям; // прикріплювати перо, пера до чого-небудь або прикрашати пером, перами що-небудь”.

Система значень іменників даного типу може бути ускладнена наявністю двох і більше об'єктних значень. Відмінність об'єктів — диференціальна ознака похідних ЛСВ такої лексеми. Наприклад: *вкладення* “1/ дія за знач. вкладати; 2/ те, що вкладено всередину”; 3/ кошти, вкладені в якесь виробництво”. Два похідні значення цього іменника різняться тим, що перше — похідне, є більш широким об'єктним значенням, а друге — конкретне.

“Результат дії” похідного значення особливо простежується у віддієслівних іменниках із значенням інтелектуальної дії: *обчислення*, *опоетизування*, *обдумання*, *дослідження*, *обґрунтування*, *аналізування*, *зашифрування*, *вирішення*, *інсценізування*, *виховання*, *визначення*. Похідні ЛСВ цих субстантивів виражають результат дії з різними семантичними відтінками: значення

мислення (міркування, думання тощо); *мовлення* (опоетизування, запевнення, обґрунтування, аналізування); *записування* (відтворювання, описування); значення результату у структурі таких лексем може бути абстрактним.

Фактичний матеріал дає підстави вважати, що похідні деривати цього типу утворилися в основному від полісемантичних вербативів (86).

Моносемічні дієслова утворили незначну кількість іменників. Наприклад: *опоетизовувати* – поетично зображувати, змальовувати кого-, що-небудь; // наділяти кого-, що-небудь ідеальними рисами; звеличувати”; *опоетизування* – “дія за знач. *опоетизовувати*”, *завоювати* – “дія за знач. *завоювати*” – пряме значення і похідне значення результату – “перемога, досягнення, успіх, здобути в боротьбі, праці і т. ін.” Отже, деривату “*опоетизування*” результат дала “дія” базового дієслова, а іменник “*завоювання*” розвинув на власному ґрунті “результат дії”.

3. Відношення “дія” – “відносини між людьми” (68). Деривати цього типу можна поділити на групи:

а) іменники, які виражають негативне ставлення до людини, конфліктні відношення: *очорнення, залякування, неохвалення, осуджування, оббріхування, опорочування та ін.*). Пор.: *опорочувати* – “створювати погану або небажану репутацію кому-, чому-небудь; порочити, компрометувати; // неславити, ганьбити своїми вчинками, поведінкою і т. ін.”; *опорочування* “дія за знач., *опорочувати*”;

б) іменники, які виражають відносини між членами відповідних соціальних груп суспільства: *оподатковувати* “1/ зобов’язувати кого-небудь сплатувати певну грошову суму чи вносити натуральну плату за користування чим-небудь або за одержаний прибуток; обкладати податками”; *оподаткування* – “дія за значенням *оподатковувати*”; *вербувати* 1/ наймати, набирати людей на роботу (у давнину – і до війська); // залучати до якоїсь діяльності, до участі у якій-небудь організації”; *вербування* – “дія за значенням *вербувати*”; *вишиковувати* “1/ ставити, розміщати кого-, що-небудь в ряд, шеренгу або рядами, шеренгами”; *вишиковування* – “дія за значенням *вишиковувати*”.

У даній семантичній групі найбільша роль належить однозначним дериватам, які успадкували семантику моносемічного вербатива повністю.

4. Відношення “дія” – “психічний, фізичний стан людини” (66). Спостереження над цією групою субстантивів показує, що лексико-семантична структура однозначних похідних іменників повністю відображає моносемію мотивуючих вербативів. В основному похідні не розвивають власних значень, не тяжіють до багатозначності, наприклад: *слабувати* – “бути хворим; хворіти, нездужати; // хворіти якою-небудь хворобою, мати хвору якусь частину тіла, якийсь орган”; *слабування* – “стан за значенням *слабувати*”.

5. Відношення “дія” – “місце дії” (26). Наявність девербативів цього типу підтверджує думку про те, що похідні слова менше тяжіють до багатозначності, ніж непохідні.

У похідних здебільшого відображаються первинні лексико-семантичні варіанти багатозначного базового дієслова. Похідні переймають і ті значення, що у лексико-семантичній структурі базових вербативів не є основними, але відзначаються високим ступенем продуктивності.

Цей тип можна поділити на групи:

а) місце проживання, перебування (постійне чи тимчасове): / поселення, розположення, приживання, обживання, населяння, приміщення, зимування та ін./.

Розглянемо такі словотвірні пари:

обживати – “освоювати нові місця, заселяючи їх і пристосовуючи для життя; // освоюватися з незвичними умовами праці, побуту”; *обживання* – “дія за значенням *обживати*”;

приживатися – “1/ призвичаюватися до нових обставин, умов, освоюватися з чим-небудь; // звикати до нового місця, залишатися жити де-небудь, здружуватися з кимсь; 2/ рости після пересадження; перейматися; // пристосовуватися до інших кліматичних умов; // виживати в нових умовах (про мікроорганізми); 3/ ставати звичним; укорінюватися;

б) місце відпочинку, лікування: / свадьбування, гуляння, відпочивання та ін. Наприклад, *свадьбувати*, “гуляти на весіллі; справляти весілля”; *свадьбування* – “діал. дія за значенням *свадьбувати*”.

Ця група субстантивів є малопродуктивною.

Таким чином, аналізуючи семантичну структуру словотвірної моделі субстантивів “До + -ння, -ття”, можна відзначити, що з’ясування семантики деривата неможливе без урахування семантики твірного. Віддієслівним іменникам на -ння, -ття притаманна тенденція до розвитку значень перш за все на базі дієслівної семантики. Найчастіше деривати успадковують від твірних прями.

Лексико-семантична структура більшості багатозначних девербативів являє собою своєрідне відображення полісемії базових дієслів.

1. Виноградов В. В. Словообразование в его отношении к грамматике и лексикологии // Вопросы теории и истории языка. – М., 1952
2. Ковалик І. І. Семантична будова слова в сфері мови та мовлення // Студії з мовознавства. – К., 1975
3. Лисиченко Л. А. Про характер мотивованості семантичної структури віддієслівних іменників // Лінгвістичні дослідження. – Харків: ХДІІІ. 1992
4. Пінчук А. Ф. Отлагательные существительные в современном украинском языке: Автореф. дис. канд. філол. наук – К., 1972.
5. Пінчук О. П. Словотвірна структура віддієслівних іменників сучасної української мови // Морфологічна будова сучасної української мови. – К., 1975.
6. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 3. – М., 1968
7. Ращинська І. М. Віддієслівні іменники на -ння, -ення (-іння), -ття в сучасній українській мові: Автореф. дис. канд. філол. наук – Львів, 1963.
8. Тихонов А. Н. О семантической относительности производящих и производных основ // Вопросы языкознания. – 1967 – №1 – С. 112-120

In the article the peculiarities of semantics of deverbal substantives of one word-building model are examined. As a result of deverbatives into types is realized, regularities of their semantics formation are turned out.

Поетика літературного твору

Святослав Кут

МЕТАФОРА “ДЗВІН” У ПОЕТИЧНОМУ ПРОСТОРІ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА

У художньому мисленні Т. Мельничука переважають яскраві та доволі традиційні образи. Між їх цілком самостійними значеннями здійснюється взаємообернений рух уявлень чи понять, що об'єднуються в різні семантичні комплекси. Одним із поширених семантичних комплексів чи однією з базисних метафор (за Е. Кассіером) у світостворенні Т. Мельничука є *дзвін*.

Звичайно, інтерпретація його ні в якому разі не претендує на якусь однозначність чи вичерпність. Але тут спробуємо вказати на ті риси, які свідчать про структурну спорідненість тематично різних текстів і які визначають – через аналіз контексту, паралелей – певний загальний мотив.

Образ дзвона вказує, так би мовити, на відсутність свого реального відповідника. Він є означником недостаті тієї миті, яка активізує сам процес пам'яті минулого, що складається з видатних подій неминущого значення. Об'єкти, пов'язані з дзвоном (дзвіниці, велелюдне зібрання), у поезіях Т. Мельничука цілком вторинні, тоді як дзвін є не просто втратою свого предметного відповідника, а об'єктом, який організовує це зібрання, заповнює простір як якусь особливу втрату. І власне ця заповненість свідчить не так про репрезентацію, як про інертну наявність “чогось” і матеріалізацію цього “щось” у доступній чуттєвому сприйняттю формі.

У поезії “Дзвін” [4, 34-35] Т. Мельничук показує картину плинності історії як емоційний клімат творення поетичного слова, яка починається подією динамічного характеру:

*Дзвін зривається
із колін.*

Далі усі складові елементи зображення, зміст яких охоплюється образами з широкими семантичними можливостями (“сто україн”, “трави кочові”, “ординські колеса” і т. ін.), безпосередньо вбирають у себе міфологічну силу цілого, значення і дієвість самої форми пам'ятника минулому і втраченому; всі вони зв'язані із прагненням збагнути природу часових процесів історії.

Для подальшого аналізу скористаємося текстом наступного твору, де знаходить своє відображення метафора *дзвін*. Текст поезії подаємо повністю.

*Любило дитя
непрогляду ніч
коли дзвоник
тане на морозі
коли різдвяні сльози
шкребуть пальчиком у стіну*

(...)

*мало собі віастого царя
і коржиками з разовки
царя годувало*

Святослав Кут. Метафора “дзвін” у поетичному просторі Тараса Мельничука

*а в царя за плечима місто
а в царя на шиї намисто
а в царя на долоньці убивство...*

*а заберіть вицвілого царя
нехай я засну [1, 137].*

Волевиявлення дитини тут – це стан істоти, котра не здатна ненароджуватись, і ненароджуватись для неї означає бути приреченим постійно впадати у небуття, якому відповідає загальний символ лона матері, достатній для того, щоби надати вислову “непроглядна ніч” (у даному контексті значення “захистку”) щодо якого дистанція (розлучуваності) не обмежується, залишаючи таким чином право на буття, на безкінечні, по суті, й обнадійливі мандрівки дитини до чогось, що вона, безупинно відшукуючи, ще більше віддаляє від себе, – в забутті і самотності, проте в задоволенні через відчуття втрати, через нову надію на успіх, неминучий уві сні. Відповідно до казкової істини юний герой прагне повернути собі стан благоговіння, ґрунтуючись на зміцненні влади “царя”, що йому він надає звання не так супутника свого життя, як спільника, волю якого можна підкорити, нав'язати свої принципи й цінності. Він упокорює царя дивитися на життя очима маленького створіння і розглядати все крізь призму одноманітного провінційного існування (*коржики з разовки* – найпоширеніший харч бідноти). Він не хоче знати тієї емоційної атмосфери, яка прирікає на нову беззахисність і втрату доброї волі. Те, що в царя на долоньці, виникло й існує поза його потенційними можливостями. Йому не дає спокою усвідомлення того, чим він себе оточив. Ось тепер його “забави” перешкоджає якийсь грубий мужлай, а не батько (у сновидді цар символізує батька [5, 148]), стосунки з яким порівняно ніжні. І це зміцнення влади царя, вже незалежно від сваволі дитини і всупереч її очевидним цілям, виявляється деспотичним актом: наслідком боязні втратити матір. Таким чином, натяк на вбивство матері чи, радше, закладена в його основі амбівалентність, яка виникає зі страху, що небуття не існує, призводить нарешті до повторення її неіснування, тобто ваблена мить “непроглядної ночі” уповільнює свій перебіг, як мороз уповільнює процес припливу води навесні (Пор.: “дзвоник // тане на морозі”; “дзвоник” стосовно цієї групи надає новий семантичний відтінок, про що йтиметься трохи далі).

Отже, небуття панує над “я” тексту, але з допомогою своєї неможливості, а це значить, що якщо “непроглядність” раптом ставиться під сумнів, то засновується лише смутний присмерк – чи то прощання з днем, чи то жаль від його появи. Іншими словами, це своєрідна пастка, в якій надія і відчай постійно перегукуються.

Для подальшого аналізу можна згадати інший приклад з поезій Т. Мельничука – знаменитий образ роси. Так, вірші “роса пасе дзвінки” (“Дніпро чіпляється руками...” [1, 60]) і “роса співала на гітарі” (“розкрий своє лоно...” [1, 31-34]) – семантично еквівалентні. Як в одному, так і в іншому виражена дія, яка виходить із бажання суб'єкта (персоніфікованого образу роси) запобігти упушенню “нестійкого”, запобігти тому, щоб деренчання дзвінків чи бренькання гітари не переривалися, точніше, не поглиналися часо-простором. І ця ілюзія суб'єкта – “я” тексту – полягає в тому, що вона (роса) просто виключається від необхідності враховувати своє безсилля, амнезію “немовляти”.

Спостереження показують, що “дзвоник” отримує нові додаткові значення, які виникають із об'єднання оточуючих лексичних одиниць. Особливо акти-

візуються значення посянності тривоги ("дзвоник" у розумінні "брякання", "лун-кість", "деренчання" отримує додаткову семантику від збігу з цілком віддаленими значеннями: "дзвоник" ("дзвінки") – "розтічність", "нерозрізненість", "моторош-ність") і безслідного потопання/поглинання – відлунювання. Останній символ наділяється у контексті вірша "роса пасе дзвінки" конотативним значенням типу "розбредлись позначені дзвінками отари", при якому мається на увазі стимуляція певної поведінки, як-от: гуртування їх у кінці дня (перед виходом із достатнього життєвого постачання – пасовища), у ході якого сутінки згущуються, роблять захищеною вночі росу і встигають безслідно зникнути за мить до її "страсти". (Пор.: "на світанку засудили // росу на смерть // і повісили на траві" із поезії "іду..." [1, 29]). Ця мить – тривання дзвінності, іскристості роси на сонці – конструктивно завершує основну думку тексту.

Зв'язність цієї думки, як і змістову її інтерпретацію, дозволяє розкрити, не віддаляючись від контексту, повідомлення "дівчатка дзвонять спідницями" (поезія "дрімає всесвіт на травині..." [1, 85]; на назві слід наголосити), в якому дівчатка ідентифікуються з дзвінками і навпаки. Такий подвійний метонімічний перенос виходить із суб'єктно-імпліцитного звернення до нероздільності, – до групи дівчат, індивідуальні прикмети яких випадають із нашої уваги, подібно до того, як дзвінок позбавляє нас можливості розпізнати його точне місцезнаходження: амплітуда звукових коливань (водночас натяк на коливання в інтерпретації знаків), досягаючи більшої повноти, змінюється і послаблюється, витісняє нас від присутності у ній.

Відзначимо також, що згадка "дзвонять спідницями", відповідаючи умовам переходу звукового фону в рухливий, у своїй основі характеризується певними формальними ознаками подібності. А саме: увагу привертає той факт, коли ударник (безперечно, чоловічий статевий символ; ідею, що лежить у його основі, втілює висувна вертикальна паличка з головою на кінці) стикається з краями, з полами дзвонового плаща (близькі уретро-вагінальні асоціації), перебуваючи в середині їх, а це обрамлення метафорично називається "прикриттям порожнечі": без дзвінкої – завдяки основним компонентам латуні та срібла – стінки ударник не потрібен, але досить звести їх, щоби створити темну ауру звучання, яка поглинає.

Легко можна простежити аналогічні паралелі (вірогідно, з тією ж еротичною конотацією), зокрема виділення цілковитого злиття метафоричного повістування зі звуковим взірцем твору. У віршах *дзвоник // тане на морозі* затримувannya моменту стику імпліцитних ударника і бічних стінок корпусу відповідає модуляція асонансів групи приголосних "нк-тн-н-м" (негативну конотацію щодо руху підтверджує, зокрема, сполучення зімкнено-щілинних) між "дз" і "різ", які повторюються, якщо взяти лише перші шість віршів, у варіантах "дзвн" та "різдв'ні" (слід відзначити зв'язність ознак дзвінності, фрикативності і вібрантності). Як видно, тут в основу звукової організації покладені диференціальні ознаки фонем. Вони створюють ефект тривання напруги-насолоти: відзвук темного простору перетворюється у дзвінкий і твердий (словом, тривкий) матеріал бокової стінки.

Можна припустити, що різного роду подібні нахили з боку суб'єкта є результатом психічного збурення, яке має власну специфіку. Аби кваліфікувати її в міфологічному сенсі як ознаку повернення дитини в лоно матері, потрібно, щоби вона виражалася відповідним чином. приміром, в акті ірраціонального потягу (дитини) захватитися в куточку: при цьому весь її простір, коли розглядати його в розряді ігрового поля, блокується: перепона стіни. І справді, колування пальчиком

у стіну становить собою нав'язливу ідею, яка набрала такої інтенсивності, що шпелюнула увесь світ дитини, відібравши у неї будь-яку іншу свободу.

Під внутрішнім світом, який повинен за призначенням належати дитині, мається на увазі темний, прикритий стінкою, простір, що викликає збентеження. Воно виходить із заблудженості та непроглядності (екста мuros нічого не видно, але там, безумовно, щось є) і переноситься на предмет чуттєвого сприйняття: сльози, спричинені усвідомленням стресу і кризи, а якщо точніше – втратою чогось, що могло би належати до дійсності або ж бути поза нею: призупиненням миті *різдва*.

Сльози, які стають ознакою страждальної матері і конотують ідею покинутості (краплі витікають з очних проточин), перетворюють внутрішній стан невідання, цю темну порожнину дзвона, в його звуковий варіант, що трактується так, начебто йдеться про вихід за межі підпорядкованості, про результат реакції істерії. Вислів "різдвяні[і] сльози шкребуть пальчиком у стіну", який оформлює те бажання символічної дії, з урахуванням її найпериферійніших наслідків, у певний різновид відхилення від раціонального глузду, зустрічається у рукописному варіанті тієї ж поезії ще й як "вказівні сльози б'ються головою об стіну" [3] (слід наголосити, що в обох випадках метафора показана як акустичний процес: глухий відзвук). У назві "життя чорне" [2] прочитується не передчуття світлого майбутнього, але постійність неминучого стану неспокою. Початок твору підтверджує таке прочитання: чергова надія обертається глибоким відчаєм, а сльози, спричинені черговим перенапруженням, лише вказують на вимогу його продовжити/повторити:

*життя чорне
тоді коли життя
чорне*

*не думайте
що хтось може
прожити без сліз
цих телефонних
дзвінків із москви.*

Але поки що відкладімо осторонь питання про очевидний підтекст теми, значення якої передбачено, звичайно, історико-культурним кодом: повна трагічних передчуттів атмосфера російської імперії. Передусім важливо уточнити, що однорідна семантика слів "дзвінки" і "сльози" пов'язана із символікою життя-смерті.

Любов до життя, що символізує в загальному образ Жінки, змішана зі стражданням. Причому не можна не помітити міфологічного значення образу Жінки: вона позбавлена будь-яких індивідуальних рис, читає практично нічого не знає про її зовнішність. Ця постать героїчна, тоді як об'єкт умикавання ("чоловік") дегероїзований; він обмежений, пересічний, але водночас із розмитістю і нечіткістю його обличчя часто співвідносяться чіткість і виразність лейтмотиву "непроглядності", в якому виявлені найбільш важливі елементи художнього задуму твору. Відбиваючи у своїх творах архаїчну – міфологічну – модель п'їтми, мороку, Т. Мельничук пов'язує її з ідеєю безперервного пошуку цього назавжди позбавленого повноти само-присутності обличчя. Стає ясно, що ціль тексту як розповіді, а власне кажучи, мандрівки-пошуку (якій дуже довіряє юний герой в налії на те.

що він не зникне несподівано) первісно недосяжна, і найкраще для дитини вчасно прокинутися від зловіщого сну, щоб уникнути розлучення з матір'ю.

Так, безпосередньо жаданий, неповторно здатний передавати насолоду, світ сновидінь переривається. А отже, переривається незвичайно чуттєвий екстаз, (запропонований нам теж як гріховний – з погляду християнства – досвід), ця вразлива здатність знемагати, яка трансформується, зокрема, у поезії “дрімає всесвіт на травині...”: пануюча воля – дзвоніння – перетворена і вимушено перетворюється у прихильний вечірній пейзаж (невиражений, але імпліцитно присутній у своїй романтичній тематичі), у стан своєрідної ейфорії (збурена суміш комарів, що є символікою тілесної хіті відповідної статі, сама по собі позбавлена семантичної глибини), в яку добровільно поринає автор і яка відкликає читача:

*дівчата дзвонять спідницями
гарбуз ногами топче ринь
і над вечірніми жінцями
пітніють тілом комарі.*

У наведеній строфі романтична піднесеність першого вірша знімається другим і особливо двома останніми, в яких стягнуто різні кліматичні строї в один сегмент. Гра між проривом у ліричну автентичність текстового “я” і реальним (культурним рельєфом рідної землі, невіддільним від сумної суспільної долі), що її захарашує, логіка якого передбачає навмисне перетлумачення її, створюють образ розчепленої “свідомості” між читачем і текстом.

Звичайно, контекст кожного окремо взятого тексту підкреслить ті чи інші відтінки значення. Уявлення про них передбачає пріоритет внутрішньо системних відношень на семантичному рівні.

1. Мельничук Т. Князь роси: Вірші. – К.: Молодь, 1990. – 152 с.
2. Мельничук Т. [Рукопис]. – Архів Штона Григорія, м. Київ
3. Мельничук Т. Рукописний зошит: [Рукопис]. – Архів Том'як Ірини, м. Коломия
4. Мельничук Т. Стріла з твоїх ран: Поезії // Перевал. – 1996. – № 1. – С. 32-36.
5. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Пер. з нім. – К.: Основи, 1998. – 709 с.

In the article the peculiarities, determining the structural coherence of the topically various T. Mel'nychuk's texts and consequently a certain general motif, are examined. The role of the basic metaphor ("bell") is accentuated for unfolding of the main motif.

Ольга Деркачова

КОРДОЦЕНТРИЗМ АРКАДІЯ КАЗКИ І ПАМФИЛА ЮРКЕВИЧА

Особливістю філософської лірики 20-х років ХХ ст. є її прагнення з'ясувати основи світу, закони його існування, визначити у ньому місце перебування ліричного суб'єкта, прагнення знайти шлях до катарсису, самозаглиблення, зосередження на моральній стороні тогочасних подій. Е.Соловей зазначала, що в ХХ ст. визначилися три самобутні типологічні ряди [4, 115]:

1. Поети “буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові” [там само].
2. Поети з інтелектуально-філософським началом, опертим на здобутки світової культури.

3. Поети, що втратили зв'язок із попередніми двома рядами, але намагалися зберегти, врятувати саме існування філософської лірики.

Аркадій Казка належав до першого ряду, оскільки його поезія – це поєднання суб'єктивного світопізнання пантеїстичного характеру, спроби досягнути весь світ, бажання зрозуміти внутрішній світ людини і простого, подекуди наївного спілкування з усім навколишнім. Особливістю його лірики є також винесення людини у центр з метою визначення того домінантного, що допомагає стати гармонійною особистістю.

У Памфила Юркевича – це серце, яке є основним шляхом до істини, вихідним пунктом усього злого й доброго в людині. За П.Юркевичем, біблійне поняття “серце” – це оберіг усіх тілесних сил людини, центр її духовного і душевного життя, містилице всіх пізнавальних дій душі. “У серці поєднуються всі моральні стани людини, від... любові до Бога... до тієї зарозумілості, яка, обожнюючи себе, ставить своє серце нарівні з серцем Божим...” [6, 77].

Такий центр намагався знайти й Аркадій Казка, визначаючи поряд з існуванням чіткого взаємозв'язку земної й небесної сфер силу, яка керувала б цим взаємозв'язком. У даному випадку поет не відходить від традиційного розуміння сонця як домінанти світу, називаючи землю його донькою й додаючи елемент сонцепоклонництва, а сонячне проміння сприймає як один із засобів зв'язку неба і землі. Таке сонячне світосприйняття могло виникнути під впливом “сонячної симфонії” М.Коцюбинського, “суботи” якого відвідував Казка разом із Тичиною, ліричний суб'єкт якого прямо називає себе “сонцеприхильником” [5, 50].

Для ліричного суб'єкта Казки релігія сонця-Бога – цілком нормальне явище, він не розуміє, як може бути інакше, сприймаючи сонце як інваріант всесвітнього вогню. Водночас автор неоднозначний у своєму ставленні до нього: це певна абстракція, відтак трактується як основа всього живого, а зникнення його веде до смерті (“І навіть сонця ясного нам більше вже не знати...” [3, 46], і як контекстуальний образ, характеристики якого суперечливі:

- сонце як істина: “Бува, що Сонце Істини за скель узгір'я
- В пустелях мовчазних душі зника в пожежі...” [3, 111];
- сонце як караюча сила: “Від сонця їхні сліпнуть очі...” [3, 109];
- сонце як комплекс емоцій і почуттів ліричного суб'єкта, сонце-серце: “Сонце-Радість”, “сонце мрій”;
- сонце-квітка: “Мов Айстра Вогняна, ген Сонце встало...” [3, 65];
- сонце як передвісник армагедону: “Кривавилося сонце” [3, 126];
- сонце-бог: “Сонцерадісний Великдень” [3, 134].

А. Казка виділяє “два сонця” у стосунках цієї стихії з людиною: сонце-позитив і сонце-негатив. В останньому випадку сонце наближене до суто природного явища:

*...Встає щодня мідно-червоне коло
І, палючи усе навколо,
Вселяє жах в серця пугатарів* [3, 60].

До прадавнього страху перед вогненною стихією додається відчуття безпорадності, а проекція на негацію існування оточуючого налаштує на подальшу загибель всього життя. Ліричному суб'єкту наче передається спочатку той жах, який відчувають пугатари, а уникнення прямого називання сонця й заміна його назви на “мідно-червоне коло” підкреслює цей страх.

Але водночас він знає, що може щось зробити, що саме він зобов'язаний врятувати людей. Так із простого наляканого язичника він перетворюється на жерця культу, який зветься “людське щастя”. Він навіть наслідуються проклинати те сонце, якому раніше служив:

*Думки сягають Божого престолу –
В душі ж уже кипить-клепоче гнів:
– Якщо ти можеш прикро так ясніти
В той час лхкий, як стогнуть-гинуть діти
Твої на замордованій землі, –
Осліпни, Вічності байдуже Око,
Повившись хмарами ген там високо,
Або – відразу все у мент... спали! [3, 60].*

Домінанта сонця актуалізується не тільки повторюваністю цього образу, а його невловимістю, на перший погляд, всюдисутністю й унеможливленням існування без нього. Так, наприклад, для ліричного суб'єкта важливо ніколи не втратити дух пошуку й мандрів. Не виводячи динамічний образ сонця, він наголошує, що шукати можна тільки при сонячному світлі, а дорога для мандрівника завжди тікає у сонце:

*Нею
Ладен, здається, йти навпроти сонця вічно.
І особливо проти сонця – як дорога
Щеза поперед мене в сонячній промінні [3, 111].*

Наступне міркування полягає в припущенні, що не кожен іде цією дорогою. Закономірні висновки – “одвічна п'ятьма” і відсутність долі:

*Одвічна п'ятьма –
Ні сонця йому, ані долі нема... [3, 125].*

Казка створює цікаву паралель – вічність блакитна і вічність темна. Перша передбачає обов'язкову присутність сонця, що впливає з пресуппозитивного протиставлення темряви і світла, а друга – криваве сонце, про існування якого людина, мандруючи темним шляхом, навіть не здогадується.

Шлях із земного трансформується у шлях вічний з подальшим закономірним розумінням сходження не до сонця, а до істини, а саме світло називається сонцем істини, сонцем правди: “Сонце Правди зійде-засіяє...”.

Якщо в зовнішньому світі центром усього є сонце, то в людині відповідно таким сонцем виступає серце, а їхнє взаємоузгодження відбувається через відповідні тріади з музикою-зв'язком: **сонце – квіти – дитинство; серце – квіти – дитинство**; сонце – “Мов Айстра вогняна”; серце – “Троянди пелюстків було ніжніші”; сонце, весна (передбачає цвітіння), діти (“Як Сонце, як Весна, як діти, він сія...” – рай музики); серця “ясні канони”; сонце – повернення до того, що відчував у дитинстві, спогади дитинства квітнуть у серці (“Ворота”).

Можемо говорити про імпліцитну присутність сонця, адже ліричний суб'єкт говорить про джерело свого життя, що сприймається як сонячний вогонь, асоціативно наближений до початкової стадії виникнення космосу при екстремальній температурі [1, 12]. До горіння закликає ліричний суб'єкт і у вінку сонетів “Аргонавти”: “Тому ж: горім! Як не прийшов час тліти...”. Тож не дивно, що й початок кохання порівнюється зі сходом сонця, а у серці нагорується світло, яке так схоже на сонячне, тому шлях до сонця лежить через серце.

Про серце як своєрідну єдність всіх процесів і почувань пише й П.Юркевич: “...людське серце розглядається як осердя всього тілесного й духовного життя людини, вміст всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма напрямками і відтінками” [6, 74]. Сонце для ліричного героя Казки – вміст усіх сил, рухів, життя землі, а серце людини виконує таку ж функцію в організмі, як сонце в природному світі.

Не тільки властивості сонця переносяться на серце, а й природні стихії й явища знаходять свої відповідники в душі людини. Різні душевні стани, почуття й переживання стають часткою природи.

Це перша стадія самопізнання, яка ґрунтується на онтологічному натурфілософізмові. Наступний етап – прихід до любові через відчуття єдності мрії, сонця, серця. У серці народжується світло (основа духовного прозріння, за Г.Башляром), яке так схоже на сонячне, тому шлях до небесного світила лежить через серце. Виникнення нового почуття за своєю значущістю стає в один ряд із “Вічною Любов'ю”, тому воно вогненне, адже вогонь служить метафорою для описання самого Бога [2, 355], а відповідно всі дії повинні нести у собі вогонь.

Цікавою є згадувана вже паралель: сонце – серце всього світу, квітка – серце природи. Цим пояснюється й відповідне порівняння квітки із сонцем. Водночас квіти нагадують людей: живуть, радіють сонцю, переживають бурі й гинуть. Головне, щоб у серці людини цвіли квіти, а якщо вони в'януть, то над людиною панує смуток і темрява.

*Чудова квітка, що у серці розцвітала,
Що хвилі запахи від себе відкидала,
Зів'яла враз... Яка наївна я була –
Як холодно мені, мій любий, стало! [3, 64].*

Любов у Казки реалізується через взаємоузгодження серця, сонця, природи, а паралель квітка-душа використана внаслідок подібності існування квітів і людського життя, гибель якого починається зі “в'янучого” серця, причому Казка в таких випадках не розмежує поняття душі й серця. Вони трансформуються у своєрідну спільність, визначальну в людському бутті й названу квіткою. Саме тому і сонце розуміється як всесвітня квітка, тривалість існування якої визначається днем і ніччю як народженням і вмиранням світів.

Із серцем-сонцем тісно пов'язаний образ дитинства, звернення до якого аргументовано сакралізацією минулого, яке, як і дитинство, неможливо повернути. Саме дитині відкриваються таємниці Всесвіту (“Сучок”), у її житті постійно присутня музика (“Так звук”), у дитинстві можливе гармонійне співіснування з усім живим (“Хлоп'ятком бігав я в саду...”). Отже, саме у цей період кожен має серце-сонце, яке із часом може почати згасати (в'янути), якщо людина йде в протилежний від сонця бік, а пізнання світу трактується як мімезис, тобто пригадування того, що знав у дитинстві. Гносеологічний аспект передбачає “спрощення” людини, повернення до ширості, наївності, спостережливості, цікавості (“Сучок”). Навіть тільки спогад про дитинство може повернути спокій хворому серцю:

*От так вогнисто квітнуть дивними міражами
В зболілім серці любі спогади дитинні [3, 116].
А дитинність ставиться в один ряд із сонцем, квітами
Як Сонце, як Весна, як діти, він сія... [3; 99].*

Через повернення в дитинство ліричний суб'єкт знаходить дорогу до сонця, яке починає розуміти глибше, сприймати як вищу силу, відбувається дорослішання, і Сонце-бог змінюється на Бога. Раніше: **людина – серце – Сонце**. Тепер: **дитина – серце – дорослішання – Бог**.

Варто наголосити, що для Казки нетипове використання номінант релігійно-християнської тематики, проведення асоціативних ланцюгів від Біблійних діянь до дій його ліричного суб'єкта, але присутність Бога відчувається через особливе світопізнання, через віру в рекреацію, вічний дух, панування любові.

Початкова просторова локалізація (церква) служить єдиною відправною точкою мандрів, для яких слова, виконавши роль молитви, стають не потрібними, адже молитва промовляється серцем.

Ці мандри і ледве видимий крізь вранішній туман новий світ занадто контрастують із тим, що оточує ліричного суб'єкта щодня. На перший погляд, він може приєднатися до цих "пілігримів", адже і він зміг почути, як "білий шлях стелився й кликав", але він поки що занадто прив'язаний до своїх щоденних клопотів, а також знає, що це не його дорога. Не знайшовши ще свій шлях, не наважившись розірвати остаточно стосунки зі своїм буденним життям, ліричний суб'єкт залишився філософом, що спостерігає й конструює свою модель нового буття:

*І я зробив ще кілька кроків
За гуртом сніжно-білих тіней...
Пройшов,
згадав,
спинивсь...
Чар ранку сивого розвіявся –
І я
до всього
знов вернувся [3, 105].*

Прозріння ліричного суб'єкта відбувається на світанку з першим променем сонця, зі спільною ранковою молитвою людини й природи, а з її останнім словом він повертається до реальності з думкою про майбутні мандри. Серце людини, за Юркевичем, тягнеться до добра [6, 104], у ньому утверджується й релігія людини. Бог – добро, отже, серце прагне дійти до нього. У Казки: серце також прагне добра і шукає його, водночас воно – маленьке сонце, добро й щастя його – у відчутті влади й любові великого сонця, Бога.

Як бачимо, ліричний герой А.Казки проходить складний шлях у розумінні Бога й розумінні, що таке серце. У П.Юркевича людина знає свій шлях, знає, в якого Бога вона вірить. Ця людина також знає, що серцю її притаманні всі ступені радощів, скорботи, ворожості, незадоволення, страху. Вона сама вирішить, що їй потрібно вибирати – добро чи зло, адже все йде від її серця, яке – центр усіх переживань і станів. У Казки зберігається примат добра й світла, а саме серце ніколи не асоціюється зі злом, жорстокістю чи іншими негативними виявами людської натури. Воно наче квітка, внутрішнє сонце, яке треба берегти, адже у самозаглибленні й пізнанні свого серця лежить шлях до Бога.

3 Казка А. Васильки. – Київ: Радянський письменник, 1989. – 264 с.

4 Соловей Е. Українська філософська лірика. – Київ: Юніверс, 1999. – 368 с.

5 Фролова К.П. Розвиток образної свідомості в українській радянській ліриці. – Київ: Дніпро, 1970. – 316 с.

6 Юркевич П. Вибране. – Київ: Абрис, 1993. – 416 с.

The article deals with the particularities of "the philosophy of the heart" in Arkady Kazka's lyric (we compare it with P.Yrkewich's kordocentrism), world outlook his lyrical subject according to this theory, possibility to create a new reality, which will be the opposition to the real world. Also poetic dominants, typical to this poetry are distinguishing.

Іван Остащук

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФАУСТІВСЬКОГО МОТИВУ В РОМАНІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ "1313"

На позначення мотивів, сюжетів, образів, які повторюються у письменстві різних часів і народів, існують такі терміни-варіанти: "світові типи", "вічні типи", "вікові образи", "вічні образи", "світові сюжети", "вічні сюжети", "магістральні сюжети", "надсюжети", "мономіфи", "надтипи", "традиційні сюжети й образи" і т. д. Отож, "вічні образи – це образи, художнє значення яких виходить далеко за рамки їх конкретно-історичного змісту й епохи, що їх породила" [1, 38], "зберігають свою типову значущість протягом багатьох віків чи навіть тисячоліть" [2, 5].

До традиційних у світовій літературі можемо віднести образи Едіпа, Прометея, Медеї, Антигони, Кассандри, Каїна, Юди Іскаріота, Понтія Пилата, Марії Магдалини, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста, Робінзона, Франкенштейна та ін. Трансформація світових образів і мотивів характерна для української літератури загалом і зокрема для другої половини XIX – початку XX століття, що було зумовлено пошуком нових моделей зображення. Варто згадати твори Івана Франка, Лесі Українки, Гната Хоткевича, Спиридона Черкасенка, Володимира Самійленка, Ольги Кобилянської та ін.

Ці тенденції українського письменства, започатковані процесами деміфологізації та реміфологізації сюжетно-образних структур у європейських літературах на зламі XIX-XX століть, гідно продовжила Наталена Королева, яка через свою приналежність до двох культур (української та іспанської) сприяла видозміні українських інтерпретацій світових сюжетів.

У романі "1313" Наталена Королева використала відомий ще з класичної літератури мотив спілки диявола і людини, зокрема, вченого-дослідника. Тобто вона реінтерпретувала художньо фаустівський мотив, який засвідчує своєрідну ідейно-семантичну трансформацію загальновідомого сюжетно-образного матеріалу, стверджуючи не лише чільне місце твору в світовому письменстві, а й своєрідність творчого мислення митця. Треба відзначити, що у спадщині письменниці також вдало трансформовані образи Понтія Пилата, Марії Магдалини, Юди Іскаріота, апостола Петра тощо.

Основу фаустівської міфології і, відповідно, змістово-сміслове ядро теми склали мотиви зухвалого пізнання та угоди з дияволом, що сплелися в одне семантичне ціле.

1 Елліс Дж. Від вибуху – у вічність // Кур'єр Юнеско. – 2001. – № 7. – С. 12-14.

2. Енциклопедія символів, знаків, емблем. – Москва: Астрель, 2001. – 576 с.

Серед ряду літературних обробок найвідомішою є трагедія “Фауст” (1831) Й. В. Гете, що з’явилася після таких творів, як “Життя і смерть доктора Фауста” Ф. Мюллера, “Життя, діяння і загибель Фауста” Ф. Клінкера, “Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста” К. Марло тощо. Фактично цей твір став основою формування й активного функціонування одного із найвідоміших у світовій літературі інтертекстів, тобто того, “що конкретно, художньо об’єднує множинність художніх явищ у єдине ціле, і водночас (...) виявляє педиференційну онтологічну основу цього цілого – його цілісність” [3, 4].

К. Г. Юнг потрактовував Фауста “найважливішим символом західноєвропейської культури” [цит. за: 4, 27]. Архетип Фауста К. Г. Юнг умовно називає “чаклуном”, що “належить до найнижчих і найдавніших шаблів розвитку поняття Бога. Це тип первісного чаклуна або цілителя, особливо обдарованої особи, що несе в собі магічну силу” [5, 143]. У середньовічній Європі “чаклун” “християнізується”. Мефістофель у свою чергу пов’язаний з архетипом “тіні”, яка уособлює витіснені, несумісні зі свідомою установкою риси. Зрозуміло, що тінню християнської культури є диявол, і чим більше свідомість відгороджується від тіні, тим самостійнішою силою виступає Мефістофель.

Варто згадати й деякі інші інтерпретації цього мандрівного сюжету: “Фауст прикутий” (1910) Й. Гацильке, “Доктор Фауст” (1947) Т. Манна, “Прокляття Мефістофеля” (1993) К. Кофта та ін. Тут доречним буде довести місце у контексті світової фаустіани роману “1313” Наталени Королевої, який, за словами львівських критиків 1930-х років, “у кожній європейській літературі (...) зачислили б до дуже визначних появ” [6, 223]. При цьому слід показати оригінальність та глибину осмислення письменником мандрівного мотиву власне в українській літературі. Отож, поставлену проблему розглянемо на прикладі головних героїв – ченця-алхіміка дворянського походження Константина-Бертольда Анклітцена та іманентно-трансцендентного втілення Сатани – брата Бертрама. Акцентування на характерах цих персонажів не випадкове, бо літературний герой “є керуючою ниткою, яка дає можливість розібратися в нагромадженні мотивів, допоміжним засобом для упорядкування і класифікації окремих” [7, 154] традиційних сюжетів.

На нашу думку, містицизм виступає домінантним засобом характеротворення центральних чи другорядних персонажів роману. Власне, про цей ірреальний аспект творчого доробку Наталени Королевої влучно зауважила колись канадська дослідниця Олександра Копач: “...метафізичний чинник є органічно, нероздільно зв’язаний із суттю літературної творчості письменниці (...). Поза подіями зовнішнього життя ми бачимо і відчуваємо певну глибину, певну дійсність іншу, заховану перед звичайним розумом” [8, 32].

У романі “1313” Наталена Королева простежує душевну драму людини, котра переходить від похмурого середньовіччя до епохи Відродження. Цей інтелігент сецесійного періоду світової історії, прагнучи досягнути вершини розуму, робить помилковий крок, що призводить його до загибелі. У бінарній душі Константина-Бертольда Анклітцена поєднано риси характеру середньовічного алхіміка – світле і темне, божественне і демонічне, гуманне і жорстоке. Він став прообразом-концептом, мимовільним деміургом кількостолітньої одиссеї в різних національних літературах одного з найвідоміших мандрівних мотивів.

Цей дуалізм не випадковий, бо, як доречно зазначив М. Ільницький, “кожний науковець значною мірою с Фаустом, у якому борються два начала: спрага пошу-

ку, відкриття, експерименту, з одного боку, і сумніву – на благо чи на лихо піде людям це відкриття, – з другого” [9, 427].

Відмова молодого дослідника від участі в батькових пиятиках, диких розвагах та бажання усамітнено займатися своїми дослідками означало не лише приреченість на самотність, відірваність від дворянського товариства, а й неминучість конфлікту з грізним батьком. Анклітцени – батько і син – люди не тільки двох різних поколінь, але й епох. Тут не просто вічне непорозуміння батьків і дітей, широко представлене у світовій літературі, а конфлікт епох. Врешті, Константин готовий піти проти всесильної у ті часи інквізиції: він не боїться своїх алхімічних дослідів, які могли привести його до трагічного життєвого фіналу на вогнищі. Сенсом життя молодого Анклітцена є пошук філософського каменя: “Ох, камінь філософів! Як я ще далеко від тебе!” [10, 139]. Варто відзначити, що об’єкт бажань тисяч алхіміків мав не тільки перетворювати метали в золото, але й перетворити звичайну людину в духовну, з’єднати людське з небесним [11, 20].

Здавалось би, перед нами ідеальний духовний герой, котрий намагається здійснити віковічне прагнення людства, по-анакоретськи відмовляючись від особистого щастя, нормальних радощів життя заради пізнання, відкриття. Однак найдосконалішим детектором людського сумління є християнське віровчення, яке й застосовує авторка у подальшому розвитку сюжету.

Назва першої глави роману – “Четверта заповідь” – несе в собі підтекстовий натяк на те, що вся розповідь може бути потрактована глибше від конкретно-образного аспекту, враховуючи християнський контекст. Підняття руки на батька письменниці й не намагається виправдати, бо це переступ Божого закону.

На шляху до сил зла важливою деталлю є поява містичного зображення “ченця-вартівника”: “Часто, коли бував сам, юнак відтупляв портрет ченця й захопано дивився на нього. Хоч як бував би тоді роздратований чи сумний, – враз в тих очах знаходив спокій і рівновагу” [с.144]. Перебування із цим вісником смерті (згідно з родовою легендою) у стані екстазу увімкнуло механізм духовного, а потім і фізичного самознищення молодого Анклітцена. Моральну колізію підкреслює ще й те, що зображення злого генія роду з’явилося тоді, коли зник у рамі портрет матері Константина. Це означало перемогу диявола над силами світла, адже мати – то щось святе, божественне. У даному контексті можна згадати й біблійний антагонізм між змієм предвічним (втіленням Люцифера) та жінкою, яка ногою Матері Спасителя розчавила йому голову. Мати була оберегом від гріха навіть із того світу, але зауважена деталь означала тріумф зла.

Показовим на шляху до духовного падіння є також символічний епізод, в якому Константин розминувся із палігрімами, що прямували до Рима. Герой відійшов від паломників, бо їхні шляхи були різні. Постановка Анклітцена йти у монастир зумовлена не тим, що він бажає рятувати свою душу, молитися за себе й за ближніх, а тим, що там найкращі умови для праці. Крім того, деякі чернечі обителі в середні віки були доволі потужними науковими центрами, саме тут зберігалася антична та середньовічна мудрість (згадаймо роман У. Еко “Ім’я троянди”). Правда, працювати герой прагне далеко не на славу Божу: заради своєї загадкової формули готовий віддати свою душу, що й зробив згодом.

Єдине, що могло змінити шлях молодого вченого, – це кохання Колумби. Але якась тасмична невидима сила роз’єднувала їх, даючи зрозуміти, що Константинові не можна сходити з вибраної дороги. У діалозі зі своїм вчителем молодий

дослідник досить різко відізвався про дівчину: “Праччина дочка не може стати перешкодою на шляху Анклітцена” [с.174]. Цей декларатив засвідчує про зародження в душі Константина самолюбства – кореня всіх гріхів, адже “немає нічого більш огидного Богові, ніж гордість, бо в ній скривається обожнення себе” [12. 224]. Такий пуант є важливим ключовим моментом у кристалізації характеру головного героя, який визначить основну проекцію перш за все внутрішнього розвитку Константина Анклітцена, правда, з деякими боріннями у власній душі, що властиве діяльним, активним літературним характерам.

Полеми бою між любов'ю до Колумби та бажанням пригасити, викоринити це почуття стала душа Бертольда після пригадування очей дівчини. Будь-які софізми-виправдовування нівелюються справедливим докором: “Коли б був не злякався життя...” [с.197]. Відкидання любові не може виправдати ні вступ у монастир, ні самозречене бажання займатися науковими дослідженнями. У цьому плані доречною є фраза фізика Брудерганса: “...серце ученого повинно бути, як люття. Все серце повинен він уложити в улюблену працю й її, як пісню офірну, повинен з вірою й любов'ю нести на вітар людства. Без любові, юний друже, нічого не варта ані наука, ані все життя” [с.176]. Але серце молодого алхіміка стало кам'яним, воно не сприймало вже такого почуття, яке йде від Всевишнього.

Кульмінаційним моментом становлення характеру Бертольда була зустріч із втіленням “ченця-вартівника” – братом Бертрамом. Саме він став alter ego Бертольда, їхні душі об'єдналися. Наталена Королева представила нам вдалу модель “двійника”, про яку Ю. Боров пише: “...один характер у своїй багатогранності, суперечності, складності розкривається за допомогою двох конкретних образів, кожний з яких втілює одне із суперечливих начал основного характеру” [цит. за: 16, 452].

Прикметно, що постать натхненника Анклітцена є найбільш містичною, центральною і водночас найскладнішою. Цей іманентно-трансцендентний герой сприймається читачем то як конкретний, якого можна побачити, реально відчутти вплив на Бертольда, то як ірреальний, фізично не існуючий, як друге “Я” головного героя, як демонічне начало, протилежне ангельському, світлому й доброму, що є в кожній людині і що в якийсь момент життя переважає або, навпаки, притуплюється.

Характер Константина-Бертольда Анклітцена – оригінальне явище не лише в українській, а й у світовій літературі загалом. За допомогою глибокого інтелектуалізму, блискучого знання світогляду зображуваної епохи та тонкого психологізму Наталена Королева відтворила трагічний стан неоднозначної особистості у переломний момент історії, коли вимоги до моралі вибраних членів суспільства, охудожених митцями в конкретних образах, багаторазово виростають, оскільки думки, вчинки героя вирішують не лише його долю, а навіть визначають естетику нової епохи.

Образ головного героя роману Наталени Королевої “1313” займає почесне місце в галереї світової “фаустіани”. що доводить аналіз характеру Константина-Бертольда крізь призму християнсько-європейського містицизму, який імпліцитно й експліцитно проявляється у тексті твору.

1 Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев – М. Просвещение, 1974 – 509 с.

2 Пусинов И. Вековые образы – М. Худ. литература, 1937 – 109 с.

- 3 Коробльова Н. В. Интертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова “Пушкінський дім”) Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 1999 – 28 с.
- 4 Бойченко О. В., Пендерешка О. М. Традиційні образи в глибинній психології: Навч. посібн. – Чернівці: Рута, 1999 – 42 с.
- 5 Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992. – С. 14-185.
- 6 Королева Н. “1313” і “Во дни они”: Виймки з рецензій // Дзвони. – 1936. – №5. – С. 223.
- 7 Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М., 1930. – 185 с.
- 8 Копач О. Наталена Королева. – Вінніпег: ІВАН, 1962. – 36 с.
- 9 Ільницький М. Фаустівський мотив у поемі Івана Франка “Смерть Каїна” // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 423-429.
- 10 Королева Н. 1313 // Королева Н. Предок: Істор. повісті; Легенди старокіїв. – К.: Дніпро, 1991. – С. 135-269. Далі, посилаючись на твір, зазначатимемо лише сторінку.
11. Энциклопедия мистицизма. – С.-Пб.: Литера, 1996. – 480 с.
12. Цвітник духовний. – М.: Паломник, 1993. – 284 с.
13. Юнг К. Г. Психологические типы. – М.: Университетская книга, АСТ, 1998. – 720 с.
14. Мистическое богословие. – К.: Путь к истине, 1991. – 394 с.
15. Sw. Bonawentura. Pisma ascetyczno-mistyczne. – Warszawa: ATK, 1984. – 612 s.
16. Пастух Т. Типологія героїв у романістичі Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 451-456.
17. Нішке Ф. Так казав Зарагустра; Жадання влади. – К.: Основи: Дніпро, 1993. – 416 с.

The peculiarity of transformation of the Faust's motive in the novel by Natalena Koroleva “1313” is analyzed in the article. The author views the specificity of the travel motive in the novel of the Ukrainian writer through the prism of literary criticism, philosophy, psychology and religion.

Наталія Іванишин

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ІМПЛІЦИТНОСТІ В ДРАМАТУРГІЙНОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі драми Лесі Українки “Прошання”)

У зв'язку з тим, що у сучасній лінгвістиці функціонально-комунікативний підхід до вивчення мови набуває все більшої актуальності, увагу мовознавців привертає і проблема імпліцитного, пов'язана з ним.

Вона знайшла своє відображення у низці праць українських та зарубіжних лінгвістів (В. Х. Багдасарян, Ф. С. Бацевич, Є. Г. Борисова, Н. Г. Брагіна, К. Г. Крушельницька, Ю. С. Мартем'янов, І. Л. Муханов, Л. М. Невідомська, М. В. Нікітін, Л. В. Фролін та ін.), однак і на сьогодні бракує єдності поглядів на її інтерпретацію.

Трактування імпліцитності у лінгвістичній науці зосереджується на кількох домінантах. Так, Л. М. Невідомська досліджує латентну семантику лінгвоодиниць, в основному, крізь призму словотвору, Є. І. Шендельс – граматики, Ю. С. Мартем'янов і О. Г. Борисова розглядають імпліцитність на різних рівнях мовної системи, М. Ю. Федосюк акцентує увагу на виявленні прихованого значення у художньому тексті. Однак, у вітчизняній лінгвістиці поки що немає самостійного монографічного дослідження, де б розкривалося багатоаспектне й суперечливе поняття імпліцитності. За Є. Г. Борисовою та Ю. С. Мартем'яновим, імпліцитна інформація – це та, яка не входить безпосередньо у значення компонентів тексту, наприклад, слів, грамем, зафіксованих у словнику, але водночас виленовується і сприй-

мається слухачем [2, 7]. У "Словнику лінгвістичних термінів" Ахманової О. С. імпліцитний трактується лише як "прихований, невиражений, той, що мається на увазі" [1, 174].

На нашу думку, імпліцитність – це та невербалізована інформація, яка виділяється на основі зв'язку експліцитних значень мовних одиниць з контекстом, фоновими знаннями комунікантів і найбільшою мірою виявляється в конкретних умовах спілкування.

Проблема "імпліцитність і художній текст" не є абсолютно новою. Так, деякі дослідники у своїх працях торкалися питання підтексту, проте увага акцентувалася на прозі та поезії. Що ж стосується драми, то все ще немає фундаментальної праці, яка б розглядала категорію імпліцитності крізь призму драматургічного тексту. У цьому й полягає новизна дослідження.

Хоча драма, як і епос, характеризується такими рисами, як образність, дієвість, діалогічність, сюжетність, їй властиві категорії простору і часу, однак названі ознаки неоднаково виявляються у різних літературних родах. Вихідними категоріями у драмі є сценічність, самохарактеристика дійових персонажів, драматична дія та конфлікт. Імпліцитність, на нашу думку, є тим чинником, який великою мірою *спрямовує дію у тексті та є причиною виникнення драматичного конфлікту*.

Тому мета нашого дослідження – з'ясування засобів вираження категорії імпліцитності у драматургічному тексті, зокрема розкриття функцій внутрішньої форми слова та прихованих відтінків, пов'язаних із нею. При цьому важливо виявити:

- засоби формування імпліцитності у драмі;
- функції внутрішньої форми слова як латентного компонента семантики лінгвоодиниць у драматургічному тексті.

Драма, на відміну від епосу, вирізняється високим ступенем абстрактності. Під "абстрактністю" розуміємо своєрідну систему пропусків, "недописаність" елементів, які конструюють внутрішній художній світ драми. Така "неокресленість" притаманна різним родам літератури, однак у драмі вона набуває конститутивного характеру [9, 231]. Характерною ознакою драматургічного тексту є багатшаровість, що зумовлює необхідність аналізу "підводних течій", "підтексту", своєрідного "зерна" [9, 190]. Драматургічному тексту притаманна "сконденсованість" сюжету, тому, на відміну від епосу, він дає лише відправні точки сприйняття, а звідси – більш широкі межі трактування образів. Наведеному роду літератури властиві семантичні лакуни, які заповнюються в процесі сприйняття текстом реципієнтом. Тому важлива роль при його декодуванні відводиться засобам вираження невербальної інформації.

Лексичні засоби формування імпліцитної інформації, як і будь-які інші, дозволяють глибше дослідити художній текст. дають ключ до нового прочитання, а також сприяють адекватному його сприйняттю. До них, поряд з іншими (асоціативно навантажені та емоційно забарвлені мовні одиниці; неповнозначні лексеми, пресупозиція (фонові знання учасників комунікації), яка хоч і не належить виключно до лексичного рівня, однак супроводжує лексичні засоби), відносимо і внутрішню форму слова.

Вона – один із самостійних засобів формування імпліцитної інформації в художньому тексті. Її будемо трактувати як "концептуальну ознаку, закріплену у слові" [3, 161], розуміючи під концептом не лише поняття, але й уявлення, образи,

Італія Іванишин. Внутрішня форма слова як засіб формування імпліцитності...

пов'язані з ним, а отже, названа мотиваційна ознака актуалізує не обов'язково сутнісні, але й маргінальні ознаки денотата чи і загалом йому не властиві (приписані), однак не менш важливі в процесі образотворення. Вона – важливий ключ до розуміння тексту в цілому, є тією лінгвовеличиною, що сприяє декодуванню латентного змісту тексту. Так, у художньому тексті внутрішня форма слова є засобом прихованої характеристики дійових осіб.

Наприклад:

Дівчина: Вона належала до того товариства?

Хлопець: Так, тільки трохи пізніше, я був у гімназії, як ми пізнались. Вона була тоді таким смішним, завжди кудлатим дівчатком, – "куколка з льону" – ображали ми її.

Дівчина: А вона плакала?

Хлопець: Не завжди, потім звикла. А тепер, як то завжди буває, їй навіть приємно спогадувати ті Kienderspiele, навіть от у цьому листі, підписалась "колишня куколка з льону".

Дівчина: Але ж тепер вона не подібна до куколки з льону?

Хлопець: Ну... Тепер вона доросла панна.

Внутрішньоформне значення виділеної ключової номінації *куколка* ("іграшка", "те, чим граються", "те, що призначено для гри") сприяє уявленню художнього образу дівчини на портреті.

Лексеми *куколка з льону* – *колишня куколка з льону* – *доросла панна*, що утворюють у наведеному сегменті домінантний смисловий ланцюг, дають змогу глибшого прочитання художнього тексту, розуміння змін, які відбулися з часом з героїнею драми. Колись "куколка з льону" – "смішне, завжди кудлате дівчатко", яке нерідко ставало об'єктом дитячих жартів, – перетворюється у "колишню куколку з льону", тобто у панну.

Семантичне навантаження слів "колишня" та "доросла" дає можливість припустити, що з дійовою особою сталися незворотні зміни, в результаті яких вона набула досвіду, стала сформованою особистістю, і тепер ніщо не дає підстави назвати її іграшкою.

На запитання Дівчини, чи молода панна з портрета тепер чимось подібна до "куколки з льону", Хлопець не зразу знаходить відповідь. Зрозуміло, що таке питання для нього є несподіванкою, він ніколи раніше над цим не задумувався. Вигук "ну" на початку репліки є, на нашу думку, виявом певного сумніву, розгубленості, нездатності одразу дати конкретну відповідь. Зрештою, ні заперечення, ні ствердження так і не отримано. За згаданим вигуком після невеликої паузи слідує констатація факту: "Тепер вона доросла панна".

При декодуванні тексту акцентується увага на прихованих семах: "досвідченість", "вдумливість", "розсудливість", які є імпліцитними компонентами семантики назви "доросла". Асоціативне навантаження, яке несе номінація "доросла", повністю нівелює попереднє уявлення про згадану особу як про іграшку.

Вигук "ну", який автор вкладає в уста дійового персонажа, є важливим засобом його характеристики. Хлопець, з одного боку, постає невпевненою у собі, розгубленою особою, проте, з іншого, згаданий вигук можемо трактувати як бажання дібрати вдале слово, намагання не образити співрозмовника.

Порівняймо ще:

Хлопець: С'є томишь. Не можна ж вічно на сповіді бути. Чому ти не відносишся просто до того, що тобі життя дає? Нащо ти мучиш себе тим пригляданням та допитуванням?

(...)

Хлопець: Скажи ...ти ...ти раніш знала кохання?

Дівчина: Ти сам тільки що казав, що не можна бути вічно на сповіді.

Домінантою у наведеному сегменті виступає сполучення слів “не можна бути вічно на сповіді”. За Словником української мови, “сповідь – відверте признання в чому-небудь, розповідь про щось” [12, 9, 550]. Релігійознавчий словник подає дещо інше визначення поняття сповіді. Тут вона ототожнюється з каяттям і подається як “одне з головних таїнств у християнстві (...), в результаті якого віруючий усвідомлює себе грішним, складається внутрішня потреба в очищенні від гріхів. Стрижневий чинник каяття становить віра в Бога, без якої повноцінне таїнство неможливе; наслідком є повна зміна особистого життя людини в її ставленні до Бога і всього довкілля. Неодмінна риса життя віруючого – постійне прагнення до очищення від гріхів, що досягається шляхом молитов, вивчення Біблії” [11, 155]. Короткий теологічний словник виділяє сповідь з побожності та сповідь світську. Остання є “визнанням гріхів перед світськими, особливо перед ченцями; це стародавні, самі по собі повністю повноважні і корисні форми взаємної релігійної допомоги серед християн: християнин визнає свої гріхи перед іншим християнином, навіть якщо він не є священником, щоб зняти тягар зі свого сумління...” [10, 481].

Генетично наведене ключове слово виводимо від: “відати” (=знати) – “повідати” (“розказувати”) – “сповідати” – “сповідь”. У наведеному сегменті відбувається актуалізація інформаційного коду, передача його від одного персонажа до іншого.

Внутрішньоформне значення лексеми “сповідь” (“оповідати”, “розказувати”, “знати”, “широ”, “відверто”) дає можливість припустити, що далі йтиметься про щось таємне, відверте, про таке, яке тільки на сповіді й можна почути.

Домінантне сполучення слів “не можна бути вічно на сповіді” зустрічається у тексті двічі, і кожного разу автор вкладає їх в уста різних дійових осіб. Зі змісту драми зрозуміло, що головні герої мають що приховувати, мають свої таємниці, якими не збираються ділитись одне з одним, а тому асоціативно слово “сповідь” у них негативно забарвлене.

За зовні однаковим “не можна бути вічно на сповіді” криється різне розуміння самого поняття “сповідь”. Хлопець, використовуючи ці слова, хоче сказати, що почувається незручно під пильним поглядом Дівчини, яким вона “наче душу наскрізь пробиває, до самого дна” [13, 119]. Його таємниця не примушує відчувати себе грішним, вона не викликає внутрішньої потреби до очищення від гріхів, тобто потреби “бути вічно на сповіді”. А присутність Дівчини змушує Хлопця почуватися винним, вона виступає ніби його сумлінням, спонукаючи розібратися у своїх почуттях і прагненнях.

Дівчина, вживаючи цей вираз, має на увазі, що саме йому не відкриватиме свої таємниці, оскільки сумнівається в тому, чи зможе він зрозуміти її почуття, якщо не в змозі зрозуміти власні. Тому до кінця драми “сповідь” героїв один перед одним відсутня. У їхніх стосунках немає ширості, відвертості, а тому і ніякого спільного майбутнього.

Як бачимо, внутрішня форма слова акумулює, крім експліцитного, латентний, прихований компонент значення, допомагає сприймачеві зрозуміти ту інформацію, яка безпосередньо не входить до значення мовної одиниці. Вона є також важливим засобом контрастної характеристики дійових осіб.

ВФ слова є важливим засобом зв'язності як окремого сегмента, так і тексту загалом. Вона сприяє розширенню значення ключових слів, дає можливість ширшого трактування, емоційно забарвлює та асоціативно навантажує мовні одиниці. Порівняймо:

Дівчина: ...Ну, бувай здоров

Хлопець: Чом не “до побачення”?

Дівчина: То по-чужому, а так більше по-народному виходить, отже, і в пісні: “Бувай здоров, несуджений друже...”

[...]

Хлопець: Ні, до побачення. Я завтра до тебе прийду [...] І, сподіваюсь, нарешті вмовлю тебе, що краще нам заручитись

Дівчина: Ні, ні, ні, ти про се не говори, не говори, я не хочу. Не треба, не треба, не треба. Прощай!

Смисловий стрижневий ланцюг “бувай здоров – до побачення – прощай”, який вибудовується в розмові учасників комунікації, сприяє підсиленню внутрішньої напруженості, конфлікту. Кожен із компонентів зазначеного домінантного ланцюга увиразнює семантику наведеного сегмента.

Усталена формула прощання “бувай здоров” характеризується стилістичною маркованістю. Наведений вираз є маркером звертання тільки до близької, добре знайомої людини, друга або ж старшої за віком людини до молодшої. Однак приховане його значення увиразнюється, конкретизується, знаходить свій істинний вияв тільки у наступній репліці Дівчини: “Бувай здоров, несуджений друже...” Акцентується увага на лексемі “несуджений”, семантика якої підсилюється номінацією “друже”. За Словником української мови, “суджений – призначений долею, наречений” [12, 9, 824]. Відповідно, номінація “несуджений” має значення протилежне до вказаного, тобто, внутрішньоформними компонентами семантики її є: “не призначений долею”, “не наречений”, “чужий”. З цієї точки зору лексема “друже” додає фразі експресивності, емоційного забарвлення. Дівчина, в уста якої авторка вкладає фрагмент з пісні “Бувай здоров, несуджений друже...”, хоче сказати, що з Хлопцем в майбутньому їй можуть пов'язувати лише дружні стосунки, у неї він асоціюється з другом, приятелем. Вже ця репліка передбачає прощання, розлуку назавжди головних героїв. Латентні компоненти семантики виділеної ключової номінації “прощай” (“розлука”, “розставання”) вказують на негативне ставлення Дівчини до пропозиції Хлопця заручитися, бути разом з ним. Хоча вже з самої канви драматургічного твору стає зрозумілим, що саме прощанням, розлукою завершаться їхні стосунки. На це вказує і назва драми “Прощання” (“прощання – слова, які вимовляються перед розлукою, розставанням” [12, 8, 353]). Позиція Дівчини цілком зрозуміла – вона прощається назавжди. Семантичними компонентами лексеми “побачення”, яку авторка вкладає в уста Хлопця, є: “зустріч”, “бажання бачити близьку людину”. На відміну від номінації “прощання” вказана лексема не передбачає розлуки назавжди. Таким чином, ВФ слова сприяє розвитку конфлікту, рухає сюжет, є важливим засобом характеристики дійової особи.

Проте ВФ слова не завжди виступає самостійним засобом формування імпліцитності у тексті. Інколи вона може бути лише фоном, на якому розгортаються і адекватно сприймаються пресупозиційні знання комунікантів, наприклад:

Хлопець: Ну, нащо ти се кажеш?

Дівчина: На всякий случай... (Змінює тон) Так було говорить моя мама, даючи мені парасоля на гулянку. Ти пам'ятаєш того великого чорного парасоля, як ми, під ним удвох від дощу ховались? Я не хутко навчилась ховатись під парасолем. Малою, бувало, завжди змокну, як хлющ, хоч би там не знати який парасоль був у руках. Та й тепер, тільки дякуючи тобі, я могла рятуватись від зливи.

Хлопець: Се дивно: дивлячись на тебе, не сказав би, що ти така безпорадна.

Важливим у цьому сегменті є висловлювання “на всякий случай”. У подальшому тексті автор пояснює, що мається на увазі, вказуючи, що аналогічний випадок уже мав місце, і про це знають обидва учасники комунікації.

Акцентується увага на лексемі “случай”. За Етимологічним словником української мови, “случай, випадок – похідне утворення від падати; спочатку вживалося, очевидно, як вузький термін під час гри в кости (при вдалому падінні кости)” [5, 1, 378]. Ключовою семою цієї номінації є поняття “вдали”, яке непрямо інформує, натякає на те, що Дівчина кваліфікує зустріч з Хлопцем як позитивну, вдалу для себе, а звідси і слова про власну безпорадність до зустрічі з ним.

Пресупозиційні (фонові) знання комунікантів про явище, яке відбулося в минулому, є підґрунтям для формування натяку: “Тільки з тобою я почуваюсь упевнено”. Свідченням того, що інтенції одного з учасників комунікації досягають мети, є імплікації, які “виводить” інший (Хлопець): “Се дивно: дивлячись на тебе, не сказав би, що ти така безпорадна”.

Отже, засобами формування імпліцитності у драматургічному тексті, як і в художньому загалом, великою мірою виступає внутрішня форма слова, пресупозиційні (фонові) знання учасників комунікації, неповнозначні лексеми, а також конотації, які “супроводжують” усі названі засоби і часто є визначальними при формуванні латентного компонента семантики мовних одиниць.

Сконденсованість сюжету у драматургічному тексті призводить до “недомовок”, “недописаностей” у структурі, а це створює широкі можливості багатомісності декодування його. Важлива роль при цьому належить ВФ слова як одному із засобів формування імпліцитності. Вона виконує текстотвірну, образотвірчу функції, виступає засобом характеристики дійових осіб, відіграє важливу роль у забезпеченні когерентності тексту, сприяє формуванню оцінності в ньому, а також є базою для створення імплікацій, важливим джерелом формування імпліцитної інформації на рівні тексту, тобто “працює” на створення *драматизму та конфліктності*, які є визначальними характеристиками драми як роду літератури.

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 607 с.
2. Борисова Е.Г. Имплицитная информация в лексике // Имплицитная информация в языке и речи / Отв. ред. Е.Г. Борисова. Ю.С. Мартемьянов – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 30-43.
3. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст – Монографія – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – 180 с.
4. Голянич М.І. Внутрішня форма ключового слова в текстах засобів масової інформації // Вісник Прикарп. ун-ту. Філологія – Вип. 5 – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 120-127.

5. Етимологічний словник української мови: В 7-ми т. – К.: Наук. думка, 1989. – Т.3. – С.378.
6. Єрмоленко С.Я., Бирик С.П., Тодор О.Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Я. Єрмоленко. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
7. Невідомська Л.М. Імпліцитність: дискусійні питання її мовознавчої інтерпретації // Вісник Прикарп. ун-ту. Філологія. – Вип.4. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 13-24.
8. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР – Серия лит. и яз. – 1982. – Т.41. – №4. – С. 305-313.
9. Поляков М.Я. В мире идей и образов. – М.: Советский писатель, 1983. – 368 с.
10. Рагнер К.Ф. Формілер Г. Короткий теологічний словник. – Львів, 1996. – С.481.
11. Релігійознавчий словник / За ред. професорів А. Колодного і Б. Лобовика. – К.: Четверта хвиля, 1996. – С.155.
12. Словник української мови: В 11-ти т. – Т.2,9 – К.: Наук. думка, 1970-1980.
13. Українка Леся. Зібрання творів: У 5-ти т. – Т.3. – К.: Наук. думка, 1990. – 400 с.
14. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Енциклопедичний словник. – К.: Арт Ек, 1988. – 336 с.

The article highlights the implication formation peculiarity in a dramatic text, the main means of which there is an inner form of the word which is actualized differently in separate speech situations of drama.

Надія Крижанівська

МОТИВ ДВІЙНИЦТВА У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ НОВЕЛ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО

Період 1840-1860 років в американській літературі характеризується процесом психологізації художньої прози, що найбільш яскраво проявилась у творчості таких письменників, як По, Готорн та Мелвіл [3; 4]. Психологічна складність людини стає об'єктом літературознавчого дослідження доби романтизму. Мотив двійництва, як один із проявів цієї проблеми, привертає увагу романтиків.

Один із головних напрямків художнього мислення Едгара По – необхідність проникнення у світ підсвідомого, у таїни людської психіки, опис та аналіз афектів: страху, жаху, передчуття загибелі, роздвоєння свідомості, спричинене явищем, яке сам митець називає “духом суперечностей” та інших пограничних станів людської душі. Е.Ф. Осипова зазначає, що письменник піддає аналізу ті явища хворобливої свідомості, які пізніше стали називати неврозами [6, 39]. Необхідно наголосити, що для всієї новелістики Едгара По притаманний мотив двійництва. Головною комунікативною одиницею у його образній мові є символ, а символ двійника – один із провідних у його творчості.

Письменник постійно (зримо чи ні) використовує феномен двійника, образ, що функціонує і на духовному, і на фізичному рівнях. Як слушно зауважує Н.А. Шогенцукова, в оповіданнях По є дві Лігейї, два надписи на скелі (“Тиша”), близнята Ашері, два Вільями Вілсони, два чорних коти, два “сфінкси”, подвійна структура у “Вбивстві на вулиці Морґ”, “Золотому жуці”, подвійні звуки в “Падінні дому Ашерів”. У такий спосіб виражається небажання митця зупинитися на чомусь одному, заперечення аксіом, провидіння глобальної складності, безмежності всього, що складає світ [8, 49].

Образ героя-двійника у своїх зародкових рисах з'являється ще у найбільш ранніх новелах письменника, проте перших чітких форм він набуває у "Лігейї" (1838). На думку Р. Флетчера, яка є цілком справедливою, у "таємничих та страшних оповіданнях По" ("Tales of Mystery and Horror") двійник (Doppelgänger) у тій чи іншій подібності стає принциповим засобом зображення його художнього образу [10, 117].

Існує точка зору (К. Кепплер), що правильніше було б користуватися не терміном "двійник", а терміном "Second Self", підкреслюючи тим те, що двійник – це не дублікат, не копія і "Second Self", незважаючи на особливу близькість з "First Self", завжди знаходиться щодо нього у тій чи іншій формі протиставлення. Таким чином, "Second Self" може бути представлений як брат-тотем, як переслідувач, спаситель чи кохана. Вчений приходить до висновку, що у По чорний кіт є переслідувачем, Вільям Вілсон – спасителем, а Лігейя – коханою, інтелектуальним "First Self" оповідача. Н.А. Шогенцукова вважає, що у всіх цих випадках "Second Self" є переслідувачем: другий Вільям Вілсон переслідує першого, чорний кіт переслідує оповідача, сестра переслідує Родеріка Ашера, Лігейя не хоче розлучитися з коханим. Однак "Second Self" у героя існує на благо "First Self", на благо вічного, для душі [8, 50].

На наше переконання, двійник у творчості Едгара По має подвійну сутність. З одного боку, він є переслідувачем, а з іншого – спасителем. Безперечним є те, що з його образом завжди пов'язаний стан страху, жаху, передчуття загибелі. Двійник переслідує героя, змушуючи його діяти всупереч здоровому глузду, нормам моралі, веде до руйнування особистості. Однак саме він змушує героя кричати про скоєне, відчувати докори сумління і, таким чином, призводить його до самозасудження, до викриття злочину, а отже, до спасіння його у плані духовному.

Цілком протилежної позиції дотримується В. Буранеллі. Він вважає, що Едгар По не підіймає питань моральності, його не цікавлять злочин та гріх, а жажливі вчинки, які здійснюють його герої, стають предметом його уваги лише з точки зору психології, точніше, аномальної психології, а аж ніяк не етики. Письменника турбують питання людської природи, а не моралі. Вчений стверджує, що докори сумління, які змушують героїв кричати про скоєне та викривати себе, є завжди лише непереборним ірраціональним імпульсом, а не моральним самозасудженням [9, 72].

Ми не можемо погодитися з таким одностороннім тлумаченням проблеми, оскільки "темний бік" людської природи є, на нашу думку, предметом і морально-філософських, і психологічних роздумів митця. "Загадкове та незрозуміле прагнення людини до зла – глибинна тема його новелістики" [4, 9]. Безперечним є те, що зло стає одним із головних аспектів художнього дослідження у творчості Едгара По як у психологічному, так і в морально-філософському плані. І хоча в оповіданнях письменника немає чітко вираженої боротьби добра і зла, останнє врешті-решт знаходить покарання саме через викриття та засудження своїх вчинків самою людиною.

Новели, у яких мотив двійництва звучить найбільш яскраво, ми поділили на дві основні групи. До першої належать ті, у яких сторони людської особистості розділені двома особами, які в кінцевому результаті з'єднуються як єдине ціле. Це "Лігейя" (1838), "Падіння дому Ашерів" (1839) та "Вільям Вілсон" (1839). До

другої групи можна віднести новели "Чорний кіт" (1843), "Серце-викривач" (1843) та "Чортик суперечності" (1844) – твори, в яких один і той самий персонаж уособлює цілком протилежні грані людського характеру. Досить своєрідно розкривається тема роздвоєння особистості в оповіданні "Людина натовгу" (1841), яке є перехідним етапом між творами першої та другої груп.

У новелі "Лігейя" мотив двійництва реалізується через протиставлення вищих, духовних засад, втілених в образі Лігейї, та тілесних, земних, представлених образом Ровени. Перемога Лігейї над Ровеною є перемогою духовного над тілесним, тріумфом життя над смертю. Водночас Лігейя – це друге "я" самого оповідача.

У героях оповідання "Падіння дому Ашерів" близнюках Родеріку та Маделіні теж вбачають втілення інтелектуального і тілесного аспектів, що поєдналися в одній людині [8, 54]. Замурувавши у підвалі свою сестру, рідну йому плоть, Родерік прирікає себе на загибель, оскільки не можна сподіватися на життя цілого, убивши його половину. Людина, котра відкидає земні засади, не може залишатися повноцінною, а її творчість не може бути здоровою. Усе, чим займався Родерік Ашер, було пронизане "неврівноваженою, вельми хворобливою схильністю творити собі неземні ідеали". Його полотна, на яких були зображені якісь нескінченно довгі прямокутні підвали чи тунелі з низькими стелями й рівними білими, зовсім голими стінами "будили незмірний, нестерпний страх". Навіть мелодію вальсу він міг перекрутити таким чином, що той ставав схожим на погребальні співы. Загибель Маделіні призводить до смерті і її брата. Гинуть обидві половинки роз'єднаної душі, що так і не змогла пізнати себе.

У новелі "Вільям Вілсон" Едгар По використовує прийом автобіографічної розповіді і цим створює ефект правдоподібності. Як і герой вищезазначеного твору, письменник народився 19 січня. Зображуючи школу доктора Брансбі, він відтворює атмосферу свого навчання у закритій школі-пансіоні в Англії. Навіть директор школи в оповіданні "Вільям Вілсон" має таке ж прізвище, що й директор тієї школи, в якій навчався юний Едгар По. Опис перебування Вілсона в Оксфорді теж дуже нагадує роки, протягом яких майбутній письменник здобував освіту у Віргінському університеті, і який він змушений був залишити. Згідно з однією із версій, Едгар По не міг продовжувати навчання через скупість Джона Аллана, його названого батька. Згідно з іншою – його виключили з університету внаслідок гри в карти та зловживання алкоголем.

У "Вільямі Вілсоні" предметом зображення стала боротьба людини із своїм сумлінням, яке алегорично представлено у людині-двійнику. На слушне зауваження О. Ю. Анцифорової та Л. С. Мошиної, навіть уже саме повторення кореня в імені та прізвищі героя є вираженням мотиву двійництва, який у такий спосіб реалізується на морфологічному рівні [1, 51]. Уперше зустрівши своє сумління у школі, Вільям Вілсон намагається решту свого життя уникнути його. Однак куди б він не їхав, що б він не робив (а робив він досить ганебні речі), двійник неминуче наздоганяє та викриває його. Цей привид слідує за ним до Оксфорда, Парижа, Відня, Берліна, Москви. Врешті-решт, під час карнавалу у Відні, Вільям Вілсон нападає на свого переслідувача та заколює його рапірою до смерті. Зробивши це, він усвідомлює, що жорстоко вбив своє власне сумління, а отже, знищив самого себе.

Лейтмотивом усього оповідання є фраза "Я тікав надаремне". Герой не може утекти від свого двійника-переслідувача, оскільки неможливо утекти від

власного сумління. Як наслідок, убивство сумління призводить до руйнації особистості, її загибелі не лише у плані духовному, але й фізичному, оскільки ці два аспекти є невід'ємними, що й було чудово проілюстровано Едгаром По на прикладі Родеріка та Маделіні у "Падінні дому Ашерів".

Досить незвично розкривається тема роздвоєння особистості у новелі "Людина натовпу". Її розвиток відбувається на тлі іншої теми – трагічної самотності людини у великому місті. Таємничість та незбагненність людської душі – провідна ідея цього твору. Як зазначає Є.М. Мелетинський, це оповідання нагадує нам готторнівську тему таємного гріха [2, 193].

Заінтригований тим, що він бачить, як йому здається, обличчя зла, оповідач йде за ним вулицями Лондона. Однак можна припустити, що наратор переслідує свої власні хворобливі підсвідомі думки, які змушують його відчувати страх та неспокій, та поринає у глибини свого внутрішнього "я". Блукаючи у пошуках суті, він втрачає здатність використовувати силу своєї волі та виявляє, що є неспроможним врятуватися від безмістовності порожнечі.

В американській літературі, де домінуючим є психоаналітичний підхід, оповідач у психологічних новелах По часто ототожнюють із самим автором. Так, наприклад, Д. Мардер вважає, що в оповіданні "Людина натовпу" і оповідач, і старий чоловік, за яким він стежить, – це сам Едгар По. В реакції оповідача на "людину натовпу" вчений прочитує думки письменника [11, 67]. Насправді, гостре почуття самотності, що змушує героя шукати людського товариства, та усвідомлення себе вигнанцем у своїй країні – це почуття, котрі переповнювали митця впродовж цілого життя. Едгар По, як справжній художник, намагався пізнати себе, про що свідчать його твори. Не можна не погодитися з думкою Н.А. Шогенцукової про те, що на певному рівні все, що написав По, є самопізнанням, криптограмою власної душі. Окрім того, сам митець був переконаний, що книга, створена письменником, не може стояти осторонь від авторського "я" [8, 51].

В аналізованих оповіданнях образ двійника стає ще більш складним та різноплановим. З одного боку, двійник – це "дух суперечностей", що має величезну владу над людиною та штовхає її на здійснення вчинків, яких вона не повинна чинити. З іншого боку, – це жертва злочинних дій самого оповідача. Недарма убивцю в Едгара По, а ним, як правило, виступає сам оповідач, часто ідентифікують з його жертвою. Як слушно зауважує А. Робінсон, однією із головних тем у новелі "Серце-викривач" є саме психологічна ідентифікація наратора із людиною, котру вона вбиває [12, 98]. Так, наприклад, обидвох чоловіків об'єднують подібні сенсорні відчуття. Більше того, оповідач неодноразово помилково приймає своє власне серцебиття за серцебиття своєї жертви. Це відбувається як до, так і після скоєння вбивства. Зле "яструбине око" старого чоловіка стає втіленням злого єства головного героя, якого він підсвідомо намагається позбутися і яке врешті-решт приводить його до злочину. Можна зробити висновок, що огида та відраза, викликані оком старого, – це самозневага героя до самого себе.

Розглядаючи проблему мотиву двійництва у художній структурі новел Е.А. По, слід відмітити влучне спостереження І. С. Мурадханя, предметом дослідження якої стало явище психологічного двійництва літературного героя в літературі заходу XVIII–XIX століть. Вона зауважує, що в англійському та американському культурних континуумах проблема душевної роздвоєності отримує характер

макабристичного образу. В реальність владно входить естетична категорія жахливого. Аналізуючи твори Е. По ("Вільям Вілсон", "Чорний кіт", "Падіння дому Ашерів") і Р.Стівенсона ("Маркхейм", "Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом"), авторка дослідження приходить до висновку, що макабристичне трактування двійництва людини набуває виразного моралістичного забарвлення [5, 12].

Едгар По досяг незвичайної для свого часу реалістичності у зображенні психічних станів людини, охопленої страхом, жахом, передчуттям загибелі, людини, котру роздирає "дух суперечності", у зображенні героя-двійника. На відміну від Емерсона та його однодумців, котрі вірили у безмежні можливості морального вдосконалення, По не ідеалізував людську природу, а, навпаки, розглядав її у всій складності та суперечностях. Образ двійника, змальований письменником, знайшов свій подальший розвиток у світовій літературі. Так, наприклад, оповідання "Вільям Вілсон" вплинуло на написання Р.Л. Стівенсоном "Химерної пригоди з доктором Джекілом та містером Гайдом", де ми також бачимо роздвоєння особистості відповідно до її добрих та злих тенденцій. Психологічні новели Едгара По мали відчутний вплив і на Ф.М. Достоєвського у "Злочині та покаранні", і на Дж. Джойса у його відомих романах, де зображено "потік свідомості", на зразок "Улісса", а образ "людини натовпу" став провісником дегуманізованої та загубленої у натовпі великого міста людини, про яку так часто пишуть у своїх творах письменники сучасності.

1. Анциферова О.Ю., Мошина Л.С. Романтическая концепция личности в творчестве Эдгара Аллана По // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. – Иваново, 1996. – С. 46–59.
2. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
3. Михайльская Н.П. Поздний американский романтизм, 40–60-е гг. // История зарубежной литературы XIX века. – М.: Просвещение, 1991. – С. 3–40.
4. Михина М.В. Эдгар Аллан По, новеллист, поэт, теоретик, и французская поэзия второй половины XIX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 15 с.
5. Мурадханян І.С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII–XIX століть. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Дніпропетровськ, 2002. – 20 с.
6. Осипова Э.Ф. Мир и человек в восприятии Эдгара По // Американский характер. Импульсы реформаторства. Очерки культуры США. – М.: Наука, 1995. – С. 39–55.
7. Фрейд З. Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989. – 447 с.
8. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Э. По, Г.Мелвилл, Д.Гарднер. – М.: Наследие, 1995. – 232 с.
9. Buranelli V. Edgar Allan Poe. – N.Y.: Twayne Publishers, Inc., 1961. – 157 p.
10. Fletcher R.M. The Stylistic Development of Edgar Allan Poe. – The Hague-Paris: Mouton, 1973. – 192 p.
11. Marder D. Exiles at Home: A Story of Literature in Nineteenth Century America. – Lanham: Univ. press of America, 1984. – 369 p.
12. Robinson A.E. Poe's "The Tell-Tale Heart" // Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales. A Collection of Critical Essays. – Englewood Cliffs (N.Y.): Prentice Hall, 1971. – P. 94–102.

The article deals with the motif of the "Second Self" in the structure of E.A. Poe's short stories. The "Second Self" symbol is one of the leading motifs in Poe's works. The author of the article studies the short stories in which the motif of the "Second Self" is most vividly revealed. The types of the "Second Self" are analysed.

СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПЕРФОРМАТИВНИХ РЕЧЕНЬ ІЗ МОДАЛЬНИМИ СЛОВАМИ

Взаємодія перформативних дієслів із модальними словами є маловивченим аспектом функціонування даного виду дієслів у різних типах ілокутивних актів. Варто припустити, що не кожне модальне слово однаково успішно сполучається з кожним класом перформативних дієслів, як і з кожним конкретним представником того чи іншого класу. Розглянемо функціонування в складі перформативних речень слова "повинен" як одного з найбільш поширених у мові модальних слів, яке має, до того ж, значну перформативну силу, як це видно з подальших прикладів:

(1) а) *Я повинен віддати належне салатіві, приготовленому мамою Джулією, і попросити ще.* (П.Загреб.)

б) *Я повинна просити тебе піти зараз же.* (П.Загреб.)

в) *Я повинен запросити вас на засідання.*

г) *Я повинен засудити їхню поведінку.*

д) *Я повинен заборонити турбувати його в цей час.*

При поясненні даних прикладів варто скористатися принципами, визначеними Б. Фрейзером [24, 194-195] для дослідження взаємодії модальних слів із перформативними дієсловами. До них належать:

(2) Принцип обов'язковості виконання.

(3) Принцип невизначеності часу дії.

(4) Принцип ефективності.

Принцип обов'язковості виконання припускає, що якщо перед ким-небудь постає завдання виконати якусь дію, то можна припустити, що ця дія буде ним виконана. Для обох прикладів (5) можна припустити відповідно до (2), що Петро виконає зобов'язання і попросить друга написати листа:

(5) а) *Завтра Петро повинен попросити друга написати листа.*

б) *Петро повинен попросити друга написати листа.*

У першому реченні час прохання визначений досить чітко, у другому він залишається нез'ясованим. Але очевидно, що час у цьому випадку не є надто розмитим і що у звичайному спілкуванні ми дотримуємося принципу невизначеності часу, відповідно до якого агент виконає дію, яку він повинен виконати, при першій нагоді. Час встановлюється точніше з контексту вислову. Наприклад, із речення "*Я збираюся залишити вас удома*" зрозуміло, що дія відбувається в даний момент. Крім цього, існує ряд ситуацій, у яких чемність (чи звичай) диктують розуміння часу дії. Так, не прийнято говорити "*Я приберу кімнату*", а потім обмовитися "*Але я не сказав, коли це зроблю*" двома годинами пізніше у відповідь на звинувачення в неретельності й безвідповідальності. Чи у відповідь на прохання "*Нагадайте мені, будь ласка, що я повинен зателефонувати через годину*" вимовити негайно "*Ви повинні зателефонувати*".

Використовуючи принципи (2) і (3), слухач може уявити, що той, хто говорить, повинен виконати якусь дію й обов'язково виконає її при першій нагоді.

Юрій Твердохліб. Семантичні параметри перформативних речень із модальними словами

Для того, щоб уявити, що саме мовець має на увазі в реченні (1а), наприклад, чи є ця дія проханням, необхідно врахувати принцип ефективності, відповідно до якого кожен раз, коли наступний вислів буде надлишковим, той, хто говорить, не матиме потреби його вимовляти, але діяти він повинен так, начебто вислів вимовлений, і він (той, хто говорить) очікує, що так само діятиме і слухач.

З (1) зрозуміло, що наступним висловом може бути перформативне речення типу "*Я прошу тебе піти негайно*". Але, виходячи з принципу (4), вимовляти це речення не слід. Той, хто говорить, і той, хто слухає, можуть діяти так, ніби воно було вимовленим. Безумовно, якщо (1а) презентувати у вигляді (1а') "*Я повинен просити тебе про щось*", то й зміст прохання був би нез'ясованим і використання перформативного речення (прохання) не було б надлишковим. Отже, використовуючи приклади (2), (3) і (4), ми можемо пояснити, чому речення типу (1) є сильними перформативами. Перформативні речення з "*повинен*" у (1), як і багато інших, що досліджуються далі, одержують свою перформативну силу не в результаті інтерпретації буквального значення речення, а внаслідок взаємодії значення речення і певних мовних принципів на зразок розглянутих. Відзначимо також, що той, хто говорить, може заперечувати перформативну силу цих речень, але не самі перформативи, що ілюструють наступні приклади:

(6) а) *Я повинен вимагати, щоб ви негайно розлучилися, але будь я проклятий, якщо я це зроблю.*

б) *Інструктор повинен відзначити, що вам це нецікаво, хоча, звичайно, ви можете заперечити.*

Крім того, слухачеві варто розглядати можливість заперечення перформативної сили за допомогою порад типу "*не турбуйтеся*", "*будь ласка, не робіть цього*", "*вам не слід цього робити*" і так далі.

Використовуючи слово "*повинен*", мовець виявляє певну "*безпорадність*" щодо дії, яку суб'єкт зобов'язаний виконати. Наприклад:

(7) а) *Діти повинні йти додому обідати.*

б) *Інструктор повинен відповісти за допущені порушення розкладу.*

Речення (7а) може сказати, наприклад, мати, яка співчуває дітям у їхньому небажанні йти додому. Вислів (7б) може також містити приховану солідарність того, хто говорить, з інструктором. Інакше кажучи, слово "*повинен*" можна бути використати для звільнення того, хто говорить, від відповідальності за наслідки того, що він говорить. Таким чином, коли хто-небудь висловлюється на зразок (1), він припускає не тільки обов'язковість виконання слухачем дії, але й бажає уникнути відповідальності, хоча б частково, за можливі наслідки цієї дії.

Немає потреби детально досліджувати, чому той, хто говорить, може прагнути уникнути відповідальності за використання різних типів ілокутивних актів. Це може бути небажання висловлювати точку зору, яка не відповідає поглядам слухача, чи визначення цієї дії як небажаної і т.д.

При розгляді речень із дієсловами типу "*обіцяти*", "*гарантувати*", "*присягувати*", "*пропонувати*" можна зробити висновок, що всі вони мають позитивну орієнтацію для слухача щодо зобов'язання того, хто говорить, щось зробити. Ніхто не дасть вам обіцянки відрізати вашу руку, гарантувати, що ви занедужаєте туберкульозом (якщо ви самі не хочете цього). Отже, речення, наведені в (8), є слабоперформативними через існуючий конфлікт між використанням "*повинен*", що припускає спробу уникнути відповідальності, і

тими дієсловами, що позначають дії, корисні для слухача, і стосовно яких важко визначити, чому той, хто говорить, хотів би уникнути наслідків.

- (8) а) *Я повинен оголосити вам догану.* (В. Дрозд)
 б) *Я повинен запропонувати тобі допомогу в цій справі.*
 в) *Я повинен побажати тобі успіху.*
 г) *Я повинен поздоровити тебе з днем народження.*

Можна знайти дії з дієсловами такого ж типу, коли реакція слухача повинна бути незрозумілою чи виразно негативною. В цих випадках речення є сильноперформативними.

- (9) а) *Я повинен відмовити вам у підтримці.*

При розгляді дієслів, що виражають прохання чи вимогу, виявляється цікава градація відбиття ступеня переконливості позиції того, хто говорить, стосовно слухача.

- (10) а) *благати, молити, запрошувати, закликати, клопотати, волати;*
 б) *просити, наполягати, цікавитися;*
 в) *вимагати, указувати, забороняти, наказувати, повідомляти.*

Вживаючи дієслова з ряду (10 а), той, хто говорить, звертається до слухача з позиції слабкості: “Я б не благав вислухати мене, якби не перебував цілком у вашій владі”. Речення з дієсловами (10 в) виглядають нейтральними з погляду влади того, хто говорить, над слухачем. Вислови, в яких використовуються дієслова з ряду (10 в), демонструють безумовне підпорядкування слухача тому, хто говорить. При дослідженні речень, що містять модальне слово “повинен” із дієсловами, які виражають “прохання”, виявляється такий розподіл: речення із сильною і слабкою позицією того, хто говорить, є слабоперформативними, речення з нейтральною позицією того, хто говорить, є сильноперформативними.

- (11) а) Слабка: *Я повинен благати вас визволити мене звідси;*
 б) Нейтральна: *Я повинен просити вас допомогти мені вирватися звідси;*
 в) Сильна: *Я повинен вимагати, щоб ви допомогли мені вибратися звідси.*

Наведену градацію можна пояснити з позиції трьох згаданих принципів, якщо припустити, що (1) той, хто звертається з проханням зі слабкої позиції, не буде прагнути уникнути відповідальності за дію чи її наслідки, (2) що той, хто звертається з проханням (вимогою) із сильної позиції, не буде прагнути уникнути відповідальності, оскільки метою його дії є змусити виконати якусь дію слухача, і (3) що той, хто звертається з проханням із нейтральної позиції, бажає, можливо, уникнути конфронтації чи непорозуміння і т.д. із боку того, хто слухає.

У сильноперформативних реченнях присутня відносна “сила”, що залежить від того, як розуміється інтерес того, хто говорить, щодо запобігання відповідальності за наслідки дії. У наведених нижче прикладах речення (12 б) видається більш слабким перформативом, ніж (12 а).

- (12) *Я повинен просити, щоб ви* | а) *залишили свою посаду;*
 б) *супроводжували мене під час прогулянки.*

Спостереження над реченнями з (1) свідчать про те, що сильноперформативна природа вислову формується значенням речення в комбінації з мовними принципами.

Отже, можна очікувати, що різні версії модального слова “повинен” (зобов’язаний, мені потрібно, слід, треба і т.д.) визначатимуть однаковий ступінь перформативної сили в сполученні з певними перформативними дієсловами. Цікаво розглянути з цього погляду речення, запропоновані в (13), а також з’ясувати, чи відбувається послаблення перформативної сили від (13 а) до (13 г).

- (13) а) *Я повинен просити* |
 б) *Я зобов’язаний просити* |
 в) *Мені необхідно просити* | *щоб ви пішли негайно.*
 г) *Мені доручено просити* |
 г) *Моїм обов’язком є просити* |

Кожний з цих прикладів є сильноперформативним, як і передбачалося, якщо ключова роль тут належить значенню речення, а не його формі. Проте вживання перформативного дієслова в перформативному реченні доцільніше за використання будь-якої його перифрази, тому що, як видно з наступних прикладів, такі речення є слабоперформативними:

- (14) а) *Я повинен нагадати: завтра вчена рада, і ви мусите виступити.* (Ю.Мушк.)
 б) *Я повинен зробити остаточний висновок, що вам нецікаво цим займатися.*

Наявність перформативного дієслова в перформативних реченнях вказаного типу, як бачимо, не має суттєвого значення.

Модальне слово “можу” вживається з цілою низкою перформативних дієслів, однак у перформативних реченнях воно найчастіше виступає не самотійно, а супроводжується адвербіальними формами типу “зараз”, “у даний момент”, “у підсумку” та ін., надаючи водночас цим реченням сильноперформативного характеру.

- (15) а) *Можу запевнити ні того, ні того не буде...А проте – к чорту!* (Ю.Мушк.)
 б) *У підсумку я можу назвати вашу доповідь вдалою.*
 в) *Я можу вам зараз записатися, що він знаходиться у безпеці.*

В усіх наведених як приклади реченнях той, хто говорить, не просто заявляє, що дані дії можливі для нього в момент мовлення, але й має на увазі, що це було для нього неможливо в минулому. Дане значення постійно асоціюється із заявами про здатність що-небудь зробити, коли воно супроводжується обставинами часу. Цей принцип можна визначити як принцип “обмеженої тимчасової здатності”:

(16) Коли можливість дії визначається обставиною, яка стосується моменту мовлення, можна зробити висновок, що ця можливість не існувала або була обмежена до того часу.

Згаданий принцип можна застосувати не тільки до речень (15), але й до наступних прикладів:

- (17) а) *Я зараз можу виконати цю роботу.*
 б) *У підсумку я можу посперечатися з моїм опонентом.*

Таким чином із речення (15а) слухач може дізнатися, що:

(18) а) Той, хто говорить, визначає, що він одержав можливість презентувати ілюкутивний акт визнання, що раніше для нього було неможливо.

б) Відповідно до принципу ефективності (4) немає потреби вживати над-

лишковий вислів “Я визнаю...”, але обоє (той, хто говорить, і той, хто слухає) повинні діяти так, начебто воно (визнання) було зроблене.

в) Той, хто говорить, не згадував цього раніше, доки не вирішив використати цю нову можливість.

г) Можна зробити висновок, що той, хто говорить, презентує акт визнання.

г) Отже, той, хто слухає, повинен розглядати речення (15 а) як акт визнання.

Суперечливим пунктом у поданій послідовності є (18 б), відповідно до якого слухач повинен прийти від одержання інформації про виявлену можливість до впевненості в тому, що той, хто говорить, мав намір цю можливість використовувати. Такий крок доцільно було б назвати “принципом висловленої можливості”:

(19) Коли хто-небудь висловлює можливість діяти, то можна припустити, що він має намір скористатися цією можливістю.

Цей принцип застосуємо не тільки до речень (18), але до (17 а) і (17 б). Отже, хтось, вимовляючи (17 а), має намір виконати роботу, а хто-небудь, вимовляючи (17 б), має намір сперечатися зі своїм опонентом. Якщо принцип висловленої здатності правильний, то ми можемо очікувати, що той, хто вживає вислів (17 а) чи (17 б), експліцитно додасть що-небудь на зразок “... але я не збираюся цього робити”, якщо не хоче використовувати значення, яке витікає з (19).

Існує два типи речень, у яких “можу” співіснує з перформативним дієсловом без супроводу адвербіальної форми “зараз”, “у підсумку” та ін. Перша група, подана в (20), містить дієслова зі значенням “зобов’язання”, що мають на увазі взяті на себе тим, хто говорить, відповідальність за виконання даної дії:

(20) а) Я можу тебе запевнити, що його немає вдома.

б) Я можу дати тобі слово, що ми не в Парижі.

в) Я можу гарантувати, що це триватиме два тижні.

г) Я можу запропонувати пройтися парком.

г) Я можу обіцяти, що без тебе нікуди не вийду.

д) Я можу записатися, що мене тут ще ніхто не бачив.

У наведених прикладах, на відміну від розглянутих раніше, заміна слова “можу” будь-якою його перифразою (наприклад: у змозі, маю можливість) призводить до послаблення перформативності речення. До того ж, при перформативному використанні цих речень у них відбувається редукція наголосу на “можу”, з чого можна зробити висновок, що “можу” в даних прикладах використовується тільки для посилення вираження можливості того, хто говорить, виконати дію. Якщо той, хто говорить, виділяє наголосом “можу” чи використовує його перифразу і тим самим звертає увагу слухача на наявність можливості, то це може означати деякі сумніви в можливостях того, хто говорить.

Друга група речень з “можу” запропонована в (21).

(21) а) Я можу порекомендувати вам прогулянки пішки.

б) Я можу запропонувати вам ліки.

в) Я можу порадишити вам відпочинок біля моря.

Кожен із цих висловів обмежений у своєму вживанні як відповідь на прохання типу “Що ви можете порадишити (порекомендувати, запропонувати)?”

У попередньому параграфі було розглянуто, як використання модального слова “повинен” не тільки дає можливість тому, хто говорить, уникнути

відповідальності за наслідки певного ілокутивного акту, але й дозволяє слухачеві відкидати передбачувану функцію речення. Використання “можу” з “зараз” також призводить до того, що той, хто говорить, може виконати дію тільки в момент репрезентації вислову, звільняючись від відповідальності за те, що не зробив його раніше. Крім того, тому, хто слухає, пропонується вибір. Наприклад, відповідно на (15 а) може бути: “Будь ласка, не робіть цього” чи “Мені б не хотілося про це більше сперечатися” і т.д.

Розглянемо модальні форми типу “хочу”, “хотів би” і “мені би хотілося” в реченнях (22):

(22) а) Я хочу попросити вас, щоб ви... приготували для мене суспензію. (Ю.Мушк.)

б) Валерію... Я хочу... щоб ти пообіцяв мені казати правду. (Ю.Мушк.)

в) Хочу вам побажати, аби... ви завжди були такі, як є. (Ю.Мушк.)

г) Хочу вас заздальгидь попередити, що я – цілком нормальна дівчина. (П.Загреб.)

Почнемо з аналізу вживання “хочу” в наступних реченнях:

(23) а) Я хочу поставити запитання.

б) Я хочу сказати вам щось.

в) Я хочу спробувати от це.

г) Я хочу, щоб ви пішли зі мною.

У кожному прикладі вираження наміру того, хто говорить, виконати якусь дію інтерпретується як прохання про дозвіл із боку слухача виконати цю дію.

Відповідями на (23) можуть бути такі: “Звичайно”, “Чому ні”, “Будь ласка” і т.д. Усі вони означають, що слухач інтерпретує речення як прохання. Узагальнити це можна у вигляді принципу “висловленого наміру”:

(24) Якщо той, хто говорить, висловлює намір встановити певний порядок речей, то з цього можна зробити висновок, що він просить дозволу у слухача на здійснення даної дії.

Відповідно до (24) той, хто вживає вислів (22 а), посередньо звертається за дозволом що-небудь попросити, (22 б) – за обіцянкою і т.д.

Отже, можна припустити, що якщо хтось питає дозволу виконати дію, то з одержанням цього дозволу він її виконає. Назвати це можна принципом “пошуку дозволу”:

(25) Якщо той, хто говорить, звертається за дозволом зробити що-небудь, то звідси витікає, що він це зробить, одержавши дозвіл.

З огляду на принципи (24) і (25), а також (4), той, хто слухає вислів (22 а), наприклад, може зробити висновок, що при відсутності заперечення з його боку той, хто висловлюється, має дозвіл попросити що-небудь, і буде діяти саме так, але, виходячи з принципу (4), у мовця немає потреби давати відповідь, оскільки і той, хто говорить, і той, хто слухає, розцінюють його як надлишковий.

При використанні принципу (24) існує кілька обмежень, які звужують сферу вживання “хочу” з різними перформативними дієсловами. Жоден із наведених нижче прикладів не є сильноперформативним:

(26) а) (Звертаючись до голови наукового товариства) Я хочу (мені би хотілося) визначити дане явище як інтерференцію.

б) Я хочу (мені б хотілося) пообіцяти вам зробити подарунок до Нового року

- в) *Я хочу (мені б хотілося) заборонити вам виходити з будинку.*
 г) *Я хочу наказать вам залишити зал засідань.*

У реченні (26 а) той, хто говорить, звертається за дозволом визначити назву явища, що очевидно не має прямого відношення до голови наукового товариства. Тому дане речення навряд чи можна інтерпретувати як власне звертання за дозволом. У реченні (26 б) висловлюється бажання одержати дозвіл зробити що-небудь вигідне чи приємне для слухача. Навряд чи той, хто вживає цей вислів, має потребу в дозволі це зробити, отже, речення можна розглядати як надлишкове. В (26 в) той, хто говорить, висловлює бажання виконати дію, яка з погляду слухача є неприпустимою. В цьому випадку дозволу не буде, і просити його немає сенсу. У (26 г) той, хто говорить, висловлює бажання керувати чи командувати, для чого дозвіл йому фактично не потрібен. Підсумовуючи, можна зробити висновок, що питати дозволу немає потреби, коли (1) дія не передбачає слухача, (2) відповідь на прохання є очевидною (позитивною чи негативною) чи (3) дозвіл не потрібен взагалі. У цих випадках слухач не подумав, що дозвіл актуально висловлений, отже, не розглядатиме речення як сильноперформативне.

За аналогією з “повинен” і “можу” використання “хочу” забезпечує слухачеві можливість вибору в прийнятті чи неприйнятті ілокутивної сили речення. Відповіддю на речення (26) може бути: “*Будь ласка, не треба*”, “*Я б не хотів, щоб ви це робили*”, “*Не варто*” і т.д., що виражає незгоду слухача з проханням про дозвіл що-небудь зробити і наслідками ілокутивного акту.

Однак, на відміну від перших двох випадків, вживання “хочу” не припускає наявності у того, хто говорить, наміру уникнути відповідальності за нездійснення дії в теперішній час чи в минулому.

Безпосереднє прохання про дозвіл виконати яку-небудь дію з використанням форми “Дозвольте (мені)” призводить до такого ж розподілу перформативних дієслів, що вживаються в сильно- і слабоперформативних реченнях, як показано в прикладах (28) і (29):

(28) Сильноперформативні:

- а) *Дозвольте відзначити, що ви були праві.* (І.Драч)
 б) *Дозвольте (мені) подякувати вам за допомогу.* (В.Дрозд)
 в) *Дозвольте запропонувати вам іншу книгу.*

(29) Слабоперформативні:

- а) *Дозвольте визначити дане явище як інтерференцію.*
 б) *Дозвольте пообіцяти вам зробити подарунок до Нового року.*
 в) *Дозвольте заборонити вам виходити з будинку.*

Таким чином, функція модальних слів у семантичній структурі перформативів зумовлюється, по-перше, їх використанням у тому чи іншому типі ілокутивного акту; по-друге, їх сполучуваністю з певним класом перформативних дієслів і окремими представниками цього класу; по-третє, характером взаємодії значення речення, до складу якого входять дані слова, з певними мовними принципами. Сформульовані принципи мовного спілкування дозволяють систематизувати використання модальних слів у різних типах ілокутивних актів. Найбільш очевидним практичним виявом ролі модальних слів є їхній вплив на ступінь перформативної сили речення і зміну його ілокутивної функції.

- 2 Белошапкова В. А. Современный русский язык. – М.: Высшая школа, 1989.
- 3 Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
- 4 Вихованець І. Р. Граматика української мови: Синтаксис. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
- 5 Готлиб Н. В. Семантико-прагматические особенности высказываний, не допускающих экспликации перформатива: Автореферат дис... канд. фил. наук / Гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – С.-П., 1998.
- 6 Грищенко А. П. Модальність і часова віднесеність як зовнішньосинтаксичні ознаки речення // Синтаксис словосполучення і простого речення. – К., 1975. – С. 16-17.
- 7 Грязнова Ю. Б. Перформативные тексты в методологии: Автореферат дис... канд. философ. наук / Ин-т истории естествознания и техники. – М., 1998.
- 8 Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М.: Наука, 1973. – 351 с.
- 9 Кононенко В. И., Брицын М. А., Ганич Д. И. Русский язык. – К.: Вища школа, 1978. – 430 с.
- 10 Красина Е. А. Русские перформативы. – М.: Наука, 1999.
- 11 Палучева Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью. – М.: Наука, 1985.
- 12 Романова Е. Г. Функционально-семантические свойства перформативных единиц в ритуальной коммуникации: Диссертация канд. филол. наук / Тверская сельхозакадемия. – Тверь, 1997.
- 13 Слинко П., Гуйванюк Н. В., Кобилянська М. Ф. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання. – К.: Вища школа, 1994. – 670 с.
14. Словник української мови: В 11 т. – К.: Наук. думка, 1970-1980. – Т. 1-11.
15. Степанов Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения. – М.: Наука, 1981. – 360 с.
16. Сучасна українська літературна мова / За ред. А. П. Грищенка. – К.: Вища школа, 1993. – 365 с.
17. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / За заг. ред. І. К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1972. – 516 с.
18. Чабаненко В. А. Структурно-стилістичні особливості інфінітивних речень // Синтаксис словосполучення і простого речення. – К.: Наук. думка, 1975. – С. 201-212.
19. Austin J. L. How to do things with world. Oxford Oxford University Press, 1962.
20. Aqvist L. Performatives and verifiability by the use of language. Uppsala: Filosofiska Studier, 1972.
21. Bach K. Performatives are statements too. Philosophical Studies 28, 1975, 229-236.
22. Hedenius I. Performatives. Theoria 29, 1963.
23. Lyons J. Semantics 1. Cambridge University Press, 1977.
24. Fraser B. An analysis of vernacular performative verbs. In Shuy, R. W. & C. - J. N. Bailey (Eds.) Towards Tomorrow's linguistics, 1984.

The article is devoted to the revelation and characterization of semantic parameters of performative sentences with modal words. It is established that the function of modal words in a semantic structure of performatives is conditioned by usage in this or that type of an ilokutiv act their combination with a certain class of performatives and the sentence semantics character.

Любомира Гнатюк

КЛАСИФІКАЦІЯ ВИСЛОВЛЮВАНЬ ВВІЧЛИВОСТІ ЗА ПРИНЦИПОМ ПРАГМАТИЧНИХ ТИПІВ РЕЧЕНЬ

1.1. Зміст висловлювань ввічливості не зводиться тільки до лексичної чи граматичної інформації, а включає ще й прагматичний зміст. Прагматична модель спілкування розглядає мовленнєвий акт у світлі комунікативної мети і принципів релевантної мовної поведінки, що дає змогу адекватно інтерпретувати значення відносно конкретного контексту спілкування. Так, наприклад, речення *Можете прибрати це сміття?* може бути розглянутим як прохання у формі питання в одному контексті, в іншому ж випадку може бути сприйняте як попередження з відтінком погрози, ще в іншій ситуації може прозвучати як іронія. З погляду прагматики, залежно від контексту висловлювання *Можете*

прибрати це сміття? може мати різні ілокутивні сили, які зумовлюються метою вживання висловлювання – попросити чи змусити слухача щось зробити. Такий підхід до інтерпретації висловлювання передбачає, що ілокутивний акт може вміщувати у собі декілька ілокутивних сил. Так, скажімо, вислів *Я піду від тебе не пізніше сьомої години* може бути сприйнятий у відповідних умовах як обіцянка, попередження, погроза, передбачення. У кожному конкретному випадку він наділений тією чи іншою ілокутивною силою, буде виражати інший зміст, і, таким чином, ми будемо мати справу з різними ілокутивними актами [2, 8].

Такий комунікативно-інтенційний підхід теоретиків мовленнєвого акту до визначення прагматичного аспекту мови, започаткований відомою працею Дж. Остіна [4], дає змогу розробити прагматичні функціональні моделі висловлювань.

1.2. У працях “The Classification of Illocutionary Acts” (1976), а також у пізнішому перегляді статті “A taxonomy of Illocutionary Acts” (1979) Дж. Серл пропонує таку класифікацію прагматичних типів речень:

1) репрезентативи, або, іншими словами, асертиви – речення, в яких мовець заперечує, стверджує, переконує, доповідає, робить висновки, вихваляється тощо;

2) директиви – мовець намагається змусити співбесідника виконати певні дії (запитує, наказує, наполягає, просить, кидає виклик тощо);

3) комісиви – мовець дає певні гарантії (гарантує, обіцяє, присягається, дає обітницю, бере на себе зобов’язання тощо);

4) експресиви – мовець виражає своє відношення (вибачає, дякує, вітає, оцінює, співчуває, звинувачує тощо);

5) декларативи – промовляючи висловлювання, мовець змінює статус або стан речей чи ситуацію (*Я звільняюсь; Вас звільнено; Оголошую вирок* тощо).

1.3. У книзі “Теоретична граматики сучасної англійської мови” (за ред. Н. Іванової, В. Бурлакової, Г. Почепцова, 1981) знаходимо іншу класифікацію:

1) констативи – комунікативно-інтенційний зміст речення полягає у ствердженні;

2) промісиви – речення-обіцянки, в яких мовець зацікавлений у здійсненні того, про що говориться в реченні (відносяться до майбутнього часу);

3) менасиви – речення-погрози, в яких автор висловлювання зовсім не зацікавлений в здійсненні того, про що говориться в реченні;

4) перформативи – висловлювання, еквівалентні дії, вчинку; вимовляючи висловлювання, мовець тим самим здійснює дію: вітається, вибачається, запрошує, просить, присягається тощо, за умови відповідності висловлювання істинним намірам мовця;

5) директиви – прагматичні типи речень, змістом яких є пряме спонукання адресата до дії; є два типи директивних речень:

а) ін’юнктиви – речення-накази;

б) реквестиви – речення-прохання (часто лексичним показником реквестивності висловлювання є формули ввічливості, наприклад, *будь ласка*, що знімає імперативність висловлювання).

2.1. Вищенаведені прагматичні типи висловлювань по-різному виявляють себе в стосунках до ввічливості. Ілокуції, виражені асертивами (це стосується теж констативів загалом), розцінюються як нейтральні, за винятком вихваляння,

які є невивічливими. Комісиви (згідно з Почепцовим) зобов’язують моніти (більшою чи меншою мірою) до майбутньої дії, обіцяючи, даючи клятву, беручи на себе зобов’язання тощо, а це не задовольняє вимоги статусу висловлювань ввічливості, обмежених прагматичними координатами “я – ти – тут – тепер”.

2.2. **Декларативи** – речення, які успішно поєднують пропозиційний зміст висловлювання і дійсність, навряд чи можна класифікувати як висловлювання ввічливості. Наприклад, оголошення суддею вироку засудженому, хоча очевидно є неприємною річчю, не може розцінюватися як невивічливе, тому що суддя згідно з певними установленними соціальними та юридичними нормами, прийнятими суспільством, має цілковиту владу чинити так. Ввічливість не є стосовною до декларативів ще й у зв’язку з тим, що декларативи не мають адресанта в сенсі приватного дискурсу: особа, яка застосовує декларатив, використовує його як зовнішній знак якоїсь установи (соціальної, релігійної, юридичної тощо). Таким чином, ввічливість у декларативах була б недоречною і могла б підривати ілокутивну силу декларатива, наприклад, якби священик, вживаючи висловлювання ввічливості, замінив *Я оголошую вас чоловіком і дружиною* на **Міг би я оголосити вас...* Те саме стосується оголошення суддею вироку засудженому.

2.3. **Менасиви** – речення-погрози, абсолютно не виконують вимог висловлювань ввічливості.

3.1. Висловлювання ввічливості реалізуються у реченнях-директивах, а конкретніше – у реченнях - реквестивах, у яких, наказуючи, просячи, даючи раду чи рекомендацію, мовець застосовує формули ввічливості, спрямовані на отримання ефекту через виконання дії слухачем. Випадки, описані нижче, ілюструють особливості висловлювань ввічливості реквестивів.

Розглянемо ситуацію.

Боець Чернишевого взводу, високий сумирний юнак Гай, звертається до свого командира з проханням:

– *Коли... Коли що трапиться, – одпишіть їй, будь ласка... Більш нема нікого... Напишіть, будьте ласкаві, їй* (О. Гончар. Прапороносці).

Спонування до дії у наведеному прикладі виражене проханням із висловлюванням ввічливості *будь ласка*, яке загалом у багатьох випадках виступає лексичним показником реквестивності. Відсутність формули ввічливості часто свідчить про імперативність висловлювання.

Розглянемо ще приклад.

Сержант Козаков посилає одного з бійців назустріч батальйону, щоб попередити, що на шляху їх просування виявлено вогневу точку противника:

– *Передай, що за годину її буде знищено, – наказує Козаков посильному* (О. Гончар. Прапороносці).

Ієрархічна нерівноправність суб’єктів спілкування дає змогу сержантові Козакову наказувати в формі ін’юнктива *передай*. І адресат мовлення – посильний – виконує наказ без застережень.

В іншому випадку.

Різкі слова команди обривають розбентежені думки студентів: *“Окопуйсь!” Ще ніде ні пострілу не чути. Але вони копають. Отримали наказ* (О. Гончар. Прапороносці).

Директива-ін’юнктив, на відміну від реквестива, не залишає адресатові права вибору й вимагає виконання дії слухачем хоча він цього чи ні.

Реквестиви, поза сумнівом, залишають мовцю право вибору. Незалежно від того, чи має в своєму складі формулу ввічливості, чи ні, реквестивне висловлювання виражає прохання, а не наказ.

Про це свідчить наступна ситуація.

Шура Ясногорська випадково зустрічає в шпиталі пораненого ординарця Юрія Брянського. Вона просить розповісти їй про Юрія:

– *Любий Шовкун, говоріть це, говоріть... Розповідайте, прошу вас...* (О. Гончар. Прапороносці).

3.2. Внутрішньо ввічливими є речення-експресиви: подяка, привітання, вибачення, співчуття, оцінювання тощо, за винятком обвинувачення та докору. Наприклад, у відповідь на виконане прохання Шура Ясногорська з очима повними сліз гаряче висловлює Шовкуну свою вдячність за розповідь про її нареченого:

– *Спасибі... Дякую вам, Шовкун!* (О. Гончар. Прапороносці).

Експресив *спасибі* та перформатив *дякую вам* виражають психологічний стан мовця (Шури Ясногорської) та показують її особисте відношення до предмета мовлення. Іншою ілюстрацією вираження експресивами психологічного стану адресанта є така ситуація:

Гриня допомагає Тамарі випроводити її чоловіка-пияка з чайної. Тамара дякує йому за те, що він допоміг їй приховати від людей нікчемність пияка.

– *Спасибі тобі, – каже Тамара, звично сівши в бідарку й беручись за віжки, – спасибі, що допоміг. – І вперше, відколи Гриня знає її, обдаровує його, Гриню, поглядом такої гарної вдячності, такої ніжності і краси, що йому аж сумно після цього стало* (О. Гончар. Тронка).

Речення-експресиви виражають не тільки подяку до співбесідника. У ситуації, коли мовець відчуває провину за щось там скоєне, мають місце експресиви-вибачення.

Розглянемо ситуацію.

Боєць Блаженко помилково переплутує слова, звертаючись до Сагайди:

– *Слухаю, товаришу лейтенант гвардії!*

Сагайда робить йому зауваження:

– *Скільки я вас учив, що не лейтенант гвардії, а гвардії лейтенант!*

Блаженко просить вибачення.

– *Вибачте, забув, товаришу гвардії лейтенант* (О. Гончар. Прапороносці).

У цьому випадку експресив *вибачте* виражає вибачення за вчинену провину. В іншому випадку, вживаючи експресив, мовець вітає слухача, як у наступній ситуації.

Євген Черниш, прибувши в батальйон, іде, за офіцерським звичаєм, відрекомендуватися командирові полку, гвардії підполковнику Самієву. Несподівано виявляється, що Самієв ще задовго до війни знав батька Черниша. Самієв висловлює ширю радість з приводу знайомства з Чернишем:

Я радий, радий, що ви попали саме в мій полк (О. Гончар. Прапороносці).

У наведеній ситуації експресив показує емоційний стан мовця.

3.3. Цікавою групою висловлювань, що включають експліцитні показники ілокутивної сили, є висловлювання, які Остін назвав перформативами, наприклад. *Вітаю вас зі святом! Перепрошую! Дякую!* тощо. У наведених висловлюваннях відповідний перформативний акт втілюється самим мовленням

актом. Так, вимовляючи *вітаю, перепрошую, дякую*, мовець здійснює дію (вітає, вибачається, виражає вдячність), а не просто описує чи називає її.

Речення-перформативи – висловлювання, еквівалентні дії, вчинку, не сповіщають про щось (пор. констатииви), а входять у контекст реальних подій безпосередньо, спричиняючи певні наслідки [3, 313].

Більшість перформативних дієслів вводять пропозицію. Пропозиція, що вводиться перформативним дієсловом, відрізняє речення-перформативи від висловлювань, що виражають істину: з вимовою перформатива настає новий стан, зароджуються нові відносини між адресантом і адресатом як необхідний результат здійснення перформативного акту.

Розглянемо ситуацію.

Оленка, усвідомлюючи, як глибоко вона поранила почуття Єргаша, ще раз звертається з вибаченням за свої необдумані сказані слова:

– *Перепрошую за мою нечемність. Може, ви голодні? Я приготую чай* (О. Коломієць. Драматичні твори).

Кліше ввічливості *перепрошую* є дією, а не повідомленням про неї. У результаті здійснення перформативного акту перепрошення зароджуються нові доброзичливі відносини між суб'єктами спілкування.

Висловлювання-перформативи мають деякі структурні особливості: дієслово перформативного речення не може мати форми минулого або майбутнього часу, а також негативної форми. Не можна включати в склад перформативних речень модальні дієслова, які б знімали “здійснюваність” дії. Наприклад, не можемо сказати **Можливо, перепрошую*. Але питання *Чи можете ви запросити на вальс?*, що включає перформативне дієслово, не втрачає властивості перформативного висловлювання навіть у позиції залежності від модальних дієслів і залишається рівнозначним запрошенню.

Інші ситуації ілюструють еквівалентність перформативів дії, вчинку.

Федір Іванович, радісний і збуджений від щастя, що Оленка погодилася виїхати з ним на Курили, купляє квіти для неї. Жінка, яка продає квіти, каже йому:

– *Поздоровляю вас, товаришу полковник. Зі щастям* (О. Коломієць. Драматичні твори).

Вимовляючи висловлювання *поздоровляю*, мовець тим самим здійснює акт поздоровлення. Висловлювання-перформативи повинні відповідати певним вимогам: відповідна ситуація, форма теперішнього часу в першій особі однини, “щирість мовця”, перформативне дієслово еквівалентне дії і не дається в імплікації, воно завжди експліковане.

Втрачаючи форму теперішнього часу, висловлювання втрачає функції перформатива як у реченні *І першою – після перегляду стрічки в головній проекції – поздоровила їх Ярослава* (О. Гончар. Циклон).

Дієслово *поздоровила*, вжите в минулому часі 3 особи однини, не є перформативом.

4.1. Залежно від своїх структурно-семантичних особливостей та контексту висловлювання ввічливості належать до різних прагматичних типів речень. На прагматичному рівні ілокутивне дієслово, висловлювання може нести інше значення в умовах конкретної мовленнєвої ситуації, маючи в різних ситуаціях різні ілокутивні сили. Поняття “ілокутивна сила” ширше від поняття “ілокутивне

дієслово”: з одного боку, одне і те саме дієслово в різних контекстах може мати інші ілокутивні сили, з іншого боку, ілокутивна сила може виражатися численними ілокутивними дієсловами.

1. Иванова И. П., Бурлакова В. В., Почепцов Г. Г. Теоретическая грамматика современного английского языка. Учебник. – М.: Высшая школа, 1981. – 264 с.
2. Струк Т. М. Взаємовідношення семантичної та прагматичної структур висловлення // Інземна філологія. – Львів, 1992. – Вип. 103. – С. 3-8.
3. Ярцева В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – 682 с.
4. Austin J. L. How to Do Things with Words. – Cambridge, Mass: Harvard U. P., 1962.
5. Searl J. R. The Classification of Illocutionary Acts // Language and Society. – 1976. – №5. – P. 1-24. Джерела ілюстративного матеріалу.
1. Гончар О. Людина і зброя. Прапороносці. – К.: Дніпро, 1984. – 719 с.
2. Гончар О. Тронка. Собор. – К.: Дніпро, 1992. – 688с.
3. Коломієць О. Драматичні твори: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1979. – 315 с.
4. Коломієць О. Планета сподівань. – К.: Дніпро, 1969. – 371 с.

The article deals with a functional model of communication. The main focus of the article is on the investigation of the use and meaning of utterances of politeness in different speech situations in terms of communicative goals and principles of appropriate communicative behaviour. In this it builds on the speech act theory of Austin and Searle, Grice's principles of cooperation and Leech's principles of politeness (PP).

Валентина Паньків

СЕМАНТИЧНІ МОДЕЛІ ПРЕДИКАТИВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ЕМОТИВІВ (на матеріалі української, російської та англійської мов)

Для теорії граматики і теорії фразеології значний інтерес представляє структурно-семантичне вивчення фразеологічних одиниць із категоріальним значенням психічного (емоційного, афективного) стану. Дану проблему було висунуто ще академіком В.В.Виноградовим, який і назвав подібні усталені висловлювання “предикативними ідіомами та фразами з граматичним значенням стану” [4, 421]. У сучасному мовознавстві такі усталені сполучення слів кваліфікуються як двокомпонентні стійкі звороти, відтворюваність яких зумовлена обмеженнями у сполучуваності одного з компонентів, що має фразеологічно зв'язане значення. Ми визначаємо предикативні фразеологізовані сполучення слів як відтворюване поєднання слів, що має певну смислову та інтонаційну завершеність і є засобом формування та вираження думки. Відповідно ПФЕ (як семантичний різновид предикативних фразеологізмів) можна кваліфікувати як емотивну синтаксичну єдність із частковим або повним перетворенням компонентів, граматично оформлену на зразок речення і стабілізовану мовленнєвим узусом. Основними категоріями, що характеризують дані структури, є предикативність та емотивність. Як окрема система мікроодиниць, тим більше у порівняльному аспекті, стійкі сполуки вказаного семантичного ряду системно не досліджували.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлюється, зокрема, наступними факторами: загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних розвідок на розгляд одиниць мови з точки зору функцій, які вони виконують у процесі комунікації;

необхідністю вивчення організації семантичного боку емотивних висловлювань в аспекті взаємодії емотивності із семантичними категоріями оціночності, модальності, експресивності та встановленні співвідношень модальної, експресивної та емотивної функцій мови; важливістю визначення ролі емотивності в організації комунікативних сутностей; необхідністю з'ясування механізму утворення фразеологізованих сполук досліджуваного типу з метою удосконалення вербального спілкування і взаєморозуміння в умовах близькості родичного білінгвізму (на матеріалі української та російської мов) та експансії англійської мови в усі сфери сучасного життя нашого народу.

Теоретична значимість дослідження визначається вивченням інтегративної взаємодії різнорівневих вербальних та невербальних засобів вираження суб'єктивного ставлення. До того ж, зіставний аналіз фразеологічних систем споріднених і неспоріднених мов виявляє цілу мережу міжмовних зв'язків та паралелей, тому обрана проблема як один з аспектів фразеологічної компаративістики дозволяє порівняти конкретні стійкі сполуки германських та слов'янських мов із метою розроблення типів еквівалентності та нееквівалентності фразеологічних одиниць досліджуваного типу.

Практичне застосування результати даного дослідження можуть отримати при укладанні нових двомовних фразеологічних словників, а також у курсі викладання фразеології та синтаксису української, російської та англійської мов у вищих навчальних закладах.

Серед одиниць фразеології предикативні фразеологізми на позначення емоційних, афективних психічних станів являють собою специфічні структури, що утворюються на синтаксичному, а функціонують на фразеологічному рівні. Такий міжрівневий, двоїстий характер, вторинна знакова природа та предикативна структура досліджуваних стійких сполучень зумовлюють їх лексико-семантичні, граматичні та функціональні особливості.

Як один із різновидів фразеологічних структур ПФЕ характеризуються кількокомпонентним складом, мовною та семантичною цілісністю, стійкістю, відтворюваністю у мові за традицією і, звичайно, образністю значення, що є вирішальним фактором закріплення фразеологічної одиниці у мові і відповідає одній із тенденцій розвитку мови – тенденції до експресивності.

Як специфічні усталені сполуки дані фразеологізми мають свої особливості, а саме: в їх структурі наявні два компоненти – фразеологічно зв'язаний компонент і компонент із вільним значенням, що зумовлює аналітичність, розкладеність загального значення цих конструкцій.

У семантичному плані дані фразеологізми також мають деякі особливості. Зокрема, для більшості предикативних фразеологічних одиниць типовим є вираження оцінного моменту, яке виявляється синтаксично обумовленим і направлене на характеристику особи або предмета з боку його стійких, постійних властивостей.

Емоційно-експресивне забарвлення фразеологічних сполук зумовлене характером образу, що мотивує їх значення. Специфіка семантики предикативних фразеологізмів групи емотивів визначається характером їх образної основи, що відображає реакцію особи – дію, жест, гримасу (як зовнішні прояви), відчуття, переживання (як внутрішні прояви) тощо.

У залежності від наявності або відсутності асоціативної ознаки стрижневого компонента виділяються два різновиди досліджуваних сполук: 1) більшість скла-

дають ті, що мають умотивований характер значення, тобто їх значення співвідносні з вихідною семантикою лексеми або із семантикою однокореневих слів; 2) решта фразеологізмів мають немотивований, метафоричний характер. Метафоричне вживання лексеми стосовно психічних явищ є закономірністю, яка пояснюється особливістю сприйняття людиною психічного світу через його подіблення стихіям вогню, рідини, предметам, діям живих істот тощо, які становлять образну основу досліджуваних одиниць.

Образна основа фразеологічних одиниць є джерелом їх емоційно-експресивних відтінків. З аналізу фактичного матеріалу можна зробити висновок про перевагу у фразеологічному складі всіх трьох досліджуваних мов предикативних фразеологічних одиниць із внутрішньою формою, що передає внутрішні переживання людини та її фізіологічні відчуття. Саме структура речення сприяє закріпленню означеної внутрішньої форми.

Мотиваційна, образна структура співвідносних фразеологізмів у досліджуваних мовах може зближуватися, перетинатися між собою, однак не збігатися повністю; їх змістове наповнення при своєму формуванні має відмінності, які й відбиваються на сучасному рівні фразеологічного значення.

Відмінність внутрішньої форми ПФЕ у різних мовах може зумовлюватися особливостями традиційного для кожного народу побуту, матеріальної культури, природи тощо; звідси випливають відмінності в уявленнях, трактуванні певних явищ і, ширше, відмінності у менталітеті представників різних народів. Зокрема, наявні у побуті та культурі різних країн певні реалії, відсутні або замінені альтернативними реаліями в інших країнах, можуть бути покладені в основу фразеологізму, зумовлюючи тим самим відсутність повного еквівалента у мові, що порівнюється, або ж наявність неповного еквівалентного фразеологічного звороту, який може збігатися з вихідним фразеологізмом за семантикою, але відрізнятися від нього своїм лексичним наповненням. Так, напр., укр. фразеологічна одиниця, побудована за моделлю **“особа + її фізіологічні відчуття”**, як *чемериці понюхати* у значенні “бути неприємно враженим” не має відповідника у жодній із порівнюваних мов, оскільки в них бракує самого поняття *чемериці*; так само етноспецифічним є рос. фразеологізм *красный как кумач* у значенні “почервоніти від сорому, зашарітися”, адже лексема *кумач* “шматок яскраво-червоної тканини”, яка виступає показником семантичної фразеомоделі **“особа + її подібність із предметами”**, є надбанням лексичної системи суто російської мови, тому в українській та англійській мовах відсутні повні відповідники даного звороту, натомість семантично наближеним до нього можна вважати англ. *as red as blood* “червоний, як кров”. Порівн. також наступні етноспецифічні фразеологізми: англ. *as black as my hat* у значенні “кепський справи, поганий настрої” та його рос. неповний еквівалент *дела как сажа белая*, утворені за фразеомоделлю **“особа + її подібність із предметами”** і не представлені у фразеології української мови. Зокрема, укр. *наче облили холодною водою* та рос. аналог *обливать холодной водой* позначають стан неприємного здивування, знітнення, а в англійській мові їм відповідає фразеологізм *put a wet blanket on smb.* або *throw a wet blanket over smb.*, в якому відбувається порівняння з неприємним дотиком мокрої ковдри до тіла. Семантична невідповідність спостерігається також між різномовними порівнюваними фразеологізмами, що належать до таких фразеосхем, як: **“особа + її побутові уявлення”** (напр., на позначення сильного страху українці вживають фразеологічний зворот *душа пішла у н'яти*, росіяни – *сердце замерло*, а англійці

відчувають, як серце застрягло у горлянці, тому і використовують відповідний фразеологізм *one's heart leaped into one's throat* або *have one's heart in one's mouth*; порівн. ще наступні ряди фразеологічних синонімів: рос. *распускать нюни* та англ. *play the woman*, у семантиці якого відбувається порівняння з поведінкою жінки, що зумовлює значення звороту – “плакати, страхатися”, тобто поводитися, як не личить чоловікові, а також звороти різної образної основи, але з однаковим значенням “знітнитися, осоромитися, потрапивши у незручне становище” – рос. *попасть в просак* або *сесть в калошу*, укр. *сісти в калабаню* та англ. *pull a boner*; так само різну мотиваційну базу закладено у фразеологізмах на позначення безвихідного, панічного стану в англ. *pull the devil by the tail* – букв. “тягнути чорта за хвіст” та рос. *биться, как рыба об лёд*; із специфічними побутовими уявленнями пов'язана також образна основа англ. звороту *kiss the rod* “мовчки терпіти знущання, приниження”, що не знаходить відповідного слов'янського фразеологізму), **“особа + її місцезнаходження”** (напр., укр. *місця собі не знаходити* та англ. *be on the gridiron* “бути збентеженим”, а також рос. *быть в тулупе* та англ. *be all at sea* у значенні “бути спантеличеним, розгубитися” – як бачимо, семантика зворотів однакова, але мотиваційна база різна; порівн. також англ. *be on the anxious bench* “перебувати у тривожному стані, непокоїтися, мучитися невідомістю”, що не має відповідника серед слов'янських фразеологізмів, семантика цього звороту ґрунтується на порівнянні з побутовим поняттям *anxious bench / seat* – місцями у церкві для грішників, що каються; а ось, напр., укр. *сидити, як на голках* та рос. *быть, как на углях* знаходять в англійській мові повний відповідник *be on pins and needles*, а поруч із ним ряд синонімічних фразеологізмів із тим самим значенням “хвилюватися, нервувати, перебуваючи у незручному становищі”, у семантиці яких закладено різні асоціативні образи – глибокого водоймища (*get into deep waters*), розпеченої духовки (*be in a stew*), дротів під електричним струмом (*be all on wires*) тощо). У ПФЕ даних фразеомоделей відбито народні побутові уявлення та звичаї, але найяскравіше це проявляється у стійких зворотах фразеомоделі **“особа + її поведінкова реакція”** (порівн. ряд синонімічних фразеологізмів із значенням “зберігати спокій, бути стриманим, холоднокривним” із різною мотиваційною основою в кожній із досліджуваних мов: рос. *не терять головы*, укр. *не втрачати розуму* та англ. *have one's brains on ice*; порівн. також фразеологізми різного семантичного наповнення – рос. *душа на распаху* та англ. *wear one's heart upon one's sleeve for daws to peek*, що означають “не вміти приховувати свої почуття, не відрізнятися стриманістю у поведінці”; а, напр., англ. фразеологізму *be on tiptoe with curiosity*, що досл. означає “ставати на пальчики”, відповідає рос. *сгорать от любопытства*). У складі даної моделі зокрема виділяється підмодель **“особа + її міміка та жести”**, внутрішня форма якої має прямий зв'язок з етнологічними особливостями розвитку менталітету представників окремих народів, напр., в українській та російській мовах для позначення емоції гніву використовується фразеологізм *тупати ногами* (рос. *топать ногами*), а в англійській мові такий зворот відсутній, оскільки для вираження подібного емоційного стану англійці використовують дещо інші, не настільки виразні жести, адже за своїм психічним складом вони є більш стриманішими, ніж слов'яни; порівн. також образну основу у фразеологізмах рос. *смотреть волком* та англ. *look daggers*, де злий, ворожий погляд порівнюється з гострими кинджалами: так само відрізняються внутрішньою формою фразеологізми із значенням “не виявляти ознак страху, знітнення” – укр. і

оком не зморгнути, рос. и в ус не дуть та англ. *not to turn a hair* (букв. “не поворухити й волосом”); окрім цього в англійській мові присутній етно-специфічний фразеологічний зворот *hump up the back*, в якому спостерігається прямий асоціативний зв'язок між розлюченим, похмурим емоційним станом людини та жестом згорбитися, скорчитися, що не є характерним для слов'ян і тому не має у них фразеологічного еквівалента.

Частина фразеологічного матеріалу має спільні джерела і збігається за внутрішньою формою та структурно-семантичними характеристиками; їх близькість тим вірогідніша, чим прозоріша мотивація, образна основа звороту. Про подібність лексико-семантичної та фразеологічної систем досліджуваних мов свідчить, зокрема, той факт, що всі наведені семантичні моделі ПФЕ однаково присутні у фразеології як англійської, так і української та російської мов. На користь цього факту говорить також те, що у психологічній науці різних країн світу існує єдина класифікація емоцій та інших психічних станів, що зумовлене, в свою чергу, однаковістю вищої нервової діяльності та психічних процесів, закладених у людях генетично і притаманних представникам усіх національностей та віросповідань (порівн. фразеологізми на позначення душевних переживань, побудовані за моделлю “особа + її психічний стан”: укр. *серце кров'ю обливається*, рос. *сердце истекает кровью* та англ. *it makes the heart bleed*; рос. *взять себя в руки* та англ. *take oneself in hand* “опанувати себе”; укр. *давати вихід почуттям*, рос. *дать волю чувствам* та англ. *give expression / vent / utterance to one's feelings*; порівн. також синонімічні фразеологізми на позначення радісного, веселого стану – укр. *вмирати зі сміху* та англ. *die with laughter*, а також рос. *покатываться со смеху* та англ. еквівалент *roll with laughter*). Найбільше подібностей спостерігається також в українських, російських та англійських ПФЕ, утворених за фразеосхемами “особа + її фізіологічні відчуття” (зокрема “особа + стан її організму”) та “особа + її вербальна діяльність”, мотиваційна основа яких пов'язана з анатомічною будовою людського організму в цілому та органами мовленнєвого апарату, що є однаковими, типовими для всіх людей. Напр., наступний ряд синонімічних різномовних фразеологізмів передає почуття оніміння від надмірних переживань – укр. *мову відняло*, рос. *проглотить язык* та англ. *lose one's tongue*; порівн. також: рос. *кровь разыгралась* та англ. *one's blood is up* у значенні “перебувати у збудженому стані”; укр. *сам на себе не схожий* та англ. *not to look oneself* “змінитися від переживань настільки, що неможливо упізнати”; укр. *затамувавши подих*, рос. *затаив дыхание* та англ. *with bated breath* “перехопило подих від зачарування, несподіванки або страху”; рос. *зadetъ за больное место* та англ. *be cut to the quick* “бути прикро враженням до глибини душі”; рос. *с пеной у рта* та англ. *foaming at the mouth* “перебувати у вкрай розлюченому стані”. Отже, спільність мотиваційної бази криється не стільки у лінгвістичних факторах – у генетичному взаємозв'язку мов, як у екстралінгвістичних чинниках: спільній географічній – європейській – території, схожих кліматичних умовах, що зумовлює близькість флори і фауни країн, в яких проживають носії даних мов (порівн. ПФЕ фразеомоделі “особа + її подоба до тварин”: укр. *підібрати хвоста*, рос. *поджать хвост* та англ. відповідник *put one's tail between one's legs* “злякатися”, в яких відбувається порівняння з поведінкою побитого пса; рос. *носиться, как курица с яйцом* та англ. еквівалент *as fussy as a hen with one chick* у значенні “виявляти надмірну увагу, турботу, метушитися навколо кого-, чого-н.”; укр. *тримати хвіст сторчма*, рос. *держат хвост трубой* та англ. *keep one's tail up*

“не втрачати надію, мати гарний настрій”; укр. *лизати н'яти* та англ. *lick smb.'s feet / shoes* “принижуватися, запобігати перед ким-н.”; рос. *надуться, как индюк* та англ. *swell like a turkey-cock* “набундючитися, ставати зарозумілим, зверхньо поводитися”), єдиним християнським віросповіданням (мається на увазі спільність біблійних сюжетів та персонажей, що лягли в основу багатьох фразеологічних інтернаціоналізмів типу: укр. *нести свій хрест*, англ. *bear one's cross* “страждати”; рос. *посыпав голову пеплом* та англ. *put on sackcloth and ashes* “бути у горі та покаятися”; укр. *продати душу дияволу* та англ. *sell one's soul to the devil* “бути жорстокою, безпринципною людиною”), наступністю деяких традицій тощо (напр., фразеологізми моделі “особа + її фізичні дії”, яка семантично ґрунтується на дії органів моторики, – рос. *рвать и метать* та англ. *fret and fume* “знівасніти”; порівн. максимально наближені різномовні фразеологізми із значенням розлюченого, зніваснілого стану типу укр. *дертися на стелю*, рос. *на стенку лезть* та англ. *hit the ceiling* – букв. “бити у стелю”, а також наступний ряд фразеологізмів – укр. *кидатися в обійми*, рос. *бросаться в объятия* чи *вешаться на шею* та англ. *fly to smb.'s arms* або *fall upon smb.'s neck*; рос. *прыгать от радости* та англ. *jump for joy*; укр. *знімати шляпу перед ким-н.* та англ. *take off the hat to smb.* “виявляти глибоку повагу кому-н.”).

Таким чином, ПФЕ властива якість інтенсифікації значень, тобто вони означають найвищий ступінь прояву ознаки, її позитивну чи негативну межу. При цьому у фразеологічних фондах усіх мов спостерігається кількісне переважання негативно конотатованих полів, ніж полів із позитивною конотацією. Це пояснюється приналежністю мотивуючих значення фразеологізмів образів до побутової сфери і побутових уявлень, а також великим ступенем диференційованості негативних емоцій загалом. Актуалізація предикативних емотивних фразеологізмів передбачає виконання ними того семантичного потенціалу, який був закладений у них при їх створенні, а саме – виражати і передавати емоційні, волонтактивні, апелятивні відношення у процесі комунікації.

1. Ажнюк Б.М. Англійська фразеологія у культурно-етнічному висвітленні. – Х.: Наукова думка, 1989. – 132 с.
2. Баран Я.А. Фразеологізми і частини мови. – Ів.-Фр.: Лілея-НВ, 1997. – 176 с.
3. Виллюнас В.К. Психология эмоциональных явлений. – М.: Изд-во МГУ, 1971. – 143 с.
4. Виноградов В.В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // А.А. Шахматов Сб. науч. трудов. – М., 1947.
5. Витт Н.В. Об эмоциях и их выражении // Вопросы психологии. – 1964. – № 3. – С. 140-154.
6. Изард К.Е. Эмоции человека. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 440 с.
7. Квеселенич Д.И., Сасина В.И. Русско-английский словарь междометий и релятивов. – М.: Рус. яз., 1990. – 400 с.
8. Кортней Р. Словарь глагольных идиом. – М.: Рус. яз., 1986. – 734 с.
9. Кунин А.В. Английская фразеология: Теоретический курс. – М.: ВШ, 1970. – 344 с.
10. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. – М.: Рус. яз., 1984. – 944 с.
11. Медведева Л.М., Медведев Н.Ю. Англо-українсько-російський словник усталених виразів. – К.: Тернопіль. Ной, 1992. – 493 с.
12. Телия В.И. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
13. Фразеологічний словник української мови. – К.: Наукова думка, 1993. – Кн. 1 і 2.
14. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. – М., 1978.
15. Шаховский В.И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации // Филолог науки. – 1998. – № 2. – С. 59-69.
16. Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. – New-York: Avenel Cramercy Books, 1994. – 1854 p.

This article deals with idioms of predicative structure and emotional semantics. In particularity it is dedicated to semantic models of these phraseological units.

Мирослава Григораши

АДРЕСАТ В ІНТЕРАКЦІЯХ ДІАЛОГУ

Одним з основних факторів деривації діалогу, що визначає його структурно-семантичну побудову, специфіку розгортання, прагматичну спрямованість, є орієнтація мовця на адресата комунікації. Це зумовлено насамперед тим, що в діалозі будь-яке висловлювання обов'язково адресоване і передбачає як адресанта, так і реального слухача.

Діалог як лінгвовеличина був предметом дослідження багатьох мовознавців. Основи вивчення діалогічного мовлення закладені ще працями Л.П. Якубинського [15]. У численних дослідженнях, присвячених цій проблемі, акцент робився насамперед на ви členенні та аналізі різноаспектних зв'язків у діалозі. Одні лінгвісти в основу клали структурно-мовні зв'язки (лексичні, синтаксичні) [13], інші – прагматичні (узгодження реплік за їх ілокутивною функцією, умовами успішності мовленнєвого акту, пресупозиціями, імплікатурами дискурсу) [6].

Були спроби типології мінімальних діалогів та класифікації їх показників, виділення одиниць діалогу (зокрема, комунікативного блоку) [4], досліджувались теоретичні питання метакомунікації як категорії прагматики в діалозі [8], а також були намагання узагальнити перспективи аналізу діалогу в цілому [11].

Проте співвідношення категорії “адресант – адресат” у креативно-конструктивному, оцінно-образному плані розгортання взаємозв'язку між співрозмовниками у тексті залишається малодослідженим. Слухач, до якого звернене мовлення, є вузловим рушієм комунікації. Характеристики адресата (соціальний статус, моральні якості, цінності, уподобання, тезаурус) є комунікативно значущими і такими, що забезпечують когезію в тексті. Адже, будуючи розмову, адресант насамперед орієнтується на особу слухача.

Розглядаючи деривацію діалогу крізь призму адресата, слід враховувати те, що:

- діалог дозволяє чітко виділити адресата;
- номінація адресата, за законами діалогу, є обов'язковою;
- номінація адресата може містити оцінні характеристики;
- у діалозі вибір комунікативної дії, реалізація намірів мовця залежать, в основному, від адресата.

Вступаючи у розмову, адресант прагне реалізувати певні інтенції, тому кожний мовленнєвий акт є прагматично спрямований. Щоб досягнути бажаного у спілкуванні, мовець повинен керуватися певними комунікативними принципами, які вимагають зважати на цінності, соціальний статус, позиції адресата. Лише при забезпеченні таких умов можливе вдале ведення комунікації. Порушення адресантом принципів спілкування, неправильно вибраний варіант мовленнєвої дії призводять до низки комунікативних девіацій, а іноді і до припинення розмови.

У цілому, діалог є моделлю розгортання певних комунікативних схем. У ньому чітко простежуються шляхи реалізації інтенцій мовця, встановлення мовленнєвих дистанцій між комунікантами, вибір засобів впливу на адресата, а також відбір адресантом тих чи інших комунікативних дій.

Продемонструємо специфіку розгортання діалогу на прикладі уривка з твору Г.Тютюнника “Оддавали Катрію”. Покажемо, що орієнтація на адресата комунікації займає центральне місце у процесі побудови розмови.

– *Ти ж, синку, не обиджай Катрі. Вона в нас жила, як ластівка в гніздечку, ні горя, ні нужди не знала, то дивись. Жінкою вона буде тобі золотою – вір батькові.*

– *Вірю, папаша, вірю, – заспокоював його молодий, тримаючи руки в кишенях плаща. – Не хвилюйтеся, все буде добре.*

– *А ви ж, свахо, – обіймаючи Клавдію Купріянівну та цілуючи її в сухі, напудрені щоки, воркотав Степан, – дивіться там. Якщо не так щось робитиме, підкажіть, навчіть, ну, не обиджайте. Вона ж у нас... – І махнув рукою. – А я вам... Пишіть, чого треба, все приставлю: картоплі, яєць, свіжину. Чого ж, для своїх не пожалію... Все оддам, аби жилося... [9, 96].*

Об'єктивною ситуацією, що викликала до життя цей діалог, була турбота батька Степана Безверного про майбутню долю своєї шойно одруженої доньки, яка разом із чоловіком і свекрухою від'їжджає далеко від рідного дому.

Структурно діалог складається з трьох комунікативних ходів: звертання Степана Безверного до чоловіка Катрі, відповіді чоловіка Катрі, звертання Степана Безверного до свахи.

Перший комунікативний хід включає три мовленнєві акти, що “працюють” для забезпечення основної інтенції мовця – прохання. Акт (I) підпорядкований актам (II, III). Він забезпечує створення попередніх умов для успішності прохання. Акт (I) за своєю семантичною організацією є типово фатичним, тобто контакт-встановлювальним. Він дозволяє чітко виділити адресата, маркером якого є звертання “синку”.

Як стверджують В.С.Храковский і А.П.Володін, “для нормального протікання мовленнєвого акту необхідно, щоб:

- 1) мовець був готовий передати певну інформацію;
- 2) слухач був готовий сприйняти цю інформацію.

Вокатив якраз і є тим засобом, який виконує функцію спонування слухати [10, 253].

Використання адресантом зменшувальної форми вокатива з позиції комунікативної інтенції мовця не випадкове. Звертання “синку” є маркером скорочення мовленнєвої дистанції. Його адресант використовує з метою “зближення” з адресатом. Крім того, у висловлюванні лексема “синку” імпліцитно актуалізує і додаткове значення “свій”, “рідний”.

Зближення мовленнєвих позицій, скорочення дистанції між адресантом і адресатом за рахунок встановлення відношень “свояцтва” певним чином прогнозує і пояснює комунікативні дії мовця у наступних двох актах. У парадигмі стосунків “тесть-зять” спрацьовує статус старшого, тому Степан Безверхий, звертаючись до чоловіка Катрі, у другому акті дозволяє собі проголосити репліку застереження – попередження, яка семантично втілюється у сполученні лексем “то дивись”, а у третьому акті – апелювати до власного досвіду – “вір батькові”.

Складний комунікативний хід мовця свідчить про те, що адресант прагне досягнути високої вірогідності розуміння прохання адресатом. Тому не випадково імперативні конструкції (*"не обиджай", "дивись", "вір"*) чергуються з конструкціями порівняльними і стверджувальними (*"жила, як ластівка в гніздечку"; "жінко вона буде тобі золотом"*).

У тексті імперативні конструкції у всіх трьох випадках вжиті у постпозиціях. На нашу думку, це своєрідна стратегічна тактика мовця. Для того, щоб слова Степана не викликали супротиву і не порушили встановлений контакт між комунікантами, адресант і використовує таку структуру висловлювання. Постпозиція імперативів не порушує дійсного наміру мовця (попросити, застерегти, попередити), однак певною мірою пом'якшує висловлювання.

Другий мовленнєвий хід характеризується зміною комунікативних ролей. Степан Безверхий стає адресатом висловлювання, а адресантом – чоловік Катрі. Другий комунікативний хід складається з двох актів, однакових за своєю семантичною природою, що виражають запевнення адресанта. Звертаючись до батька Катрі, мовець теж у свою чергу вживає вокатив, що є центральним у висловлюванні. Номінація *"папаша"* вказує на фамільярність і зневажливість, а також на комунікативні розходження співрозмовників у моральних ціннісних орієнтаціях (пор.: синку – папаша), у соціальних установках.

Як бачимо, звертання здатні виконувати важливі функції у тексті. До обов'язкових А.П.Леонтьєв відносить: 1) називання адресата; 2) характеристика адресата; 3) супутня характеристика, виражена поширювачами звертання; 4) кваліфікація адресата, тобто вибір того, а не іншого, теж можливого, найменування адресата [5, 81].

У наведеному сегменті кваліфікація адресата реалізується у номінації *"папаша"*. Серед можливих, але нереалізованих звернень до Степана Безверхого виступають, наприклад, лексеми *"батьку", "тату"*. Той факт, що в діалозі актуалізується номінація *"папаша"*, вказує на певні інтенції мовця – показати свою *"вищість"*, перевагу над співрозмовником. Як стверджує Т.В.Шмельова, *"той, хто говорить, будуючи речення, опиняється перед вибором із декількох номінацій. Цей вибір стає соціально значущим, оскільки, здійснюючи його, мовець частково орієнтується на свого співрозмовника [14, 63]"*.

Реплікою чоловіка Катрі закінчується розмова між тестем і зятем. Контакт між співрозмовниками розірвано, замість скорочення відбулось розширення мовленнєвої дистанції, оскільки в цілому не збігаються наміри, цінності, соціальні установки комунікантів. Не знайшовши належного запевнення, що доля дочки у надійних руках, Степан Безверхий у третьому комунікативному ході діалогу звертається до свахи Клавдії Купріянівни. Семантичне звернення до жінки нагадує першу репліку батька Катрі. В обох випадках Степан Безверхий прагне знайти комунікативну близькість із адресатами. Використовуючи номінацію *"сваха"*, адресант продовжує накреслену ще у першому мовленнєвому ході лінію *"свояцтва"*, яка в цьому випадку простежується чіткіше. У висловлюванні *"Чого ж, для своїх не пожалію"*, комунікативну роль вираження *"свояцтва"* бере на себе номінація *"свої"*, яка є ключовою у репліці мовця. Крім того, одним із засобів, який використовує Степан Безверхий для реалізації свого прохання, є звернення до непрямого інформування. Причиною такої дії адресанта є той факт, що непрямий мовленнєвий акт може бути значно комунікативно дієвішим.

аніж прямий. Мовець може використовувати його з метою *"пом'якшення прохань, питань і зауважень або для того, щоб сказати адресату неприємне, уникнувши неприсмисних наслідків для себе [1, 362]"*. Дія механізмів непрямого інформування чітко простежується у I комунікативному акті III комунікативного ходу:

– А ви ж, свахо, – обіймаючи Клавдію Купріянівну та цілуючи її в сухі, напудрені щоки, воркотав Степан, – дивіться там.

Граматики-семантичне оформлення імперативної конструкції *"дивіться там"* вимагає, на перший погляд, кваліфікувати комунікативний акт як реалізацію наказу, настійної вимоги адресанта. Та при глибшому аналізі всіх вербальних і фізичних дій мовця можна стверджувати, що у цьому контексті актуалізується саме прохання. Про це свідчить насамперед текстова номінація *"воркотав"*. Серед низки можливих варіантів виступають лексеми: *говорив, наказував, вимагав* тощо. Номінація *"воркотав"*, безперечно, належить до позавербальних дій адресанта. Але той факт, як саме було здійснено інформування, є одним із значущих чинників, що допомагає не тільки кваліфікувати, інтерпретувати мовленнєві акти, а й визначати мотив, намір, емоційний стан мовця, його тактику дій стосовно адресата. Актуалізація номінації *"воркотав"* вказує, що адресант вдається до всіх можливих засобів пом'якшення прохання, сподіваючись, що адресат задовольнить його прагнення. Комунікативний намір мовця реалізується також у низці імперативних лексем (*підкажіть, навчіть, не обиджайте*), які у тексті набувають модифікованого значення, маніфестуючи прохання, а не наказ.

Ситуація, що склалася між комунікантами, гостра, напружена, тому й вимагає від адресанта посиленої уваги до підбору як вербальних, так і позавербальних дій. Для того, щоб утримати діалог і донести до слухача свій намір, мовець повинен зважати на кожне виголошене слово, релевантність якого у контексті визначається виключно адресатом.

Однак адресанту не завжди вдається дібрати адекватні засоби, які зберегли б розмову, витримати *"тиск"* з боку співбесідника. Це призводить до виникнення різноманітних комунікативних девіацій, що у нашому випадку виявляється на синтаксичному рівні у появі вставних і обірваних конструкцій (*"ну", "вона ж у нас...", "а я вам..."*):

...Якщо не так щось робитиме, підкажіть, навчіть, ну, не обиджайте. Вона ж у нас... – І махнув рукою. – А я вам...

На думку А.А.Романова, вигук *"ну"* і його різновиди *"призначені маркувати регулятивні дії корективного плану... При цьому мовець показує, що його дії були недостатньо ефективні на попередньому етапі чи фазі і тепер вони потребують автокорекції [7, 120-121]"*. Це відбувається тому, що *"мовець не тільки виголошує певні слова і фрази, але і сам є слухачем, здійснюючи у ході спілкування корекцію як структурної, так і змістовної сторін висловлювання [12, 132]"*. Поліфункціональність автокорекції очевидна. Вона може служити сигналом відсутності того чи іншого елемента, необхідного для подальшої успішності комунікації; спонукати співрозмовника до пошуку його; може служити засобом підсилення активності співрозмовника у діалозі. У будь-якому випадку реалізація прагматичних значень вигуку як маркера автокорекції залежить від мовленнєвої ситуації, від інтенційного стану мовця і, безперечно, адресата комунікації. У нашому випадку вигук *"ну"* виражає пошук мовцем адекватних вербальних елементів, які б заповнили комунікативну прірву, дистанцію між співрозмовниками. З іншого

боку, актуалізація лексеми “ну” у контексті з обірваними конструкціями (“Вона ж у нас...”; “А я вам...”) свідчить про мовленнєвий комплекс, який відчуває адресант. Комунікативна напруга спричинює появу непослідовності, хаотичності висловленої інформації. Спочатку Степан Безверхий засобами непрямого мовлення виражає прохання, що семантично втілюється у нагнітання імперативних лексем (*підкажіть, навчіть, не обиджайте*), далі апелює до пресупозиційних знань адресата (“вона ж у нас...”), завершують мовленнєвий ланцюг зобов’язання, які бере на себе адресант (“...все приставлю: картоплі, яєць, свіжину”). Таким чином, прогресія комунікативної дисгармонії між співрозмовниками знаходить своє логічне вивершення саме у третьому комунікативному ході. Степану Безверхому не вдається утримати розмову, внаслідок чого розривається ланцюг діалогу. Клавдія Купріянівна (адресат третього комунікативного ходу) не виголошує репліки-відповіді, а це означає, що мовець не досягнув того результату, на який сподівався.

Таким чином, деривація діалогу відбувається за певною комунікативною схемою, де комунікативна дія мовця насамперед залежить від особи адресата, орієнтації на його соціальні параметри, моральні якості, цінності. Залежно від характеристик того, до кого звернене мовлення, діалог набуває певного структурно-семантичного наповнення, в якому реалізуються ті чи інші наміри, прагнення і бажання адресанта.

1. Арупонова Н.Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР СЛЯ. – 1981. – № 4. – С. 325-333.
2. Баранов А.Н., Иванова Е.А. Лексические показатели минимальных диалогов // Вестник МГУ. – 1999. – №1. – С. 76-87.
3. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. – 1992. – №2. – С. 84-99.
4. Беззвеза М.Г. Коммуникативный блок как одна из единиц диалога // Вестник МГУ. – 2000. – №5. – С. 27-59.
5. Леонтьев А.П. Обращение как компонент высказывания // Вопросы грамматики русского языка. Функциональный анализ единиц морфолого-синтаксического уровня. – Иркутск, 1981. – С. 81-94.
6. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР СЛЯ. – 1982. – №4. – С. 305-313.
7. Романов А.А. Роль междометий в экспликации диалогических регулятивов // Мышление и коммуникация. – М.: Изд-во Академии Наук СССР Институт языкознания, 1990. – С. 115-125.
8. Скат Т.Н. Метакоммуникация в диалоге: теоретический аспект // Структуры языкового сознания. – М.: Наука, 1990. – 326 с.
9. Тютюнник Григор. Вибрані твори. Оповідання. Повісті. – К.: Дніпро, 1981. – 607 с.
10. Храковский В.С., Володин А.П. Семантика и типология императива. – Ленинград: Наука, 1986. – 272 с.
11. Хундснуршер Ф. Основы, развитие и перспективы анализа диалога // ВЯ. – 1998. – №2. – С. 38-50.
12. Шапиро Р.Я. Скажи мне, чудесник // Мышление и коммуникация. – М.: Изд-во Академии Наук СССР Институт языкознания, 1990. – С. 132-135.
13. Шведова Н.Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // ВЯ. – 1956. – №2. – С. 67-82.
14. Шмелева Т.В. Социальный аспект смысла предложения // Русский язык за рубежом. – 1981. – №2. – С. 62-66.
15. Якубинский Л.П. Язык и его функционирование: Избр. работы / Отв. ред. А.А. Леонтьев. – М.: Наука, 1986. – 205 с.

The article deals with the orientation of the speaker on the addressee of communication as one of the main factor in the creation of the dialogue. The communication between the speaker and the listener depend on the person of the addressee, the orientation on his social status, the dialogue reflects the ways of the realization speaker's intentions, the establishment of the distance in speech between the inter locutors. The article highlights the media of the influence on the addressee in the dialogue.

Компаративістські студії

Володимир Матвійшин

БІЛЯ ВИТОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ: ВІД “ПЕРЕЛИЦЬОВАНОЇ ЕНЕЇДИ” І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО – ДО СУЧАСНОЇ АДЕКВАТНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Кінець XVIII – поч. XIX ст. – один із найскладніших та водночас плідних періодів в історії розвитку української літератури – зародження раннього, просвітительського реалізму, пошуки творчих методів, стилів, формування літературної мови, а отже, її становлення та утвердження нової літератури на національно-самобутньому ґрунті й на багатих здобутках давньої літератури. “Українці, – писав І. Франко у статті “Русько-український театр” (1894), – відкликаючись на віяння часу і потреби суспільності, почали й собі ж творити нову літературу на народній мові і пройняту новочасними гуманними та просвітніми ідеалами, ся література була дуже слаба, довгий час уважалася прищипкою літератури російської і певно яко така й була толерована” [1, Т.29, 310]. Сусідні народи просувалися у духовному розвитку вперед, натомість в Україні через брак творчих сил процес розвитку письменства йшов із запізненням. З тим, щоб якимось чином подолати відставання, літератори часто брали готове чуже, тобто активно вдавалися до публікацій перекладів, якими доводили спроможність української мови передавати найрізноманітніші думки, висловлені іншими мовами.

Таким чином, у боротьбі за право на існування української мови, можливості якої на певному етапі були придушені, не останню роль відіграли переклади з різних національних літературних систем. Ця боротьба стала найважливішою частиною суспільного руху за збереження та збагачення української літературної мови не лише як засобу внутрінаціонального спілкування, але й як хоронителя духовного багатства народу за всю історію свого розвитку.

Не останню роль у процесі запозичення культурного надбання інших народів завжди відігравало знання тих чи інших іноземних мов. Про глибоке розуміння цього свідчать листи студентів до своїх батьків у XVIII ст., в яких вони розповідали про своє старання вивчення європейських мов.

Про роль художнього перекладу в розвитку національної літературної системи, а надто у поповненні лексики літературної мови переконливо висловились Олена Пчілка, яка збагатила рідне красне писемство талановитими інтерпретаціями поезії Пушкіна, Лермонтова, Тургенєва, Єсеніна, Тютчева, Кольцова, Міцкевича, Словацького, Гюго, Шіллера, Гете, Гейне, Лонгфелло, Саффо, Овідія, а також адекватними перекладами прозових творів Гоголя, Л. Толстого, Свіфта, Діккенса, Уайльда, Андерсена, Мопассана, Доде, Лагерлеф та ін.

Іван Котляревський (1769-1838), як ніхто інший в його епоху, своєю творчістю рішуче сприяв утвердженню української мови як літературної. Його “перелицьована Енеїда” започаткувала нову добу в українському красному письменстві. Саме І. Котляревський у надзвичайно складних суспільно-політичних умовах царської дійсності, коли все українське жорстоко переслідувалось і висміювалось, переконливо показав можливість написати твір розмовною мовою свого народу. Саме “Енеїда” спричинилася до того, що українська народна мова остаточно витіснила з літературного вжитку стару книжну мову. І.Котляревському

ми завдячуємо сьогоднішній розквіт лексично, граматично, фонетично, стилістично, емоційно багатій української літературної мови, яка за життя письменника була зведена до побутового вжитку. І можна цілком припустити, що без “Енеїди” І. Котляревського та творів інших пристрасних захисників рідної мови, надто Т. Шевченка, український народ міг повністю асимілюватися й розчинитися в російській культурі, залишившись лише у давньоруських історичних та літературних пам’ятках. Тому Т. Шевченко мав усі підстави пророче заявити у вірші “На вічну пам’ять Котляревському”:

*Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люди.
Поки сонце з неба сяє,
Тебе не забудуть.*

“Його писання, – писав І. Франко в “Огляді української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку”, – синтез усього того духовного стану, тих течій, що були в Лівобережній Україні при кінці XVIII віку”. Належить додати, що І. Котляревський творчо використав також надбання західноєвропейської літератури в царині розважального жанру – травестійної поеми.

Автор “Енеїди”, п’єс “Наталка Полтавка” та “Москаль-чарівник” “абсолютно” володів французькою мовою, перекладав українською мовою байки Ж. Лафонтена, які, на жаль, не збереглися. У його бібліотеці знаходилися книжки французьких авторів класицистичної епохи, російські переклади романів “модних” на той час письменників: німця Августа Лафонтена, французів Дюкре-Дюменіля, Марі Коттень, Ален-Рене Лесажа, Мадлен Жанліс та ін. [3, 112]. Сучасники поета згадують, що він добре володів польською, французькою, латинською мовами. Зберігся російський переклад І. Котляревського твору грецької поетеси Сафо, що часто привертав увагу перекладачів та дав поштовх до численних наслідувань у світовій літературі. Дослідники вважають, що І. Котляревський виконав свій переклад не з давньогрецького оригіналу, а з французького зразка Нікола Буало, який містив уже певні відхилення від першотвору. Так діяли багато поетів-перекладачів у всі часи, тому І. Котляревський не був винятком. Важливим тут є інше – український поет виявив свій талант у сприйнятті чужомовного тексту й передачі його високохудожньою нерідною мовою, зберігаючи при цьому тогочасні версифікаційні вимоги російськомовної поезії, її стилістичну традицію “високого стилю”. “Ода Сафо” І. Котляревського вперше була опублікована в альманасі І. Бецького “Молодик” (1844), двічі передруковувалась у журналах “Літературно-науковий вістник” (1906, кн. 3) та “Україна” (1907). Згодом “Ода Сафо” з’явився в українських перекладах Агатангела Кримського та І. Франка (“Товаришці на прощання”). Сюжетна лінія легенди про Сафо, яка через нещасливе кохання втопилася у морі, була творчо опрацьована Лесею Українкою та Л. М. Старицькою-Черняхівською.

Переклав І. Котляревський також російською мовою уривки з праці Дюкена “Размышления о расположении, с каким должно приступать к чтению и размышлению о св. евангелии от Луки”. Ця компіляція І. Котляревського складалася з 359 “размышлений” і була виконана з жовтня 1823 по 17 червня 1838 р. за дорученням княгині В. Репніної кураторкою Інституту шляхетних дівчат. Як відзначає Є. Кирилук, цей чималий за обсягом переклад свідчить про останній період життя письменника [2, 93]. Зміст перекладених релігійно-теологічних праць

засвідчує, що навчання І. Котляревського з 1780 по 1789 рік у Полтавській духовній семінарії – єдиному на той час навчальному закладі міста – не пройшло безслідно при формуванні його естетичних смаків та світоглядних переконань, що спиралися на високу християнську мораль людинолюбства, справедливості, співчуття, безкорисливості, непохитної віри у перемогу добра над злом. Саме тут поет наполегливо вивчав стародавні мови, а також німецьку, польську та французьку мови, античне та класичне мистецтво. Відомо, що перед смертю І. Котляревський відпустив на волю кріпаків, роздав майно знайомим.

Такі ж засади життєлюбства, глибокого гуманізму письменник уклав у свою поему “Енеїда”, якій присвятив майже тридцять років свого життя. “Виргилиева Енеїда на малоросійский язык переложенная И. Котляревским” – такою була повна назва твору, виданого вперше повністю у шести частинах у 1842 р. Автор твору відверто посилається на першоджерело своєї поеми – антична епічна епопея Вергілія “Енеїда”, яка прославляла абсолютність і доводила “божественные происхождения” римських можновладців – імператорів, а отже, право на незмінну родову владу. Вергілієва поема користувалася великою популярністю в усі часи. Її перекладали багатьма мовами, а тому її зміст часто служив взірцем для різних переробок: поема “Лузіади” (1572) португальського письменника Луїса Камоемса (1524 – 1580), що оспівувала пригоди мореплавця Васко да Гама, а значить і колоніальну політику Португалії, поема-епопея “Генріада” (1723) Вольтера, що ідеалізувала родоначальника королівської династії Бурбонів Генріха IV, класицистична поема “Россіада” (1729) Михайла Хераскова (1733–1807) всіляко вишляляла взяття Іваном IV татарської столиці Казані. З усього видно, що піднесена героїчна тональність поеми античного класика давала можливість письменникам різних країн славити сміливі вчинки своїх зверхників, а водночас і їх загарбницькі зазіхання на чужі землі, намагаючись морально виправдати заляканість і зажерливість можновладців.

Вергіліїв міф про важкі походи, морські пригоди троянців, що з допомогою богів здобули землі латинян, на яких згодом Еней – син смертного Анхіса і богині Венери – створив Римську імперію, був вигідним не тільки римським імператорам, а й усім наступним великодержавникам упродовж усієї історії людства аж до останніх часів.

Історики літератури, зокрема Микола Дашкевич (1852–1908) у статті “Малорусская и другие бурлескные (шутливые) “Энеиды”, свого часу висловлювали думку, що І. Котляревський, вільно володіючи французькою мовою, читав бурлескно-травестійну поему “Virgile travesti” (1648–1652), французького письменника Поля Скаррона (1610 – 1660), і саме вона послужила безпосереднім поштовхом при створенні української “Енеїди”. Проте подібність тут далека і зовсім випадкова.

І. Франко у своїй рецензії на статтю М. Дашкевича піддав критиці гіпотезу автора про те, що “Енеїда” І. Котляревського з погляду мистецького способу змалювання з усіх заграничних попередниць найближче стоїть до Скаррона”. І. Франко вважав неправдоподібною думку М. Дашкевича про те, що І. Котляревський під час праці над “Енеїдою” мав перед очима Скаррона [1, т. 31, 317].

Свою травестію П. Скаррон написав блискучим бурлескним стилем (від іт. *burlesco* – “жарт”), давши поштовх іншим авторам звернутися до цього ж сюжету – у Франції згодом з’явилося ще шість травестій. деякі з них написані були навіть

діалектами французької мови. “Енеїду” Вергілія перекладали, переробляли, переспівували, пародіювали і в інших країнах. Особливо популярною була німецька травестія Алоїса Блюмауера, у Росії – Осипова та Котельницького. Кожен з авторів бурлескно-травестійних переробок “Енеїди” використовував свій твір для вирішення певних завдань національного характеру. Мета П. Скаррона – спародіювати давньоримський стиль поеми античного автора з тим, щоб висміяти манірний, надмірно пишномовний стиль тогочасного витонченого французького класицизму. І. Котляревський же зовсім не пародіює Вергілія, а запозичує лише елементи сюжету його поеми, створюючи не героїко-комічний твір, а героїчний, в якому оспівується велич українського етносу, його волелюбність, мужність і героїзм у боротьбі за виживання в умовах насильної асиміляції.

М. Дашкевич у статті “Отзыв о сочинении Г. Петрова “Очерки истории украинской литературы XIX столетия” не так категорично захищає тезу про запозичення І. Котляревським певних ремінісценцій з “Енеїди” своїх попередників. “Його Еней, – зауважує критик, – не такий безхарактерний і нерішучий, як Скаррона, і не такий жалюгідний, як герой поеми Блюмауера <...>. Можливо, Котляревський не такий винахідливий, як Скаррон, але й не розпливчатий. Поеми Скаррона й Осипова багатослівні, виклад Котляревського стисліший, але виразніший, рельєфніший і наочніший. Його розповідь майже скрізь має на собі відбиток народності й оточення, до якого він належав” [4, 217].

Очевидно, що кожен із названих письменників у різні періоди розвитку історії своїх країн звертався до першоджерела – “Енеїди” Вергілія, відштовхнувшись лише від фабульної лінії античного твору, одягнувши його в новий національний одяг та надавши йому актуальну ідейно-соціальну функцію. Близьким і спільним елементом у цих травестіях є мова поем – простонародна, розмовна французька та українська мови. Тому поема Скаррона була викликом не лише гнітові феодальної держави, але й сміливим виступом проти високого стилю класицистичної літератури з її “преціозною”, вишукано-манірною театральною мовою. Саме поема П. Скаррона, що дотепно пародіює “Енеїду” Вергілія, заклала у світовій літературі традиції травестійної переробки всіх античних авторів, навіть Гіппократа. Поема французького автора свідчила про те, що французька літературна мова повинна і може збагачувати свій лексикон за рахунок невичерпного джерела розмовної мови французького народу.

У складний період боротьби за право існування та утвердження української мови як літературної поема П. Скаррона була яскравим прикладом можливості використання літературного твору з суспільно-політичною метою. Саме ця соціальна функція “Енеїди” П. Скаррона могла привернути увагу І. Котляревського, який у своїх пошуках неодмінно спирався на здобутки своїх попередників. Такою є діалектика розвитку мистецтва, в тому числі й літератури, бо ж кожна національна література об’єктивно неподільно пов’язана з розвитком суспільних відносин у масштабі всього людства. Цінність літературного твору визначається ставленням його до актуальної дійсності, роллю у суспільному поступі. У цьому розумінні для І. Котляревського найважливішим завданням було стати на захист рідної української культури, історії, мови, що в умовах царського великодержавного поневолення були приречені на повну асиміляцію, а отже, на знищення та забуття. “Енеїда” Котляревського, – писав О. Білецький, – з’явилась в епоху, коли історичні обставини поставили під знак питання майбутнє української мови, а також усієї

української культури. Бути чи не бути українському народові, який утратив останні рештки автономії, який перетворився в малій своїй частині в “малоросійське дворянство”, а в більшій – у кріпаків і все сильніше відчував соціальний і національний гніт царського уряду? Бути! – відповідала на це запитання поема Котляревського” [5, 18].

Отже, епохальний твір І. Котляревського не лише започаткував новий радикальний етап у розвитку української літератури, а й сприяв утвердженню української мови, яку всіляко висміювали та забороняли російські шовіністи. “Енеїда” І. Котляревського, “Кобзар” Т. Шевченка були тими доленосними творами, що захистили українську мову, її право на самостійний розвиток. Не підлягає сумніву, що їх поява була на часі – процес денаціоналізації освіченої верстви українського суспільства набрав широкого розмаху, традицією стало писати російською мовою, яка утверджувалася в Україні і як літературна: під кінець XVIII ст. це вже було звичним явищем. За цих обставин українській літературі судилося бути у російськомовному варіанті, подібно до ряду національних літератур незалежних на сьогодні країн Африки, де література, освіта, наука продовжують розвиватися французькою, англійською, португальською мовами, тобто мовами колишніх імперій.

Без сумніву, головним джерелом поеми І. Котляревського було життя, реальна дійсність з усіма її складностями та суперечностями. Твори його попередників служили йому лише певним взірцем, шаблоном, імпульсом для створення цілкового оригінального, самостійного художнього твору.

Вдало визначив та оцінив працю І. Котляревського дослідник його творчості Павло Житецький (1836 – 1911) у монографії “Енеїда” І. Котляревського і найдавніший список її у зв’язку з оглядом малоруської літератури XVIII ст.” (1900). На слушну думку вченого, І. Котляревський “скористався світовою фабулою про Енея і вплив у цей старий міх нове вино української народної творчості. Для нас, власне, не так важливо, звідки він запозичив цю фабулу – від Скаррона чи від Осипова, а важливо те, що він угадав момент, коли усвідомлена була потреба незалежного поетичного слова. Такою була логіка самого життя...тому ми дивимось на Енеїду Котляревського як на синтез усього пережитого, на синтез творчий, в якому покладено початок нового роду літературних явищ, неможливих у XVIII столітті” [6, 22].

Доказом цілковитості самостійності І. Котляревського у створенні оригінального самодостатнього твору можуть послужити певні статистичні характеристики. Підраховано: “Енеїда” Вергілія має 9897 рядків, травестія П. Скаррона – понад 20000 рядків, а “Енеїда” І. Котляревського – лише 7300. Таким чином, І. Котляревський не “переспівує” Вергілія та Скаррона, а відтворює суспільне життя України другої половини XVIII та початку XIX століття. “Батько” української літератури закликав музу “веселу, гарну, молоду” орієнтуватися не на застарілі класицистичні зразки, а на нові вимоги часу, що висувались молодого національною літературою. Це дало йому змогу написати неповторну “Енеїду”, яку справедливо називають енциклопедією українського побуту, показати не абстрактних троянців, а українців із їх національним характером, відтворити всю перехідну епоху від старої гетьманщини до нових форм життя, коли поступово посилювався соціальний та національний гніт і царизм робив усе можливе, щоб перетворити Україну у провінційну губернію Росії.

І. Франко у "Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р." писав: "Перший твір Котляревського "Енеїда" перелицьована на малоросійський язик" – був не тільки жвавим протестом проти пануючого тоді в російським письменстві псевдокласицизму <...>, а, з другого боку, – удатною пробою піднести людську українську мову до висоти літературного твору, що був гідний знайтися в похіднім куфрі Наполеона" [1, т.41, 259].

Типологічне зіставлення обох "перелицьованих Енеїд" засвідчує, як зазначив Х. В. Паляниця, що І. Котляревський орієнтувався тільки на стилістичну манеру П. Скаррона, приймаючи основні риси його бурлескного стилю, застосовуючи його художні засоби зовсім самостійно й оригінально [7, 123]. Водночас варто зауважити, що своїм ідейним змістом, особливостями сатири та гумору, а також окремими стилістичними засобами "Енеїда" І. Котляревського ближча до "Енеїди" Скаррона, ніж до "Енеїди" Блюмауера і створеної на її основі "Енеїди" Осипова.

У 1891 р. на сцені Полтавського театру була поставлена "малоросійська опера" І. Котляревського "Москаль-Чарівник". Як і у випадку з "Енеїдою", М. Дашкевич у статті "До питання про літературне джерело української опери І. П. Котляревського "Москаль-Чарівник" намагався довести, що в основі українського водевілю лежить сюжет, запозичений з твору маловідомого французького драматурга Ансома "Le Soldat Magicien" (1760) про любовні пригоди прокурора та пані Арган, що були викриті її чоловіком за допомогою солдата. Однак І. Франко у статті "Галицький "Москаль-Чарівник" скептично сприйняв історико-літературні пошуки М. Дашкевича, який розпочав свій огляд літературних джерел "Москаля-Чарівника" аж з індійських та сірійських казок, середньовічних французьких фавль та їх інтерпретацій в інших літературах нового часу. Свої сумніви І. Франко підкріплює різними галицькими народними оповіданнями, де ця ж тема опрацьовувалась в інших варіантах [1, т.31, 353-376].

Таким чином, наявність різних опрацювань теми про хитру жінку в народних казках і піснях у зарубіжній та українській літературах свідчить про те, що І. Котляревський у своєму творі використав широко розповсюджений у слов'янському фольклорі та анекдотах сюжет про зрадливу дружину, яка заводить любовні зв'язки з чужими чоловіками. Глибокі знання з українського фольклору дозволили І. Котляревському не йти шляхом наслідування чужих зразків, а створювати оригінальний сюжет і образи, знайти художні засоби їх утілення, які відповідали б прагненням української літератури до народності та національної самобутності.

Спроби деяких дослідників відшукати джерела водевілів І. Котляревського у французьких зразках, хоча і знаходили типологічні аналогії з певними сюжетними хитросплетіннями, нічого не дали для розуміння оригінальної творчості українського драматурга. Художня та суспільна цінність його творів полягає передусім у тому, що вони створені на ґрунті сучасного народного життя і відтворили типові характери та обставини, а тому не мають нічого спільного з набутком зарубіжних попередників українського автора. Творчість І. Котляревського в історії нової української драматургії й театру стала епохальним явищем. Вона заклала підвалини реалізму й народності, визначила ідейно-естетичний напрям українського драматичного мистецтва на ціле XIX століття.

1. Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1976–1986

2. Нудьга Г. А. На літературних шляхах. Дослідження, пошуки, знахідки – К., 1990

3. Кирилюк Світлана. Іван Котляревський. Життя і творчість – К., Дніпро, 1981

4. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – К., Дніпро, 1969

5. Білецький О. А. Зібрання творів: У 5-ти т. – Т. 2. – К., 1965.

6. Цит. за: С. І. Дігтяр, Г. К. Сидоренко, І. П. Скрипник, А. М. Халімончук. Історія української літератури (перша половина XIX століття). – К.: Вища школа, 1980.

7. Паляниця Х. В. "Енеїда" І. П. Котляревського і "Virgile travesti" П. Скаррона // Іноземна філологія. – 1971. – Вип. 23. – С. 120-126.

Interpreting the Virgil's poem "Eneida" I. Kotlarevsky was guided by the aim to enrich not only the Ukrainian literature but first of all to defend the right of the Ukrainian language to exist in the chauvinistic conditions of the Russian empire

Наталія Чикирис

ЛІТЕРАТУРА "ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ" ТА ЇЇ УКРАЇНСЬКИЙ ПРОВІСНИК

(на матеріалі типологічного зіставлення роману Е. Хемінгуей "Прощавай, зброе" та повісті-поєми О. Турянського "Поza межами болю")

Витлумачуючи поняття "втрачена генерація" у довіднику "Лексикон загального та порівняльного літературознавства", Ю. Попов зазначає, що попередниками, своєрідними передвісниками літератури цього покоління є слов'янські письменники – чех Я. Гашек („Пригоди бравого вояка Швейка“), серб М. Црнянський („Щоденник про Чарноєвича“) та західноукраїнець О. Турянський („Поza межами болю“) [2]. За проблематикою та ідейним змістом, зазначає літературознавець, ці твори близькі до літератури "втрачених", однак випереджають її у часі появи. Обмежені рамки довідкової статті не дають змоги Ю. Попову більш детально довести цю думку. Між тим, є підстави провести типологічне зіставлення повісті-поєми О. Турянського "Поza межами болю" з ранньою творчістю Е. Хемінгуей (періоду, коли він розділяв погляди "втрачених") для часткового з'ясування цієї широкої літературознавчої проблеми.

Осип Турянський (1880 р., с. Оглядів Радехівського пов., Львів. обл. – 1933 р., м. Львів) – письменник, літературний критик, перекладач, учитель і директор гімназій у Яворові, Дрогобичі та Рогатині. Дебютував у літературі у 1908 р. новелами в альманаху віденської "Січі", однак визнання йому принесла повість-поєма "Поza межами болю", написана у 1917 р. на острові Ельба і опублікована у 1921р.

Появу повісті-поєми О. Турянського "Поza межами болю" та роману Е. Хемінгуей "Прощавай, зброе" розділяють дванадцять років. Повість-поєма була написана на матеріалі свіжих вражень О. Турянського у 1917 році, ще до закінчення Першої світової війни (1914-1918 рр.). Роман Е. Хемінгуей з'явився після її закінчення, у 1929 році, коли автор мав змогу спостерігати руйнівні наслідки воєнного лихоліття вже у мирний час.

В основу двох творів покладений реальний досвід майстрів. (Як і письменники "втраченого покоління", зокрема Е. Хемінгуей, О. Турянський брав участь у Першій світовій війні). Доля головного героя повісті-поєми "Поza межами болю" – це, власне, доля самого О. Турянського, який під час війни був одним із шістдесяти тисяч військовополонених, які, напівживі від холоду і голоду, йшли дорогою смерті взимку в горах Албанії. Письменнику, як і його головному герою Огладівському,

вдалося втекти з полону з шістьма бранцями. Він був єдиний серед них, хто вижив і був врятований сербськими лікарями, які розморозили його тіло у крижаній воді.

У романі “Прощавай, зброє” Е.Хемінгуей відображає італійський фронт, який він добре знав. Там письменник служив водієм санітарної машини у часи Першої світової війни. Тому, звичайно, не дивно, що головний герой твору Фредерік Генрі є офіцером санітарної служби. Перебуваючи у госпіталі після поранення, прозаїк пережив велике кохання до медсестри Агнеси фон Куровські. Ця подія лягла в основу його твору “Дуже коротке оповідання” та роману “Прощавай, зброє”. Саме автобіографічність обох творів свідчить про винятковість досвіду війни у самопізнанні художників слова, силу її впливу на їхній світогляд.

У творах американського та українського прозаїків герої не беруть безпосередньої участі у бойових діях. У повісті-поемі О.Турянського Перша світова війна показана через страждання і загибель військовополонених та навіть їх конвоїрів, що були спричинені крайнім виснаженням, холодом і голодом. У поле його зору потрапляють мародерства та озвіріння, коли офіцер, не маючи змоги знайти у кишнях померлого полоненого нічого поживного, з люті випускає у нього кулю. У його творі війна виводить героїв на межу між життям і смертю, між здоровим глуздом і божевільям, між здичавінням і людськістю.

Для Е. Хемінгуея Перша світова війна – це муки поранених, кров, екстремальні умови роботи польових медиків, обстріли, грабунки покинутих будинків, пересування військових і техніки, антисанітарія, яка винищує більше людей, ніж ворог, це спроби дезертирства та абсурд усього, що діється навкруги. Різниця у доборі життєвих подій, представлених у повісті-поемі “Поза межами болю” та романі “Прощавай, зброє”, лише підкреслюють близькість письменників у їхньому ставленні до всесвітньої суспільної катастрофи початку ХХ століття, що яскраво демонструє компаративне зіставлення двох творів на рівні ідейного змісту.

Об’єднуючим началом виступає загальний ідейно-естетичний пафос – викриття та засудження війни. Американський та український письменники суголосні у своєму переконанні, що воєнне лихоліття є злочином проти людства. Його не можливо виправдати ані вагомими державними інтересами, ані необхідністю розв’язувати міждержавні конфлікти, які ставали офіційною підставою для початку збройних дій. Жодна ідея, жодна державна вигода, доводять прозаїки, не може виправдати страшної ціни, яку сплачують за неї народи.

На початку роману Е.Хемінгуея “Прощавай, зброє” Фредеріка Генрі очікує великий еволюційний шлях від доволі байдужого ставлення до війни людини, що не зазнала на собі її руйнівної дії, до внутрішнього протесту проти масового винищення, а відтак і до дезертирства. Однак із перших сторінок твору позиція автора щодо війни чітко проявляється у розмові головного героя з італійськими механіками санітарних машин, які переконані: “Нема нічого гіршого, як війна. Ми тут, у санітарному загоні, навіть не можемо збагнути, яке це страхіття. Та навіть коли людина збагне весь хай війни, вона однаково не може нічого зарадити, бо їй тьмариться розум” [6, т.1, 510].

На відміну від героя американського прозаїка персонажі О.Турянського мають сталий погляд на війну, який висловлює Добровський після того, як йому та іншим втікачам з полону довелося вибирати у своєму гурті фізично найслабшого в’язня і з його одягу розпалити вогнище, щоб не загинути всім. Зрозуміло, що цього втікача приречено на загибель. А ті, які трохи зігрілися ціною його життя, звинувачують війну у необхідності страшного вибору. “Яка ідея привела нас в

албанські нетра? 45 000 трупів невинних батьків і синів на шляху смерті! Якій ідеї потрібні наші муки й наша смерть? Вона вже тут на нас чатує. І ще нині нас усіх задушить крайно трусливим і жорстоким способом! І не умремо ми навіть так званою героїською смертю, тільки погинемо тут, наче сліпі щенюки, кинені у стухлу, замерзаючу саджавку!” [5, 80], – говорить він.

У наведених словах тексту повісті-поєми О.Турянський впроваджує також суголосну Е.Хемінгуею думку, що війна – це безглуздя, яке не може призвести ні до чого, окрім масового винищення, пожиттєвих каліцтв, психічних травм, озвіріння й горя. Саме через усвідомлення безглуздя ситуації лейтенант Генрі, головний герой роману Е.Хемінгуея, зважується на дезертирство. Він бачить, як польова жандармерія без суду розстрілює своїх офіцерів, адже “італійці не повинні відступати” [6, т.1, 631].

Для О.Турянського безглуздя війни визначається також переконанням, що всі народи – брати. “Не національна ворожнеча, а ідея дружби й братерства народів надихала письменника в той час, коли він писав свою повість-поему... Мабуть, не випадково семеро учасників недовлі виявились представниками різних національностей. Два з них – автор і Добровський – українці, Сабо – угорець, Штранцінгер – австрієць, Пшилуський – поляк, Бояні і Ніколи – серби” [4, 25]. Перша світова війна у художньому усвідомленні українського автора – війна братовбивча, що, з одного боку, доводить її безглуздя (брат не може вбивати брата), а з іншого, – поглиблює її злочинну природу і збільшує трагедію людства.

Варто наголосити, що порівняно з пацифізмом О.Турянського заперечення війни Е.Хемінгуея має більш дійовий характер, адже його герої постійно висловлюються за припинення війни шляхом капітуляції або здаються у полон (механік Бонелло) чи дезертирують (Фредерік Генрі і численні італійські солдати під час відступу). “Війни не виграти перемогами. Що з того, як ми й захопимо Сан-Габрієле? Як захопимо й Карсо, й Монфальконе, й Трієст? Чого ми цим досягнем? Ви бачили сьогодні всі оті далекі гори? Чи не гадаєте ви, що ми захопимо і їх? Тільки якщо австріяки складуть зброю. Одна сторона має скласти зброю. Чом не зробити цього нам?” [6, т.1, 511], – розмірковує один із механіків, висловлюючи загальну думку.

Спільним для обох письменників є те, що вони не лише засуджують війну, а й викривають її винуватців – правлячі кола, які заради збільшення сфер впливу жертвують людським життям. О.Турянський зображає символічний судовий процес, під час якого напівживий від голоду Сабо починає їсти і роздирати грошові банкноти, що символізували в його хворій уяві можновладців, котрі прирекли його на полон і голодну смерть. Суголосну думку висловлює Добровський: “Хай би боги, царі і всі можновладці, що кинули людство у прірву світової війни, перейшли оце пекло мук, у якому люди караються! Хай би вони самі відчули й пізнали бездонну глибину людського страждання!” [5, 62]

Е. Хемінгуей не такий експресивний, але також відкрито викриває винних у трагедії. “– Клас, якому належить влада в країні, геть дурний, ті люди нічого не розуміють і ніколи не зрозуміють. Тим-то ми й устряли в цю війну.

– А вони ще й наживають на ній гроші” [6, т.1, 511].

Спорідненість творів Е. Хемінгуея та О. Турянського не вичерпується лише пацифізмом, адже це переконання притаманне більшості творів, присвячених Першій світовій війні. Ще однією рисою, яка дозволяє назвати повість-поему “Поза межами болю” передвісником літератури “втраченого покоління”, є

трагічність світовідчуття, пафос відчуженості, приреченості і водночас стоїцизму. Все, що оточує людину, – вороже їй, світ несе для неї лише страждання і муки. Гнітючий емоційний настрій творів посилює почуття цілковитої самотності і неприкаяності людини у величезному жорстокому світі. Людина щосили опирається, намагається вижити, демонструє чудеса сили духу та витривалості. Однак вона так і залишається безпорадною, тому що не в змозі вирватися із кола фатальної приреченості. Не зважаючи на всі зусилля Генрі, війна наздоганяє його і на території нейтральної Швейцарії. Вона відбирає єдину опору у його житті – кохання, принизуючи роман Е. Хемінгуея відчуттям спустошеності. Аналогічно, в повісті-поемі О. Турянського навіть найзапекліша боротьба за життя не приносить результатів: шестеро із семи втікачів помирають.

Спільним для обох творів є мотив розчарування і зневіри. Для Е. Хемінгуея як представника «втраченого покоління» це була цілковита недовіра до держави, яка виникла внаслідок того, що вона ошукала свою молодь, відправляючи її на фронті. Воєнна пропаганда збуджувала у душах юнаків найкращі почуття, тому багато з них йшли на війну добровільно, щоб відстоювати благородні ідеали. «Декому війна 1914 року, особливо на початку, уявлялася «священною битвою» – чи то за «германську культуру», чи то за «європейську демократію», тому вона мала штучний, героїзований, романтизований ореол» [1, 49]. Але дуже скоро молоді фронтовики з'ясували, що палкі гасла – це фікція, а вони потрібні державі лише як гарматне м'ясо. «Урапатріотичні настрої розбились об скелю насильства і смерті» [1, 49].

Типовим прикладом розчарування й образи є роздуми Фредеріка Генрі: «Мене завжди бентежили слова «священний», «славний», «жертва» та ще оцей вислів «не мине марно». Ми чули їх, часом стоячи під дощем десь віддалік, так що до нас долинали самі ті слова, вигукувані щодуху, і читали на плакатах, що їх наліплювано на інші плакати, але я не бачив довкола нічого священного, а те, що називали славним, не гідне було слави... Багато було слів, що їх ти вже й чути не міг без огиди...» [6, т.1, 602].

Мотив розчарування у повісті-поемі «Поза межами болю» стосується не стільки держави, як загалом людського суспільства, цивілізації, яка допустила масове винищення людей. «Тяжко конати серед грому гранат, серед голоду й холоду, а ще тяжче жити серед нікчемності й хамства сучасних людей.... Я не хочу назад вертати в озвірілий світ.... Якби я був найвищим єством, яке сплodiло світ і життя, то, дивлячись на діла своїх рук і на ваші муки, я запався би зі сорому на саме дно пекла» [5, 81], – вважає Добровський.

Ця відмінність між двома творами була зумовлена різними суспільно-історичними умовами, в яких перебували американський та український народи. Американці були громадянами демократичної держави, свято вірили у її ідеали і їхали до Європи виборювати демократію. Українці не мали власної держави, були роз'єднані між двома імперіями: Австро-Угорською та Царською Росією, виживали серед складних економічних умов, зберігаючи свою національну самобутність. З початком Першої світової війни їх мобілізували до війська вмирати за інтереси чужих держав. Тому, порівняно з американцями, вони не мали патріотичних ілюзій щодо своєї «місії» на війні і особливих розчарувань у державі, яка їх відправила на фронті.

Цією ж обставиною можна пояснити, чому в історії українського народу в період Першої світової війни та після неї не сформувалося (чи не проявилось так

яскраво, як в Європі й Америці) таке явище, як «втрачене покоління».

Це, у свою чергу, пояснює відмінність у закінченні двох творів. У романі Е.Хемінгуея почуття самотності, безпритульності, втрати, розчарування, приреченості на поразку і страждання досягають найгострішого звучання. Не зважаючи на дезертирство та спробу сховатися від божевільного світу, герой Е. Хемінгуея Фредерік Генрі все одно втрачає те, що прагнув зберегти: кохану Кетрін і дитину. Письменник залишає свого героя у стані відчаю, цілковито розчавленого і спустошеного, демонструючи таким чином типового представника «втраченого покоління», яке, переживши війну, не здатне знайти свого місця у суспільстві, якому не йме віри. Душевно зруйновані, самотні, ізольовані, без надії на майбутнє вони марно проживають своє життя, намагаючись затамувати душевний біль.

Не зважаючи на суголосність пафосу повісті-поєми «Поза межами болю» та роману «Прощай, зброе», завершує твір О.Турянський оптимістичніше. Його герой Оглянівський чудом виживає, до того ж він дізнається, що жінка і дитина, про долю яких він нічого не знав, живі. Як і Е. Хемінгуей, О. Турянський у своєму творі звертається до типового для «втрачених» протиставлення жорстокому і безглуздому світові загальнолюдських цінностей, зокрема кохання і сім'ї. Але якщо в творчості письменників «втраченого покоління» світ позбавляє героїв цього крихкого опертя, залишаючи розгубленими, прирікаючи до марнотрати життя, то персонаж О.Турянського із звісткою про сім'ю отримує те, заради чого варто жити й у світі ворожості. Щасливе вирішення долі головного героя лише підкреслює загальну трагедію людства у часи Першої світової війни, адже вижив лише один із семи втікачів і він знову знаходиться у полоні. Війна триває, військовополонені продовжують трагічно помирати.

Таким чином, типологічне зіставлення роману Е.Хемінгуея «Прощай, зброе» та повісті-поєми О.Турянського «Поза межами болю» виявляє риси спорідненості творів на ідейному та пафосному рівні, а саме: пацифізм, викриття винуватців війни, настрої розчарування у сучасному письменникам суспільстві, відчуженості, приреченості, самотності особистості у ворожому світі, трагічного стоїцизму людини. Це дає підстави вважати слов'янського письменника попередником письменників «втраченого покоління».

1. Горідько Ю. Розчавлені Молохом. Вивчення антивоєнних творів Е. Хемінгуея, Е. М. Ремарка і Г. Бюлля, в основі якого компаративний аналіз художнього тексту // Відродження. – 1995. – № 5-6. – С. 49-51.
2. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
3. Печарський А. Поетика трагічного оптимізму в творчості О.Турянського // Дзвін. – 1997. – №9. – С.146-151.
4. Пінчук С. Осип Турянський // Турянський О. Поза межами болю: Повість-поєма; Син землі: Роман; Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – С. 17-39.
5. Турянський О. Поза межами болю: Повість-поєма, Син землі: Роман; Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – 335 с.
6. Хемінгуей Е. Твори в чотирьох томах. – К.: Дніпро, 1979-1981.

The author of the article considers the problem of Slavic predecessors of the "lost generation" literature. On the basis of typological comparison of the novel "Farewell to Arms" by E. Hemingway and the novel-poem "Beyond the Bounds of Pain" by O. Turiansky the author reveals the analogies in the writers' viewpoints on the problem of war. Besides the author determines the features which are typical for the representatives of the "lost generation" literature, particularly for E. Hemingway, in the novel-poem by O. Turiansky.

РОМАН АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА "WHAT IS TOLD" В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ: спроба інтертекстуального аналізу

Перекладна література в українських зразках є головним засобом поєднання України зі світом, джерелом нових ідей у різних сферах матеріальної і духовної культури. Тоді, коли спостерігається втрата пізнавального, естетичного значення деяких інтерпретацій, переклади майстерно виконаних творів як ніколи актуальні на сучасному етапі розвитку українського письменства, оскільки "переклад інтернаціоналізує національну культуру, істотно розширює її межі, сприяє взаємному духовному збагаченню різних народів" [1, 4]. До таких творів високого мистецтва належить англomовний роман Аскольда Мельничука "Що сказано" (1994), перекладений українською мовою О. Винниковим і опублікований харківським видавництвом "Фоліо" у 1996 році.

Не складний за структурою, функціонально-стилістичними особливостями твір американського письменника несе у собі надзвичайно цінне естетичне і духовне начало для українського читача, містить багатство художніх засобів, на які тільки здатна лаконічність англійської мови. Наше завдання полягає в дослідженні адекватності перекладу як функціональної точності, а також у виявленні уміlosti перекладача вдало осмислити, схопити функції елементів і структур оригіналу та відтворити їх засобами рідної мови, а також підтвердити обидва зразки письменства унаочненням порівняльного аспекту.

Важливим при зіставному аналізі оригіналу і перекладу нам видається простеження процесу проникнення в український зразок творчого елемента перекладача. Слушно зауважує В.В. Коптілов про те, що "перекладач, порівнюючи той спосіб виразу, який він знаходить в оригіналі, зі способами, які дає йому рідна мова, повинен сприймати їх на фоні стилістичних потенцій обох мов" [9, 47].

Відомо, що цінним переклад є тоді, коли перекладач глибоко сприймає словесний образ оригіналу в усіх його зв'язках, з усіма його "інгерентними та адгерентними конотаціями" та з допомогою художнього чуття трансформує його (образ) на рідний ґрунт, намагаючись використати всі можливі засоби мови, виходячи з її особливостей та естетичних потенцій [6, 56]. У колі нашого дослідження – проблематика трансформації поетичного словесного образу, зокрема українського, що є наслідком певного естетичного узагальнення, основою художньої тканини будь-якого твору з його увиразненням, посиленням пізнавальної вартості, емоційним впливом на читача, на ґрунт рідної мови.

Варто зауважити, що появу роману у США українська діаспорна преса не зафіксувала, тільки через рік на літературному вечорі, влаштованому Товариством українсько-американських підприємців Нью-Йорк – Нью-Джерсі, Божена Ольшанівська висловила вдячність письменнику за збереження народної пам'яті української нації у творі "Що сказано" [13]. Чимало відгуків та рецензій знаходимо в американських публікаціях відомих видань: "Нью-Йорк Таймс Бук Ревю", "Гарвард Ревю" [17] тощо.

У вітчизняній критиці, крім кількох рецензій та відгуків [12], найбільш глибоким висвітленням художніх особливостей роману є дослідження Тамари Денисової [3] та стаття Оксани Забужко [5], в яких, однак, не приділено уваги перекладові роману Аскольда Мельничука. Згадку про україномовну інтерпретацію твору

знаходимо у Соломії Павличко в передмові до одного з оповідань прозаїка, де йдеться про появу перекладу роману як факт [14, 89]. Тамара Денисова, характеризуючи цей переклад, зазначає, що в ньому "заледве передано поетичність та іронічне звучання оригіналу" [3, 302-303], а Оксана Забужко тільки висловлює побажання щодо відтворення американського роману українською мовою, хоча на час виходу "Хронік від Фортінбраса" 1999 року, в яких міститься згадка праця, переклад уже побачив світ.

Дослідження особливостей роману "Що сказано" в порівняльному аспекті української та англійської мов на основі художніх особливостей потрібне хоча б тому, що будь-який вдало виконаний переклад відомого твору запроваджує у культурне життя іншого народу "нові принципи художнього змалювання життя, знайомить із новими художніми формами, з новими мовними засобами, які створюють художній образ, отже, дає поштовх індивідуальним пошукам митців у їхній оригінальній творчості" [9, 45].

Насамперед зауважимо, що україномовний варіант твору вміло відтворює дух, середовище, в якому перебувають герої. Відтак, перекладач зумів передати сюжетну канву роману "Що сказано", характер настроїв та мотивацію вчинків героїв, зберегти зміст та ідею американського твору, можливо, занадто українізуючи переклад, надаючи йому більшої експресивності у відтворенні мовних особливостей першоджерела. Нагадаємо, що у творі мова йде про українську родину Забобонів: від заснування роду князем Туром і до перебування сім'ї в еміграції. В одній сюжетній лінії на тлі змалювання історичних подій з часів Першої світової війни і до перебування героїв у США автор акцентує увагу на історії національної свідомості, втіленої у вчинках та діях головних героїв до еміграції (у розділі "Мореходи"), та на пошуках ними самоідентифікації в чужому краї – після переселення (у розділі "Земний сад"). Друга сюжетна лінія оповита легендами та переказами про давній рід Забобонів від язичницьких часів до прийняття християнства. Два брати – Зенон і Стефан, ерудовані, освічені, є втіленням українського духу та ментальності, а кожен член Зенонової родини представляє певний архетип українця: Наталка – дружина – є уособленням справжньої української жінки, примітної як красою зовнішньою, так і внутрішньою інтелігентністю; Слава Ластівка – дочка – є продовженням батька у потягу до минулого і втіленням духовності, успадкованої від матері. Зауважимо, що переклад є адекватним у відтворенні композиційної побудови першотвору, хоча стиль американського письменника збережено не повністю, зокрема, коли мова йде про саркастично-іронічну і водночас поетичну забарвленість архетипної реальності як американської дійсності, так і легендарних подій княжих часів.

Особливу увагу слід звернути на генезу назви роману "Що сказано" ("What Is Told"), яка несе вагомое естетичне та смислове навантаження ще в епіграфі до твору (частково ми вже про це згадували [див. 4]). Не можна не оминати розвідку Оксани Забужко, в якій пояснення назви набуває двоякого значення залежно від інтонації, яку створює сама ж дослідниця: "...лукава пастка англійського синтаксису дає змогу прочитати "What Is Told" як із ствердною, так із питальною інтонацією: ось, мовляв, "що сказано"! – і тут-таки вивертається рукавичка фрази, й випливає з неї глузливий чортик вічного сумніву: ну, братці, так "що сказано?" [5, 257]. На нашу думку, таке трактування фрази "What Is Told" не має підстав, оскільки сам автор не ставить знака питання у заголовку і в епіграфі дає йому пояснення, що, як підкреслила сама Оксана Забужко, полягає в усній передачі легенд, переказів

з покоління в покоління, об'єднуючи одним словом "starina". "What Is Told" – "Те, що переказують": в минулому, сьогодні і завжди.

Англомовний варіант оповіді надзвичайно поетичний, насичений яскравими образами. Переклад, на нашу думку, вдало відтворює тропи першотвору, однак оповідь перенасичена художніми засобами. Використання фразеологізмів у творі засвідчує багатий словесний потенціал перекладача, вносячи у художнє мовлення струмись свіжості, надаючи йому більшої колоритності та естетичної краси. Водночас відбір лексики фразеологічних одиниць дуже важливий для наближення до адекватної передачі стилю автора [9]. Відзначаючи вдалі спроби перекладу аналізованого пласту мови, зупинимось, проте, на складних випадках, коли важко підібрати фразеологічний відповідник. У деяких випадках перекладач знаходить потрібний еквівалент. Наприклад, англ. "the world beyond the village was all humor" [19, 10], де "humor" – чутки, перекладено як "Світ за околицею був Наталіці темним лісом" [11, 10] або "...flourishing his bifocals like a baton" [19, 10] – "...орудував окулярами мов диригент паличкою" [11, 4]. Яскравим прикладом адекватності можна вважати переклад англійського прислів'я "Never married, never harried" [19, 143] українським відповідником "Неокручений – незасмучений" [11, 91], а також образну передачу сполучення "if one has one's eyes open" [19, 169] українським фразеологізмом "лише не лови гав" [11, 106] тощо.

Однак подекуди фразеологізми, на нашу думку, недоречно ігноруються, наприклад, речення "Lastivka developed an appetite for the scenery" [19, 27], де "developed an appetite" означає "спалахнула пристрасть", передано як "Ластівка приохотилася до краєвидів" [11, 23]. Введення фразеологічних одиниць у текст перекладу, не властивих першотвору, досить часто трапляється у романі, як-ось: "The farmers were left with nothing" [19, 41], що дослівно означає "Селяни залишилися без нічого" перекладено як "Селянам залишили пшик" [11, 32]; "They had earned the privilege of being seen" [19, 113] (дослівно "Вони вибороли право на те, щоб їх помітили") у перекладі "Вони вибороли собі право бути на оці" [11, 72]; "Without his family, the little he had would turn to nothing" [19, 140] (дослівно "Без родини, найменше, що він мав, перетвориться в ніщо") перекладено як "Без родини і невеличка решта зійде на пси" [11, 90] тощо.

Згідно з вимогами адекватного перекладу, перекладач не повинен ні поліпшувати, ні погіршувати оригінал. Однак, на думку деяких літературознавців, зокрема Л. Черватенка, правомірним є відступ від оригіналу лише тоді, коли йдеться про збереження духу першотвору, що часто практикував видатний український перекладознавець Микола Лукаш [16, 712]. Ми погоджуємося з цим твердженням, однак, на нашу думку, одним із найважливіших елементів вдало відтвореного перекладу вважаємо відповідність естетичного наповнення. З цього приводу слушно відзначає Р. Зорівчак: "Художній переклад – це вид перекладацької діяльності, надзавдання якого полягає у створенні мовою-рецептором твору, здатного справляти на читача чи слухача естетичне враження, аналогічне впливові оригіналу" [7, 18]. Якщо взяти до уваги той факт, що з допомогою мови кожна нація чи народність творить неповторну, властиву тільки їй картину світу, яка "обростає" фразеологізмами як витворами національної душі, то вживання в україномовній інтерпретації твору "Що сказано" великої кількості фразеологічних сполук, що притаманне українській мові більшою мірою, ніж мові-донору, вважаємо доцільним. Водночас перенасичення фразеологізмами художньої канви україномовного варіанта роману створює відмінне естетичне враження від

Ірина Думчак. Роман Аскольда Мельничука "What Is Told" в українському перекладі...

оригіналу, чим не наближає до сприйняття стильової манери Аскольда Мельничука, а спричинює дещо неадекватне розуміння творчого письма американця.

Відзначимо, що діалогічна мова, а також мова "ремарок" оригіналу сухіша, лише зрідка забарвлена поетичними засобами. Перекладач увиразнює мовлення персонажів фразеологізмами тоді, коли в оригіналі письменник дотримується традиційної лаконічності англійської мови. Наприклад, коротке англійське "He blushed" [19, 59] (дослівно "Він почервонів") перекладено як "Зенон напик раків у думках" [11, 39]; або при огляді Наталкою заводу, де працює її чоловік, висловлено: "I didn't know we were so near Hollywood" [19, 118], що дослівно означає "Я не знала, що так близько до Голівуду", маємо "Я і гадки не мала, що до Голівуда палицею кинути" [11, 75] тощо. Переклад засвідчує, що скомпресованість реплік першотвору дещо урізноманітнюється, хоч і не впливає посутньо на його зміст. Більшій образності мовлення персонажів набуває в оригіналі, коли це стосується суперечок чи сварок. Український варіант дещо згладжує зміст таких ситуацій, як-от при відтворенні вульгарної, грубої лайки Копфа, зверненої до Аркадія. Порівняємо:

Оригінал: Your booth, asshole. That's why you're here? Dumb Polack motherfucker. You think that's your booth. You think you own something here. Sure. Right. Ain't nothing, you hear me, nothing here that's yours. This is bullshit, man. What you did was bullshit. That shouldn't surprise me. You're shit. Everybody knows. Nobody, man, you are nobody [19, 134].

Переклад: – Твоя вартарня, віслюча дупа. Знаєш, чому ти тут? Ти, ляхський курвісин? Ти думав, то твоя вартарня? Ти думав, маєш тут щось? Ніжені. Анічого – чуєш мене? – анічого тут твого і близько нема. Ти просто лайно. І лайно усім робиш. Мене це не дивує. Ти просто лайно. Всі це знають. А ти ніхто, голубе, пусте місце [11, 85-86].

Зауважимо, що в Оксани Забужко є свій варіант, який більш адекватно передає зміст репліки: "Твоя каптьорка, виблядку? Ти гадаєш, тут є щось твоє, ге? Нічого, чуєш, мудило, нічого твого тут нема – ти ніщо й ніхто, ти гімно, чуєш мене, полячного за...баний?" [5, 262].

Звернемо увагу на доцільність використання у перекладі діалектизмів. Попри те, що майже всі герої твору – інтелігентні, освічені люди, яким не властиве порушення мовних норм, перекладач щедро вводить у текст діалектні слова, на зразок: "ночви", "путівець", "прісінок", "сінник", "легіт", "кабака" тощо. Недогляд інтерпретатора полягає в іншому: якщо наведені вирази можна зрозуміти з контексту, то вживання таких слів і словосполучень, як "копана опука" (амер. soccer – футбол), "за облавком" (англ. the side of the ship – бік корабля), "підсоння" (англ. climate – клімат), "висікака з закуття" (англ. a climber from backwards – той, що виліз з хаші) не тільки не збагачує мову оповіді, а й змушує читача домислювати значення сказаного, сприймати твір двоюко. Переклад набуває певної екзотичності, відсутньої у першотворі, створює невідповідність між сприйняттям оригіналу і перекладу, робить твір незрозумілим, стає на заваді засвоєння змісту першотвору.

Перекладач неодноразово передає слово "peasant" стилістично забарвленим, зневажливим словом "селюцький", "селюк", що є доречним залежно від контексту. Характеризуючи Наталку, Зенон міркує: "Дружина глузує з його казань про селюцьке життя, проте дбає про телятину з помідорами..." [11, 12]; у згадці про голод йдеться: "В Кіровограді селюки лишали зайвих дітей на міській площі:

вдома їх не було чим годувати” [11, 30]. Вважаємо, що обидва приклади є неадекватним перекладом аналізованого слова й як стилістично-забарвлені вирази тут зайві і недоречні. А ось у сварці Аркадія й Наталки знаходимо: “– Ти чула! – гарчав Аркадій. – Селюк! Дарма ми одружилися. Суспільні касти гріх мішати” [11, 64]. Бачимо, що слово “селюк” є вдалим вибором у контексті, бо додає емоційно-оцінний забарвлення ситуації. Вживання експресивних лексем може бути виправданим у тому випадку, коли перекладач мав намір збагатити не тільки переклад художнього твору зсередини, а й розширити лексичний запас читача.

Слід звернути увагу і на використання в англомовному творі варваризмів. Так, до транслітерованого латиною українського слова додається закінчення *-s*, зокрема в таких словах: *versts*, *paskas* чи вживається поєднання англійського та українського слів у словосполучення, як-от: *Old Stribunetz* (укр. Старенький Стрибунець – власна назва дитячої іграшки коника) тощо. Певною проблемою для перекладача є тлумачення таких слів. О. Винников зигнорував транслітерацію та подав слова з етимологічно українськими закінченнями: *версти*, *паски*, чим спотворив стиль автора.

Оригінал насичений українськими антропонімами: *Adriana Benko*, *Pavlo Horak* тощо. Гумористичного забарвлення набувають такі поняття, як *Madame Vovkoolaka* (письменниця), *George i Pavlo*, останнє з яких містить англійське та українське імена для надання персонажам-носіям більшої комічності, хоч у перекладі передано українськими іменами “Юрко і Павло”. Трапляється часте вживання українських власних назв на зразок *Shevchenko Scientific Society* (Шевченківське наукове товариство), *Ukrainian National Home* (Український національний дім) та інші. Аскольда Мельничук вводить українські реалії в контекст американської дійсності з метою використання їх для “постановки філософської проблеми самоідентифікації з іншою свідомістю в рухомому динамічному сучасному світі як такою, що нею переймається американська свідомість” [3, 303]. Увагу слід звернути на переклад українських військових звань, як-от: “*cossack*”, “*captain*”, останнє з яких тлумачиться як сотник. Порівняємо: *captain* – сотник галицького війська і *captain Reichman* – сотник німецької армії Райхман. Якщо сотники у галицькому війську були, то німецькі військові таких звань не мали. Відтак справджується думка О. Гайнічеру про те, що “при перекладі (заміні) реалій небажаним є підбір таких понять, які мають національне забарвлення у мові перекладу” [1, 110].

Дещо невмотивованим, а отже, недоцільним виглядає вживання перекладачем пасивної лексики, зокрема архаїзмів: “*Lunatic*” – “сноброд”, “*syphilis*” – “пранці”, “*diarrhea*” – “бігунка”; недоречним є часте вживання застарілого слова “*яса*”, що за часів козаччини означало “салют”, а у тексті використовується у значенні “подати знак”: “*дав ясу*” – “*signaled*”, “*на оту ясу і чекав*” [11, 19] – “*It was the sign he'd been waiting for*” [19, 21].

В. Коптілов зауважує, що перед опрацюванням тексту для перекладу перекладач має відчутти поетичність атмосфери першотвору [8, 51]. Відомо, що англійська мова не така багата на дієслова з емоційно-експресивним забарвленням, як українська. Перекладач скористався цим привілеєм та ввів у твір безліч таких слів: “*нашорошив*”, “*окошилося*”, “*зіпнула*” (дослівно “заплакала”), “*почалапала*”, “*пацяло копитцями*”, “*замикуляв очима*”. “*утяв у записнику*”, “*трясся до діла*”, “*виричався*” тощо.

Окремі спостереження можна провести і на синтаксичному рівні. де знаходимо чимало недоліків. Наприклад, речення “*Imagined what it might feel like to*

jump from one (plane. – Авт.) in a parachute” [19, 132], що у дослівному перекладі означає “Уявляв, які почуття охоплюють у стрибку з літака з парашутом”, в україномовному варіанті роману відтворено “Уявляв себе спадуном” [11, 85], складнопідрядне речення “*The sound was unlike anything she ever heard*” [19, 4] перекладено як “Нечуваний звук” [11, 6] тощо. Елімінація підрядної частини речення і створення відмінної від оригіналу синтаксичної конструкції в цьому випадку є недоцільними. Слід звернути увагу на неправильну побудову деяких речень, на зразок “Навіть у Попровської він був не що певний, хто ділить з ним ліжку” [11, 31] або “Вони теж не що зналися на тих війнах на всі fronti” [11, 15], що збіднює художню оповідь. Неприпустимим при перекладі є спотворення слів, що негативно впливає на ціле речення, як-от: “Вона виставляла їх (перуки. – Авт.) кружка у спальні” [11, 66] чи “Потім притулюся лицею” [11, 111]. Так само недоречним є випущення цілого абзацу, який містить цитату з Біблії, в україномовному варіанті збережено тільки половину першого речення “Якщо чиниш добре...” [11, 73]. Переклад біблійного уривка доцільний тому, що включений у роздуми священика при підготовці до проповіді і є основним при її виголошенні. З огляду на це, при такому доволіному втручанні у структуру тексту дещо втрачається його цілісне значення.

Детальний аналіз англомовного роману “Що сказано” Аскольда Мельничука в українському перекладі показав, що українська мова містить відповідні художні аналогії для передачі творчої манери, стилю американського письменника, а отже, доводить ще раз свою універсальність. Відомий французький філософ Поль Рікер говорив про переклад взагалі як про форму порозуміння між культурами, образно характеризуючи його як “духовний акт, який полягає в тому, щоб увійти в оселю мови когось іншого, пожити у когось іншого, щоб згодом привести його до себе як запрошеного гостя... Завжди важливо пам'ятати, що ми втягнуті в історію інших, історію, яка розповідається про них самих і через них – про нас” [18, 53].

На нашу думку, О. Винников намагався зробити все можливе для того, щоб український читач в естетичній цілості сприйняв чужоземний твір, відчув атмосферу змальованої дійсності, осмислив весь трагізм покоління емігрантів, що змушені були покинути рідні домівки через певні обставини, проїнявся душевністю та симпатією до героїв твору. Перефразовуючи слова Оксани Забужко, зауважимо, що перекладений роман, “зробившись фактом вітчизняної літератури”, вніс у неї “безвихідно-герметично задивлену всередину національної “екзистенційної самоти” кінця століття... безперечно оздоровчий погляд на себе “збоку”, “ззовні”, якого їй хронічно бракувало, та й досі бракує” [5, 268]. Факт появи роману, що заговорив рідною мовою героїв твору в українському суспільстві, свідчить про людську небайдужість до оригінальної творчості тих письменників, які популяризують українську націю закордоном.

Очевидне завдання перекладача ввести англомовний твір у культуру українського народу певною мірою виконане, незважаючи на проаналізовані прогалини та недоліди, які присутньо не впливають на композицію твору, не руйнують зміст і не спотворюють враження про першотвір. Адже, говорячи словами Аскольда Мельничука, “переклад дарує нам не тільки сюжети, а й чутливість, здатну розширити нашу свідомість”, саме так можна “відчутти себе частиною універсального інтелектуального простору” [2, 6]. Сподіваємось на зацікавлення англомовним романом не одного перекладача, оскільки для

повнішого осягнення смислово-образної системи оригіналу треба мати змогу бачити кілька перекладних інтерпретацій, що складе більш цілісне естетичне враження від іншомовного твору.

1. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1990. – 212 с.
2. Гусейнова О. Аскольд Мельничук: “Відкриття нових історій стимулює, але й, водночас, завдає болю...” (інтерв’ю) // Кур’єр Кривбасу. Література плюс. – 2003. – № 1–2. – С. 2–7.
3. Денисова Т. Плюралізм сучасності: людина у контексті демократії // Історія американської літератури ХХ ст. – Навч. посібник. – К.: Довіра, 2002. – С. 275–312.
4. Думчак І. Художні особливості роману Аскольда Мельничука “Що сказано” // Українознавчі студії. – 2001. – №3. – С. 162–167.
5. Забужко О. Що сказано, або Як українська література “виходить в люди” // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – С. 255–269.
6. Зорівчак Р. Денотативно-образна калька і смислово-образна калька як перекладознавчі терміни // Мовознавство. – 1985. – №2. – С. 54–59.
7. Зорівчак Р. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія – Львів, 1983 – 176 с.
8. Коптілов В. Актуальные теоретические вопросы украинского художественного перевода. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. – К., 1971. – 49 с.
9. Коптілов В. Сила окриленого слова // Мовознавство. – 1967. – №4. – С. 45–53.
10. Кривошеєва О. Питання культури української мови у виданнях української діаспори США і Канади // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Х.: Око, 1995. – Т. 4. – С. 169–177.
11. Мельничук А. Що сказано. – Харків: Фоліо, 1996. – 128 с.
12. Див.: Найдан М. Перший англomовний роман про Україну // Всесвіт. – 1995. – №5 – 6. – С. 148–149. Павличко С. Про Аскольда Мельничука // Сучасність. – 1997. – № 6 – С. 8–9; Павлишин М. Що таке батьківщина? Де наш дім? // Світовид. – 1994. – №3. – С. 121–124; Рудницький Л. Askold Melnyczuk. What Is Told // ЗНТШ. – Т. ССХХІV. – Львів, 1997. – С. 666–669.
13. Ольшанівська Б. Літературне матіне Аскольда Мельничука // Гарвард Ревю. – Весна, 1995.
14. Павличко С. Про Аскольда Мельничука // Сучасність. – 1997. – № 6 – С. 8–9.
15. Фразеологічний словник української мови // У 2-х книгах. – К.: Наукова думка, 1999.
16. Череватенко Л. “Сподіваюсь ніхто не скаже, що я не знаю української мови”. Фразеологія перекладів Миколи Лукаша. – К.: Довіра, 2003. – С. 711–734.
17. Див.: Corbett William. What Is Told by Askold Melnyczuk. // Harvard Review. – Spring, 1994. – P215–216; Seamus Heaney. Introduction to reading by Askold Melnyczuk 12 April 1994 // Harvard Review. – May, 17. – 1994. – P2–3.
18. Ricouer P. Filozofia osoby. – Krakow, 1992.
19. Melnyczuk Askold. What Is Told. – Boston. – Faber and Faber. – 1994. – 202 p.

The article deals with the functional-stylistic peculiarities of the translation of the Askold Melnyczuk's novel "What Is Told" in comparison with the original. It includes the elements of literary and linguistic analysis of the problem. The attempt of the intertextual analysis of the original and its translation is done mostly on the lexical-semantic and syntax levels

Мирослава Медицька

ТВОРЧІСТЬ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ ЯРОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

Питання рецепції творчості польського письменника, художника і театрального діяча Станіслава Виспянського (1869 – 1907) на українському національно-культурному ґрунті здавна цікавило багатьох літературознавців і театрознавців. Одні дослідники (Іван Франко, Мирон Степняк) ще на початку ХХ століття виявляли

генезу і шляхи сприйняття його поезії та драматургії нашим літературно-мистецьким і суспільно-духовним середовищем [1], інші (Микола Євшан, Михайло Голубець, Михайло Рудницький) – з'ясовували міру його впливу на польсько-українські художні взаємопроцеси [2], ще інші (Павло Штокало, Іван Миронець) – вивчали його роль у розвитку модерністських типів авторської ідейно-естетичної свідомості та їх поетики в цілому ряді творів нашого національного письменства [3]. Схожі підходи й дещо подібні аспекти (звісно, з відповідними їх модифікаціями) спостерігаються і в нинішніх дослідженнях українських науковців про ліричну й драматургічну спадщину Станіслава Виспянського – Миколи Ільницького, Юлії Булаховської-Круть, Івана Лозинського, Валерія Гаккебуша [4].

Проте у цьому ряду й досі виокремлюються розвідки галицького історика і критика літератури Ярослава Гординського про творчість польського художника слова, на які через ідеологічні заборони донедавна менше звертали свою увагу дослідники національного письменства та мистецтва. Надруковані у 30–40-х роках минулого століття у львівських та варшавських періодичних виданнях, вони тим часом не тільки доповнюють, а й поглиблюють поняття рецепції Станіслава Виспянського в Україні, суттєво розширюють горизонти типологічних зіставлень його неоромантичної та символістської лірики й драми з модерністськими творами українських поетів і драматургів, надто представниками “галицької модерни” чи й загалом репрезентантами національно-автономної парадигми раннього модернізму.

Якщо ж синтезувати всі статті Ярослава Гординського на цю тему, можна чітко виокремити в них ті домінуючі літературознавчі концепції, що є головними для нього в дослідженні творчості Станіслава Виспянського. Передусім художня трансформація українських мотивів та образів, сюжетів і героїв у його авторській ідейно-естетичній свідомості. Не менш важливим є також компаративістський підхід дослідника до аналізу віршів і п’єс польського та українських письменників, зокібна “молодомузівців” (Василя Пачовського, Сидора Твердохліба, Богдана Лепкого та ін.). Власне, такі шляхи взаємосприйняття відкривають нові наукові погляди на поставлену проблему, розв’язують питання взаємопроникнень і запозичень тих чи інших фактів, явищ у цілковито автентичних літературних процесах як України, так і Польщі.

Розглянемо докладніше позицію Ярослава Гординського, що назагал доволі виразно відбита у його літературознавчих концепціях, спроектованих на творчість Станіслава Виспянського. Порівняно з іншими попередніми дослідженнями, в його наукових розробках насамперед всеохопнішими проступають аспекти українського впливу (реальної дійсності, фольклору, міфології та історії) на поезію й драматургію польського автора. Як історик національного письменства Ярослав Гординський відшукав початки зацікавлення Станіслава Виспянського східними теренами тодішньої Галичини, що припадають на кінець 80-х років ХІХ століття. Простудійовані багаті архівні матеріали, праці варшавського вченого Яна Дура про основу художнього мислення поета, спогади його тітки і виховательки Яніни Станкевич [5] дали критикові підстави для висновку про те, що перша поїздка Станіслава Виспянського до Львова, Дрогобича, Станіслава, Богородчан у 1887 році, одразу ж по закінченні навчання в гімназії, мала не стільки пізнавальне, як виховне значення для нього, бо несла в собі духовну потребу письменника у збагаченні культурою та історією іншого, сусіднього з поляками народу. Після цієї подорожі, як і двох наступних до Галича, Рогатина, Делятина, Яремчі, Ворохти

й Яблуніці, у творчості Станіслава Виспянського з'явилися малярські картини і зображенням стародавніх східногалицьких церков, українських архітектурних споруд, гуцульських краєвидів і, що дуже важливо, – близько 20 драматургічних творів, натхнених національними легендами, міфологією та історичними візіями.

Ярослав Гординський доводить, що доля й образ України в поезії та драматургії Станіслава Виспянського відображаються по-різному. В одних випадках опосередковано (через згадку святого апостола Андрія в "Легіоні" або привид жінки, що носить при боці оздоблений сріблом чудодійний меч "щербець" в "Королеві польської корони"), в інших – здебільшого безпосередньо в системі конкретно-історичних, фольклорно-міфічних образів, характерів, сюжетів, обставин і ситуацій, як, наприклад, у драмах "Болеслав Сміливий", "Король Казімеж Ягелонський", "Зигмунт Август". В одній з них події відбуваються у Самборі 1451 року, згодом – у Луцьку 1452 року ("Король Казімеж Ягелонський"), в іншій – постаті руського воєводи Петра Боратинського та берестейського воєводи Рафаїла Лещинського зображені у зв'язках з Україною ("Зигмунт Август"). Тут доречним видається спостереження Ярослава Гординського про те, що в жодному літературному творі (лірика це чи драма) Станіслав Виспянський не торкається історії української козащини, за винятком хіба що згадки про Запорожжя ("Самуель Зборовський") і про гетьмана Мазепу, який скаче на баскому коні в степу ("Ніч листопада"). Вочевидь, художник слова оминув це цілком свідомо, припускає дослідник, "щоб просто обійти яскраві польсько-українські непорозуміння" [6, 116].

Порівняно з цими творами, у драмах Станіслава Виспянського "Весілля", "Судді", "Прокляття" українські образи, теми й мотиви, за переконанням Ярослава Гординського, чи не найбільш виразні, сказати б, рельєфно зриміші. У першій – міфічний образ лірника-віщуна Вернигора, що прибирає фольклорні й національні риси як українського, так і польського народів; у двох наступних, так званих "галицьких трагедіях", – і проблемно-тематична основа, і система характерів позначені яскравою українською стихією, соціально-побутовою й історичною конкретикою. Важливо, що літературознавець, аналізуючи образ Вернигора, справедливо виводить його з української міфопоетики та легенд, романтичного мислення польських та українських художників слова. "Вернигорина постать була добре відома вже в польській романтичній літературі, що його ідеалізувала, аж нарешті Матейко змалював його як надхненного пророка незалежності Польщі. До того в 1900 р. йшла у Кракові драма Словацького "Срібний сон Саломеї", де Вернигора заповідає, що колись у місячну ніч його дух стане знову на могилах, наведе лебедів, лицарів та гетьманів і пробудить трупа Польщі своєю лірою, блиском минулого та старими думами. Та ще важніше було для Виспянського пророцтво Вернигора з "Беньовського" (драма Юліуша Словацького. – М. М.-Х.) про білого коня. Здається, Виспянського вразив передусім образ духа лірника на коні, що пориває короля. Виспянський відразу розвиває цей образ: Вернигора прибуде до вавельської катедри, щоб пірвати всіх до бою" [7, 117].

Український дослідник поділяє думку ряду критиків і істориків польської літератури про те, що сцени появи Вернигора, як й інших привидів, у "Весіллі" надто очевидно проєктуються поетикою польських романтичних шедеврів – "Дзядів" Адама Міцкевича і "Кордіана" Юліуша Словацького. Та водночас він аргументує сутність Вернигора й чисто українською фольклорною стихією та міфопоетикою. Тому для нього цей образ, з одного боку, несе ореол легендарного пророцтва і надприродних сил, з іншого, – є втіленням сільського лірника-кобзаря.

який усвідомлює свою силу впливу на народні маси. Така концепція Вернигора Ярославом Гординським зонайменше має право на існування: принаймні вона достатньо наукова.

Два інші драматургічні твори – "Судді" і "Прокляття", як уже зазначалося, теж своєрідно відбивають у своїх сюжетах і характерах, зрештою, у своєму змістовому наповненні поняття українства. Приміром, в основу першого, як відомо, ліг реальний випадок із тогочасної судової хроніки: син багатого гондляря зі села Яблуніця, що неподалік Ворохти, застрелив свою вагітну коханку – дев'ятнадцятирічну сільську дівчину, яка служила в корчмі. Тим часом суд не довів мотиви злочину і виправдав обвинувачуваного. Можна навіть стверджувати, йдучи за Ярославом Гординським, що польський драматург, відштовхнувшись від дійсного факту, абсолютно свідомо зосередив усе драматичне дійство навколо мешканців українського гірського села й художньо трансформував їх долі в інтригуючому сюжеті, гострих конфліктних зіткненнях, зрештою, у відповідній жанровій формі – трагедії. Звідси має цілковиту рацію дослідник, коли заперечує думку деяких критиків про начебто польську основу п'єси "Судді": "Акція в цій драмі відбувається геть-чисто вся у східно-галицькому, гуцульському селі (Виспянський знав Гуцульщину, бо був у своїй рідні в Делятині). Головними особами цієї трагедії є жиди-корчмарі (Самуель, Натан. – М. М.-Х.), їх служниця Євдоха (...), українські постаті схоплені епізодично, та вірно (...). У трагедії попадаються й українські вислови (як, наприклад, Діда, що вітається з Євдохою: "Дай ти, Боже, здоров'є, дитинко" чи Відпускника, що співає українську пісню: "Ой, нема голуба, / тай вже не буде". – М. М.-Х.)" [9, 119].

Наведені спостереження про художню трансформацію Станіславом Виспянським українських образів, мотивів, сюжетів і характерів або споріднених з ними польських відповідників, звісна річ, належать не до безпосередніх його висловлювань, а випливають із всієї системи його творів, "драм і поем із їх індивідуальним освітленням" [10, 119]. Синтезуючи ці спостереження, Ярослав Гординський робить обґрунтовані висновки: "українські справи виступають у писаннях Виспянського в 1893-1907 рр., отже, в часі майже цілої його творчості – найбільш 1900 р.; назви "Україна" в писаннях Виспянського немає – в них є тільки загальна назва "Русь" або назви поодиноких земель; найлюбіші постаті Виспянського, зв'язані як-небудь із Україною – Болеслав Сміливий, Станіслав, Казімеж Великий (...), Вернигора; на Україні притягає поета найбільше чар пісні (Вернигора) та елементарна сила чистих, непофальшованих почувань (Євдоха, частково красуня Болеслава Сміливого), зокрема, він цікавиться Гуцульщиною; поет дивиться на Україну під кутом історичних земель давньої Польщі; територія України виявляється у Виспянського (...) як доволі багата галерея різних місць" [11, 121].

Інша літературознавча концепція Ярослава Гординського в його дослідженнях творчості Станіслава Виспянського – типологічний розгляд його творів у зіставленні з творами українських авторів, а відтак виявлення у такому контекстальному аналізі своєрідності ідейно-естетичної авторської свідомості польського письменника. Критик у своїх статтях свідомо оминає проблему творчого впливу "Молодого Польщі" на "Молоду Музу" (відповідно польське й українське літературне угруповання), що сповідували принципи модернізму, бо їх, за його словами, докладно схарактеризували у своїх розвідках Мирон Степняк, Микола Євшан, Борис Якубський, Данило Рудик, Іван Миронець [12]. Він більше зосереджується на особистих зацікавленнях "молодомузівців" новими типами художнього

мислення, передусім символізмом, імпресіонізмом, неоромантизмом та експресіонізмом, аспектами яких виступали тоді саме “молодополяки”, на перекладацькій діяльності українських письменників (Степана Чарнецького, Остапа Луцького, Сидора Твердохліба та ін.).

Та чи не найґрунтовніше досліджує Ярослав Гординський типологічну близькість драм “Весілля” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського, виявляючи водночас автентичність і самодостатність творів раннього модернізму в національних літературах. Критик, з одного боку, не заперечує зв'язків між двома п'єсами, проте, з іншого боку, й не абсолютизує їх, залишаючи для кожної з них право на цілковиту самоцінність і самототожність. “Так драма Пачовського, як і загалом твори українських модерністів тієї пори духового перелому, – зазначає Ярослав Гординський, – скермовує свою увагу на власне історичне й соціальне оточення, вона стає проблемою нового активного покоління української інтелігенції під знаком загостреного національного психологізму та залученого з цим ліризму, з типовим невдоволенням із реальної дійсності та протестом супроти неї. А що ця молода генерація українських інтелігентів не мала ще міцно зорганізованої психіки, вона використовує в поезії європейські форми поміркованого символізму, спираючись так на чужі зразки. Пачовський найшов такий безпосередній зовнішній взірєць у “Весіллі” Виспянського” [13, 123].

Здається, саме Ярослав Гординський з-поміж багатьох тодішніх і нинішніх дослідників взаємозв'язків “Весілля” і “Сну української ночі” звертає увагу на один присутній факт, що не стільки заперечує наслідування українським драматургом польського художника слова, скільки відчутно доповнює цей мистецький вплив. Мова йде про те, що в структурах текстів п'єс спостерігається наявність спільної для обох постаті Вернигора. Хоча у списку дійових осіб твору Василя Пачовського цей персонаж не зазначений, все ж він з'являється у другій і третій діях побіч із колишніми визначними діями українського національно-духовного відродження, громадськими і культурними постатями. Згадаймо, що і як пояснює з цього приводу в своїх кінцевих заувагах до різних читачів сам автор. Ярослав Гординський вважає це дуже суттєвим моментом у розумінні “Весілля” та “Сну української ночі”, тому й цитує коментар Василя Пачовського: “Вернигора – український кобзар, що перейшов (перетворився. – М. М.-Х.) у легендарного оборонця Люблінської унії, змальованого Чайковським (у повісті “Вернигора”. – М. М.-Х.) та Виспянським у драмі “Весілля”. Тут тип мужика, що хоче злуки люду з інтелігенцією для виборонення спільного ідеалу” [14, 290].

Таке введення до образної системи “Сну української ночі” постаті Вернигора, на переконання Ярослава Гординського, сприяє поглибленому розумінню загальної ідеї та пафосу... “Весілля” Станіслава Виспянського – відродження національної й історичної візії Польщі. Щоправда, Вернигора Василя Пачовського іноді проступає дещо епізодично і змальований здебільшого в іронічному плані, ба навіть у критичному сенсі, як фанатичний рятівник “кресів” (окраїн. – М. М.-Х.) Польщі.

Схожий підхід Ярослава Гординського до виявлення аналогій між “Весіллями” і “Сном української ночі” спостерігається також у його аналізі окремих деталей-образів. Погоджуючись з тим, що обидва твори несуть у собі наскрізну художню ідею – візію національного “воскресіння”, він все ж виокремлює у ній ті аспекти, які є не просто самоцінними й самодостатніми, а й до певної міри домінуючими

у кожному з них. Більше того, дослідник з'ясовує джерела такої ідеї, надто у драмі українського автора. Тут вона випливає зі всієї естетичної і поетикальної системи – викувати й оздобити золотий вінець України, що мав би бути готовим на поклик Богдана Хмельницького. Літературознавець припускає, що цю ідею Василю Пачовському могли підказати не лише образ-деталь “золотого рогу” з “Весілля” Станіслава Виспянського, а й образ-деталь “кільця Нібелунгів” з однойменної опери Ріхарда Вагнера. Зрештою, і для письменника, і для дослідника це було не настільки важливим, як те, щоб показати великомученицьку трагічну долю її, України (у п'єсі цю дійову особу позначено як “Вона”. – М. М.-Х.). Саме Вона зберігає для нащадків цілющу воду, аби воскресити і пам'яті, і славу, і звитагу минулого українського народу. Саме її кров страшна і небезпечна для ворогів нинішніх і прийдешніх, тих, хто намагається всіляко підкорити Україну, позбавивши її свободи й незалежності. “Одне слово, це персоніфікація месіаністичної ідеї на Україні, тієї самої ідеї, що з нею пробує боротися Виспянський (наприклад, у “Визволенні”), – робить дещо несподіваний висновок Ярослав Гординський і обґрунтовує його такими міркуваннями: – Ця українська месіаністична ідея, зв'язана з пробудженням романтичного історизму та романтичними мріями університетської молоді, ожила з давньої української традиції, певно, під впливом і “Молодої Польщі” і, зокрема, Виспянського, що боровся з нею, та насправді її позбутися не міг” [16, 125].

Власне, ідея воскресіння України, ідея національного месіанізму, що випливає як домінуюча в драмі Василя Пачовського “Сон української ночі” і яку з позицій історичної перспективи окреслив Ярослав Гординський, знайшла своє продовження в поезії Павла Тичини, Євгена Маланюка, представників галицької модерні “Митуса” і літературного угруповання “Логос” та ін. українських художників слова. Назагал уся творчість Василя Пачовського з її настійливим прагненням європеїзації через модерністську систему ідейно-естетичної авторської свідомості (передусім таких її типів, як неоромантизм та символізм) пройнята національною ідеєю, “наскрізь романтичним історизмом і мрійливим візіонерством” [17, 128]. Він наполегливо шукав свій мистецький світ, витворював свою поетичну і драматургічну поетику і дуже часто зразком для нього в цьому слугувала модерна лірика й драма Станіслава Виспянського.

Таким чином, погляди Ярослава Гординського на творчість Станіслава Виспянського і сьогодні не втратили своєї наукової вартості і мають відповідну літературознавчу перспективу у дослідженнях польсько-українських культурно-духовних зв'язків.

- 1 Див.: Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1984. – Т.41. – С. 159; Степняк М. Поет “Молодої Музи” // Червоний шлях. – Ч.1 – 1983. – С. 147; Н. Станіслав Виспянський // Діло. – Ч. 2 – 1908. – 2 січня та ін.
- 2 Див.: Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу // ЛНБ – 1912. – С. 526-534 (Ця стаття надрукована в окремому виданні праць цього автора під назвою “Критика. Літературознавство. Естетика”. – К., 1996); Голубець М. Галицьке малювання – Львів, 1926. – С. 33; Рудницький М. Станіслав Виспянський. У 25-ліття смерті // Діло. – Ч. 273 – 1932. – 9 грудня та ін.
- 3 Див.: Євшан М. Під прапором мистецтва. – К., 1910. – С. 51-52 (Ці дослідження також опубліковані в його книзі “Критика. Літературознавство. Естетика”. – К., 1998); Шпокало П. “Сон української ночі” В. Пачовського // Руслан. – Львів, 1903. – Ч. 278. – 22 грудня; Миронець І. Вступна стаття // Прозаїки 1890 – 1900 рр. – Т.2. – Харків-Київ, 1930 та ін.
- 4 Див.: Рудницький М. Візія національного “воскресіння” // “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон

- української ночі" Василя Пачовського // Січ – № 6. – 2000. – С. 41-47); Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) – Івано-Франківськ, 2002 – С. 177-187 або ще раніше видані праці: Булаховська-Круть Ю. Вогонь широго почуття // Всесвіт. – № 11. – 1969. – С. 125-127, Лозинський І. Поетичний театр С. Виспянського // Жовтень – № 11. – 1970. – С. 121-125, Гаккебуш В. В сучасному польському театрі. – К. 1972. – С. 74-102 та ін.
5. Był J. Wkdrywka Stanisława Wyspiańskiego po Maiopolsce Wschodniej // Kurjer Literacko-Naukowy – Dodatek do № 357 Ilustrowanego Kurjera Codziennego z dnia 25 grudnia 1934 i № 7 z dnia 7 stycznia 1935; Nowakowski J. Wyspiański, Studia o dramatach. – Kraków, 1972; Lempicka A. Wyspiański – pisarz dramatyczny. Idee i formy. – Kraków, 1973 та ін. матеріали, в яких розкривається зацікавленість Виспянського тодішньою Східною Галичиною
6. Гординський Я. Станіслав Виспянський і Україна // ЗНТШ. – Т. 155. – 1937. – С. 109-130 Ця стаття літературознавця, властиво, є своєрідним відбитком виданої ним раніше однойменної праці у Львові (1935) або, по суті, розгорнутими роздумами на цю тему, започаткованими на Другому Міжнародному з'їзді науковців, що відбувся у Варшаві 1934 року й опублікованими тоді ж в окремій книжці рефератів (С. 43-47). Ми ж у своєму дослідженні покликатимемося, за нашим переконанням, на його найповнішу розвідку, видруковану в Записках Наукового товариства ім. Шевченка 1937 року
7. Там само. У плані нашого дослідження цінними видаються спостереження польських літературознавців про образ Вернігори: Klinger W. Jeszcze o czasie przepowiedni Wernyhory // Odbicie ze Sprawozdać Polskiej Akademii Umijtności. – T. XLII. – Warszawa, 1937. – Nr.9. – S. 235-238; Kasjan J.-M. Apostoi pojednania – rzecz o Wernyhorze // Siostrzane muzy. Studia o literaturze ustnej i pisanej. – Lydu, 1986. – S.5-109; Kasjan J.-M. Wernyhora – postal z polsko-ukraickiego pogranicza // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – № 6-7. – 1998. – S. 140-165.
8. Цит. за вид.: Wyspiański S. Wesele. Wydanie III (poprawione).-Warszawa, 1996 Підрядковий переклад наш.
9. Гординський Я. Станіслав Виспянський і Україна // ЗНТШ. – С. 109-130 Тут і далі в основному збережено автентичність авторської стилістики
10. Там само.
11. Там само.
12. Див. вище праці названих авторів, а також: Рудик Д. Молодомузіці // Життя і революція. – Ч. 12. – 1925. – С. 36-45 і Якубський Б. Вступна стаття // Галицька та буковинська поезія XX в. – Харків-Київ, 1930.
13. Гординський Я. Станіслав Виспянський і Україна // ЗНТШ. – С. 109-130.
14. Пачовський В. Сон української ночі. – Львів, 1903
15. Там само. Збережено стилістику видання
16. Гординський Я. Станіслав Виспянський і Україна // ЗНТШ. – С. 109-130.
17. Там само.

It is for the first time that the article deals with the literary criticism conceptions of the Ukrainian historian and literary critic Yaroslav Hordynsky in the analysis of the literary work of the famous Polish writer Stanislaw Wyspiansky. Giving strong arguments the author of the article proves the actuality and novelty of the suggested approaches to the set problem in the field of literary criticism.

Граматична будова мови

Василь Пітель

ПРОЦЕС УТВОРЕННЯ РЕЧЕННЯ І ПРИРОДА НЕЗАКІНЧЕНИХ РЕЧЕНЬ

Виникнення проблеми аналізу незакінченого речення як багатопланового явища зумовлене становленням і розвитком сучасної наукової парадигми лінгвістичних досліджень, яка передбачає комунікативно-функціональне вивчення мови як системи складної і часто непередбачуваної, що залежить від умов та потреб комунікації.

Одним із найбільш перспективних підходів до вивчення мовних явищ, зокрема незакінчених речень, є виявлення прагматичної значущості висловлювання, що переносить акцент з коду мовного, яким користуються в комунікації, на сам процес його використання у практичній діяльності людей.

У дослідженнях із мовленнєвої діяльності процес утворення речень розглядається в основному на матеріалі усного мовлення. У цьому випадку "предметом аналізу для психолінгвіста є не ізольоване речення, висловлювання чи текст як продукти процесів творення мовлення або матеріал для мовленнєвотворчих процесів, а саме ці процеси" [7, 25]. Такий підхід до вивчення речення з точки зору теорії мовленнєвої діяльності має свої переваги, проте в той же час вважається, що у мовознавчих студіях предметом аналізу є насамперед речення, висловлювання або текст саме як продукти процесів творення мовлення. Деякі особливості процесу творення речення в мовленні можна розглядати, вивчаючи продукти (найбільш типові синтаксичні конструкції) цього процесу, що використовуються у писемному мовленні.

Незакінчені речення так само, як і речення, яким властива структурна, семантична та інтонаційна завершеність, утворюються під час виникнення та функціонування усного мовлення – процесу, у котрому відбиваються різні етапи формування та вираження думок.

"Процеси генерації думки і формування мовлення, – відзначає С.Д.Кацнельсон, – так тісно переплітаються між собою, що у всіх вирішальних фазах вони складають єдиний процес генерації думки – мовлення" [4, 12]. Погоджуючись із таким міркуванням, зауважимо, що процес утворення речень не може бути лише вираженням готової думки або механічне переведення синтаксичної структури з глибинного внутрішнього рівня на рівень зовнішній, так би мовити, – на поверхню. Мисленнєва діяльність передбачає діяльність мовленнєву і здійснюється за допомогою мовної системи, лексичні та граматичні елементи якої є засобами вербального вираження у процесі формування думки. Таким чином, процес утворення речень передбачає створення не тільки синтаксичних конструкцій, але й того чи іншого змісту. Породження думки і мовлення, у якому вона матеріалізується, – не окремі явища, а єдиний, цілісний і нерозривний процес.

Мовленнєва діяльність розвивається "від мотиву, який породжує яку-небудь думку, до оформлення самої думки, до втілення її у внутрішньому слові, потім у значеннях зовнішніх слів і, нарешті, у словах" [1. 38]. Тобто процес спілкування проходить шлях від певного задуму, загального плану повідомлення через послідовне розчленування і конкретизацію його за допомогою змістових та формаль-

них елементів і категорій, які наявні у мовній системі, до остаточного фонетичного оформлення кінцевого продукту [10, 110-122; 8, 167-202, 237-254].

Процес утворення речень умовно поділяють на кілька тісно взаємопов'язаних етапів, які послідовно змінюють один одного: 1) етап смислового планування; 2) етап граматичного конструювання; 3) етап фонетичного оформлення, який перебуває під слуховим контролем мовця. Кожному з цих етапів відповідає певний вид операцій, які виконуються мовцем: 1) вибір слів за значенням; 2) вибір граматичних форм слів; 3) вибір схеми мовлення.

Утворення речення у процесі породження мовлення починається з його смислового планування, або програмування, у внутрішньому мовленні. Воно полягає у побудові семантичної схеми, на основі якої формується речення і яка виступає внутрішньомовленнєвим еквівалентом, прообразом майбутнього зовнішнього мовлення, і відрізняється від неї особливим характером семантичної побудови, відсутністю якої-небудь граматичної оформленості і редукцією звукової форми [1, 38].

Етап планування має дуже важливе значення у мисленнєво-мовленнєвій діяльності людини, оскільки в ньому 1) відбувається реалізація у внутрішньому коді "мотиву" і "думки", в яких відбивається складна дослідницька діяльність мовця; 2) здійснюється семантичне розгортання майбутнього висловлювання; 3) будується предикативна організація його цілісності [11]. На цьому етапі мовець, виходячи із своїх знань та досвіду, відповідно до поставленої мети складає програму мовленнєвих дій, визначає порядок деталей викладу, способи поведінки і своє відношення до змісту ймовірного повідомлення. Тут створюється і семантична схема майбутнього речення, яка включає лише ті його компоненти, які відбивають логічну структуру думки.

Внутрішнє програмування передбачає необхідність двох операцій: 1) виділення найбільш важливих для майбутнього речення взаємопов'язаних елементів (суб'єкта та предиката) і 2) побудови їх з урахуванням предикативних відношень та функціональної ієрархії.

Отже, програма включає в себе кореляти не всіх компонентів речення, а лише тих, які складають його смислове ядро. Елементи програми речення виражаються за допомогою суб'єктивного коду, який включає образи, схеми, поняття, уявлення і т. ін. Після створення такої програми настає процес переводу суб'єктивних значень, виражених відповідним суб'єктивним кодом, в одиниці значення зовнішньої мови, яка поки що виражається граматично не представленими формами слів.

Етап граматичного конструювання характеризується "переходом від синтаксису значень до словесного синтаксису, перетворенням граматики думки у граматику слів" [1, 335]. Конструювання здійснюється завдяки взаємодії механізмів граматичного оформлення речення. Ці механізми постійно задіяні до активного пошуку мовцем таких наявних у мовній системі способів і засобів, за допомогою яких можна найбільш адекватно реалізувати створену програму. Так, вибір структурної схеми речення дозволяє уже знаходити граматичні форми слів. У цей же час відбувається розгортання кожного із взаємопов'язаних елементів найбільш важливих компонентів речення в синтаксичну групу або окреме слово у сукупності його зв'язків і відношень з іншими словами.

Для етапу граматичного конструювання властиві такі (одні з основних) ознаки: здійснення процесу відбору лексичних одиниць і граматичних форм, завдяки

чому відбувається сворідний перехід від семантико-синтаксичних структур потенційних речень до конкретних речень. При цьому спостерігається взаємодія двох принципово різних механізмів, один з яких забезпечує формування синтаксичної структури і носить конструктивний характер, а інший забезпечує її лексичне наповнення і є комунікативно зумовленим [9].

На етапі фонетичного оформлення відбувається фонетичне оформлення окремих слів, синтаксичних одиниць, фонетичних фраз. Після цього протікає мовленнєвий акт, під час якого здійснюється оптимальна реалізація запланованої програми.

Матеріалізацією речення у реальному звуковому мовленні, його фонетичним оформленням у мовленнєвому акті завершується процес утворення цього речення, який здійснювався під контролем із боку мовця. Це означає, що тривалість і результат мовленнєвої діяльності постійно контролюється адресантом, який слідкує за реалізацією програми на всіх етапах процесу утворення речення і при необхідності вносить відповідні корективи. Тому у кінцевому результаті можуть виникати певні розбіжності між тим, що було заплановано спочатку, і тим, що прозвучало під час мовленнєвого акту. Адже "кожний акт породження мовленнєвого висловлювання має багатосторонню зумовленість і фазову природу, вся мовленнєва дія не може керуватися жорстким алгоритмом, який однозначно визначає майбутню конструкцію плану вираження і однозначно задає його семантику" [11, 22].

Два останні етапи процесу утворення речення є власне мовними етапами, тоді як перший етап не пов'язаний зі структурою мови і визначається характером та особливостями людського мислення.

Дотримання послідовності при проходженні етапів процесу утворення речення сприяє виникненню у мовленні структурно і семантично завершених речень, і, навпаки, непослідовність операцій або упущення якого-небудь етапу зумовлює появу структурно та семантично незакінчених речень.

У процесі утворення речення окремі елементи думки незакінченого речення, на відміну від структурно та семантично завершених речень, не отримують вербального вираження і представляються у вигляді наочно-чуттєвих образів. Одночасно синтаксичні позиції відповідних членів речення логічно запрограмовані відповідно до логічної структури думки. Таким чином, поява у мовленні НР може викликатися, з одного боку, функціонально-стилістичною метою, яку програмує і переслідує автор художнього твору, а з іншого, – умовами, які виявляються на різних етапах процесу утворення речення.

Найважливішими, на наш погляд, факторами, які можуть викликати появу незакінчених речень у мовленні і які виявляються на різних етапах процесу утворення речення, є:

1. Відхилення від програми формування речення на етапі смислового планування. Воно може виникати у таких ситуаціях:

а) коли семантична програма ще повністю не сформована і в процесі мовлення змінюється мовцем, а також тоді, коли послідовність її протікання порушується в результаті накладання досвіду, спільних із слухачем знань, "різних підпрограм" і т. ін. Наприклад: Г а н н а С е м е н і в н а. Сину! Ну, хіба ж таки можна бути таким? Ну, нехай собі ти малюєш, але ж де ж таки видано, щоб рідну дитину зневажати через те, що... мистецтво... Мистецтво, сину, не дасть тобі того, що жива людина. (В.Винниченко);

б) коли семантична програма була сформована, але через ті чи інші причини зазнала повної або часткової деформації. Наприклад: Ущухло все... А я... о, серце бідне! Твій давній сум, як похоронний дзвін, Ридас знов... (С.Черкасенко);

в) коли семантико-синтаксична структура речення зумовлена контекстом або ситуацією мовлення у пре- чи постпозиції. У цьому випадку вербально не виражені члени речення стають необов'язковими, оскільки семантика речення, у структурі якого вони програмується, зрозуміла завдяки контекстові або ситуації. Наприклад:... По шляху в Німеччину лекельну П'яні фріци гнали полонянок, Світлосих, юних волинянок,..... Хуртовина, мов причинна мати, Голосила: – Доні мої, ружі! Не пушу! Снігами спеленаю, Підійму на руки крижанисті. Краше тут... Бо у чужинський край Загризуть вас нелюди-фашисти. (П.Воронько).

2. Помилки під час перетворення семантичної структури у синтаксичну на етапі граматичного конструювання. Вони виникають:

а) коли в комунікативному механізмі з'являються порушення, які заважають правильному лексичному наповненню синтаксичної конструкції. У цій ситуації мовець не відчуває труднощів щодо вибору граматичної схеми і побудови синтаксичної конструкції, оскільки всі її структурні елементи зафіксовані у його свідомості. Проте при наповненні синтаксичної структури конкретним лексичним матеріалом у нього виникають серйозні проблеми. Це спостерігається у тих випадках, коли, незважаючи на чітке усвідомлення того чи іншого елемента відповідної ситуації і його місця у семантичній структурі речення, способи і засоби його вираження викликають у мовця труднощі. У кінцевому результаті виникають незакінчені речення із невербалізованими елементами думки. Наприклад: – Краше вже блукати по базарах, попід драним небом ночувати, харчитися об'їдками армій, та зате ж бути... як це там? (О.Гончар);

б) коли при формуванні синтаксичної конструкції відбуваються порушення у механізмі конструювання. При цьому мовець має труднощі у побудові граматичної структури речення, які пов'язані із правилами розгортання синтаксичної структури, поширенням компонентів структурно-семантичного ядра речення, а також із правилами вибору граматичних форм слів і способів оформлення синтаксичних зв'язків та відношень між елементами речення. У цьому випадку семантико-синтаксична структура речення стає незавершеною. В ній можуть бути відсутніми навіть конструктивно необхідні елементи. Наприклад: – Ну, і що ж ви в цій справі зробили, коли ваша ласка? – Ми пішли методом різниці. Справа, бачите, в тім... (М.Івченко).

3. Помилки на етапі фонетичного оформлення під час реалізації синтаксичної структури у зовнішньому звуковому мовленні. На цьому етапі мовець має у свідомості граматично та семантично оформлену синтаксичну конструкцію і вибрану для неї відповідну інтонаційну схему. Проте через певні причини він не може завершити розпочате речення. У результаті цього утворюється структурно, семантично та інтонаційно незавершене речення. Наприклад: Д о л о р е с. Пора вже йти мені... Я вам прощаю за все, що ви... Д о н Ж у а н. Спиніться! Не тьмаріть ясного спогаду про сю хвилину! (Леся Українка).

Перелічені умови, які діють під час протікання процесу утворення речення, і викликані ними відсутність вербального вираження компонентів синтаксичної структури речення в основному завжди зумовлюються ситуацією мовлення. Ситуація практично постійно супроводжує процес вербального спілкування, оскільки мовленнєва діяльність завжди здійснюється у певній ситуації. Вона характери-

зується багатьма факторами, які безпосередньо впливають на мовленнєву діяльність. Так, будь-який акт мовлення залежить від мовців, від їх стану, особливостей голосу, жестів, міміки, теми розмови і т.ін., що, у свою чергу, впливає на вибір і використання тієї чи іншої лексичної одиниці та синтаксичної конструкції [6, 4].

Головна проблема для мовця у процесі формування речення полягає в тому, що кожний компонент, який вводиться у його структуру, повинен не тільки задовольняти загальний задум, мету висловлювання, але й, одночасно, відповідати вимогам структурної організації речення. В умовах критичних ситуацій така відповідність порушується, що зумовлює виникнення незакінчених речень.

Коли час для висловлювання своїх думок у мовця дуже обмежений, то він не може виконати всі логічні операції, які необхідні для вирішення тієї чи іншої мовленнєвої проблеми, через що повідомлення носить приблизний характер, а мовлення характеризується відсутністю попереднього обдумування і вибору граматичних засобів одночасно з розгортанням задуму, включаючи його реалізацію у фонетичному оформленні. І хоча загальний фон мовлення і головна лінія семантичної програми можуть бути створені ще до початку мовлення, проте їх розгортання і подальше граматичне конструювання з вибором структурної схеми речення та наповненням її конкретним лексичним матеріалом здійснюється вже у ході вербалізації. У цьому випадку "синтаксична структура висловлювання не визначена з самого початку або визначена лиш частково і добувається тільки в процесі генерації висловлювання" [9, 213]. Таким чином, семантико-синтаксична структура у такій ситуації залишається незавершеною. Наприклад: – Стій, ти здурів, чи що? – гукає до мене з-під повітки дядько Василь. – Куди це ти вирядився? Я колеса з воза поховав, а ти панів до Волині підвозить рішів? – По доктора... Мати!... – кинув йому під повітку слова, що змішалися з рясним дощем та заховали в золото-синіх вогнях блискавки дядькову постать... (Г.Косинка). (Критичність ситуації полягає в тому, що мати персонажа потребує невідкладної медичної допомоги. Намагаючись якнайшвидше привезти лікаря, хвилюючись, син повідомляє про це тільки тими словами, які складають основу семантичного наповнення речень).

Таким чином, мовець, який перебуває в стані сильного емоційного перенапруження, може навіть мати досить часу для того, щоб пройти в повному обсязі і послідовно всі етапи процесу утворення речення. Проте здійснити свій намір йому перешкоджає сильне емоційне збудження.

Ситуація може виконувати і пасивну роль щодо процесу утворення речення. Це відбувається тоді, коли вона суттєво не впливає на цей процес, а лише супроводжує його. У цьому випадку мовець створює речення, яке адекватно відбиває своїм лексико-граматичним складом усі компоненти думки, котрими позначаються відповідні елементи ситуації. Проте одні такі елементи входять у семантику речення, отримуючи словесне позначення, а інші входять у неї, залишаючись вербально не вираженими, лише у вигляді наочно-чуттєвих образів. Порівняйте: –... Що хочеш? Щоб я пішов в світ за очі? Мені не тяжко – піду. Настка – знов обнімає за шию. – Не в світ, Грицуню... – як сновида, успокоює, – а звінчатися, Грицуню... – То ж звінчаємось... але... – і нараз урвав, відсуваючи від себе дівчину, якої рішучість знав і боявся. (О.Кобилянська).

Отже, результатом процесу утворення речень є не тільки структурно, семантично та інтонаційно завершені синтаксичні конструкції, але і незакінчені речення, виникнення яких зумовлюється окремими факторами. Ними виступають

відповідні відхилення (помилки, вагання, незнання тієї чи іншої лексеми і т. п.), що з'являються на різних етапах цього процесу.

Важливе значення мають паралінгвістичні засоби, зокрема ситуація мовлення. Її активна роль у процесі утворення речень призводить до порушення закономірного його протікання, що зумовлює виникнення незакінчених синтаксичних конструкцій.

1. Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Избранные психологические исследования – М.: Просвещение, 1956 – С. 37-384
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Просвещение, 1963 – 255 с.
3. Витт Н.В. Речь и критическая ситуация // Предварительные материалы экспериментальных исследований по психолингвистике – М.: Наука, 1973 – С. 41-46.
4. Кацнельсон С.Д. Сознание – мышление – язык – речь // Семинар по психолингвистике (30 мая – 1 июня 1966). Тезисы, докл. и сообщ. – М., 1966. – С. 11-14.
5. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л.: Наука, 1972. – 216 с.
6. Колшанский Г.В. Паралингвистика. – М.: Наука, 1974. – 80 с.
7. Леонтьев А.А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и коммуникации текста // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 18-36.
8. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1999. – 287 с.
9. Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. – М.: Наука, 1969. – 307 с.
10. Лурья А.Р. Основные проблемы нейrolингвистики. – М.: Просвещение, 1975
11. Наумова Т.Н. Соотношение семантики слова и целого высказывания. Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1972. – 23 с.
12. Лурья А.Р. Язык и сознание / Под ред. Е.Д. Хомской. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998 – 416 с.
13. Рябова Т.В. Механизм порождения речи по данным афизиологии // Вопросы порождения речи и обучение языку. – М.: Просвещение, 1967 – С. 76-94.
14. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. – М.: Наука, 1990. – С. 13-41.

The article deals with the problem of incomplete utterances. The emphasis is laid on the process of generation of a sentence and those syntactic constructions. The incomplete utterances arise as a result of different deflections (mistake, hesitation e.g.) on different stage of the process.

Надія Тишківська

СИНКРЕТИЧНІ СКЛАДНІ РЕЧЕННЯ

Сучасні лінгвістичні розвідки засвідчують, що в мові поряд із чітко формально вираженими та однозначно інтерпретованими мовними одиницями є й такі, що утворюють перехідну зону. Відмовлятися від аналізу цих реально існуючих перехідних явищ – значить суттєво обмежити предмет дослідження лише тими фактами, які відображають типові мовні категорії, але не охоплюють усієї системи. Складність явища перехідності породила термінологічну строкатість. Їх називають по-різному: проміжними, периферійними, контамінаційними, синкретичними, гібридними, дифузними, трансцендентними. Часто ці терміни використовуються як синонімічні, інколи – для позначення відмінних явищ. Найбільш вдалим, на нашу думку, є термін “синкретизм” (від гр. *synkrētismos* – поєднання – І) збіг у процесі розвитку мови функціонально різних граматичних категорій і форм в одній формі; 2) поєднання (синтез) диференційних структурних і семантичних

ознак одиниць мови (деяких розрядів слів, значень, речень, членів речення і т. п.) Це різного виду гібридні (контамінаційні, проміжні, дифузні) утворення [1, 446], які використовуються і в ширшому значенні (перехідність взагалі), і у вузькому – для позначення властивості перехідності (див. роботи В. Г. Гак, О. А. Земської, В. І. Кодухова, В. В. Бабайцевої).

Відсутність чітких меж мовознавці постійно виявляють у будь-якій сфері мови, в тому числі й при вивченні синтаксису. Загальновідомі труднощі при розмежуванні простого і складного речення, нечітко розрізняються типи простих речень, а всередині цих конструкцій – члени речення; не мають однозначних семантико-граматичних меж різні типи складних речень.

Серед складних речень в українській мові є цілий ряд таких конструкцій, які формально мають структуру складнопідрядного речення (підрядну частину, сполучники підрядності чи сполучні слова), але за смисловими відношеннями між частинами є складносурядними, являючи собою перехідний тип між сурядністю і підрядністю. Вони вирізняються модифікацією підрядного зв'язку, засобами зв'язку і семантико-синтаксичними відношеннями між головною і підрядною частинами. До цього типу речень належать: 1) складнопідрядні речення з підрядними супровідними (приєднувальними) відношеннями між частинами; 2) складнопідрядні речення із зівставними відношеннями між частинами; 3) складнопідрядні речення з пояснювальними відношеннями між частинами.

Складнопідрядні супровідні, або приєднувальні, – це такі складнопідрядні речення розчленованої структури, підрядна частина яких містить у собі додаткове повідомлення з приводу висловленого у головній частині і приєднується до головної найчастіше за допомогою сполучного слова *що* в різних відмінках із прийменником чи без нього. Наприклад: *Весною довго не було дощів, що турбувало всіх* (Із газети); *Тихович одвернувся від закривавленої дичини, чим образив трохи свого колегу-мисливця* (М. Коцюбинський); *Дівчина цмокнула старого в щоку, після чого обернулася до бійців, енергійно піднявши догори стиснутий кулачок* (О. Гончар).

Головна частина складнопідрядних речень із підрядними супровідними позбавлена якихось семантико-граматичних ознак (напр., семантико-синтаксичної валентності опорних предикативних слів, співвідносних займенникових слів, формально передбачуваної підрядної сполучуваності), які б засвідчували необхідність підрядної частини. За винятком інтонаційної незавершеності, вона завершена з семантичного і формального боку. Тому підрядний зв'язок у цих конструкціях не передбачуваний елементами структурної організації головної частини. У зв'язку зі самостійністю головної частини від неї до підрядної не можна поставити запитання. Зате підрядна частина потребує головної через наявність у ній формального показника підпорядкованості – сполучного слова, зміст якого витлумачується на тлі головної частини. Як уже відзначалося, найчастіше в ролі сполучного слова виступає відносний займенник *що* в усіх відмінках із прийменниками та без них. Наприклад: *Лісник мимоволі зітхнув, чим немало здивував Стьопочку* (М. Стельмах); *Потапенко витер руки і засміявся, від чого щоки затрусилися, а очі сховались далеко в орбіти* (О. Десняк). Крім цього, в реченнях із підрядними супровідними в ролі сполучних слів вживаються також: *коли, як, причому*, які надають підрядній частині додаткових відтінків відповідно до свого лексичного значення: *Як і слід було чекати, шосту атаку розпочали танки* (О. Гончар); *Ми як-так примостилися, постелилися і полягали спати, причому*

вікно треба було заткнути подушкою (Л. Укр.). Деякі часто вживані супровідні конструкції перетворилися на стійкі звороти: *що й треба було довести*; *як і треба було сподіватися*; *з чим вас і поздоровляю*.

За характером зв'язку частин складнопідрядні речення з підрядними супровідними наближаються до складносурядних, легко у них трансформуючись. Пор.: *Матроси гостинно припрошували Остапа їсти, пити, причім пити він мусив до дня* (Гордієнко) – *Матроси гостинно припрошували Остапа їсти, пити, і пити він мусив до дня*.

В окремих випадках, зокрема зі сполучним словом *причому*, їх можна замінити простими реченнями з однорідними членами: *Сто карбованців зашила йому мати в підкладку піджака, причому зашила сировою ниткою* (Г. Тютюнник) – *Сто карбованців зашила йому мати в підкладку піджака і зашила сировою ниткою*. Таким чином, приєднувальний зв'язок можна розглядати як особливий тип синтаксичних зв'язків між словами в межах простого речення чи між частинами складного речення.

Другим різновидом синкретичних складних речень аналізованого типу є **складнопідрядні речення із зіставними відношеннями**. Поняття зіставлення загалом типові для складносурядних речень. Проте іноді для його вираження використовуються і підрядні сполучники або сполучні слова (*коли ... то, тоді як, у той час як, чим ... тим, у міру того як, якщо ... то, хай ... однак*), внаслідок чого виникають речення перехідного типу, співвідносні за формою з складнопідрядними, а за значенням зі складносурядними реченнями. Наприклад: *Коли там хати, то тут будинки, коли там пияцтво, то тут здоровий відпочинок, коли там бруд, то тут зразкова чистота й зразковий порядок* (М. Хвильовий); *Якщо я побачив більше від інших, то лише таму, що стояв на плечах у велетів* (І. Ньютон). Підрядний зв'язок у таких реченнях настільки слабкий, що їх легко можна трансформувати в складносурядне або в безсполучникове речення, не руйнуючи при цьому їх смислової цілісності. Пор.: *Якщо перша бригада вже впоралася із збиранням врожаю, то друга лише приступила до роботи* (Із газети) – *Перша бригада вже впоралася із збиранням врожаю, а друга лише приступила до роботи* – *Перша бригада вже впоралася із збиранням врожаю – друга лише приступила до роботи*. Зіставлятися можуть і схожі, і відмінні явища у плані якісному, кількісному або часовому. Більша частина сполучників втрачає при цьому своє основне (умовне, часове) значення: *Якщо інші, здається, ще не встигли оцінити всю ступінь небезпеки, то сам він одразу збагнув, що це значить* (О. Гончар). *Як у свій час носили винниченківські сорочки, так тепер наше глухе місто поринуло в матеріалізм* (М. Хвильовий). Водночас відношення можуть бути ускладнені додатковими відтінками. Наприклад, часове значення – відтінком градації (поступового якісного зростання ознаки) чи протиставлення: *І чим глибше за пагорби поринало сонце, тим нижчою ставала заграва...* (Г. Тютюнник); *В міру того як здіймалося сонце, туман сідав нижче* (М. Кошубинський); *Якщо в моїй душі так суперечно, то що казати вже про цілий світ* (П. Дорошко).

Особливий різновид становлять **складні речення з пояснювальними відношеннями** між частинами, в яких друга частина поєднується з першою за допомогою сполучників *тобто, цебто, себто, а саме, як-от*. Друга предикативна частина (завжди займає постпозицію) конкретизує зміст першої або передає цей

зміст іншими словами: *Задуми оповідань виникали, як правило, під час поїздок, під час зустрічей з людьми, тобто джерелом цих задумів було саме життя* (І. Семенчук); *Ця баба з ганжою, як-от бувають з ганжою коні або корови* (І. Нечуй-Левицький).

Закріплений порядок розташування частин, наявність спеціалізованих на вираженні пояснювальних відношень сполучників, подібність першої частини до головної і значеннєва зумовленість другої частини зближують пояснювальні складні речення зі складнопідрядними конструкціями. Проте, як слушно зауважує С. П. Бевзенко, характерний для пояснювальних складних речень семантичний паралелізм і формально-синтаксична та семантико-синтаксична однотипність предикативних частин зумовлює зарахування їх до групи складносурядних речень, хоч пояснювальні сполучники вказують на залежний характер другої предикативної частини [4, 18]. Тому найдоречнішою буде думка, що пояснювальні складні речення утворюють перехідний тип між підрядністю і сурядністю. Вони являють собою різновид синкретичних складних речень. Причому речення на зразок: *Влаштували домашні арешти війтам, тобто тримали їх під вартою на час страйку* (І. Вільде) чи *Крім того, він ще і слюсар-лекальщик, тобто вмів робити з металу все...* (Г. Тютюнник) – теж слід розглядати як перехідний тип, але на цей раз між простими реченнями з однорідними членами (у наведених прикладах – уточнюючими присудками) і складносурядним реченням.

Вивчення перехідних явищ у синтаксисі складного речення

- розкриває семантичну смість речень, що входять у зону синкретизму;
- пояснює причину цього явища, а саме: зсув у співвідношенні форми і змісту речення;
- допомагає уникнути категоричних трактувань таких утворень.

Наявність перехідних явищ у системі мови є її суттєвою ознакою, засвідчує гнучкість системи мови і мовлення і вимагає подальшого їх вивчення.

1. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Просвещение, 1990.
2. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз, 1933.
3. Булаховський Л. А. Українська мова // Вибрані праці: В 5-ти т. – К., 1977. – Т. 2.
4. Бевзенко С. П. Структура складного речення в українській мові. – К., 1987.

The article considers composite sentences of transitive types i. e. intermediate between subordination and coordination. The article explains the reason for syncretism as the shift in the correlation of the form and the content of the language units

Оксана Семенюк

СЕМАНТИЧНА СТРУКТУРА РЕЧЕНЬ ІЗ ПРЕДИКАТИВОМ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ І ЛОКАТИВОМ

У межах речень із предикативами емоційного стану (РПЕС) окрему групу складають конструкції, які містять локативний іменник або прислівник: *Сумно всюди, холодно й страшно* (Панас Мирний); *В лісі було тихо й сумно* (І. Нечуй-Левицький). Аналіз даних речень знаходимо у працях загальнотеоретичного характеру [1] і в дослідженнях, присвячених конкретним проблемам синтаксису [2; 3; 4; 5]. При цьому, з огляду на семантику і функцію локатива, вони ототож-

нуються з реченнями на позначення ЕС особи [1], з реченнями на позначення стану середовища [3; 4], або ж відзначається їхня особлива семантична організація [2; 5; 6].

Така неоднозначність і навіть контрверсійність думок з приводу РПЕС, які містять локатив, свідчить про їхню складну семантичну природу. Разом із тим автори згаданих праць зосереджують увагу лише на якомусь одному аспекті їхнього значення, що й дає у підсумку часом протилежні результати. На наш погляд, аналіз семантичної структури даних речень не може претендувати на адекватність без урахування значення предикатива, контекстуального оточення речення та його здатності об'єднуватися з іншими, однорідними за структурою і семантикою пропозитивними одиницями, утворюючи при цьому поліпредикатні конструкції.

Проведені з таких позицій спостереження над зібраним мовним матеріалом свідчать, що група РПЕС, які містять локатив, неоднорідна. У її межах можна виділити два різновиди речень, відмінних за значенням та співвідношенням з іншими конструкціями, що містять предикативи.

До *першого різновиду* належать суб'єктні модифікації речень на позначення ЕС особи, поширені локативними компонентами (*Вдома мені нудно; У лісі дітям лячно*). Хоча носій ЕС не має експліцитного маніфестанта у їхньому складі, однак він є неодмінною складовою ситуації, репрезентованої такими конструкціями. На це вказує семантика предикатива ЕС як предикатного компонента речень цього різновиду, контекст або ситуація. Наприклад: *А потім... – і по паузі задумано: – Як же стало на хуторі сумно! Що не роблю, а все думками сюди на село так і лину* (А. Головка). З найближчого контекстуального оточення речення можна встановити, що ЕС приписується особі, яка збігається з оповідачем. З ширшого контексту відомо, що дівчині сумно на хуторі, бо там немає коханого, тобто сфера локалізації суб'єкта каузує його ЕС. Використовуючи класифікацію речень за характером суб'єкта Ю.С. Степанова [див.: 7, 162-169], речення цієї групи можна означити як "я"-речення, оскільки вони володіють основною семантичною особливістю таких одиниць, пор.: "...у найбільш типовому реченні з "я" – твердженні про щось, що відбувається з "я", – те, про що стверджується, належить якраз не до зовнішнього світу, а до внутрішнього стану "я" [7, 166]. Вважаючи термін "я"-речення вдалим для конструкцій першої групи, ми будемо послуговуватись ним у подальшому викладі для означення речень із семантикою ЕС суб'єкта.

Другу групу складають речення, семантика яких не зводиться до значення ЕС конкретного живого суб'єкта, безпосередньо включеного у структуру представленої у реченні денотативної ситуації. На відміну від "я"-речень, вони мають ряд особливостей, що дають підстави для розмежування цих двох різновидів. Розглянемо їх детальніше:

1. У реченнях, які ми відносимо до другої групи, вживається обмежене коло предикативів (порівняйте: *Навкруги сумно, страшно* і **Навкруги боляче, задрісно, соромно, жаль, ніяково*). У ролі предикативів нами зафіксовані лексеми *страшно, моторошно, лячно, радісно, весело, сумно, невесело, тужно, журливо, тоскно*.

2. Речення другої групи мають здатність до вживання у контекстуальному оточенні, яке не містить будь-якої вказівки на особу-носія ЕС. Йдеться про описи природи, зроблені безвідносно до людини, оскільки вона у даному випадку не

включена в буття навколишнього світу. Пор., наприклад, уривок з оповідання Панаса Мирного "Морозенко":

Бралось далеко до північ. Позасипали люди по своїх теплих захистах; спить-дрімає земля під глибоким снігом; знемігся вітер, утомилося й віхало, затихло. Не сплять тільки зорі в далекому небі та не спить той старий дідусан Морозенко, яким Катря лякала свого Пилипка. Білим інеем чіпляється він за дерево, гладенькою кригою вистіпає собі слід по снігу. дише в повітрі таким холодом, що аж кипить усе кругом його. Розходився, сердитий, немилосердно давить, колеться від його натовпу чорна земля, тріскається на її снігова кора, ділиться на шматки товста крига над водою. Глухий бренькіт від того йде понад землею, розпросторюється в холодному та густому повітрі, а дійшовши до лісу – стукається об кожну деревину. Там, у його темній гушавині, виють вовки-сіроманці. Сумно всюди, холодно й страшно. Кругом висить морок та мля непроглядна бугає, тільки сніги виблискують трохи та гупіють зорі в високому небі...

Речення *Сумно всюди, холодно й страшно* з огляду на контекст не можна інтерпретувати як "я"-речення. Особи, якій би приписувався ЕС, у структурі представленої ситуації немає. Можна лише припускати, що, якщо б опівночі в гушавині зимового лісу опинилася пересічна людина, їй було б страшно, оскільки там темно, порожньо і небезпечно. Проте навряд чи такі умови викликали б у неї почуття суму. Тому трансформація даного речення у конструкцію на зразок *Кожен, хто опиняється в зимовому нічному лісі, переживає страх і сум* не є коректною, оскільки її зміст не відповідає істині.

3. Речення другої групи здатні утворювати складні, поліпредикатні (тобто такі, що містять два і більше предиката) синтаксичні одиниці, до яких, крім предикативів ЕС, входять предикативи на означення стану локусу, наприклад: *Страшно тепер в лісі і глухо* (О. Кобилянська); *Ступів степ. Тихо, жовто й сумно...* (А. Головка). (Порівняйте неможливість подібного сполучення для "я"-речень: **Дітям страшно в лісі і глухо; *[У степу] йому тихо, жовто й сумно*). Розклад таких поліпредикатних конструкцій на елементарні одиниці і з'ясування відношень між двома пропозиціями виявляє механізми виникнення даних речень та розкриває їхню семантику, наприклад: *У яру тихо і сумно* (С. Васильченко) < *У яру тихо* + *У яру сумно* < *У яру тихо*, тому *У яру видається сумно* (Яр видається сумним).

Насамперед, очевидно, що наведене речення не є синкретичним повідомленням про стан особи і стан оточення, який здатний каузувати емоції суб'єкта. Тобто *У яру тихо і сумно* не зводиться до *У яру тихо* + *Мені сумно* (коли я знаходжусь у тихому яру). У даному випадку об'єднання двох елементарних одиниць ґрунтується на їхній однорідності, семантичній і структурній подібності, оскільки і перше, і друге речення інформують про стан навколишнього середовища, приписуючи йому деякі ознаки (*тихо* і *сумно*). Однак у другому елементарному реченні (*У яру сумно*) предикативна ознака приписується просторовому суб'єкту за певної умови. Такою умовою є існування спільного для мовців стереотипу, за яким на основі об'єктивних, встановлених шляхом спостереження ознак середовища йому приписуються ознаки, спроектовані з внутрішнього світу людини (її почуттів, емоцій, настроїв) на зовнішній світ речей.

Проекція ЕС особи на зовнішній світ може пов'язуватися з існуванням локусу у межах певного часового відрізка, що характеризується набором ознак, які для мовців ототожнюються з тим чи іншим ЕС. Так, природа восени і взимку стандартно оцінюється за допомогою предикатива *сумно* та його синонімів, оскільки цьому сприяють притаманні для названих пір року ознаки: не чути

щебету птахів (*тихо, глухо*); безлисті дерева, немає трави, квітів, у полі зібраний урожай (*голо, порожньо, пусто*); короткий світловий день, хмарно (*темно, похмуро*). На тій же основі базується стереотипна характеристика локусу ввечері тиша, брак сонячного світла, приглушені кольори сприяють тому, що оточенню приписується ознака *сумно*.

За таким же принципом можна визначити набір характеристик предметно-просторового суб'єкта, що є релевантними для стереотипного означення його стану предикативами *весело* та *страшно* і їхніми синонімами. При цьому, як і в першому випадку, характеристики навколишнього середовища можуть бути пов'язаними з певними часовими рамками. Так, в аналізованих реченнях стан локусу оцінюється як *весело, радісно*, якщо він означений предикативами *ясно, шумно, гамірно, гомінко, людно, тепло, зелено* або якщо йдеться про такі часові відрізки, як весна і літо, пор.: *Ясно, весело, тепло, аж серце в груді віджило* (І. Франко); *Всюди стало одразу гамінко, весело, людно* (О. Гончар). Предикативна ознака *страшно* приписується локусу на основі його характеристик, репрезентованих предикативами *темно* (іноді ця ознака може бути пов'язана з існуванням локусу у межах певного періоду часу – ніч), *тихо, глухо, безлюдно*: *Найгірше доводилося уночі. Надворі темно, страшно, осінні дощі ллють, як із барила, а під повіткою наче хтось стоїть, причаївшись* (Григорій Тютюнник); *Господи, як темно, як страшно!* (І. Франко).

Таким чином, спостереження над контекстуальним оточенням аналізованих речень та з'ясування семантичних передумов їх входження у складні, поліпредикатні конструкції дають підстави для того, щоб попередньо визначити семантику речень на зразок *Навкруги страшно*; *У хаті сумно* як стан навколишнього середовища. За таксономією Ю.С. Степанова вони належать до класу “воно”-речень, або “локус”-речень, які за характером суб'єкта протиставляються “я”-реченням [7, 168].

Однак це не означає, що правомірним є їх отождолення з реченнями класу *Навкруги холодно*; *У хаті темно*, в яких у ролі предиката реалізується локативно-статальний предикатив. Для семантики речень із предикативами ЕС, на відміну від названих одиниць, важливим є зв'язок з особовим суб'єктом. Хоча предикативна ознака приписується неживому, просторовому суб'єкту – навколишньому середовищу, аналізовані речення відображають його стан опосередковано, через інтерпретацію особового суб'єкта, який, на наш погляд, є не стільки експерієнсивом (суб'єктом, що відчуває ЕС), скільки суб'єктом мислячим, носієм певної точки зору.

У зв'язку з цим виникає питання про характер взаємодії між просторовим суб'єктом і особою у структурі подібних речень. У лінгвістичних працях ці відношення визначаються по-різному. Так, існує думка, що відношення між особою і локусом реалізуються у двох аспектах: оточення каузує ЕС особи, а особа, в свою чергу, оцінює оточення з погляду його впливу на власні емоції [2, 52]. Таким чином, особа як імпліцитний елемент семантичної структури аналізованих речень визначається як суб'єкт ЕС і суб'єкт оцінки, а локус – як каузатор ЕС особи і об'єкт оцінки.

Згідно з іншим поглядом, особовий суб'єкт інтерпретується як носій ЕС, однак оточення не відіграє роль каузатора, а спостерігається протилежний процес: суб'єкт переносить власний ЕС на навколишнє середовище, і від його сприймання залежить те, у який спосіб характеризується стан оточення [8, 312].

Очевидно, що в організації РПЕС, які містять локатив, має місце каузація, однак далеко не у всіх випадках можна говорити про здатність навколишнього середовища бути каузатором ЕС. Якщо у ситуації, описаній як *Навкруги страшно*, просторовий суб'єкт володіє набором ознак, що зумовлюють потенційну здатність локусу викликати в особи почуття страху, то речення *Навкруги сумно*; *Навкруги весело* репрезентують дещо інший стан справ. На наш погляд, тут йдеться не стільки про каузативний вплив навколишнього середовища на емоції особового суб'єкта, скільки про характерну для людського світобачення здатність персоніфікувати природу, приписуючи їй суто людські ознаки (наприклад, весняна природа радіє, осіння сумує тощо). Саме ця властивість людського мислення робить можливою проекцію ЕС на оточення.

Така інтерпретація ролі особового суб'єкта у структурі аналізованих речень дає підстави для того, щоб розглядати його як суб'єкт модусної рамки, яка накладається на диктальний рівень речення. На її наявність експліцитно вказує дієслово *видаватися*, використане у другому варіанті шойно наведеного схематичного представлення змісту подібних речень та в перетвореннях поліпредикатних конструкцій: *У яру тихо, тому у яру видається сумно* (*Яр видається сумним*). Лексему *видаватися* дослідники відносять до класу дієслів, які мають здатність організовувати модусну рамку ментального типу [1, 281], а в працях із лінгвоаксіології його кваліфікують як аксіологічний предикат – компонент модальної оцінної рамки, що вказує на присутність суб'єкта оцінки і репрезентує оцінку як таку, що належить до його концептуального світу [9, 97].

Окремого аналізу потребує локативний суб'єкт “воно”-речень. Під загальною назвою “локативний суб'єкт” об'єднуються два різновиди семантичних компонентів. Компоненти *першого різновиду* окреслюють природне середовище, що існує безвідносно до особи, незалежно від неї. Суб'єкт може знаходитися у межах локусу, однак назва місця не передбачає обов'язкового отождолення або співвіднесення з особою, пор.: *навкруги, всюди, нагорі, у лісі, у степу, на річці, на острові, на ниві* тощо. Загальне просторове значення локативних компонентів *другої групи* на основі лексичної семантики субстантивів конкретизується як значення локусу (географічного пункту чи певного приміщення), що у той чи інший спосіб пов'язаний з людиною (є середовищем її проживання, місцем праці тощо), наприклад: *у місті, в економії, в хаті, у класі, в кузні, у кімнаті, в покоях* і т. ін. На відміну від інших моделей, локативний компонент “воно”-речень не можна звести до найменування сукупності осіб за просторовою ознакою. Порівняйте приклад, в якому локатив *у класі* за своєю семантикою не тотожний виразу “всі (хтось), хто перебуває у класі”: *У цілмі класі було тихо, мертво, сумно* (І. Франко)? *У цілмі класі було тихо, мертво + Гім, що перебували у класі, було сумно*. У даному випадку *клас* мислиться як приміщення, а не як сукупність осіб.

Вказівка на зв'язок з особовим суб'єктом, що міститься у семантиці просторових компонентів другої групи, сприяє зближенню речень, у яких вони функціонують, з “я”-реченнями. Якщо репрезентація середовища за допомогою прислівника *навкруги* сигналізує про стовідсоткову приналежність синтаксичної конструкції до “воно”-речень, то у випадках, коли середовище позначається синтаксемами на зразок *у хаті, у класі*, буває важко провести чітку межу між цими двома групами речень, особливо, якщо речення взяті поза контекстом або якщо контекст “мовчить”: *А в кузні весело* (І. Франко). За таких умов виникає проблема розмежування денотативної сфери “ЕС особового суб'єкта” і сфери

“стан навколишнього середовища” та проблема визначення семантичного об’єму локативного компонента, з’ясування, яку саме функцію він виконує: позначає середовище чи позначає особу (осіб) через сферу їхньої локалізації.

Проведене дослідження свідчить, що у межах РПЕС, що містять локатив, об’єднаних на основі тотожності поверхневої, формальної структури в один клас, з погляду семантики виокремлюються дві різних групи: “я”-речення, загальним значенням яких є ЕС особового суб’єкта, та “воно”-речення, що репрезентують стан навколишнього середовища за допомогою мовних засобів, первинно призначення яких – опис внутрішнього світу людини. У реченнях першої групи локатив виконує функцію просторового детермінанта, що може розвивати додаткове значення причини ЕС. Носієм стану у цьому випадку виступає особовий суб’єкт, відсутність якого на формальному рівні не свідчить про його відсутність на рівні семантичному та про безособовість чи односкладність таких речень. У реченнях другої групи локативний прислівник чи іменник виконує роль просторового суб’єкта, а важливий для семантики цих речень особовий суб’єкт функціонує у них не як експерієнсив, включений у локус, а як узагальнений суб’єкт думки, носій певного погляду на локус, його характеризатор.

1. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
2. Кендюшенко А.Г. Про семантичну структуру речень з предикативними прислівниками // Мовознавство – 1990 – № 4 – С. 50-54.
3. Степанов Ю.С. Иерархия имён и ранги субъектов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка – Т. 38 – 1979. – № 4. – С. 335-348.
4. Кокорина С.И. О семантическом субъекте и особенностях его выражения в русском языке. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 77 с.
5. Ли В.С. Семантическая структура предложений с предикативами на –о в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1981. – 25 с.
6. Вольф Е.М. Состояния и признаки. Оценки состояний // Семантические типы предикатов / Под ред. О.Н. Селиверстовой. – М.: Наука, 1982. – 362 с.
7. Степанов Ю.С. Имена, предикаты, предложения (Семиологическая грамматика). – М.: Наука, 1981. – 360 с.
8. Тодорова Е. Семантика предикатов типа “быть” + прилагательное в современном болгарском языке // Семантические типы предикатов / Под ред. О.Н. Селиверстовой. – М.: Наука, 1982.
9. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М.: Наука, 1985. – 228 с.

The article is devoted to the investigation of a semantic structure of sentences whis a predicative of an emphatic state and a locative. In it the attempt of a semantic classification of sentences data is made, in particular two of their varieties: “I”-sentence and “it”-sentence are singled out. The role of a locative component in a semantic structure of sentences of each type is established, the issue about the character of interrelations between a spece and personal subject in “it”-sentences, the problem of definition of a semantic volume of a locative component is outlined.

ІНТЕР’ЕКТИВИ – СИГНАЛІЗАТОРИ ДІАЛОГІЧНОСТІ МОДУСУ ВИСЛОВЛЕННЯ

Суб’єктивна інформація, яка міститься у висловленні – модус, – найчастіше сприймалася дослідниками (вслід за Ш. Баллі, В. Виноградовим, Е. Бенвеністом) як сфера автора, мовця, Я-сфера. Зокрема, суть ідеї Е. Бенвеніста про суб’єктивність у мові полягає у тому, що кожний мовець, використовуючи мову, ніби “привласнює” її собі, співвідносячи її з собою, моментом своїх мовних дій, своїми відношеннями й оцінками [2]. Однак сучасні ґрунтовні дослідження суб’єктивної сторони змісту висловлення показали, що таке розуміння є неповним, однобічним, воно не вичерпує всіх семантичних можливостей мови, не враховує особливостей комунікації. Так, Т. В. Шмельова стверджує, що в модусі наявна і сфера адресата, Ти-сфера, яка, однак, не завжди проявляється у висловленні, а тому не привертає до себе уваги синтаксистів [15, 150].

Відомо, що серед факторів, які впливають на вибір однієї з варіантних (співвідносних) форм передачі інформації (а це: ситуація мовлення, комунікативна мета повідомлення, мовний досвід мовця, структура попереднього тексту, психічний і фізичний стан мовця), важливу роль відіграє характеристика співрозмовника (його вік, стать, ступінь спорідненості з мовцем, підготовленість до сприйняття повідомлюваного тощо). Формуючи висловлення, мовець розраховує на певного адресата й свідомо використовує мовні засоби, спираючись на їхній впливовий потенціал. Таким чином, інформація, закладена в модусі, повинна бути почутою, зрозумілою адресатові, на неї може бути отримана реакція-відповідь. У цьому випадку можна говорити про існування діалогічності, навіть якщо відповідь не одержана. За М. Бахтіним, почутість як така – вже діалогічне відношення [1, 95].

Оскільки діалогічність внутрішньо притаманна мові і є принципом будь-якого висловлювання [10, 107], то закономірно, що ознаки її можуть проявлятися як у диктумі, так і у модусі. Але при цьому слід брати до уваги вид комунікації, залежно від чого діалогічність виявляє себе у модусі експліцитно чи імпліцитно. Прихована, імпліцитна, діалогічність найчастіше має місце у висловлюваннях, сформованих у режимі автокомунікації чи квазікомунікації, яка дозволяє мати в ролі адресата будь-який елемент реального чи уявного світів.

Інтер’єктиви як один із лексико-граматичних засобів, якими може бути репрезентований модус, відповідно здатні, поряд з іншими засобами, вказувати на його діалогічність. Це твердження, на нашу думку, більшою чи меншою мірою стосується всіх різновидів інтер’єктивів, до яких відносять, як відомо, емоційні вигуки, імперативи, вокативні вигуки, одиниці мовного етикету, слова прикликання і відгону тварин, птахів, звуконаслідування [11, 6]. Така властивість (вказівка на діалогічність модусу) зумовлена, в першу чергу, тим, що використання в мовленні інтер’єктивів, як правило, передбачає наявність адресата (реального чи уявного, людини чи будь-якого іншого об’єкта живої або неживої природи). Виняток становлять лише окремі випадки вживання в усному мовленні емоційних вигуків на позначення афективних реакцій (тобто емоцій, що виникають завжди

несподівано і є настільки сильними, що впливають на фізіопсихічний стан людини і можуть виводити її з-під усвідомленого контролю) [5, 750]. Наприклад:

– *Ой!* – *око скрикнула Олександра і зняла руки, щоб закрити голову...та не встигла* [9, т.1, 79].

Не вказують на діалогічність модусу висловлення й рефлекторні вигуки (типу *ха-ха, кха, апчхи, ху* та ін.). Але тут необхідно звернути увагу на специфіку їх походження. Якщо рефлекторний вигук виникає як фізіологічна реакція на подразнення, то, зрозуміло, він не може бути зорієнтованим на почутість і відповідно не є сигналізатором діалогічності висловлювання. Наприклад:

Пожежи треба по...а-а-а!- помити...Хліб наш насущний... А-а-а!..

– *Кахи-кахи!* – *скрипів Каленик* [9, т.2, 211].

Однак в іншій ситуації мовлення цей же рефлекторний вигук може викликати “штучно”, з метою впливу на реципієнта. У цьому випадку він імпліцитно вказує на діалогічність модусу висловлення. Наприклад:

Кха-кха! – *можна до вас?* (розм.)

Страшний суфлер підказує: ха-ха! [8, 179].

Наявність чи відсутність у наведених інтер’єктивах вказівки на діалогічність визначається тільки у контексті, за допомогою інших мовних одиниць та інтерпретації паралінгвістичних засобів, що супроводжують мовленнєвий акт.

Емоційні вигуки як одиниці мовлення, що несуть інформацію про психічний стан мовця, його ставлення до об’єктів дійсності та їх оцінку, є одночасно засобом вираження емоцій та почуттів, а отже, зорієнтовані на почутість, сприйняття цієї інформації реципієнтом (реальним чи уявним). Так, наведені вище емоційні вигуки в іншій ситуації мовлення сигналізують про діалогічність тексту, вказуючи (найчастіше – імпліцитно) на спрямованість до співрозмовника (у підтексті приховане знання (уявлення) трансмісора про те, що його хтось чує і відповідно сприймає почуте). Наприклад:

– *Ой,* – *тихо стогнав Остап,* – *поцілю мене отут, під серце...* [9, т. 2, 55].

– *Ах, яка машина! Ах, яка машина! А хазяїн який! Як іде! Ах!* [12, т. 2, 341].

Діалогічність модусу, яка виражається за допомогою вигуків, зумовлена ще й тим, що емоційний елемент висловлення (виразником якого є вигук) нашаровується на логічний, супроводжує його, може породжуватись ним і є, безперечно, усвідомленим. Процес вираження емоцій, почуттів, волевиявлень, оцінних реакцій за допомогою вигуків усвідомлюється мовцем і слухачем так само, як і вся мовленнєва діяльність [11, 13]. Сприймаючи в процесі конкретного спілкування поняттєво-смыслову адекватність як обов’язкову, мовець сподівається й почуттєво-емоційної адекватності, а тому намагається виразити свої почуття максимально придатними для цього засобами. Емоційні вигуки серед цих засобів займають провідне місце, оскільки дають змогу реципієнтові зрозуміти, оцінити зміст висловлення, мовленнєву ситуацію і стан мовця. Наприклад:

1. *Вона була така рада, тільки скрізь – ой, які неприємки!* [9, т.2, 227].

2. – *Ой, ах!.. милий, єдиний...боюся...он хтось іде!..ой!* [9, т.2, 105].

У наведених прикладах емоційні вигуки *ай, ой, ах* не стільки служать для вираження почуття ніяковості, страху, хвилювання, скільки спрямовані на їх адекватне розуміння співрозмовником і його реакцію-відповідь. Таким чином, емоційний потенціал вигуків виступає підґрунтям подальшого висловлення, звертаючи увагу реципієнта на окремі (ключові) слова і підсилюючи їх смислове навантаження, спрямовує мовлення в потрібне русло і допомагає досягти мети

(одержати потрібну реакцію-відповідь). Так, відсутність у прикладі 1 вигука *ай* спричинила б зниження емоційності всього висловлення, а також смислового навантаження ключових слів “рада”, “які неприємки”, і в результаті прагматична настанова тексту – переконати гостя в тому, що господарня йому дуже рада і їй ніяково за неприємки у кімнаті – могла б бути недосягнутою. Аналогічно і в інших прикладах. Отже, можна стверджувати, що емоційні вигуки *ай, ой, ах* у наведених контекстах імпліцитно вказують на діалогічність модусу висловлення, оскільки спрямовані до адресата.

Діалогічність за допомогою емоційних вигуків може створюватися двома способами: 1) вираження мовцем своїх почуттів і емоцій в контексті власного висловлення; 2) використання вигуків для вираження емоційної реакції на слова чи дії співрозмовника.

У першому випадку можливі три варіанти комунікації:

1) Власне комунікація, при якій трансмісор розраховує на реальну почутість свого висловлення і свідомо чи підсвідомо чекає на реакцію-відповідь; у писемному мовленні оформляється найчастіше як діалог або пряма мова, рідше – невластива пряма мова. Наприклад:

– *Бо чоловік не заробить, ой не заробить, серце моє* [9, т.3, 10].

2) Автокомунікація, при якій трансмісором і реципієнтом виступає одна і та ж особа; діалогічність у цьому випадку імпліцитна; у писемному мовленні оформляється як внутрішня пряма мова або невластива пряма мова. Наприклад:

Відкритка? Від кого б се? А-а, від брата-бурсака [9, т.1, 168].

3) Квазікомунікація, при якій адресатом може бути будь-яка істота чи предмет, існуючі реально або в уяві мовця. У цьому випадку переважає момент висловлення, мовець хоче більше вилити свої почуття чи емоції, ніж почути на них відповідь. Однак діалогічність імпліцитно присутня і тут, оскільки існує адресат (реальний чи уявний), до якого спрямоване мовлення. Крім того, у квазікомунікації присутній елемент автокомунікації: мовець може відповідати собі замість адресата або сприймати його мовчання як відповідь. Наприклад:

Щось і я, мов та лелія в полі на вітрі... – і, зітхнувши вдруге, додала: – Ох, вітрі! [7, т.5, 100].

Другий спосіб вираження діалогічності модусу за допомогою вигуків передбачає вживання їх у реакції-відповіді на репліку співрозмовника. Причому вигук дуже часто становить самостійне речення (комунікат) без поширювачів. У цьому випадку, при незмінно важливій ролі контексту і ситуації мовлення, зростає роль інтонації для адекватного розуміння реципієнтом емоційного стану мовця. Л.І.Мацько, заперечуючи думку професора О.І.Германовича про те, що значення вигуків визначається інтонацією [4, 18], стверджує, що семантичні модифікації таких вигуків невідірвані від інтонації, але нею вони тільки виражаються, а не визначаються. “Основним детермінуючим фактором є зміст на синтагматичному рівні, той комплекс понятійно-предметної співвіднесеності всіх лексичних одиниць, що створюють контекст для вигуків, та ситуативна основа комунікації” [11, 26]. Беручи до уваги все вищесказане, вважаємо, що при створенні діалогічності модусу висловлення за допомогою емоційних вигуків, використаних для вираження реакції на слова чи дії співрозмовника, в усному мовленні саме інтонації належить провідна роль, оскільки вона дозволяє адекватно зрозуміти реакцію співрозмовника, висловлену інтер’єктивним комунікатом. Наприклад:

– *Ага!* *кликнув я, сміючись зпородно* [7, т.4, 244].

На відміну від емоційних вигуків, діалогічність яких, як правило, прихована і вимагає підтримки контексту, імперативи (*ша, геть, ти, марш, гайда, стоп, ну, ану*) та вокативні вигуки (*ей, агей, агов, алло* та ін.) прямо вказують на діалогічність висловлення. Імперативні вигуки, що "служать для вираження емоційно-вольових реакцій суб'єкта на дійсність, для безпосереднього емоціонального вираження переживань, відчуттів, волевиявленнь" [3, 384], а отже, входять до модусу висловлення, своєю семантикою передбачають наявність адресата, тобто формують діалогічність модусу. Наприклад:

– *Геть, не потребує твоєї помічі!* – скрикнула Явдоха [9, т.1, 64].

У контексті імперативні вигуки можуть виявляти різний потенціал впливовості: від мінімального, коли використання вигука не дає бажаного результату і адресат не реагує належним чином, до максимального, коли вигук вживається як емоційний концентрат волевиявлення. У першому випадку імперативні вигуки, як правило, займають місце на початку висловлення, а далі використовуються інші засоби (окличні речення, повтори, вигуки), у другому – навпаки. Відповідно змінюється рівень експресивності висловлення, а також зазнає певних модифікацій семантична структура речення. Наприклад:

– *Тс! Цитайте!.. Ах, Боже мій! Перестаньте ж кричати!..* [9, т.2, 175].

– *Тихо, реб Абруме, тихо будьте... ша!..*

Як видно з наведених прикладів, кількаразове використання імперативних вигуків може свідчити про емоційний стан адресата, який погано реагує на спонування. Мовець, щоб досягти бажаного результату, змушений використовувати в своєму мовленні емоційні вигуки, спонукальні окличні речення та інші засоби.

Про діалогічність модусу в автокомунікації часто свідчать вигуки дієслівного походження *бач! чекай! диви! рятуйте! стривайте!* та інші, які "в ситуації безпосереднього емоційного мовлення зазнали семантичної ситуації, втратили категоріальне значення процесуальності й категоріальну парадигму, а з ними й синтаксичну функцію члена речення, натомість зросла їх виразна експресивна забарвленість, а морфологічна форма застигла" [11, 45]. Наприклад:

...Здивований *Хо бачить, як усі посполу сідають за стіл, і каже до себе: "А диви! Тут наче нема пана й мужика, а самі люди..."* [9, т.1, 178].

Звуконаслідування як акустичні конкретизатори семантики висловлення, актуалізатори певного явища або його ознаки використовуються у мовленні як додаткові до поняттєво-предметної семантики тексту засоби звукової виразності. Наявність звуконаслідувань у висловленні свідчить про бажання трансмісора якнайточніше відтворити звуковий образ реальних прообразів, а через нього досягти адекватного поняттєвого та емоційного сприйняття інформації реципієнтом. Відповідно використання звуконаслідувань в усному мовленні передбачає наявність слухача, а отже, вказує на діалогічність модусу висловлення, оскільки звуконаслідування як різновид інтер'єктивів належать до суб'єктивно-модальних форм. Вказівка на діалогічність модусу за допомогою звуконаслідувань може здійснюватись експліцитно, коли мовець ставить перед собою певну мету – точніше передати звуковий образ, актуалізувати весь зміст висловленого. Наприклад:

В повітрі камертони золоті: Дз-з-з! Дз-з-з! Дз-з-з! [12, т.1, 128].

Таким чином, на основі проведеного дослідження можна стверджувати, що майже всі інтер'єктиви в модусній структурі висловлювання виконують функцію

Ірина Жажалек. Інтер'єктиви – сигналізатори діалогічності модусу висловлення

сигналізаторів діалогічності і залежно від типу комунікації репрезентують Тисферу висловлення експліцитно чи імпліцитно.

Імпліцитно діалогічність модусу присутня у висловлюваннях з емоційними вигуками, які можуть вказувати на діалогічність лише у тісному зв'язку з контекстом. Причому у тих випадках, коли мовець виражає свої почуття й емоції в контексті власного висловлювання, важливу роль відіграють семантика інших мовних одиниць та паралінгвістичні засоби, що супроводжують мовлення. Якщо ж емоційні вигуки використовуються для вираження емоційної реакції на слова чи дії співрозмовника, то, попри важливу роль контексту і ситуації мовлення, зростає роль інтонації для адекватного розуміння реципієнтом емоційного стану мовця.

Рефлекторні вигуки можуть вказувати або не вказувати на діалогічність модусу висловлення залежно від істинності свого походження: "природні" рефлекторні вигуки на діалогічність модусу не вказують; рефлекторні вигуки, викликані "штучно", з певною метою, вказують на діалогічність модусу висловлення імпліцитно.

Імперативні, вокативні вигуки, вигуки дієслівного походження, слова прикликання та відгону тварин чи птахів, одиниці мовного етикету вказують на діалогічність модусу висловлення експліцитно.

Звуконаслідування як сигналізатори діалогічності модусу висловлення можуть виявляти себе у цій функції двома способами: експліцитно – в більшості випадків комунікації, коли звуконаслідування використовуються з певною метою; імпліцитно – в автокомунікації, коли звуконаслідування з'являються спонтанно.

Емоційні вигуки на позначення афективних реакцій у зв'язку зі специфікою свого виникнення не можуть бути сигналізаторами діалогічності модусу висловлювання. Наявність чи відсутність у названих інтер'єктивах функції вказівки на діалогічність визначається тільки у контексті.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – 502 с.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Высшая школа, 1974. – 448 с.
3. Виноградов В.В. Русский язык. – М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
4. Германович А.И. Междометия русского языка. – К.: Рад. школа, 1966. – 170 с.
5. Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных. Сочинения: В 5-ти т. – Т. 5. – М.: АН СССР, 1953. – С. 750.
6. Довженко О.П. Вибрані твори. – Львів: Каменяр, 1980. – 302 с.
7. Кобилянська О.Ю. Твори: В 5-ти т. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963.
8. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 560 с.
9. Кошубинський М.М. Твори: В 3-х т. – К.: Дніпро, 1979.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 1995. – №1. – С. 97-124.
11. Мацько Л.І. Інтер'єктиви в українській мові. – К.: КДП, 1981. – 130 с.
12. Остап Вишня. Твори: В 4-х т. – К.: Дніпро, 1988.
13. Пушкін С.Г. Страж-гора. – К.: Дніпро, 1988. – 510 с.
14. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. – К.: Вища школа, 1984. – 168 с.
15. Шмелёва Т.В. Диалогичность модуса // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 1995. – №5. – С. 150-153.

In this article interjection are considered as indicators of modus expression dialoging. There are also analyzed ways of presentation You-modus sphere, using different patterns of interjectives.

ІСТОРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО

Драматичні твори Григора Лужицького поділяють на три категорії: історично-релігійні, побутово-психологічні, реву і музичні комедії [8, 6]. Дослідники зауважують, що «домінантними у поезії, по суті, всіх драм Григора Лужицького є категорії історизму, релігійності і патріотизму» [6, 172]. Художній історизм цього автора тісно пов'язаний з його світоглядними переконаннями, що розвивались під впливом літераторів консервативно-християнського напрямку, філософії В'ячеслава Липинського. Письменник належав до львівського літературного християнського об'єднання «Логос», ідейною платформою якого була філософія В'ячеслава Липинського. У той час за мету ставили «мобілізацію вольових зусиль українців, критичний перегляд історії, утвердження патріотичних переконань тощо» [6, 227]. Художній історизм творів Григора Лужицького – це «не просто конкретно-історичний підхід драматурга до аналізу фактів історії, але й естетичне осмислення і концептуальний її виклад у тісному поєднанні з творчою фантазією автора щодо відтворення історичного духу, колориту, образів і характерів» [11, 172]. Християнськість, яка втілювалася у творах тогочасних письменників, не що інше, як інкарнація системи національно-культурних цінностей. Ця особливість лучить українську літературу із західноєвропейською, у якій релігійність служила збереженню національної культури із спрямуванням її на універсальні цілі. Донедавна релігійність не розглядалася вченими як принцип художнього мислення письменника. Християнськість трактувалася як описово-вторинна, відірвана від художнього мислення. Цю проблему підмітили й польські літературознавці [див.: 9, 56]. І тільки тепер з'явилися думки про те, що релігійність може бути основою образної художньої свідомості. Драматург вважав творцем держави сильні історичні постаті, а не народні маси. Про це свідчить героїчна винятковість і самотність героїв таких історичних драм, як «Ой Морозе, Морозенку», «Лицарі ночі», «Січовий суд (Олексій Попович)», «Дума про Нечая», «Іван Мазепа». У п'єсах Григора Лужицького здебільшого зображається доля конкретної людини. Проте найважливішим автор вважав створення цілісної ідеї, котра служить рушієм дії та конфлікту, а не просто характеру. Адже з її розвитком еволюціонує і характер героя. В історичній драматургії життя персонажа водночас є складовою історії України.

Першою історичною драмою Григора Лужицького вважається п'єса «Ой Морозе, Морозенку» (1933), хоча в 1932 році ним була написана «Мотря». Проте цей твір є інсценізацією повісті Богдана Лепкого. Драма «Ой Морозе, Морозенку» написана під впливом усної народної творчості і розмови автора з відомим літературознавцем Павлом Зайцевим, який звернув увагу драматурга на недостатнє художньо-сценічне втілення в нашому театрі маловідомих сторінок доби козаччини [див.: 3, 269-270]. Павло Зайцев перебував у Львові саме тоді, коли Григор Лужицький писав п'єсу. Літературознавець привернув увагу письменника до участі спольщеної шляхти в повстанні Хмельницького проти поляків. Він навіть «окреслив дух доби Хмельницького» [8, 6]. П'єса не залишилась непоміченою польською цензурою. Перший наклад твору, що з'явився друком у видавництвах «Аматорський театр», був конфіскований, а другий – зазнав «поправок».

Дотримуючись, як і всі «логосівці», ідеології В'ячеслава Липинського, Григор Лужицький зробив героя п'єси типовим провідником мас. Водночас він розум-

ний, рішучий і відважний. У драмі присутні й протилежні Морозенку образи: польської шляхтянки, шовіністки Остроленської, каштеляна, січовика Шуліки. Тут письменник порушив проблеми патріотизму, запродавства. Вони проглядаються в усіх образах твору, але особливо виразно на антагоністичному рівні реалізуються в образах Морозенка та його спольщеного батька Мрозівського:

Морозенко: Я підкоряюся тільки Богові, ротмістре, й тому що живе й горить в моїй душі для цієї ж землі, сплочної кров'ю. А що стосується ласки, то від цього є моя шабля... І неправда це, ротмістре, що ви й мій батько говорите, мовляв, я ваша кість і ваша кров. Це ви моя кров і моя кість, тільки у вас сумління, вбите майном і становищами, вбите вигодами й розкішшю... [3, 29].

Таким чином, можна стверджувати, що поняття Бог і Батьківщина для героїв Григора Лужицького є невіддільними. Їх Морозенко ставить вище родинних стосунків. Він вважає, що кожному людину Бог зробив сином рідного краю, і за це йому належить подяка. Померти за Батьківщину для героїв історичних драм Григора Лужицького – честь. Автор п'єси, як і В'ячеслав Липинський, вірив, що спогади про славне минуле можуть стати поштовхом до продовження боротьби за незалежність. Тому драма написана з орієнтацією на сценічне втілення. На жаль, в українському театрі без цензури вона з'явитись не могла, зате успішно йшла у Філадельфії в 1964 році у постановці Володимира Шашаровського, який користувався первісним нецензурованим варіантом твору [див.: 4, 509].

«Духовно спорідненою» з драмою «Ой Морозе, Морозенку» дослідники вважають п'єсу з козацького побуту «Січовий суд (Олексій Попович)» [8, 7]. Драма написана у 1935 році, а в 1936-му з'явилася друком у видавництві «Відгомін». Григор Лужицький, будучи автором твору, виступав під псевдонімом Павло Корнич. Письменник зобразив козаків відважними, здатними визнати власні провини, а їх життя невіддільним від містики. Григор Лужицький показує їх не тільки добрими і мужніми воїнами, а й людьми, здатними на високі почуття. Вони готові піти в ім'я кохання на смерть. І хоча жінка й Січ – несумісні речі, козаки поважали Олексія за глибокі почуття, за те, що не поміняв кохання на життя:

Старий козак: Оце справжній козак!

Всі: Славно! Славно! [3, 100].

За недотримання законів Січі козаків страчували. Така доля чекала і на Олексія Поповича. Письменник зумів показати у драмі тонкощі правління запорожцями: хоча здається, що керують усі козаки, насправді ж важливі рішення приймають їх керівники.

Григор Лужицький реалізував у п'єсі ідейно-філософську концепцію В'ячеслава Липинського і показав контраст між простими козаками та їх провідниками. Кошовий Грицько Заборовський вміє витончено маніпулювати козаками. Але в даному випадку це слово не набуває виразного негативного звучання, бо кошовий вдається до «маніпуляцій» не заради власної вигоди чи інтриги. Він козак, який дотримується приписів Січі, але, перш за все, він – людина, яка не чинить нерозважливих вчинків під впливом емоцій. Заборовський є мудрим керівником, стратегом. Леонід Рудницький стверджує, що мовчання козаків під час присуду свідчить про відсутність власної думки [8, 8]. Водночас даний вчинок можна розцінювати як незгоду козаків із жорстоким вироком, проте суперечити законам Січі вони не можуть. Запорожці, на відміну від кошового, не здатні знайти вихід з даної ситуації. Заборовський рятує Олексія, надавши йому нове прізвище.

У творі присутня й інша інтрига, пов'язана з ідентифікацією дійової особи. Герцик знаходить свою племінницю:

Прихвостень: А сто чортів твоєї матері! З Трохимом? А знаєш ти, проклятуший, що я, Микола Прихвостень, хрін йому в ніс, визволив твою племінницю від клятих поганів і віддав на виховання кумі Варці? А ось вона, твоя племінниця, хрін тобі в ніс! (Показує на Тетяну).

Розв'язка твору надто ідеалістична і дещо неправдоподібна. Леонід Рудницький з цього приводу писав, що вона нагадує "типове закінчення легкої комедії" [8, 9]. Кінцівки творів Григора Лужницького часто містять ряд недоліків: вони або надто легкі, або надто патетичні (стікаючи кров'ю, відчуваючи неминучу смерть, герой виголошує довгу промову, якою наставляє на путь істинний).

Більш реалістичні розв'язки з відтінком трагічності зустрічаємо в таких історичних драмах Григора Лужницького, як "Дума про Нечая", "Лицарі ночі". Обидві п'єси були надруковані у видавництві Івана Тиктора, перша під псевдонімом Меріам-Лужницький, друга – Семен Ордівський.

Драма "Дума про Нечая" спочатку з'явилася на сцені (січень 1935 року) і отримала безліч схвальних рецензій, а тільки потім була надрукована. В анотації до п'єси зазначалось, що з професійних театрів право інсценізації даної драми має "виключно театр "Заграва" під артистичним проводом Володимира Блавацького" [2, 2]. Прем'єра "Думи про Нечая" відбулася у Станіславі в 1935 році. Історичною основою п'єси "Дума про Нечая" є конфлікт між безпосереднім і запальним козаком та гетьманом-дипломатом. Таке протистояння є конфліктом натур, а не ідей, що підсилює трагізм твору. Нечай став ворогом Хмельницького у справах, будучи його найкращим союзником по меті: Нечай – іскра, а Хмель – скала. Справжню сутність цих двох особистостей зумів осягнути Митрополит Косів. Він казав: "...в Хмельницького немає того, що є в Нечаєві, а Нечаєві бракує того, що має Хмельницький. І коли б Всевишній дозволив мені злучити їх разом..." [2, 22]. Нечай загинув від "рідної кулі". Але від своїх ідей не зрікає: "...А зятя собі, соколе, що такі, як я, завжди гинуть та ніколи не згинуть..." [2, 31]. Схожа участь спіткала і Раїну. Розв'язка твору трагічна, але в ідейному плані вона сповнена оптимізму. Переживши моральну кризу, Нечай переродився. Цей епізод нагадує притчу про грішника, який покався, проте не вірить, що може бути прощений. Адже Григор Лужницький ставив перед собою завдання, – розповідаючи про минуле, викликати у читача або глядача роздуми про майбутнє, пробудити почуття патріотизму. Свідченням цьому є зауваги критиків, які вказували на історичний зміст й ідеологічне значення п'єси [12, 2]. Рецензії свідчать, що п'єса мала великий успіх: після другої і третьої картин публіка оваціями викликала автора на сцену. Театральні критики пророкували драмі довге сценічне життя. Але через тогочасні політичні події передбачення не здійснилися.

Серед історичних драм окремою підкатегорією слід вивести адаптації та інсценізації автора. До них належать такі п'єси, як "Мотря" (за однойменною повістю Богдана Лепкого), "Слово о полку Ігоревім", "Іван Мазепа". Григор Лужницький вважав, що відродженню національної свідомості може сприяти театр, тому робив усе можливе для постановки історичних творів.

Інсценізацію повісті Богдана Лепкого "Мотря" Григор Лужницький зробив на прохання режисера Миколи Бенцала, який дуже любив історичні сюжети та актора Луця Лісевича. Богдан Лепкий бажав побачити свій твір на сцені, він навіть зустрічався з Григором Лужницьким і обговорював це питання.

Письменники листувалися між собою. Богдан Лепкий визнав драму "Мотря" точною адаптацією повісті і згадував, що сам колись написав п'єсу з подібним сюжетом, але вона згоріла [див.: 8, 22-23]. Ця п'єса займає особливе місце в творчості Григора Лужницького. "Мотря" була його першою історичною драмою. Але незважаючи на те, що п'єса є адаптацією, категорії історизму, патріотизму та релігійності тісно переплелися в ній. На це звертає нашу увагу Леонід Рудницький [8, 23]:

Мазепа (підносить голову вгору): Кличу Всемогутнього Бога за свідка, во Тройці святий всюди сушого, і Матір Божу, заступницю нашу, і святого Михаїла, опікуна лицарства українського, кличу і заприсягаюся перед вами і перед будучністю народу нашого... [3, 171].

Схожі слова знаходимо у п'єсі "Іван Мазепа". Обидва твори представляють цілісний образ гетьмана, і це об'єднує їх, незважаючи на чималий часовий відрізок між їх написанням (1932, 1959 роки).

Рецензії свідчать, що не менш вдалою була переробка епічної поеми "Слово о полку Ігоревім", яку в 1937 році ставив театр "Заграва". Проте драма ніколи не друкувалася, а рукопис твору згорів у 1939 році під час бомбардування Львова. Зі слів критиків дізнаємося, що до вистави залишалися сумніви, чи вдасться Григору Лужницькому передати зміст і дух старовинного епосу у драматургійній формі. Будь-яка упередженість розвіялась після першої дії. Автора вітали оваціями [див.: 7, 44]. Інсценізація твору була вдалою.

Григор Лужницький вибрав із тексту епічної поеми найяскравіші моменти і змонтував їх у чотирьох діях. З першої – глядач довідувався про похід князя Ігоря, розгром військ на Каялі та полон князів. Дія закінчувалася плачем Ярославни. У другій – показано тугу полонених за рідною землею та плани нападів ханів на Україну. Третя дія виходила поза зміст поеми і відбувалася на дворі князя Ярослава Осмомисла. Четверта – зображала нараду великих князів у Києві, на якій керував Святослав. Закінченням твору став заклик Ярослава Осмомисла до походу проти половців. Отже, письменник використав текст поеми та власні домисли, які з'явилися після ознайомлення з історичними матеріалами.

Характери дійових осіб історично-релігійної драматургії Григора Лужницького називають "художніми рупорами ідей суспільних, духовних, релігійних, національних" [9, 173]. Рушієм дії та конфлікту у творах письменника стала цілісна ідея. Художній історизм п'єс тісно пов'язаний із світоглядними переконаннями Григора Лужницького, що сформувались і розвинулись під впливом ідеології В'ячеслава Липинського та літературного угруповання "Логос". Крім пізнавально-виховного сенсу, діяння історичних осіб у художніх творах мають важливе ціннісно-особисте значення. Головні герої творів є втіленнями сильного начала, на них покладена місія рятівника. Антисвітом часто виступають люди, території, які символізують ворожі сили (Москва, Польща, росіяни, поляки). Такий поділ підтверджує думку Хосе Ортегі-і-Гассета з "Бунту мас", де зазначено, що поведінка нації може бути моральною чи аморальною, а самі нації поділяються на здорові і хворі, гнобителів і гноблених [5, 117].

Для п'єс Григора Лужницького характерний не спрощений конкретно-історичний підхід, а концептуальне й етичне осмислення в поєднанні з творчою уявою. Головним героєм його творів можна вважати Україну, з її минулим, теперішнім і майбутнім. Письменник намагався утвердити ідею державності,

сформувати образ національно-свідомого українця. Тому помітним є дидактизм драматургії Григора Лужницького. Проте саме такі історичні твори чи не найбільше спричинилися до прищеплення національної ідентичності, зауважує Стефанія Андрусів [1, 12]. П'єси цього автора стали творчим семіозисом історії, наслідком відбору та осмислення подій минулого в перспективі теперішнього й очікуванні майбутнього.

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. Монографія. – Львів: Львівський національний університет ім. І.Франка, 2000. Тернопіль. – Джура, 2000 – 340 с.
2. Дума про Нечая – Львів: Видавництво І.Тиктора, 1936. – 36 с.
3. Лужницький Г. Вибране. Історичні драми, наукові праці. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 247 с.
4. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1975 / Ред. Г.Лужницький та ін. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т.І. – 991 с.
5. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 294 с.
7. Ревуцький В. Віра Левницька: життя і сцена – Торонто–Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1998. – 269 с.
8. Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького // Лужницький Г. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 248 с.
9. Jasinska-Wojtkowska M. Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego // Sacrum w literaturze. – Lublin: Redakcja wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1983. – S. 54-64.
10. Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
11. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 200 с.
12. Шкрумеляк Ю. Прем'єра "Думи про Нечая" // Новий час (Львів) – 1936 – Ч. 2.

H. Luchnitskyi's dramatic works emerged from the feeling of social and national responsibility and an understanding of the importance of the propagation of national and religious spirit. The article deals with the creative peculiarities of H. Luchnitskyi's historical dramas. Great attention is paid to the images, composition of the plays.

Олександр Солецький

БАГАТОМОВНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Дослідження Валерія Шевчука відзначаються оновленням прочитанням цілого ряду літературних пам'яток XVII-XVIII ст., намаганням визначити їх джерела, розглядом проблем поетики жанрів та сюжетів, особливостей світовідчуття. Однією з примітних ознак літератури того часу є багатомовне функціонування її текстів. Спроби з'ясувати причини багатомовності – одна з методологічних засад літературознавчих праць Валерія Шевчука.

Дослідники історії української літератури по-різному ставилися до того, що літературні тексти XVI-XVIII століть писалися різними мовами: деякі намагалися охопити всі репрезентовані варіанти, інші зосереджувалися лише на одному з них. Безперечно, комплексне вивчення усіх різномовних пам'яток літератури бароко сприяє повнішому та ефективнішому "розкодуванню" естетичних, світоглядних, художніх ідеалів того часу.

Спільне існування кількох мовних варіантів, якими часом міг користуватися й один автор, пояснюється певними політичними, соціальними та естетичними причинами. В українській літературі XVII ст., за словами Віталія Крекотня, "поряд

Олександр Солецький. Багатомовність українського бароко

із церковнослов'янською (слов'яно-руською) і книжною староукраїнською застосовуються мови польська і латинська, а на кінець століття й мова російська" [3, 10]. Розглядаючи різномовне багатство літератури бароко, Валерій Шевчук створює детальну схему мовного розвитку української літератури у зв'язку з літературно-стилістичними епохами [9, 8], в якій зауважує, що в епоху бароко використовувалися: спорадично або паралельно до слов'янських текстів грецька мова (XVI-XVII ст.), словенська (церковнослов'янська) з елементами книжної української в XVI-XVIII ст. та з елементами російської в II пол. XVII-XIX ст., латинська мова шкільна в XVII-XVIII ст. та позашкільна XVII-XIX ст. польська в польсько-українській літературі XVI-XVII ст. і як шкільна і літературно-українська в XVII-XVIII ст., наближена до російської як українська літературна в XVIII ст., російська в офіційному вживанні, літописах у XVIII ст., народно-українська літературна в піснях і сатирах в II пол. XVI ст., у віршах-піснях та інтермедіях у I пол. XVII ст., у віршах-піснях, нищинській поезії, драмах, сатирах, інтермедіях у II пол. XVII ст., у рукописних збірниках, драмах, діалогах, інтермедіях, віршах, сатиричній поезії, порадиниках, духовній літературі тощо в XVIII ст. Отже, масмо уніфіковану таблицю мовного функціонування з визначеннями домінантно в певні періоди, вказівками на період використання, жанрової межі.

Валерій Шевчук виділяє новоутворені мовні різновиди, які базувались на комплікативному поєднанні російської та української. "Деякі українці, засвоюючи російську мову, ставали російсько-українськими (В. Капніст, В. Рубан, К. Кондратович та інші), інші ж, не відриваючись від українського літературного контексту, почали вживати мову, яку ми вище назвали наближеною до російської з більшою чи меншою спільністю українців або церковнослов'янців" [8, 142]. Зразками, що писалися цією мовою, для Валерія Шевчука є: "Ода на перший день травня 1761 року" Ігнатія Максимовича, "Розмова Великої Росії з Малоросією" Семена Дівовича (1762 р.), сатиричні твори інок Якова, писання Григорія Сковороди, який у ранній творчості користувався книжною українською, в пізнішій – наближеною до російської, інколи – народною українською; твори М. Соколовського, І. Фальківського, "Історія Русів".

Включення України в той чи інший соціально-політичний простір нав'язувало певні навчально-освітні норми, які водночас визначали перевагу однієї або кількох мов. "Латинську і польську мови культивували ті українці, що училися в Західній Європі в Польщі і в латино-польських школах в Україні" [8, 139]. Латинська і польська мови в XVII ст. виконують насамперед комунікативну функцію, створюючи в українській культурі можливість вільно функціонувати поміж іншими європейськими культурами. Окрім того, латинська мова, яка була тоді загальнолітературною європейською мовою, виконувала іншу не менш важливу функцію "ретранслятора інформації, а головне, – стверджує Мирослав Трофімук, – ретранслятора засобів відображення. Маю тут на увазі не лише зміст дисциплін та методику наукового дослідження Ренесансу, а той факт, що українські автори, намагаючись виразити власні ідеї (які водночас можна вважати і загальнонаціональними), взирають на засоби, прийняті на той час у інших європейських культурах і таким чином витворюють модерні ідеї, переосмислюють традиційні цінності в дусі епохи" [5, 296]. Зрештою, саме "латина" приносить вагомое поживання у засвоєння ідей античності, сприяючи бароковому примиренню християнства й античності.

Не випадково в Україні створюється ціла мережа освітньо-навчальних закладів, де використовується латинська мова як основна: у стінах Київської академії творяться філософські трактати, поетики й риторики латинською мовою (Іосафа Краковського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича), технічно високого рівня досягає латиномовна поезія шкільного походження. Проте вже на початку XVIII ст. “латиномовна література складає в загальній тільки фрагмент” [7, 53].

Великої популярності серед освічених верств набуває і польська мова. Валерій Шевчук зазначає: “Польська ж мова як літературна приходить в Україну в II пол. XVI ст. “найдавніша пам’ятка “Epicedion” на смерть М. Вишневецького, в якому невідомий автор виявляє виразну українську національну свідомість, але мовою лише польською” [8, 137]. Окрім того, дослідник перераховує велику кількість авторів, що користуються нею, причини та мету такого вибору, освітні центри, де вона набуває найбільшого поширення, хронологічні межі. Зі збільшенням навчальних закладів європейського типу інтенсивно поширюється використання польської мови: “Саме в кінці XVI – в першій половині XVII ст. в Україні функціонує досить сильна польсько-українська література зі значною кількістю пам’яток, творена в основному так званою “католицькою Руссю”, власне шляхтою, яка здобула польсько-латинську освіту (Й. Верещинський, брати Чагровські, М. Пашковський, С. Симонід, В. Кіцький, брати Зимоворовичі та інші)” [8, 138].

Валерій Шевчук великої ваги надає культивуванню певного виду мови у конкретних культурно-освітніх осередках. Як уже зазначалося, діячі острозького осередку сформували так званий острозький почерк, на початку XVII ст. у Києві формується київський почерк, який постає на основі острозького і поширюється по всій Україні. Загалом, створюється “надзвичайно строката мовна мозаїка в творах давніх наших поетів” [10, 133]. Така диференціація відображає загальну картину використання певної мови конкретним суспільним класом, вживання її відповідно до суспільного положення, стану. На жаль, такий розподіл аж ніяк не сприяв поширенню народної української мови – мови низового бароко, мови “суспільних низів”, яка вживалася або побутово, або в народнописаній творчості і лише як компонент книжної української мови. Поширення народної мови відбулося наприкінці XVIII ст., коли російський уряд вводить цілий ряд цензурних заборон щодо вживання книжної української мови, поширює московську вимову [1, 13]. Саме тоді з’являється велика кількість рукописних збірників, де домінує українська народна мова. “Низове бароко, – пише Валерій Шевчук, – знаходить сильний імпульс для свого розвитку, відтак і народна мова розвивається як літературна і поступово виходить із підрядного становища у перший ряд” [8, 143]. Процес утвердження народної мови як основної літературної започатковує Іван Котляревський в “Енеїді”, де з’єднується високе і низьке бароко. Валерій Шевчук акцентує на тому, що “Енеїда” – цілком бароковий твір, в якому автор на зразок барокових драм, діалогів: “на горішній поверх поставив низове бароко (гумористично-бурлескний стиль), а вниз, у підтекст поклав ідеї бароко високого” [8, 143].

Простежує Валерій Шевчук взаємозв’язки між мовою твору та жанровою й тематичною його структурою. Безперечно, кожен автор продукував свій твір для певного читацького кола, що змушувало обирати еквівалентний мовний варіант: “Польською мовою писалася полемічна література, – зазначає дослідник, – бо супротивники мови української могли не зрозуміти, цією ж мовою творилася батальна, розмислово-медитаційна, панегірична поезія, польська мова в цих темах була добре вироблена” [8, 141]. Себастьян Кленович не випадково обирає латинську мову

для написання поеми “Роксоланія”, оскільки головна його мета – це розповісти світові, який в той час користувався латинською як загальнолітературною, про Україну. Використання соцініанами книжної української мови, які, на думку Валерія Шевчука, видали у своїй редакції п’єсу “Трагедія руська”, підробку “Листа половця Івана Смерти до великого князя Володимира-святого”, перекладали духовні пісні і складали чимало рукописних творів, зумовлене бажанням поширити власну релігійну ідеологію на територію України. Словенська мова залишалася лише мовою церкви, “теми світські, героїчні, мислительно-розумові, любовні, історичні тощо викладалися нашими предками в той час мовами іншими; перед тут вели книжна українська і польська, залишалася в активному вжитку латинська” [8, 139].

Розглядаючи проблеми багатомовності, Валерій Шевчук намагається детально відтворити функціонування усіх мовних різновидів, що існували впродовж XVI-XVIII ст. До причин, які сприяли виникненню цього явища, він відносить: соціально-політичну нестабільність у державі, розчленування територіальних кордонів України між різними імперіями, що сприяло швидкому занесенню культур інших народів, впливом різних типів освіченості, культивуванням певних мов у культурно-мистецьких осередках, метою написання твору, читацьким колом, на яке орієнтувався письменник, жанровою специфікою. Багатомовність українського бароко зайвий раз підтверджує різногранність цієї культури. Разом з іноземними мовами, якими користувалися українські письменники, культура часом переймала й певні світоглядні, естетичні цінності. Вони сполучалися з автентично українськими й витворювали неперевершений стиль художнього мислення. “В українській літературі відповідно до внутрішніх законів її розвитку відбувається інтенсивна адаптація та асиміляція інонаціональних елементів. Література XVII-XVIII ст. – переплетення двох світів: автохтонного староукраїнського і привнесеного польсько-латинського” [6, 5].

Загалом, явище багатомовності сприяло універсальності мислення митців бароко, заохочувало їх до всеохопливості, різноплосщинності відтворення світу. Наочне функціонування багатьох мовних різновидів ілюструвало багатство можливостей для художньої інтерпретації образу світу.

1. Возняк М. С. Історія української літератури. У двох книгах: Павч. вид. – 2-е вид., випр. – Львів: Світ, 1994. – Кн. друга. – 560 с.
2. Дюрінг Саймон. Література – двійник націоналізму?// Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 565-566.
3. Крекотень В. Українська література XVII ст. // Українська література XVII ст. (синкретична писемність, поезія, драматургія, белетристика). – К.: Наук. думка, 1987. – С. 5-24.
4. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація: Автореф. дис. ... доктора філол. наук. – К., 2000. – 96 с.
5. Трофимук М. Функції латиномовної літератури в контексті літературного процесу України XII-XVIII ст. // Літературознавство: матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: Обереги, 1996. – 496 с.
6. Циганюк О. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI-XVIII ст. – К.: Педагогічна преса, 1999. – 104 с.
7. Шевчук В. Муза роксоланська. Українська література XIII-XVIII століть. – Кіровоград, 1993. – 93 с.
8. Шевчук В. Муза роксоланська. Українська література XVI-XVIII століть. II. Мова і витворення культурних та духовних цінностей (XVI-XVIII ст.) // Вітчизна. – 1998. – №7-8. – С. 137-144.
9. Див.: Шевчук В. Роздуми про культурно-стилістичні епохи (Схема мовного розвитку української літератури у зв’язку з літературно-стилістичними епохами) // Українська мова та література. – 1998. – №9. – С. 8.

- 10 Шевчук В. Співш музи роксоланської в Чернігові (Києво-чернігівський осередок поетів другої половини XVII та першої половини XVIII століть) // Шевчук В. Дорога в тисячу років. – Київ: Радянськ письменник, 1990. – С. 126-134.

The article analyses social-political reasons and aesthetic sources of polyglot poetics of genres and plots of Ukrainian baroque world-sensation peculiarities as one of the aspects of literary-critical works by Valerii Shewchuk.

Лєся Куриляк

ПРЕСУПОЗИЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ ЗНАЧЕННЯ ЯК КВАЛІФІКАТИВНА ОЗНАКА РЕФЕРЕНЦІЙНО ТОТОЖНИХ НОМІНАЦІЙ ТЕКСТУ

У художньому тексті референційно тотожні, або кореферентні номінації, об'єднані денотативною (референтною, предметною) співвіднесеністю, репрезентуючи "різні способи представлення денотата" [18, 22], його ідентифікаційно-кваліфікативну характеристику, забезпечують єдність теми [3, 21], когерентність та цілісність текстових сегментів, формують інформаційний центр тексту. При цьому співказівні номінації вступають у кореферентні відношення на основі попередніх (фонових і контекстуальних) знань.

Проблема "фонових знань" ("вертикального контексту" за О.С.Ахмановою) завжди перебувала у полі зору лінгвістів. Актуальним на сьогодні залишається питання природи пресупозиційних знань [16, 630]; [19, 221], їх типів [16, 318-319]; [13, 80-82]; [21, 17], статусу пресупозиційного компонента значення [6, 32-33]; [7, 116], ролі пресупозицій у створенні та організації висловлень [9, 258]; [5, 144-146].

Незважаючи на різноманітність тлумачень цієї проблеми [див.: 2, 84-90], більшість дослідників кваліфікують пресупозиції як "результат імплікацій" [16, 677], "експліцитно невиражені значення" [10, 267], необхідні для правильного сприйняття змісту висловлень, тексту. Проте деякі вчені дотримуються іншої думки. Так, російська дослідниця О.Г.Борисова не зараховує пресупозицію до імпліцитної інформації, оскільки "вона входить у значення слова, передається мовцем і сприймається слухачем без додаткових зусиль" [6, 33]. (Зауважимо: при трактуванні імпліцитної інформації російські мовознавці (О.Г.Борисова, Ю.С.Мартемьянов, Н.Г.Брагіна, І.Л.Муханов, Л.В.Фролікіна) як один із факторів її визначення (поряд з іншими) вказують на необхідність зусиль слухача для декодування прихованого [8, 10].

Через те, що немає єдності у поглядах при трактуванні цієї лінгвістичної категорії, вважаємо за необхідне конкретизувати наше сприйняття пресупозицій. У нашому розумінні, пресупозиції – попередні, імпліковані мовною конструкцією, знання, що є передумовою будь-якого повідомлення, передачі знань, когнітивною базою носіїв певної мови, якою вони повинні володіти, щоб сприймати зміст повідомленого, правильно декодувати та інтерпретувати інтенції мовця (адресанта, автора).

У художньому тексті пресупозиційні знання, які, окрім "знання мови та ситуації повідомлення" [20, 41-42], містять "сукупність даних культурного, матеріального, історичного, географічного і прагматичного характеру" [4, 49], можуть бути джерелом формування прихованого та прагматичного аспектів

Лєся Куриляк. Пресупозиційний компонент значення як кваліфікативна ознака...

тексту, основою семантичного розгортання та "інформаційного повторення" [18, 24] концептів, що реалізуються у системі кореферентних номінацій.

У процесі референції текстових концептів виникає проблема повторного називання вже згаданого об'єкта (предмета, події, ситуації тощо). З метою уникнення дублювання номінації у тексті використовуються різноманітні заміники (експресивного, оцінного, okazіонального, емоційного та іншого типу лексеми або називні конструкції), які, на перший погляд, не завжди сприймаються як кореференти одного денотата. У таких випадках кваліфікативною ознакою кореферентних номінативних одиниць виступає пресупозиційний компонент значення (спільний для антецедента та певної кількості його субститутів), який базується на "незмінних ідентифікуючих якостях предмета" [3, 22] або формується контекстом.

Пресупозиції можуть не тільки семантично визначати, проектувати, зумовлювати, але й, на думку Б.Палека, обмежувати вибір номінативної одиниці, зважаючи на характер попереднього найменування [17, 250]. Порівняймо: "*Сусід північний, хижий і великий. Дрімучий злидень*, любить не своє. Колись у греків Янус був дволикий. А в цих орел двоглавий. Заклює" [14, 111]. Референційно тотожні дескрипції *сусід північний*, *дрімучий злидень* підтекстово представляють московську націю, позначаючи насамперед осіб царського оточення, тому й вказівка *цих*, вжита автором, виключає необхідність додаткового представлення предмета, забезпечуючи одночасно семантичну компресію висловлення.

Попередні знання, закладені у значенні кореферентів, значно розширюють інформаційно-комунікативний простір тексту, дають можливість по-новому інтерпретувати його зміст, виявляти неоприяті аспекти текстового аналізу. У ключі сказаного розглянемо текст драматичної поеми Ліни Костенко "*Сніг у Флоренції*" [15, 467-510]. Тематична лінія поеми (роздуми про творчість, мистецтво) розгортається в процесі комунікації дійових осіб, що зумовлене специфікою драматичного тексту. Важливу роль при актуалізації текстових концептів, закладених уже у назві твору (пор.: "*Сніг у Флоренції*", або "*Сад Нетануших Скульптур*") – [12, 229], відіграють кореферентні номінативні одиниці як інформаційні маркери додаткової, підтекстової інформації. Так, заміники інтродуктивної номінації (*Старий*) доповнюють денотативні ознаки, акцентують на "текстовій програмі вибору" першого називання дійової особи. Розглянемо початковий фрагмент тексту: "...У центрі проста дерев'яна лава, на ній сидить похилений *Старий*. (Розмова між монахами). – А *той* нас не угледить? Чого *він* там сидить, насурмився, – дріма? Абат донесе, абат нас не погладить. – Та *він* такий, що вже його нема ...Його привіз синьйор, такий носатий. І заплатив. Нещедрий був синьйор. За догляд, за тапчан, за монастирську юшку. За місце у землі, бо *він* йому *земляк*" [15, 467].

У наведеному мікротексті кореферентні номінації *Старий* – *той* – *такий*, що вже його нема – його – він – земляк, об'єднані спільним пресупозиційним компонентом значення ("*чоловік похилого віку*"), розширюють поняттєвий обсяг денотата (*Старий*), актуалізуючи фонові знання комунікантів, приписують йому нові, суб'єктивно-оцінні характеристики, текстово значущі ознаки, які можуть домінувати, "погашатись", конкретизуватись або відновлюватись залежно від контексту чи інтенцій мовців. Дейктичні слова *той*, *він*, *його*, окрім вказівки на особу, кваліфікують об'єкт розповіді. Так, займеник *той* імплікує стосунки між жителями монастиря, актуалізуючи латентні семи "*чужий, неприйнятий*",

започатковує негативне сприйняття мовцями постаті *Старого*, що надалі (у тексті) підтверджується іншими референційно тотожними номінаціями. Кореферент *земляк* вводить об'єкт у нову систему стосунків (між *Старим* та *синьйором*), доповнює художній образ ідентифікаційною (*той, хто є земляком синьйора*) характеристикою з позиції територіальної (приховано – і національної) належності. Дескриптивна співвказівка (*такий, що вже його нема*) стає релевантною, ключовою ознакою денотата, імпліцитно повторюючись у семантиці багатьох кореферентів, виходить за межі кодифікованого значення номінації *Старий*, відкриваючи лінію семантичного розгортання художнього образу, текстових топіків, що забезпечують тематичну єдність драматичної поеми. Аналізована дескрипція налаштовує реципієнта на сприйняття образу в ракурсі часових та життєвих колізій долі *Старого*, де ознака "*такий, що вже його нема*" стосується як вікових, так і духовних, "буттєвих", професійних характеристик об'єкта розповіді, зокрема таланту *митця-скульптора*.

Ключова денотативна ознака індивідуального референта в інформаційно-комунікативному просторі тексту може бути представлена з позиції суб'єкт-об'єктних інтерпретацій, співвідносячись при цьому з різними мовними одиницями, зокрема, і з оказіональними та нульовими субститутами, наприклад: "Хто ти, *старий*? – Мене немає. Був. Під вітром часу камінь розкришився" [15, 476]; або: "Ото не пощастило чоловіку ...Щоб так на схилку віку із милості потрапити в монастир!" [15; 468]. У першому сегменті оказіональне представлення референта ("Мене немає. Був. Під вітром часу камінь розкришився") уточнює дескриптивну ознаку (*такий, що вже його нема*), акцентуючи на латентних семах, які виводяться на основі контекстуальних та прагматичних, пов'язаних з інтенцією адресанта, пресупозицій. Індивідуальна ідентифікація наповнює висловлення імпліцитною інформацією, за якою образ *Старого* сприймається як "*той, кого немає*", "*той, хто був*", "*той, хто розкришився як камінь*", зрештою, і "*той, хто перейшов в іншу буттєвість*". У другому випадку комунікативні пресупозиції сприяють словесній компресії прямої референції денотата ("*щоб так на схилку віку із милості потрапити в монастир*"), оскільки предмет мовлення відомий для комунікантів, а інтродуктивна номінація *чоловік* пресупозиційно містить ідентифікаційні характеристики: *Старий, такий, що вже його нема, земляк синьйора*.

Займенникова субституція денотата в художньому тексті смислеорієнтована, оскільки змістове наповнення дійктичних маркерів визначається через зв'язок із попереднім текстовим фрагментом [13, 81]. Так, дійктичні слова можуть імпліцитно виражати і започатковувати суб'єктивно-оцінні характеристики образу *Старого* (порівняймо ще: "а *той* нас не угледить"), що повторюються та семантично розгортаються іншими, оказіональними заміниками, наприклад: "То, може, це *хтось із вельможних*? Може, це *сам шу-шу* тепер в такій нужді?" [15, 468]; або: "А чи не *вух*о підіслав душпастир? Щось *той старий* і вчора тут різбив [15, 468]. Оказіональні субститути референта (*сам шу-шу, вух*) також пресупозиційного характеру. Живаючи їх, адресант розраховує на однозначність сприйняття номінацій об'єкта розповіді слухачем.

Кореферентні номінативні одиниці, що адекватно сприймаються мовцями завдяки різноманітним пресупозиціям, не тільки розширюють поняттєвий обсяг денотата, але й формують асоціативні зв'язки, чим підсилюють інформативність висловлень, наповнюють його додатковим змістом, уможливають глибше

сприйняття художнього образу, а за ним – і тексту. Порівняймо: "Хто ти, *старий*? Назви своє ім'я. – *Джованфранческо Рустичі*. – Отямся! *Джованфранческо Рустичі* – це я. *Славетний скульптор*. Був ним і zostався. А ти ...*Ти привид. Ти страшний фантом! Безумний старче, моторошна тінь!*" [15, 476].

Кореференти *Джованфранческо Рустичі, славетний скульптор* семантично ускладнюють імплікаціонал контрольної номінації (*Старий*), актуалізують потенційну сему *скульптор*, що імплікує нове тематичне поле, асоціативно пов'язуючи всі його компоненти, доповнює ознаки референта, які необхідно враховувати при інтерпретації семантичного наповнення образу, тексту.

Інші співвказівки (*привид, страшний фантом, безумний старець, моторошна тінь*) текстуально зумовлені, семантично проєктовані ключовою денотативною ознакою (*такий, що вже його нема*), об'єднані пресупозиційним компонентом значення "*чоловік похилого віку*". Однак кожна з них виражає якусь одну кваліфікацію образу. Так, кореферент *безумний старець* – оцінно навантажене, мотивоване власною назвою *Старий*, представлення референта, тоді як інші (*привид, страшний фантом, моторошна тінь*) підкреслюють нереальне існування особи, актуалізуючи попередньо закріплену за референтом латентну дескрипцію "*той, що перейшов в іншу буттєвість*", загалом доповнюючи роздвоєння особистості, мистецького "я" *Старого*. Одночасно вони наповнюють висловлення емоційною інформацією, передають негативну кваліфікацію об'єкта розповіді, що залежить від інтенції адресанта.

Пресупозиційна сема *старий* ("*чоловік похилого віку*") як незмінна, спільна ознака кореферентних номінацій, не завжди вербалізується у мовленні, проте міститься у ментальному коді мовців, наповнює висловлення додатковим смислом, імпліцитно виражає темпоральні ознаки. Порівняймо: "(Магічний промінь заметавсь між ними, вихоплює із темряви обличчя – то *молоде й красиве Флорентійця*, то *маску старості*. Вона йому страшна). – Ні, я не *привид*. Ні, я не *фантом*. Ти – *молодість* моя, а я – *твоя руйна*. – Я... *молодість твоя*?.. А ти ... *моя руйна*?! То це я що, отак себе зносив? Весь розчинився в цьому страховітті?" – Так, я *твоє завершення на світі*. Я *наслідок усіх твоїх зусиль*" [15, 476].

Непрямі номінації (*маска старості, руйна, завершення на світі, наслідок усіх зусиль*) експліцитно не співвідносяться з певним денотатом, однак імпліцитно трансформують значення контрольного слова (*Старий*), наповнюють висловлення експресивно-оцінними смислами, функціонують як інформативно значущі, ідентифікаційні ознаки референта, які в художньому тексті сприяють виникненню асоціативних, антонімічних протиставлень, доповнюючи репрезентацію художнього образу, налаштовуючи реципієнта на сприйняття змісту тексту в запропонованому автором ракурсі.

Таким чином, референційно тотожні субститути номінації *Старий*, акцентуючи на різних компонентах денотативного значення, формують фрагмент кореферентного ряду (пор. ще: *Джованфранческо Рустичі – славетний скульптор – той – він – такий, що вже його нема – Джованні – моторошна тінь – безумний старець – руйна – завершення на світі – вух – сам шу-шу*), одиниці якого поза контекстом втрачають семантичну близькість, текстову значущість, оскільки "нейтралізується" спільна пресупозиційна сема *старий* ("*чоловік похилого віку*").

Роль пресупозиційних знань при створенні та інтерпретації тексту не варто зводити тільки до розширення, оновлення чи конкретизації його змісту. Фонові

знання забезпечують також ефективність комунікативного акту, спрямовують його семантичне розгортання, сприяють виникненню асоціативних образів, можуть бути джерелом зміни топіків, наповнюючи текст імпліцитною інформацією та репрезентуючи глибинність його змісту. Наприклад: "(Розмова між монахами) – Але чому розсипані тут *квіти*? У нас в саду нема *таких троянд*. А й справді, глянь, ще навіть не зів'яли. І *лілія*. І пахне. Ну й діла. – Колись ми у Флоренції стояли, там *оата* в *гербі* у них *була*... – То гарний герб, якщо на ньому *квітка*. – Вона давно вже *скупана в крові*" [15, 506].

Попередні знання (контекстуальні, прагматичні (комунікативні), фонові) зумовлюють різноманітні компресії висловлень [9, 259], незаміщені компоненти яких можуть відновлюватись або наповнюватись іншими смисловими відтинками, залежно від способу представлення денотата (прямого чи опосередкованого). Непряме номінування референта здебільшого формується в контексті або залежить від екстралінгвістичних чи комунікативних знань мовців. Порівняймо "– Скажи, а де тепер *Буонарроті*? – Живе у Римі. Має свій куток. Згорбатів у труді, посивів у скорботі, а людям чорно в роті від пліток. – Про *нього* завжди. Важко жити *гіганту*. Усе хтось ляпне брудом з-під копит. Бо хто не має власного таланту, того присутність *генія* гнітить" [15, 497].

Пресупозиційні знання дають можливість правильно інтерпретувати семантичну наповненість кореферентних номінацій мовцями (реципієнтами) без попередньої вказівки на денотат або при його відсутності. Наприклад: "Ще – гра бісовська. – Що ти, посоромся! – Він десь отам сидить у блекоті" [15, 470]; або: "О, чуєш, чуєш, *він* іще сміється! Ходім, бо тут дограти не дадуть. – А що ж йому, *чортяці*, зостається, – ти так боїшся, що *він* мусить бути. (З кушів виходить *Чортик волохатий* і, помахавши хвостиком грайливо, з цікавістю спостерігає гру)" [15, 472]. У першому мікротексті займенник *він* сприймається як кореферент імпліцитного антецедента *біс*. У другому сегменті вказівка *він* орієнтована на передтекст, тому й адекватно сприймається мовцем, який продовжує висловлювати свої думки стосовно предмета мовлення.

Правильне розрізнення кореферентних номінацій при нульовому антецеденті, особливо декодування їх референційної співвказівки, забезпечують актуалізатори, що здебільшого вживаються при субститутах. Розглянемо мікротекст: "(Посуденіло. Пролетів кажан. *Монах* зіщулює, провів його очима. А інший, яблуко зірвавши над собою, ще надзелень, із хрускотом гризнув). – Ух, кисле! – Певно, *те* було солодше. – А скільки раз *Адам* його вкусив? – Не їж із гілки, подивися, от же учора вітер *спілих* натрусив" [15, 469]. У зазначеному сегменті актуалізатор *Адам* конкретизує денотативні ознаки, актуалізуючи фонові знання мовців, наповнює мікротекст асоціативно-образною інформацією. Займенник *його* містить латентні семи "яблуко *Єви*, спокуси, *гріха*", пресупозиційно закріплені за "культурною зброєю слова" (термін О.Г.Борисової), закладені в ментальному коді комунікантів, що й забезпечує декодування імпліцитно вираженого референта, сприяє семантичній компресії висловлень.

Отже, у художньому тексті пресупозиційні знання можуть бути базою формування його прихованого та семантичного аспектів, основою семантичного розгортання та інформаційного повторення текстових концептів, образів через систему кореферентних номінацій. У процесі референції об'єктів адресант (автор, мовець) вживає референційно тотожні номінації (експресивного, емоційного, оцінного, okazіонального та іншого типу лексеми, дейктичні слова або називні конструкції), що не завжди сприймаються як кореференти спільного денотата.

Леся Курлик. Пресупозиційний компонент значення як квалікативна ознака...

У таких випадках квалікативною ознакою референційно тотожних (співвказівних) номінацій виступає пресупозиційний компонент значення (пресупозиційна сема), спільний для антецедента та його заміників, що базується на потенційній, семантично підкресленій чи актуалізованій ознаці референта.

Пресупозиційний компонент значення, об'єднуючи кореференти певного денотата у межах тексту чи його сегментів, визначає семантичне наповнення вказівних номінацій, проектує, зумовлює або й обмежує вибір наступного референційно тотожного найменування, актуалізуючи в такий спосіб поняттєвий обсяг денотата, репрезентуючи його різноаспектну квалікацію. Пресупозиційні знання забезпечують ефективність комунікативних актів, спрямовують їх семантичне розгортання, зумовлюють різноманітні компресії висловлень, сприяють виникненню асоціативних образів, можуть бути основою зміни топіків. Вони визначають також правильне декодування кореферентних номінацій без попередньої вказівки на денотат або при його імпліцитному вираженні.

1. Арнольд И. В. Потенциальные и скрытые семы и их актуализация в английском художественном тексте // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 1999. – С. 54-66.
2. Арутюнова Н.Д. Понятие пресупозиции в лингвистике // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1973. – Т. 32. – Вып. 1. – С. 84-90.
3. Атлас А.З. О семантической организации поэтического текста // Семантическое взаимодействие языковых единиц различных уровней / Перв. межв. сб. науч. трудов. – Л., 1985. – С. 18-26.
4. Ахмадова О.С., Губбенет И.В. "Вертикальный контекст" как филологическая проблема // Вопросы языкознания. – 1977. – №3. – С. 47-54.
5. Бацевич Ф.С. Деякі, пов'язані з комунікативною компетенцією мовців // Бацевич Ф.С. Основи комунікативної девіатології. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – С. 144-204.
6. Борисова Е.Г. Импліцитная информация в лексике // Импліцитность в языке и речи. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 30-42.
7. Борисова Е.Г. Отражение коммуникативной организации высказывания в лексическом значении // Вопросы языкознания. – 1990. – № 2. – С. 113-120.
8. Борисова Е.Г., Мартынянов Ю.С. Предисловие // Импліцитность в языке и речи. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 9-14.
9. Гак В.Г. От ситуации к высказыванию // Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 199-263.
10. Гальперин И.Р. О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста // Принципы и методы семантических исследований. – М. Наука, 1976. – С. 267-290.
11. Гуцало Е.П. Твори в 5 т. – Т1: Оповідання, новели. – К.: Дніпро, 1996. – 454 с.
12. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
13. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 152 с.
14. Костенко Л.В. Берестечко: Исторический роман. – К.: Укр. письменник, 1999. – 157 с.
15. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
16. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – Санкт-Петербург.: Центр проблем диалога, 1997. – 754 с.
17. Палек Б. Кросс-референция: к вопросу о гипертасисе // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 243-255.
18. Почепцов Г.Г. Коммуникативные аспекты семантики. – К.: Высшая школа, 1987. – 132 с.
19. Приходько Г.І. Специфіка імпліцитних засобів оцінки у висловлюванні // Способи вираження оцінки в сучасній англійській мові. – Запоріжжя: ЗДУ, 2001. – С. 218-241.
20. Реферовська Е. А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте. – Л.: Наука, 1989. – 168 с.
21. Уфимцева А.А. Семантика слова // Аспекты семантических исследований. – М.: Наука, 1980. – С. 5-80.

In the article "Presupposition component of meaning as a skill feature of coreferent nominations of the text" coreferent nominations are analysing from the position of their functional-stylistic filling and the loading of information.

“ЦІЛИЙ СВІТ У КРАПЛІ ВОДИ”: ПРОБЛЕМАТИКА НОВЕЛИ ЮРІЯ ЛИПИ “РУБАН”

На домінуванні новели початку 30-х рр. позначився матеріал, який лягав в основу вибору, – це ризиковані ситуації (життя і смерть), це відродження почуття роду та його продовження, що позитивно впливало на збереження новелістичних законів (закон концентрації матеріалу, поворотний момент (пуант). Звідси і перехід від розлогих описів до лапідарних мазків, що вплинули як на тип художнього мислення письменників (домінування неоромантизму та імпресіонізму), так і на характер сюжету, який стає психологічно глибшим. Перехід від опису до художнього психологізму спричинив з'яву нових та художньо досконалих новелістичних творів. Як зазначає Н.Мартин, “цікавими знахідками на терені західноукраїнської новелістики передвоєнних десятиліть стали твори О.Ржепецької (збірка оповідань “Вічне полум'я”, 1936), нариси В.Ткачука (збірка “Золоті дзвіночки”, 1936), мистецьки витончені і довершені новели І.Вільде (“Химерне серце”, 1936) [3]. До жанру новели звертаються також Уляна Хвиля (казка-новела “Душа Бей-Хуа”, позначена рисами романтизму), І.Керницький. Літературні нагороди 1937 року присуджено Наталені Королеві за збірку новел “Інакший світ” та Ю.Липі за два томи новел “Нотатник”; відзначено також оповідання Л. Мосендза “За кулісами життя”, з'являються у пресі новели та оповідання Оленки Оми, Ярослави Даник, Жени Лисогірської, повість Олени Цегельської “Гануська йде до міста”, ліричні мініатюри та “акварельки” Дарії Віконської [2, 363].

Пошуки художньої форми, яка б якнайкраще відтворила авторську позицію, приводять Ю.Липу до новелістики, а результатом пошуків на жанровому полі стала з'ява тритомника новел та оповідань “Нотатник”. За словами Л.Череватенка, “збірка оповідань і повістей Юрія Липи “Нотатник”, що 1936-1937 рр. вийшла у Львові (у видавництві “Народний стяг”), є не лише найвищим новелістичним здобутком автора, а й однією з вершин української літератури ХХ століття” [4]. У “Нотатнику” виступають “постаті української національної революції з такою “безпристрасністю”, що С.Гординський назвав її “майже лікарською” (маючи, напевне, на увазі психологічний аспект збірки), наголосивши на великій життєвій достовірності персонажів цієї книжки” [1]. Не тільки С.Гординський, а й інші його сучасники відзначили збірку “як найяскравіше явище цього жанру в українській літературі ХХ ст., що, поряд із творами Ю.Яновського, геніально передали всю буремність і завзяття тих років” [1, 89].

Відкриває “Нотатник” новела “Рубан” (аналогічного за назвою героя знаходимо і в Ю.Яновського). Містка назва чи не найточніше детермінує ідейно-естетичний задум письменника. Ідейна палітра новели складається з двох векторів протистоянь. Перший – протистояння національного та комуністичного; другий – протистояння українських селянина та аристократа (читай, село – місто. – Я.О.). Боротьба на цих двох векторах є причиною психологічного напруження у творі, вона рухає сюжетом, є його джерелом. Перший конфлікт є зовнішній, тому менш драматичний та психологічно напружений. Другому конфлікту Ю.Липа приділяє основну увагу, намагаючись донести до читача істинні причини поразки національно-визвольних змагань, з'ясувати їх суть та способи уникнення.

Ярослав Ободянський. Проблематика новели Юрія Липи “Рубан”...

Початок новели має думно-фольклорний характер із нотками імпресіонізму, що передано через ритміку мови:

“В дев'ятнадцятім, напровесні – зелений подих.

- Ану, брате...

В дев'ятнадцятім напровесні – голоси:

- Ану, брате, ходімо...

В дев'ятнадцятім, напровесні – на півнеба залопотіли прапори, прапори зелені, прапори жовто-блакитні, прапори армій селянських. Всі теє почули – і міста, і містечка, і хутори... Ідуть ліси Переяславські, ліси Свининські”.

Майстерно, штрихами автор вводить нас у коло зображуваних подій. Як велике зелене море, розтікається по Україні хвиля селянського повстання: “Є Тешенко, є Гризло, є Чорний Ворон, є Цокур”. На противагу їм стає червоний прапор: “Колір червоний, колір насильства”. Експозиція новели дає нам загальну характеристику, вказує на коло зображуваних подій, виділяє основну проблему твору – боротьба селянства проти чужорідного елемента на їх землі. Трагедія цієї боротьби в тому, що селяни були поставлені в такі умови, за яких сприймали за ворогів не тільки більшовиків, а й своїх: “Чужинців селяни пізнавали відразу. Слухали промов, слухали залицянь до себе, до свого хліба і питались звисока: “А ви самі хто будете: київські чи московські?” Вказана проблема і стає основою фабули.

Важливим сюжетним прийомом є авторська оцінка, що складає у живу й цілісну картину окремі дрібні образи та виводить через художню взаємодію макрообрази. Образ комуніста в оцінці Ю. Липи різко негативний. Війна в Україні для більшовиків несе загарбницький характер, для українців вона є визвольною.

Подібні роздвоєння авторської оцінки були характерні для прози 20-30-х рр. Найяскравіший приклад – новелістика М.Хвильового. Проблема ця гостро постала через боротьбу “формалістів” та “змістовиків”. Проте корені її слід шукати у світоглядних позиціях письменника. М.Хвильовий міняє комуністичний світогляд на антикомуністичний у своїх художніх творах, а у житті залишається прихильником цієї світоглядної моделі. Герой його новели “Я” Романтика” говорить: “І тепер я маю одно тільки право: нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололося моє власне “Я”. У творах Ю.Липи також знаходимо помітні розходження між його аскетичними теоретичними настановками та художньою практикою, яка демонструє перевагу естетичного (бажання експерименту, пародійності, гротесковості) над ідеологічним.

Як це властиво для новели, Ю.Липа подає широку експозицію, що має певний епічний характер. Збільшення епічної дистанції зумовлене характеристикою ворогуючих станів, що передано не через деталь, а через розлогу оповідь: “*Про українців говорять. – То, бра’ страшний народ. Його розворуши – так не оставиши. Не слухаються – пружина така в нім якась, не наша. В кожухах, бра’ плече до плеча ідуть так рівно, мовби приросли до себе. Сам під Арсеналом гайдамаків стрічав. Прелютний нарід, незгідливий. Бо відомо, що найгірший, бра’ – той, що мовчить*”. На противагу описові українця більшовика змальовано коротко і стисло, особливої ваги тут набуває деталь. Ю.Липа немовби малює окремими мазками картину страшного суду, саме з цим асоціюється їх прихід на Україну: “*Ви з мене будете сміятись, товариші путиловці, – але коли я їх побачив, таких обдертих, побитих, брудних і зляканих, в їх лицях знайшов*

щось нашого, щось із наших сторін, російського... Їм можна було проповідувати і нашу думку, і нашу віру...".

Після дещо пролонгованої експозиції, де автор з'ясовує: хто є хто, він виводить нам образ головного героя – Рубана. Це є початком зав'язки. Як і експозиція, зав'язка має епічно-розлогий характер. Такий спосіб подачі матеріалу створює враження кінематографічності (про це говорилося вище). Перша новелетка-кадр у зав'язці – це дике полювання, влаштоване комуністом Калмичковим на селян. друга новелетка-кадр – це зустріч Калмичкова з Рубаном, під час якої Рубан психологічно бере гору над ним. Її Липа передає одним штрихом через характеристику очей Рубана: вони були сіро-сині і глибоко посаджені. Їх Калмичков характеризував коротко і влучно: "Вояцькі очі". Письменник не дає розлогої характеристики образу Рубана, а робить лише опис його зовнішності: "Стояв високий, худий, на червоно палений. Мокре, рудаве волосся попрлипило до його висків". Ю.Липа в розповіді ще кілька разів зупиняється на портретній характеристиці героя, надаючи особливої ваги поєднанню зовнішніх рис із внутрішніми: "швидкий крок, владний погляд; удаха, залізна рука, добрий кіннотник"; найважливіша риса – "холоднуватий погляд очей".

Весь цей опис робить Рубана в наших очах авторитетною і вольовою людиною, справжнім лідером. Характер Рубана, його звички, вміння, переконання постають перед нами завдяки коротким і влучним характеристикам. Сміслові навантаження може мати як одне слово, так і фраза, речення, а улюбленим прийомом автора є порівняння. Зокрема, характеризуючи Рубана як господаря і доброго командира, Ю. Липа пише: "у його відділі були не тільки добрі коні", "дисципліна в його загоні була сувора, як у добірних полках Котовського". Як бачимо, Ю.Липа виводить образ лицаря-селянина, особистість, в якій поєднано залізну "суворість" аристократа з натурфілософією селянина.

Конфлікт твору змістово дуже глибинний – це не просто конфлікт Рубана і штабних офіцерів, це конфлікт українського суспільства, що призвів до великої трагедії – втрати незалежності. Мільйонна селянська армія, яка була у розпорядженні УНР, пішла ні з чим, пішла по Україні, залишаючи її зеленою силою повстання. Кульмінацією твору є директива про здачу Рубаном командування над окремою, кінною, повстанською бригадою. Розв'язка – Рубан тікає, не витримавши психологічного напруження, і гине, потрапивши до рук денікінців.

Мораль новели трагічна: нема переможців, є тільки переможені. Проте кінець твору не є трагічним, на відміну від творів, писаних на Сході, бо поряд із цими двома типами героїв (більшовик та український селянин). Липа виводить ще один, який у новелі репрезентовано сотником Сербецьким. Це людина вольова і аристократична, проте позбавлена пихи, зверхності у ставленні до селян, що й було причиною конфлікту між селянином та аристократом. Саме такі люди і могли порозумітися з тисячами подібних до Рубана селянських ватажків. Однак трагедія в тому, що їх було надто мало, тому Рубан і не повірив. Психологічне напруження цього моменту передано автором через монолог Сербецького:

"Я переконував Рубана, як міг. Цілі два дні був я з ним. Цілі дві ночі сидів я в його хаті (старшини переглянулися, вони не знали про це), розповідав йому про великий світ, що перед нами, українцями, виростає. Розповідав йому, що часи чумаччини й козаччини минули (Сербецький говорив усе голосніше), що немає для нас більшого завдання, як утвердитися на нашій землі, вгризтися в цю землю. встановити свою справедливість. Оповідав йому, як свій свому, що ми тут серед

людського моря, під час найнебезпечнішої бурі, що мусимо опанувати стихію для держави сильної, найсильнішої... І він мені не повірив".

Монологи, як і діалоги, в даній новелі як бачимо, є не тільки композиційно-мовним прийомом, що рухає сюжет, а й своєрідним ідейним центром, який у діалогах переростає в боротьбу думок, суджень, поглядів на світ.

"Рубан" – новела перша, а тому має у собі закладений великий ідейний та художній зміст. Решта п'ятнадцять творів "Нотатника" своєрідний розвиток тих тем, які було накреслено у першій новелі. "Нотатник" засвідчив ріст Липи-письменника, бо, за словами Л.Череватенка, Ю.Липа зміг якісно охопити у збірнику майже всі жанри та способи подачі прозового тексту: психологічний, авантюрний, ліричний, химерний.

1. Баган О. Ю.Липа: людина і мислитель // Лицарі духу (Українські письменники-націоналісти- "вісниківці") – 2-е вид., доп. – Дрогобич: Відродження, 1996.
2. Ковалів Ю. Юрій Липа // Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. – Кн.1. – К.: Либідь, 1994
3. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: Неповторність індивідуального голосу. – Івано-Франківськ: Глай, 1998.
4. Череватенко Л. Україно, рівнино жорстокого бою і слави // Дніпро. – 1997. – №7-8.

In the article the issue of Yuriy Lypa's ideological-aesthetic searches is considered on the background of national-military novella-writing of the 30s.

Оксана Вінтоняк

СИСТЕМА ВОКАЛІЗМУ ГОВІРКИ СЕЛА БАНЯ-БЕРЕЗІВ НА КОСІВЩИНІ

Говірка села Баня-Березів Косівського району Івано-Франківської області належить до південно-західної групи говорів. Досліджувана говірка має спільні фонетичні риси даної групи та явища, які притаманні тільки їй і відрізняють від інших гуцульських говірок.

У системі наголошеного вокалізму говірки спостерігаємо шість фонем /a/- /ol/- /yl/- /el/- /ul/- /il/.

Фонема /a/, що походить з етимологічного *a*, у своєму основному вияві виступає після твердих приголосних та на початку слова як неабіалізований голосний заднього ряду низького підняття. Наприклад: *з'ладити^а*, *ко'сарка*, *п'латва*, *а'фити^а*, *ни'сати^а*, *п'равити^а*, *ф'айно*, *гро'мади^а*.

У говірці /a/, що походить з праслов'янської фонемі /k/, у наголошеній позиції реалізується як [e^h], [u^h]: *ти'лге^а*, *йа'нге^а*, *м'ни'цканий*, *зи'ти^а*, *м'ни'со*, *ж'и'ти^а*, *с'в'і'то*. У ненаголошеній же позиції ця фонема реалізується в [i]. Наприклад: *пам'іти^а*, *дес'іти^а*, *м'і'ціг*, *кни'гінгі*, *ти'стіч'и^а*, *мни'кий*.

Фонема /a/ реалізується також в [e^h], [u^h], [i], якщо вона походить з етимологічного *a* та вживається після шиплячих і м'яких приголосних. Наприклад: у наголошеній позиції *ж'е'ба*, *ч'е'с*, *ж'е'лг*, *кри'ч'е'ти^а*, *по'ргі'док*, *зап'ргі'х*, *це'в'и'к*, *сви'ни'г*, *стри'ли'ти^а*, *поро'с'і'тко*; в ненаголошеній позиції: *ли'гати^а*, *каш'і*, *сп'і'д'ниці^а*, *ни'ч'і'сунка*, *зо'виці^а*, *зі'р'ниці^а*, *бе'рби'ниці^а*.

До нерегулярних фонетичних змін належить реалізація фонемі /a/ після твердих приголосних у звукові [u^h]. Наприклад: *чи'с'ник*, *ти'релі*.

Особливістю говірки є те, що /a/ не реалізується в [e'] після й на початку слова, як це спостерігається у інших гуцульських говірок. Наприклад: *йач'м'інг*, *йаблуко*, *йайціг*, *йак*, *йагода*, *йалова*, *Йау'доха*, *йама*.

З приводу переходу [a] в [e], [i] після м'яких приголосних у науковій літературі є кілька поглядів. О.Шахматов вважав, що ці [e] є нового походження. Вони з'явилися в результаті зміни звука [a] будь-якого походження після м'яких приголосних, у т.ч. між двома приголосними [5, 110].

Є.Тимченко притримувався іншої думки. На його переконання, перехід [a] в [e], [i] з давнього носового [к] після м'яких приголосних не можна ототожнювати із переходом первісного [a] після м'яких приголосних. Зміна давнього [a] виникла під впливом переходу а, що походить із к, в [e], [i] [4, 101-103]. В.Ташицький, що досліджував цю фонетичну рису в старопольських пам'ятках XII-XV ст., доводить, що перехід [a] в [e] після м'яких приголосних у польській мові є давнім явищем [3, 73].

“Беручи до уваги те, що це явище досить широко відображене в староукраїнських пам'ятках XVI століття, гадаємо, що воно виникло також давно і охоплювало не тільки [a] з давнього носового [к], але також і первісний [a], що знаходився після м'яких приголосних” [6, 35].

Фонема /a/, що походить із давнього голосного [e], у закінченнях іменників середнього роду реалізується в [e'] і також може бути представлена звуком [i]. Наприклад: *в'іст'ле*, *жси'тге*, *з'б'іж'і*, *к'лоч'і*, *ко'лості*, *во'лості*, *роздо'ргіж'і*.

В окремих словах фонема /a/ в позиції перед наголошеним а реалізується як [o]. Наприклад: *бо'гач*, *ко'лач*, *го'рге'чий*.

Фонема /a/ у частці *сга* реалізується в [i]. Наприклад: *ма'лгує'сгі*, *ко'лиши'сгі*, *в'іка'белгує'сгі*.

За нашими спостереженнями, фонема /o/ в говірці реалізується в таких позиційно зумовлених виявах: під наголосом як голосні [o], [ф], [e], [u], не під наголосом як [o], [ф], [o'], [y'], [u']. Наприклад: *полот'но*, *с'поднігі*, *п'і'шфю*, *д'фугий*, *лен*, *л'еду*, *б'лих'і*, *коліс'ниці*, *садо'вина*, *хо'тігла*, *го'лупка*, *ку'зут*, *дрі'ва*.

Фонема /o/ реалізується як голосний середнього підняття, якщо вжита не перед тавтосилабічним у або складом із голосним у. Наприклад: *во'рота*, *ко'сарг*, *с'гіно*, *сто'дала*, *п'оліс'*, *в'і'нок*.

Перед тавтосилабічним [y] фонема /o/ реалізується як закритий звужений голосний [ф]. Наприклад: *м'амфю*, *д'і'кфю*, *д'фуги*.

У позиції перед наступним складом із голосним у артикуляція o підвищується до [o'], [y']. Наприклад: *зо'зулі*, *ку'жух*, *му'ррух*.

Досліджувана нами говірка послідовно відбиває історичний звук [u] (у ненаголошеній позиції [u']), що розвинувся на місці слабого зредукованого ь чи ь після сонорного плавного [р], [л]: *бли'ха*, *д'ри'ва*, *лигати'с*. У словах *к'і'р'ниці*, *к'і'р'ваши* фонема /u/ після м'якого задньоязикового [к'] реалізувалася в [i].

У говірці також спостерігається збереження етимологічного [e], яке в сучасній українській мові реалізувалося в [o]. Наприклад: *лен*, *шестий*, *с'емий*, *л'еду*, *д'ехот* (хоча після й маємо варіант, характерний для літературної мови, *його*, а не *йе'го*, як у більшості гуцульських говірок).

Як справедливо відзначає А.М. Залеський, “ненаголошені склади в говорах української мови вимовляються з певним послабленням артикуляції, і провести в багатьох випадках чітку межу між звуками [ф], [o'], [y'] буває досить важко і залежить від індивідуального сприймання експлоратора” [2, 72].

Фонема /o/ чергується з нулем звука у слові *с'охнутис' – схне*. Як зазначає К.Ф. Герман, у давньоруський період наголос у даному слові стояв на другому складі, редукований ь був слабким і занепав, унаслідок чого маємо інші зміни: *с'хнутис' – схнутис', с'хнест' – схне* [1, 89].

Спостерігаємо також у говірці словоформу *л'ишка* (“ложка”), де фонема /o/ реалізується в [u]. Як вважає К.Ф. Герман, це слово перебуває у зв'язку з польським *lyzka*, латиським *liska*, готським *laigon* [1, 86].

У ненаголошеній позиції абсолютного початку слова виявом /o/ може виступати звук у. Наприклад: *у'но'в'іла*, *у'суда*.

На початку слова фонема /o/ виступає без протетичних приголосних.

Наприклад: *о'сгмий*, *о'ондіс'*, *о'око*, *об'рус*, *о'здіс'* (але паралельно вживається слово *г'ездис'* із протетичним г, в якому відбулося чергування o – e).

Головний вияв фонemi /y/ в говірці – лабіалізований голосний заднього ряду високого підняття [y]. У своєму основному вияві фонема /y/ виступає в наголошеній та ненаголошеній позиціях: *ру'ка*, *му'ха*, *каст'руліг*, *клу'г*, *кур'ка*, *цукор*, *п'лук*. Перед наголошеним та ненаголошеним [y], як і в літературній мові, розвинувся протетичний [o] у словах *в'угол* (*в'у'гла*), *в'улі'ціг*, *в'улі'к*. До характерних фонетичних ознак говірки належить також нерегулярний [i] у словах *йабліг'іна*, *й'аст'ріг'і*; нерегулярний [o] в слові *бо'гай*; нерегулярний [o'] у словах *бо'рак*, *бо'ра'ч'є'нка*.

Наголошені вияви фонemi /u/ у говірці зберігають в основному свою передньорядну артикуляцію високого підняття трохи обнижену до середнього підняття. Після передньоязикових: *ро'дина*, *чай'ник*, *мар'жина*, *ш'тири*, *т'ижди'нг*, *на'тина*; після губних: *м'иска*, *коро'вина*, *п'исанка*, *п'иво*, *в'идг'ітис'*, *ф'иркати'с*, *б'итий*; після шиплячих: *ж'ито*, *поло'житис'сгі*, *горо'шингі*.

Спостерігаємо також значно ширші артикуляційні вияви фонemi /u/ - [u'], [e']. У ненаголошеній позиції після твердих приголосних фонема /u/ реалізується в [u']. Наприклад: *зак'лади'ніс'*, *к'оми'н*, *п'и'ни'ціг*, *ніс'б'и'шч'ік*, *в'улі'ціг*, *нов'і'п'ивати'с*, *с'лужни'ціг*, *бри'кай'є*, *в'і'х'р'исті'усгі*, *ли'с'и'ч'к'и'с'*, *ви'шингі*, *ози'м'є'на*, *дзи'і'арок*, *сві'но'матка*, *п'рави'тис'*, *ци'буліг*, *ор'чи'к*, *би'чок*, *ці'ліс'на*, *ж'ни'є'ва*, *м'учи'тис'*, *лу'шчи'тис'*, *гла'дунч'ік*, *у'кри'вати'сгі*, *ж'си'тге*. В окремих словах спостерігаємо реалізацію фонemi /u/ у звук [e']: *не'ргіх*, *п'рге'де'во*, *де'п'тина*. Такий перехід відзначається навіть у наголошеній позиції: *зо'ше'та*.

Зібраний фактичний матеріал дає підстави висловити думку, що говірці властивий більший ступінь обниження наголошеного та ненаголошеного [u]. У префіксі *ви* наявне чергування більш звужених варіантів /u/, що походить із давнього [ы]. Наприклад: *в'інгіс'*, *в'імнігі*, *в'і'шис'те*, *в'і'ле'зати'с*, *в'і'бі'тис'*, *в'і'варка*, *в'і'рубати'с*, *в'і'казати'с*. Це чергування послідовне й простежується в усіх словах, що мають указаний префікс. В окремих словах спостережено реалізацію /u/ в [y]: *глу'бокий*, *кр'і'шку* (“трохи”). Фонема /e/ в наголошеній позиції реалізується голосним переднього ряду середнього дещо обниженого підняття. Наприклад: *д'зерніта*, *цук'єрок*, *сто'лец*, *пес*, *ви'перг*, *ж'г'ребло*, *ди'леко*, *о'вес*, *б'і'ленгкий*, *ви'с'елій*.

У говірці села Баня-Березів відповідно до етимологічного [e] та [e] з [o] спостерігається значне звуження ненаголошених репрезентантів фонemi /e/, дуже зближене за своєю артикуляцією до [u] або середнього звука між [u] та [e] [u'], наприклад: *пи'рина*, *би'ру*, *ви'сну'вати'с*, *ме'дг'і'у'ник*, *ле'м'іш*, *не'ч'і'т*, *не'с'гита*, *о'ци'т*, *на'ками'ніс'*, *сми'т'ана*.

Відзначене також звуження ненаголошеного *e* до *i*, який пом'якшує попередні приголосні, наприклад: *в'ісг'і'ле, куч'і'ргевий, 'ц'імі'ч'нт*. Таке звуження відбувається і в деяких словах після середньоязикового *й*: *'тройі, 'б'і'зайісі, зме'р'і'кайісі, 'в'і'біііті*.

У повноголосній формі *-ере-* у словах *'черво, 'дерво, че'р'вик'і* фіксуємо втрату ненаголошеного *e*, і ця форма стає неповноголосною. Таке явище простежується і в слові *з'р'ото* (в повноголосній формі *-оло-*). Реалізація */e/* у звуковій *[a]* відзначена тільки у слові *варс'тат*. Слід звернути увагу на вимову голосного *[u]*, який розвинувся внаслідок злиття спільнослов'янських *[i]* та *[y]*, після задньоязикових *г, к, х*. У говірці с. Баня-Березів після *г, к, х* давній *[y]* вимовляється як *[u]*¹, особливо в наголошених складах: *'к'у'дати', ш'ін'к'у', тач'к'у', парун'к'у'*. У прикметникових ненаголошених закінченнях *[y]* змінився в *[i]*: *'лехк'ій, 'лехк'ім, 'лехк'і, 'лехк'іх, "лехк'імі*. Отже, попередні задньоязикові приголосні пом'якшуються і можливі хитання щодо вживання — *к'у', х'у', к'і, х'і*. Давні сполуки *кы, хы* під наголосом перейшли в *к'у', х'у'*, зрідка в *к'е', х'е'*, а в ненаголошеній позиції вони чергуються зі сполуками *к'і, х'і*.

Наприклад: *ч'і'к'у', дош'к'у', кур'к'у', гл'уб'ін'к'у', оз'ір'к'у', со'к'е'ра, с'к'е'сло, го'ргі'х, 'мух'і, ц'в'і'к'і, 'рук'і, шк'варк'і, к'і'с'л'і'к'і, к'ї'л'і'т, т'рошк'і, т'рох'і*. Континуантом сполуки *гы* виступає *ги*. Наприклад: *гиду'вати'с'гі, наги'л'ити*. Основний вияв фонемою */i/* — це неабіалізований голосний переднього ряду високого підняття. Фонема */i/*, що походить з давнього **i*, реалізується як *[i]*: *ц'і'л'гу'вати, с'п'іванка, м'ї'шок, в'і'к, п'ї'сок, 'с'г'іно, 'т'і'ло, ліс, 'в'і'ра, 'с'г'ірий*.

Фонема */i/*, що походить із давніх етимологічних *o* та *e*, виступає лише в закритих складах, а у відкритих складах етимологічні *e, o* зберігаються. Наприклад: *в'і'с — 'воза, п'і'ч — 'печі'к; тв'і'й, н'і'с, л'і'т, п'і'т, 'ос'г'іт, 'в'і'г'і'т*.

На відміну від більшості гуцульських говірок, в яких на місці давнього етимологічного *[o]* маємо *[u]* чи *[y]*, на зразок *над'выр, фист, 'бийка, дзвин*, у досліджуваній говірці виступає звук *[i]*, як і в літературній мові: *над'в'ір, ф'і'ст, 'б'і'йка, дзв'ін*.

Отже, звук *[i]*, що походить з **i, e, o*, не має тенденції до зміни на *[u]*, але деколи має високо-обнижену *у, у'* артикуляцію. Наприклад: *обргі'хту'ва'у, очі'у*.

На початку слів на місці давнього *[i]* маємо *[u]* або воно втратилося: *'у'ндик, 'у'нчий, И'л'к'о, 'у'стик, гла, миг'у ("ім'я"), гра*. У слові *Іван* та похідних від нього фонема */i/* реалізувалася в *[i]*. В поодиноких словах, очевидно, під впливом польської мови, на місці *[i]* маємо *[o]*, наприклад: *'война, 'востко* (пор. польське *wojsko*). В окремих словах, у яких літературна мова завдяки різним аналогічним чи іншим чинникам не знає закономірного чергування *[o], [e]* з *[i]*, маємо історично належний *[i]* на місці давніх *[o], [e]*, порівняймо: *м'ід' ("мед"), б'і'з ("бог")*. Явище афери прояснюється у слові *їзму ('в'із'му)*.

Говірка села Баня-Березів має ряд специфічних фонетичних особливостей у складі голосних. Як уже було зазначено, існує шестифонемна система наголошеного вокалізму. Голосні фонемою у своєму основному вияві виступають, звичайно, в наголошеній позиції. Але зважаючи на такий чинник, як м'якість або твердість сусідніх приголосних, у сильній позиції відзначаємо реалізацію фонем у інших звуках. Так, фонема */a/* будь-якого походження може реалізуватися в таких звуках, як *[e], [u]*; фонема */o/* переходить у звук *[e]*; */u/* виявляється в звуках *[u], [e]*. У слабкій позиції фонемою реалізуються в таких варіантах:

- 1) */a/* — у звуках *[i], [e]*;
- 2) */o/* підвищує свою артикуляцію в напрямку до *[y]*, і маємо звуки *[o'], [y']*; у сполученні *ов /o/* виступає як закритий звужений голосний *[ɔ]*; */o/*, що походить із давніх *ъ, ь*, у сполученні з сонорними *р, л* реалізується у звукові *[u]*;
- 3) */u/, /e/* мають комбінаторні варіанти *[u'], [e'], [i]*;
- 4) */y/, /i/* виступають як звуки сильної позиції, крім нерегулярних фонетичних змін.

Нерегулярні фонетичні явища, що спостерігаємо у системі голосних фонем, підкреслюють відмінність говірки села не лише від літературної мови, а й від інших гуцульських. Отже, говірка села Баня-Березів є активнотієюною одиницею, яка зберігає свої фонетичні особливості.

1. Герман К.Ф. Українські говірки Північної Буковини в історичному та лінгвогеографічному аспекті. Фонетика, фонологія. —Чернівці: Рута, 1995.
2. Залеський А. М. Вокалізм південно-західних говорів української мови. —Київ: Наукова думка, 1973.
3. Taszycki W. Z dawnych podziayw dialektologicznych języka polskiego. — Lwów, 1934. — Część I.
4. Тимченко С. Курс історії українського язика. — Київ, 1927.
5. Шахматов О. Очерк древнейшего периода истории русского языка. — Пбг, 1915.
6. Шило Г. Ф. Південно-західні говори УРСР на північ від Дністра. — Львів, 1957.

In the article there are characterized main displays of vowel phonemes in one of hutsul manners of speaking. Noted are also irregular phenomena, which underline the difference of manner of speaking from a literary language and from other hutsul manners of speaking.

Оксана Перегінець

ГЕНЕЗА ІСТОРІОСОФСЬКИХ ІДЕЙ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО В ПОЕМІ-ЕПОПЕЇ “ЗОЛОТІ ВОРОТА”

Творча особистість Василя Пачовського традиційно згадується в літературно-естетичному контексті “Молодої Музи”, що, однак, не завжди сприяє осмисленню художнього світу поета в усій його складності й багатоманітності.

Після виходу в 1901 р. збірки “Розсипані перли”, схвально зустрінutoї Іваном Франком, його починають сприймати переважно як замріяного співця жалощів і туги, хоча письменник постійно тяжів до широких епіко-драматичних полотен з яскраво вираженою національною ідеєю. Не випадково тому підсумком усього його творчого життя став “містичний епос” “Золоті Ворота”, у якому автор через складну й вишукану систему форм демонструє своє бачення історії творення Української держави. Відповідно до задуму він мав складатись із чотирьох частин: “Пекло України”, “Преісподня”, “Прочистень”, “Небо України”. Працюючи протягом більше як 15 років над твором, Василь Пачовський весь час мучився питанням: “Чому ж ми досі не маємо своєї держави, Боже великий?” [5, 14]. А далі сам же відповідає на поставлене питання, вважаючи, що в українців “дух скарлів” і вони “стали рабами на своїй землі”, замість того, щоб “сповнити свій заповіт, знадіялись на лож панів цього світу обману і насильства” [5, 14].

У 33-х піснях “Пекла України” головним героєм виступає Марко Проклятий під час революційних змагань 1917-1922 рр. в Україні. Проте твір не зводиться до хронологічного відображення історичних подій, хоча художній хронотоп епічної

поєми охоплює реальних осіб новітньої історії, як-от: Михайла Грушевського, Гетьмана Павла Скоропадського, Симона Петлюри, Володимира Винниченка; відчувається досконале знання Пачовським документальних матеріалів того часу – аж до цитування фрагментів деяких промов згаданих лідерів чи політичних документів державного значення. Втім, це не є історія української революції, а “експресія нашого безголов’я”, яку автор втілює “візіями картин, що або повторилися в історії, або будуть повторятися, коли не скинем з себе прокляття бездержавності Марка Проклятого” [3, 52-53]. Поет наголошує, що ці “візії трагедії і нового зриву” нашого народу постали в нього шляхом інтуїтивного відчуття на основі пережитих подій [3, 52-53].

Марко Проклятий повинен би стати будівничим нової Української держави і об’єднати навколо себе розпорошених українців, але дух його роздвоєний, як роздвоєна українська душа. Над ним тяжіє комплекс Митуси – співця татарських руйнівників; як би він не намагався вчинити на користь своїй державі – завжди гору бере не тверезий розум, а емоції. Саме емоційна домінанта, на переконання фахівців, є однією з визначальних рис національного характеру українців, що глибоко впливає на всі наші суспільно-політичні поривання: “Надмірною чутливістю (при пропорційно ослабій волі та інтелігентності) пояснюється наша легка запальність і скорі охолодження” [3, 37]. Для того, щоб на тривалий час закріпити певні ідеї і розумною, відданою працею підтримувати їх, українцям потрібно чимало зусиль, адже увага до корисних речей розвіюється під впливом нових емоційних вражень. Тому Марко Проклятий не в силі керувати своїми емоціями, а діє тільки за миттєвими поривами, часто неупорядкованими, чим пояснюються його слова:

*Юр Тур упав в молитві на коліна,
Марко глумився з Божого добра:
“Коли така не буде Україна,
Як хочу я, ніякої не тра!
Хай вкриє гуляй-полем нас руїна,
Аж нова Січ повстане із Дніпра!”*

[5, 140].

Значно доповнюють художню семантику поеми (висловлені приблизно тоді ж) деякі теоретичні рефлексії Василя Пачовського. У 1933 р. він у виголошеному в Перемишлі рефераті “Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації” пропонує свої міркування щодо будівництва нової Української держави. Надійними опорами її міцності він вважав кілька важливих історіософських ідей.

Першою з помітних є “ідея Святої Русі від Володимира до Юрія II” [7, 185]. Письменник аналізував княжі часи в Україні. Не випадково тому і в “Золотих Воротах” образ Володимира ідеалізований. Він наділений “святими рисами”, названий “Володимиром Святим”, князем “Ясне Сонце”, який, наче Бог, може розсудити все справедливо. А “Руська Правда” Ярослава” для письменника є заповітом [6, 143].

Другою основоположною для творення Нової України Пачовський вважав “ідею лицарів Хреста святого від князя Байди Вишневецького до Калнишевського” [7, 186]. Особливого пошанівку в поета заслуговує Богдан Хмельницький та його Козацька держава. Хоча той припустився трагічної помилки, підписавши Переяславську угоду, яку задля відновлення самостійної України треба негайно скасувати:

*“Де меч і плуг, там виросте держава!” –
Гукнув Михайлик, Марків себедруг, –
“Лишень зорв’їм обман Переяслава!”
“Давай Богдана” – загуло вокруг, –
Козацтво й військо пре на чин, як лава,
Війна з Москвою! – всі як один дух”*

[6, 81].

Третьою у Пачовського декларується “ідея федерації всіх слов’ян у формі конфедерації вільних народів, ідея Кирило-Мефодіївського братства” [7, 186]. Тому в II частині поеми “Чистилище України” поет дає складне переплетення філософських ідей українців: тут виступають і Гоголь, і Шевченко, і Куліш, кожен з яких зробив певний внесок у розбудову власної держави. Скажімо, Микола Гоголь, у розумінні поета, своїм сміхом сприяв деконструкції Російської імперії.

Таким чином, Василь Пачовський державницьким ідеям “Золотих Воріт” надав глибокого історіософського підґрунтя.

На перший погляд, така відверта заангажованість в історії буття нації може видатися дивною як для митця модерністської орієнтації. Нагадаємо, що початок XX століття в європейській культурі характеризується зміною художніх пріоритетів й естетичних підходів до красного письменства. У багатьох країнах Європи створюються мистецькі групи, які беруть за основу свого творчого існування новітні ідеї, що заперечують ілюзіоністсько-натуралістичний досвід у художній практиці, обґрунтований позитивістською філософією. Прикметною ознакою модернізму як літературно-мистецького напрямку стало бажання бачити в художній творчості самоцінну і самодостатню величину – без усяких ідеологій чи якихось інших залежностей. Отож, на перше місце виступає художня форма, спосіб перетворення життєвих реалій у мистецтво.

А першим в українській інтелектуальній історії, хто вивів нашу національну ідею “з кола модернізованого поганства” на “фаустівський шлях”, вважається Іван Франко [2, 52], який стверджував, що синтезом усіх ідеальних змагань повинні стати “життя і розвій нації”. “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фанатів” [11, 284]. Якщо національна окремішність на той час була “поза межами можливого”, то ідеал і стійкість народу допоможуть у майбутньому побороти наявні перешкоди [11, 284]. Щоправда, Іван Франко на той момент бачив ідею української національної державності ще “безкрилою” і такою, що перебуває “поза межами можливого”, зате покоління “Молодої України” бачило в національній ідеї активну силу, здатну до конструктивних діянь.

Ідея державно-політичної самостійності України сформувалась у Василя Пачовського досить рано – на початку його творчості. А після виходу в 1903 р. драми “Сон української ночі” основи його творчого мислення наскрізь пронизує думка про національну окремішність українців, і з цього часу, за власним зізнанням, він відсторонюється від усього, йому стає байдуже, що про нього думають інші, бо живе мрією Нової України.

Драма “Сон української ночі” є першим великим твором національно-патріотичного спрямування, в якому він намагається збагнути причину бездержавності України. При цьому “корінь зла” поет бачає не стільки в зовнішніх умовах, скільки в етнопсихологічних особливостях українців. Серед головних причин державних невдач і поразок він виділяє відсутність належного рівня

національної свідомості та внутрішній розбрат у нашого народу, коли кожен вважав себе паном і царем:

*А в тім руїна подвиг усіх,
що в нашому народі воля – Бог,
безмежна воля одиниць усіх,
яка не знає стриму, ні оков,
ні обов'язку, ні пересторог
наказу – кожний пан і цар* [1, 75].

Пачовський був не першим і не одиноким, хто акцентував на цих моментах – раніше Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Іван Франко висловлювалися щодо деяких негативних рис характеру українців. Згадаємо Тараса Шевченка, який важко переживав бездержав'я власного народу. А причину такого упослідженого становища Шевченко бачив у “безхребетній” інтелігенції, яка не здатна виконувати свою націо- і державотворчу функцію. І насамперед тому – що схиляється перед “чужим”. Тому й гнівно звучать його слова:

*Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття – ваші пани,
Ясновельможні гетьмани* [13, 333].

Подібно висловлювався щодо вдачі українців і Пантелеймон Куліш, називаючи народ “без пуття, без честі і поваги, без правди у завітах предків диких”, що “постав з безумної одваги гірких п'яниць та розбишак великих” [Цит. за 12, 166]. Причому якщо в Пачовського в “Сні української ночі” і в “Золотих Воротах” Богдан Хмельницький – батько, то в Куліша – він “паливода страшений”, зрадник. Зате Василь Пачовський такий же критичний до загальної маси українців, називає їх словами Куліша:

*Люд без пуття, без честі, без поваги,
Ходив до німців, цілував омет,
Щоб гетьмана звалити для зневаги* [6, 141].

Такими ж короткозорими і позбавленими державотворчих інстинктів вважав українців Іван Франко, називаючи нашу націю “обважнілою, незграбною, сентиментальною, позбавленою гарту й сили волі, так само мало здатною до політичного життя на власному смітнику...” [9, 31]. А далі висловлювання його набувають ще більш різких і надміру загострених форм, коли він запевняє, що не може любити і поважати “расу перевертнів найрізнішого сорту” [9, 31].

Розуміється, що в усіх випадках мало місце не паплюження національних святинь, не критика заради критики, а бажання бачити Українську державу вільною і самостійною. А задля цього треба було насамперед, на переконання усіх названих авторів, самим внутрішньо переродитися і подолати в собі низькі інстинкти.

Названі ознаки українців мають своє коріння в інтроверсійному типі свідомості, відповідно до якого суб'єкт повертається “до себе, на світ внутрішніх переживань” [14, 17]. При такому складі психіки на перше місце виходить індивідуалізм, пасивність, негативне ставлення до зовнішньої дійсності, а також культ цінностей та ідеалів внутрішнього світу. Яким Ярема вважав, що в нашому історичному житті “українська маса неоднократно наскрізь пасивно ставилася до некорисних для себе політичних змін” і “до самого навіть гніту та визиску” [14, 17]. Чи не тому Василь Пачовський у драмі “Сон української ночі” говорить про

“сліпе дитя”, якому потрібно відкрити очі. Ідеалом української національної ідеї є “Золотий вінець”, який у підземеллі повинні викувати студенти. Точиться боротьба між Демоном і Сміхунчиком, які б'ються за душі людей. Внаслідок “замикання в собі” в українців розвивається песимізм, сусідом якого виявляється сумнів, зневіра в боротьбі. Зокрема, Демон стверджує:

Мій меч – зневіра, що вбиває серця [1, 176].

Розформований, “розламаний” народ легше пригнітити. “Сон української ночі” – це пересторога перед стихійним бунтом, вибухом анархізованих інстинктів, втіленням яких виступає Марко Проклятий, що підіймає руку на Богдана Хмельницького. Проте Сміхунчик підносить “Золотий вінець” – символ прозріння і єднання народу.

Другим і визначальним для всієї подальшої творчості поета є символ “Золотих Воріт”. Образ Золотих Воріт сформувався в письменника на основі народнопоетичних уявлень. В українському фольклорі легенда про Михайлика та Золоті Ворота є однією з найвідоміших і налічує більше десятка варіантів. За одним із них, татари, обступивши Київ, зрозуміли, що їм не оволодіти містом, яке захищає богатир Михайлик, а тому й вимагають від киян видачі цього незвичайного лицаря, інакше місто буде зруйноване. Жорстокі кияни погодилися віддати Михайлика, але той, образившись, сів на свого чарівного коня, узяв на спис київські Золоті Ворота і відвіз до Царгорода. Повернення Воріт відбудеться в слушний для України час.

Чимало дослідників в українській культурній думці цікавились легендою про Михайлика-Семилітку, серед яких виділимо О. Веселовського, М. Возняка, М. Грушевського, Л. Добровольського, М. Драгоманова, П. Куліша, Т. Сушицького, І. Трусевича та ін. У своєму “містичному епосі” Василь Пачовський опирається на народну легенду про Михайлика та Золоті Ворота і надає їй оригінального тлумачення. У 35-й пісні твору письменник так характеризує лицаря:

*Аж блиснув князь Михайлик, що мав крила,
У срібній зброї, як князі з могил.
З його лиця ясніла вічна сила,
А тьма з очей ясніла з синіх крил...* [6, 210].

Своє розуміння фольклорного образу Михайлика Пачовський пропонує і в згаданому релігійно-філософському трактаті “Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації”. Автор стверджує, що українці створили “велику легенду безсмертя України”, в якій визначальною є постать “представника аристократичного консерватизму в особі вічного лицаря, князя Михайлика, що під зраду татарських людей узяв на спис Золоті Ворота, як сніп жита, і заніс до Царгороду” [7, 188]. Там він буде шістсот років пильно берегти Золоті Ворота, щоб дочекатися слушного моменту і повернути їх в Україну.

Якщо в “Золотих Воротах” лицар Михайлик утілює консервативність українців, то антиподом йому виступає Марко Проклятий – дух революційності, непорядкованості, який ніколи не може знайти спокою власному тілу й душі:

*Наш дух – Марко Проклятий споконвіку,
Що матір вбив кінджалом Батія –
Не має сну, спочинку, ані ліку...*

*В боях за землю злочин одкупля,
Що вмере воскресне, а його до віку
Не прийме рай, ні пекло, ні земля* [6, 67].

Образ Марка Проклятого осмислюється Василем Пачовським у багатьох творах ("Сон української ночі", "Гетьман Мазепа", "Золоті Ворота"). Письменник намагається зрозуміти цього "вічного жида", українського Агасфера, досягнути "двоїстості" його душі. Адже в душі Марка Проклятого (з лицем Митуси та Святослава Хороброго) постійно відбувається двобій добра і зла, переможцем в якому частіше, на жаль, виступає друге.

В українській культурній думці Іван Франко вперше висловив здогад про "двоїстість української душі": в українців не співпадає зовнішнє і внутрішнє, а звідси – проблема вибору. Така "єдність протилежностей" виявляє себе у феномені зради, коли народ, втрачаючи свою незалежність, втрачає і власну самоповагу.

Тому Марко Проклятий, зраджуючи в "Сні української ночі", робить це і в "Гетьмані Мазепі". Тут він відзначається особливою обмеженістю духу та думки, привселюдно зводить наклепи на гетьмана і внаслідок переходить на бік царя. Однак, називаючи Мазепу "бісом" [8, 37], який зв'язався з поляками, він все ж приходить попроситись із гетьманом. У "Гетьмані Мазепі" Марко ще не може зрозуміти власний гріх перед українським народом. Натомість у "Золотих Воротах" саме він покликаний розгадати причину нашої бездержавності. На жаль, "верх бере Митуса, перша проба створення держави кінчається розвалом..." [4, 54]. Маркові з'являються візії прокляття матері та загиблих героїв. Опиняючись у пеклі, він має змогу бачити в образі вовкулаків зрадників власного народу, а в чистилищі – зустрічається з визначними особами української історії, які власною смертю повинні заплатити за зняття прокляття.

Отже, Василь Пачовський вірить в ідею воскресіння української державності, пронесену багатьма поколіннями українців крізь віки:

*Так з сім'я духів виростає в руїні,
На шляху предків в шанцях сіль землі;
Заблисне сонце по всій Україні* [6, 398].

Та для цього повинні з'єднатися "князь Михайлик, дух консерватизму тисячолітньої культури як дух народної розважності (рознадуми) з революціонером Марком Проклятим як духом збірної волі маси на основі територіальної системи будівництва української держави" [7, 195]. Найважливішим завданням української нації поет вважає власне створення Української держави із столицею у Києві:

*Заблисне з Києва містичний Ірарль
У церкві Бога правди і любови,
Де схід і захід сцілється в кришталі* [6, 280], –

а символом її повинні стати Золоті Ворота, принесені Михайликом із Царгороду і встановлені ним на своєму історичному місці, ці "Золоті Ворота двох світів: Сходу і Заходу" [5, 195]:

*О, Золоті Ворота, коб ви знали,
Що геній чину крикне серед нас:
Стояти вам знов там, де ви стояли!* [6, 384].

Поєма-епос "Золоті Ворота" є художнім синтезом усіх висловлених раніше найголовніших історіософських ідей Василя Пачовського. Цей монументальний твір став не тільки найбільшим за обсягом у доробку письменника, а й визначальним у його творчості.

1. Волкова Т. Образи Сміхунчика і Демона в системі образів-символів трагедії В. Пачовського "Сон української ночі" // В. Пачовський у контексті історії та культури України. – Ужгород, 2001. – С. 75-79.
2. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. – К.: Основи, 1993. – 123 с.
3. Онацький Є. Українська емоційність // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 36-47.
4. Пачовський В. Генеза і дійові особи містичного епосу "Золоті Ворота" // Пачовський В. Зібрані твори: У 2-х т. – Т.2. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто, 1984. – С. 53-57.
5. Пачовський В. З блакитної книги // Пачовський В. Зібрані твори: У 2-х т. – Т.1. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто, 1984. – С. 14.
6. Пачовський В. Золоті Ворота // Там само. – Т.2. – С. 63-398.
7. Пачовський В. Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації // Хроніка 2000. – 1993. – Вип. 5(7). – С. 184-197.
8. Пачовський В. Моя сповідь // Пачовський В. Зібрані твори: У 2-х т. – Т.1. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто, 1984. – С. 29-43.
9. Франко І. Дещо про себе самого // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.31. – К.: Наукова думка. – С. 28-32.
10. Франко І. Маніфест "Молодої Музи". – Там само. – Т.37. – С. 410-418.
11. Франко І. Поза межами можливого. – Там само. – Т.45. – С. 276-285.
12. Франко І. Хуторна поезія П.Куліша. – Там само. – Т.26. – С. 161-179.
13. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів. У 6-ти томах. – Т.1. – К.: ВАНУ, 1963. – С. 329-335.
14. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах // Перший Український педагогічний конгрес. – Львів: Рідна школа, 1938. – С. 16-88.

The article is dedicated to the analysis of the origin of V. Pachovsky's historical and philosophical ideas, given in the misty epos "Golden Gate". The problem is examined in 3 directions: ethrics-psychological, the development of national idea, the dynamics of poet's art conception.

ЗМІСТ

З теорії та історії філології

<i>Віталій Кононенко</i> . Концепт <i>Воля</i> : етнолінгвістичний аспект.....	3
<i>Степан Хороб</i> . Методологічні концепції іонаціонального буття літературно-мистецького твору: аспекти компаративістського дослідження.....	10
<i>Володимир Барчук</i> . Проблеми встановлення семантики таксису.....	18
<i>Марія Голянич</i> . Внутрішня форма слова в лінгвістичних концепціях В. Гумбольдта і О. О. Потебні.....	25
<i>Микола Лесюк</i> . Історія правописного питання в Галичині (2 пол. XIX–XX ст.).....	32

Засади художнього мислення

<i>Наталія Мафтин</i> . Генеза новелістичного мислення української художньої прози.....	39
<i>Вікторія Чобанюк</i> . Психологізм оповідання І. Франка “Терен у нозі”.....	43
<i>Роман Голод</i> . Феномен імпресіонізму в літературно-критичній рецепції Івана Франка.....	46
<i>Оксана Козут</i> . Містерійні елементи у драмі О. Олеса “По дорозі в Казку”.....	52
<i>Леся Петренко</i> . Своєрідність експресіоністської свідомості в поемі Ю. Клена “Попіл імперій”.....	57

Проблеми дериватології

<i>Василь Грещук</i> . Ще раз про словотвірну категорію.....	61
<i>Роман Бачкур</i> . Відсубстантивний адвербіальний словотвір (на матеріалі відзоонічних дериватів).....	64
<i>Віра Пітель</i> . Екстра- та інтралінгвальні фактори детермінації полісемії.....	69
<i>Олександра Огринчук</i> . Особливості семантики девербативних субстантивів (словотвірна модель “ДО + -ння, -ття”).....	74

Поетика літературного твору

<i>Святослав Кут</i> . Метафора “дзвін” у поетичному просторі Т. Мельничука.....	78
<i>Ольга Деркачова</i> . Кордоцентризм Аркадія Казки і Памфила Юркевича.....	82
<i>Іван Остапчук</i> . Трансформація фаустівського мотиву у романі Н. Королевої “1313”.....	87
<i>Наталія Іванишин</i> . Внутрішня форма слова як засіб формування імпліцитності в драматургічному тексті (на матеріалі драми Лесі Українки “Прощання”).....	91
<i>Надія Крижанівська</i> . Мотив двійництва в художній структурі новел Едгара Аллана По.....	97

Прагматичний аспект мови

<i>Юрій Твердохліб</i> . Семантичні параметри перформативних речень із модальними словами.....	102
<i>Любомира Гнатюк</i> . Класифікація висловлювань ввічливості за принципом прагматичних типів речень.....	109
<i>Валентина Паньків</i> . Семантичні моделі предикативних фразеологічних емотивів (на матеріалі української, російської та англійської мов).....	114
<i>Мирослава Григораши</i> . Адресат в інтеракціях діалогу.....	120

Компаративістські студії

<i>Володимир Матвійшин</i> . Біля витоків українського перекладу: від “перелицьованої Енеїди” І. Котляревського – до сучасної адекватної інтерпретації літературного твору.....	125
<i>Наталія Чикирис</i> . Література “втраченого покоління” та її український провісник.....	131
<i>Ірина Думчак</i> . Роман Аскольда Мельничука “What Is Told” в українському перекладі: спроба інтертекстуального аналізу.....	136
<i>Мирослава Медицька</i> . Творчість Станіслава Виспянського в літературознавчих концепціях Ярослава Гординського.....	142

Граматична будова мови

<i>Василь Пітель</i> . Процес утворення речення і природа незакінчених речень.....	149
<i>Надія Тишківська</i> . Синкретичні складні речення.....	154
<i>Оксана Семенюк</i> . Семантична структура речень із предикативом емоційного стану і локативом.....	157

Трибуна молодих

<i>Ірина Жагалак</i> . Інтер’єктиви – сигналізатори діалогічності модусу висловлення.....	163
<i>Наталія Вівчарик</i> . Історична драматургія Григора Лужницького.....	168
<i>Олександр Салецький</i> . Багатомовність українського бароко.....	172
<i>Леся Куриляк</i> . Пресупозиційний компонент значення як кваліфікативна ознака референційно тотожних номінацій тексту.....	176
<i>Ярослав Ободянський</i> . “Цілий світ у краплі води”: проблематика новели Ю. Липи “Рубан”.....	182
<i>Оксана Вінтоняк</i> . Система вокалізму говірки села Баян-Березів на Косівщині.....	185
<i>Оксана Перегінець</i> . Генеза історіософських ідей Василя Пачовського в поемі-епопеї “Золоті ворота”.....	189

CONTENTS

From theory and history of philology

<i>Vitalii Kononenko</i> . Concept <i>Freedom</i> : an ethnolinguistic aspect.....	3
<i>Spepan Khorob</i> . Methodological conceptions of inonational being of a literary art work: aspects of comparative investigation.....	10
<i>Volodymyr Barchuk</i> . Problems of taksys semantics establishing.....	18
<i>Mariia Holianych</i> . The inner word form in the linguistic conceptions of W. Humboldt and O.Potebnia.....	25
<i>Mykola Lesiuk</i> . The history of a handwriting issue in Halychyna (the second half XIX-XX-th c.).....	32

The bases of the artistic mentality

<i>Natalia Maftyn</i> . The genesis of novelette mentality of the Ukrainian fiction prose.....	39
<i>Viktoriia Chobaniuk</i> . Psychologism of the short story "A thorn in a foot" by I.Franko.....	43
<i>Roman Holod</i> . The phenomenon of impressionism in a literary-critical reception of Ivan Franko.....	46
<i>Oksana Kohut</i> . Mystery elements in the drama "On the way to Fairy-Tale" by O.Oles.....	52
<i>Lesia Petrenko</i> . The originality of expressionist consciousness in the poem "Ashes of empires" by Ju.Klen.....	57

Problem of derivative studies

<i>Vasyl' Greshchuk</i> . Once more about word-building category.....	61
<i>Roman Bachkur</i> . Fromsubstantive adverbial word-building (on the material of fromzoonim derivatives).....	64
<i>Vira Pitel'</i> . Extra- and intralingual factors of polysemy determination.....	69
<i>Olexandra Ohrynychuk</i> . Peculiarities of semantics of deverbal substantives (word-building model "DO+ -nnia, -ttia").....	74

Poetics of a literary work

<i>Sviatoslav Kut</i> . Metaphor "bell" in a poetic space of T.Mel'nychuk.....	78
<i>Ol'ha Derkachova</i> . Heartcentrism of Arkadii Kazka and Pamphil Jurkevych.....	82
<i>Ivan Ostashchuk</i> . Transformation of Faust's motive in the novel "1313" by N.Koroleva.....	87
<i>Nataliia Ivanyslyn</i> . The inner word form as a means of implication formation in a dramatic text (on the material of the sketch "farewell" by Lesia Ukraina.....	91
<i>Nadiia Kryzhaniv's'ka</i> . The motive of counterparting in the art structure of novellas by Edgar Allan Po.....	97

The language pragmatic aspect

<i>Jurii Tverdokhlib</i> . Semantic parameters of performative sentences with modal words.....	102
<i>Liubomyra Hnatiuk</i> . Classification of expressions of politeness according to the politeness according to the principle of pragmatic types of sentences.....	109
<i>Valentyna Pan'kiv</i> . Semantic patterns of predicative phraseological emotives (on the material of Ukrainian, Russian and English languages).....	114
<i>Myroslava Hryhorash</i> . An addressee in dialogue interaction.....	120

Comparative studies

<i>Volodymyr Matviishyn</i> . At the origin of the Ukrainian translation: from "tumed Aeneid" by I.Kotliarevs'kyi - to a contemporary agequate interpretation of the literary work.....	125
<i>Nataliia Chykyrys</i> . Literature of "the lost generation" and its Ukrainian forerunner.....	131
<i>Iryna Dumchak</i> . The novel "What Is Told" by Askol'd Mel'nychuk in the Ukrainian translation: the attempt of an intertextual analysis.....	136
<i>Myroslava Medyts'ka-Khorob</i> . Stanislav Vyspians'kyi's works in literary criticism conceptions of Jaroslav Hordyns'kyi.....	142

The language grammar structure

<i>Vasyl' Pitel'</i> . The process of sentence formation and the nature of unfinished sentences.....	149
<i>Nadiia Tyshkiv's'ka</i> . Syncretic complex sentences.....	154
<i>Oksana Semeniuk</i> . The semantic structure of sentences with the predicative of an emphatic state and a locative.....	157

Tribune for Young Researchers

<i>Iryna Zhahaliak</i> . Interiektyvy-Signals of the Utterance Dialogical Modus.....	163
<i>Natalia Vivcharyk</i> . Historical Dramatic Art by Hryhir Luzhnyts'kyi.....	168
<i>Olexandr Solets'kyi</i> . Ukrainian Baroque Polyglotness.....	172
<i>Lesia Kuryliak</i> . Presuppositional Component of the Meaning as a Qualified Sing of Text Summary Identical Nominations.....	176
<i>Yaroslav Obodians'kyi</i> . "The Whole Word in the Drop of Water": Problems of Yurii Lypa's novella "Ruban".....	182
<i>Oksana Vintoniak</i> . The patois vocalism system of the village of Bania-Bereziv at Kosivshchyna.....	185
<i>Oksana Perehinets'</i> . The genesis of Vasyl' Pachovs'kyi historysophical ideas in the poem-epopee "The Gold Gates".....	189

7.00

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет імені В. Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету імені В. Стефаника

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск VIII

Видається з 1995 року

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57.
Прикарпатський університет імені В. Стефаника, тел. 59-60-08.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian University named after V. Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University named after V. Stefanyk

PHILOLOGY
issue VIII

Published since 1995

Publisher's address:
Precarpathian University named after V. Stefanyk,
57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-08.

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Літературні редактори: Олександра ЛЕНІВ,
Любов ОБОДЯНСЬКА
Комп'ютерний набір: Роман БАЧКУР
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО
Коректор: Марія СПЛАВНИК

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво KB №435

Здано до набору
Форм
Ум. друк арк. 11



663337

30.12.2003 р.
І.
трим. Зам 585.

Друкарня видавництва "Плай" Прикарпатського університету імені В. Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51.