

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ



Філологія

Випуск IV

Івано-Франківськ
1999

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК IV



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

“ПЛАЙ”

1999

Прикарпатський університет
ім. Василя Стефаника
БІБЛІОТЕКА
ІНВ. №.....

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 1999. Вип.ІV.

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.

Bulletin of the Precarpatian University. Philology. 1999. №4.

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.

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.КУТУТЯК, д-р юрид. наук, проф. В.В.ЛУЦЬ, д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТВІШИН, д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК, д-р пед. наук, проф. Б.М.СТУПАРИК, д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТВІШИН (голова редколегії), д-р філол. наук, проф. М.І.ГОЛЯНИЧ, д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК, д-р філол. наук, проф. КОНОНЕНКО, д-р філол. наук, проф. Т.Ю.САЛИГА, д-р філол. наук, проф. М.В.ТЕПЛИНСЬКИЙ, канд. філол. наук, доц. С.І.ХОРОБ (відповідальний секретар).

Адреса редакційної колегії:

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

Прикарпатський університет імені Василя Стефаника.

© Видавництво "Плаї" Прикарпатського університету, 1999.

Тел.:2-33-79

Видається з 1995 р.

Віталій Кононенко, Ірина Кононенко

АТРИБУТ У СЕМАНТИЧНІЙ СТРУКТУРІ СИМВОЛУ

Багатомірність, поліфункціональність мовного символу вимагають всебічного врахування контекстного оточення, синтагматичних зв'язків стрижневого компонента як передумови якщо не однозначного, то принаймні односпрямованого тлумачення словесного образу. З огляду на проблему встановлення мінімального і достатнього для розуміння символу валентного ряду визначаються придатні для досягнення цієї мети компоненти, перше місце серед яких по праву має бути відведено атрибуту як слову, найтісніше пов'язаному з субстантивом – носієм узагальненого символічного змісту. З іншого боку, саме атрибут у силу його властивості перебирати на себе основне, зокрема пропозиційне, значення може ставати епіцентром символічного осмислення словесного комплексу.

Виразним показником єдності символічного наповнення сполучення "прикметник+іменник" послугують різною мірою фразеологізовані звороти, перший компонент котрих є обов'язковим для виникнення символічності; його втрата розмиває, а часом і повністю руйнує символічне спрямування стрижневого слова, достатньо звернутися до популярного прикладу мовної символізації – сполучення *червона калина*, яке ледве не автоматично сприймається в національному середовищі як символ краси, цнотливості, кохання, дівочтва, рідного краю.

За думкою вчених, символ червоної калини похідний від загальної ідеї світла, вогню, що шляхом поступових видозмін виявляє себе в образі красної дівичі (жінка втілює поняття продовження життя, роду). О.Потебня писав, орієнтуючись на українську мовну традицію: "Калина стала символом дівичь тому ж, чому дівича названа красною, за єдністю основного уявлення вогню-світла в словах: *дівича, красний, калина*" (1). Отож первинно *червоний* – від *красний*, тобто красивий, тому в сполученні *червона калина* йдеться не лише про колір, а й про красу, привабливість. Порівняйте: *Дівчина, чорнява та рум'яна, як калина*, встала, щоб вскочити на берег (І.Нечуй-Левицький); *Перейшла вона [Ганна] город і садок, вся убрана, й швидка, й весела, неначе хто переніс через оселю пучок*

червоної калини (І.Нечуй-Левицький). У сучасному слововживанні кожному кольору калини відповідає свій символічний зміст: червоний відтворює красу, біле цвітіння – невинність (2,144); порівняйте: Він знав тепер, що червона барва означає кохання й милосердя (П.Загребельний). Лексема *калина*, що не супроводжується кольоровим показником, частіше осмислюється в її прямому значенні рослини; позитивна оцінність зберігається і в субстантиві, і в сполученні з атрибутом, але при поєднанні двох цих слів вона суттєво посилюється. Порівняйте в символізованих контекстах, де образ червоної калини реалізує ідею перевтілення людини в дерево:

Посадили над козаком
Явір та ялину,
А в головах у дівчини
Червону калину.

(Т.Шевченко)

В умовах фразетворення поява атрибута може трансформувати образ-символ, що його передає стрижневий субстантив, в символічний комплекс із суттєво відмінним значенням. Відомо, наприклад, що *ворона* уособлює дурне, погане, недобре, негарне тощо; сполучення *біла ворона* виявляє ознаки 'винятковість, незвичайність, несхожість' і под., наприклад: Ганна здавалася тут багатьом *білою вороною* (О.Гончар); проте в образах і ворони, і білої ворони зберігається спільна негативна оцінність, більш сильна в слові *ворона*, але не усунута в сполученні *біла ворона*.

Символізуючий вплив атрибута посилюється в разі включення сполучення з субстантивом у міфологізований контекст, в умови стереотипного фольклорного слововживання. Так, лексема *вовк* в образно-символічному вираженні передає значення 'кровожерливість, підступність, злість, ненависть, безжальність, ворожість' і под.; оцінка здебільшого негативна; сполучення *сірий вовк* у казковому тексті – уособлення відданості, відваги, дружньої допомоги і под.; характеристика виключно позитивна.

Показовий розвиток контрастивно спрямованих значень у сполученнях фольклорного походження *мертва вода* і *жива (живуца, зцілюща, цілюща) вода*. Із архетипом *вода* пов'язується уявлення переважно про небуття, загибель, забуття, це символ минулості всього сущого; паралельно в цьому слові-образі розвинулося значення 'цілюща сила, щастя, запорука очищення від усього брудного': О водо! О щастя земне! (М.Рильський) (3, 54-55).

Закладені в субстантиві *вода* потенційні семи сповна реалізуються і конкретизуються в фольклорних образах мертвої і живої води.

У звороті *мертва вода* під впливом атрибута значення 'загибель' посилюється, стає одноірним, диференційованим; вказівка на смертельну небезпеку стає провідною всупереч значенню забуття; оцінка кваліфікація різко негативна. Вистів *як скупаний у мертвій воді* завдяки поширенню (адже скупаний ще не означає померлий, це не той, хто загинув) здобуває дещо відмінне нашарування – 'приголомшаний, пригнічений': Минув уже тиждень, як спорожнів хутір П'ятигори, а люди, що залишились, все ще ходили, *як скупані у мертвій воді* (П.Панч); оскільки виникає додатковий момент співчуття, співпереживання, негативна оцінка звороту в його повному вигляді послаблюється або зникає загалом.

У зворотах *жива вода, вода живуца, вода живуца й цілюща* виступає значення 'те, що допомагає вийти із скрути, недуги, смерті'; оцінка виключно позитивна. Поняття *жива вода* може розширювати діапазон позитивного впливу, переосмислюватися як символ життєдайної сили загалом. Наприклад:

В казках я про *воду живуцу* читав,
Що мертвого бризни тією водою –
І душу живу знов мертвий придбав,
І знов молодію пишає красою...

О доле! Героя з огнистим мечем,
Що вб'є того змія, пошли нам, благаю!
Хай *воду* чудову *живущим* дощем
Розбриска по мертвому краю.

(Б.Грінченко)

У зворотах *мертва вода, жива вода* опукло виявляють себе властиві атрибуту пропозиційні значення; поширена в текстах постпозиція лише актуалізує цю його функцію: *вода мертва, вода жива*.

Дещо відмінна в семантико-прагматичному вираженні символізації функція атрибутів – постійних епітетів. Такі означення не лише закріплюють традиційно-народне осмислення образу, а й переводять сполучення в стилістично окреслений ряд. Пропозиційне значення атрибута в таких зворотах мінімальне. *Зелений дубочок* на позначення молодого козака, юнака не те саме, що *дубочок*, хоч кардинальної семантичної трансформації словесного образу не відбулося (зменшувально-пестлива форма *дубочок* зміщує уявлення

про дуб як символ міцї, непорушності: в ньому виявляють себе такі ознаки, як послаблення сили, підвищена чутливість, нестійкість; в *зеленому дубочку* цей відтінок значення ще виразніший):

*Зелений дубочок,
Чого похилився?
Молодий козаче,
Чого зажурився?*

(Народна пісня)

Більш вагому смислову функцію здобуває атрибут в фольклорному образі *сира земля* (*мати сира земля*). Слово-образ *земля* – уособлення життя, плідності, сили; це втілення ідей добра, правди, справедливості; але земля і тягне до себе, гнітить, не дає змоги духовно злетіти, це носій ідеї загибелі, смерті, лиха. *Сира земля* – образ справедливої, але суворої і невблаганної живої істоти. У вислові *припасти до сирої землі* закладено розуміння землі як рідної матінки, що, однак, не передбачає особливих сподівань на порятунок, заспокоєння, визволення. Порівняйте:

*Хотїла б я вийти у чистеє поле,
Припасти лицем до сирої землі
І так заридати, щоб гори почули,
Щоб люди вжахнулись на сльози мої.*

(Леся Українка)

Здебільшого поняття *сира земля* пов'язується зі смертю, похованням; порівняйте в зворотах *покрий сира земля* 'побажання смерті', *в сирій землі гнити* 'ставати мертвим': *Покрий мене сира земля*, нехай я не бачу (Г.Квітка-Основ'яненко); *Як не буду з нею жити, то буду в сирій землі гнити* (М.Коцюбинський). Отож компонент *сира* додає символу-архетипу земля значеннєвий відтінок 'щось грізне, суворе, страшне, невблаганне'. Сполучення *сира земля* не повністю втрачає позитивну оцінку, але вона послаблюється, стає контекстуальне і ситуативно залежною.

Ряд інших атрибутів – постійних епітетів, практично не вносячи в сполучення нового семантичного наповнення, водночас закріплюють символічне значення субстантива, посилюють позитивну оцінність; досягнення цього результату, очевидно, пов'язано із тим, що такий атрибут є належністю народної поезії, а саме в ній і виявляють себе образні асоціації стрижневих слів. Так, атрибути в сполученнях *сизий голуб* (*сиза голубка*), *сива зозуля* не усвідомлюються як носії певних зовнішніх характеристик; це показники традиційно-символічного переосмислення образів.

Порівняйте:

*Голубе сизий, козаченьку лобий!
Хто ж тебе в полі к серцю приголубить?
(Л.Боровиковський)*

*Заридала, затужила віла,
закувала, як зозуля сива...*

(Леся Українка)

Отож *сизий*, *сива* викликають співчуття, смуток, жаль щодо носіїв цих ознак; разом із тим образне наповнення відповідних сполучень *сизий голуб*, *сива зозуля* не розраховане на нагнітання жаху, страху перед життям; тут закладено бачення – попри смуток – можливого виходу, доброго результату, це образи позитивні, привабливі. Порівняйте вживання атрибутивно-субстантивних сполучень *ясний місяць*, *ясна зоря*, де *ясний* (*ясна*) в силу своєї позитивної оцінності однозначно включають сполучення символізованого змісту в розряд тих, що несуть семи позитиву, сприятливості, доброго знака: Та світи ж ти їм в дорогу *Ясен місяць* угорі (П.Тичина).

Додаткові можливості символізації багатьох назв – символізованих чи несимволізованих в однослівному вживанні – відкриваються із введенням атрибутів на позначення кольорів, передовсім таких, як *червоний*, *білий*, *чорний*, меншою мірою – інших. Властивість таких прикметників брати участь у процесах символізації зумовлюється, з одного боку, тим, що в народній свідомості за кожним кольором закріплюється більш або менш виразне символічне значення; воно є, як правило, національно зумовленим: Два кольори мої, два кольори, *Червоне* – то любов, а *чорне* – то журба (Д.Павличко); порівняйте національні кольори українського прапора – *жовтий* і *синій* – і їх тлумачення як символів. З іншого боку, в силу здатності кольорового показника закріплювати назву предмета за обмеженим класом понять, зростає з нею в одне, часом неподільне ціле, сполучення "прикметник кольору + іменник символічного значення" стає суцільним символічним найменуванням, тією чи тією мірою фразеологізованим. Символічне спрямування такої єдності посилюється, актуалізується, чіткіше "прив'язується" до одного чи кількох образних уявлень, інколи змінює свій ідейний потенціал, набуваючи контрастивного щодо субстантива наповнення. Розглянемо приклади.

Слово-символ *троянда* – уособлення краси, молодості, кохання. В поєднанні з атрибутом *червона* сполучення набуває

додаткових ознак ‘палкий, квітучий, чарівний, переможний’, часом ‘згубний, небезпечний’ тощо. Наприклад: Ох, розкрились *троянди червоні*, наче рани палкі, восени (Леся Українка). Поетична назва лілії – *лілея* нерідко здобуває символічне значення ‘щастя, надія, краса, ніжність, дівочість, чистота’ і под.; атрибут *біла* не знімає розпливчатості, полісемічності символу, однак підтверджує образний характер, високу позитивну оцінність складного найменування; зрештою воно стає символом самої Діви Марії. Символічний зміст сполучення виокремлюється, закріплюється в разі протиставлення *білої лілеї* квітці іншого кольору – носія іншого образно-смыслового наповнення. Порівняйте:

“Мені снились *білі лілеї*...”
– Тішся, мила, бо *лілея біла* –
Квітка чистої та любові надії!
(Леся Українка)

Але лілеї можуть змінювати колір – жовтішати, чорніти; кольорова гама стає іншою; символ надії перетворюється в образ розвіяних мрій, утрачених ілюзій:

Всі *лілеї* раптом затремтіли,
Почали хилитись нижче, нижче
Та й пожовкли, далі почорніли.

Поєднуючись із субстантивом несимволічного або контекстуально зумовленого символічного значення, носій кольорового забарвлення може трансформувати сполучення в площину образно-символічних засобів. За цих обставин субстантив втрачає своє словникове призначення, переходить у клас слів-образів, слів-символів, обов’язковою умовою функціонування яких залишається облігаторний атрибут. Так, субстантив *день* не передає символічного значення; для його появи потрібне спеціальне контекстуальне оточення, наприклад, протиставлення понять *день-ніч* (*день* – уособлення радості, щастя, *ніч* – нещастя, смерті тощо). При поєднанні субстантива *день*, з атрибутом *чорний* виникає образне уявлення про щось страшне, погане, невблаганне; оцінна характеристика виключно негативна. Фразема *про чорний день* означає ‘на випадок крайньої скрути, якогось нещастя’. Наприклад: Він переселився на хутір, обріс земелькою, грошенят *на чорний день* в землі схоронив (М.Стельмах).

У процесі символізації за допомогою назв кольорів нерідко відбувається зближення, пересічення, взаємопритягування семних ознак стрижневого субстантива і атрибута. Як наслідок, можна

спрогнозувати, які саме атрибути входять у семантичне поле слова-образу, не змінюючи його символічної сутності, а які є руйнівними, такими, що не лише внесуть нове семантичне наповнення, змінять оцінність, а й позбавлять субстантив здатності виступати символом або утворюють символ іншого спрямування. Скажімо, при додаванні атрибута *білий* до слова-символу *сніг* (‘чистота, свіжість, невинність, недоторканість, первинність’ тощо) актуалізуються значення ‘чистота, свіжість’ і под.; символ стає опуклим, виразним, прозорим (хоч *сніг* завжди випадає білим, і таке наголошення навряд чи мало б зазначати якусь нову ознаку); порівняйте у пісні *Білий сніг* на зеленому листі...

З іншого боку, в стрижневому компоненті, позбавленому образного значення, під впливом семи образності, властивій показникам кольору, розвивається символічний зміст, котрий паралельно посилюється і в атрибутивному компоненті; в сформованому таким чином сполученні символічне значення розподілюється на обидва слова. Порівняйте, наприклад, окреме функціонування слів *одежа* і *біла* і їхню нову символічну якість в єднанні *білі одежі* як символі лікарської праці або священництва (щоправда, це дещо відмінний за природою символ, бо його мовне втілення вторинне щодо основної форми реалізації як візуального знака).

Слово *хата* в образно-символічному значенні передає поняття ‘добробут, щастя, родина; незалежність’ тощо. В єднанні з атрибутом *біла*, з одного боку, з’являються такі напарування, як ‘омріяна, бажана, гарна’ і под., з іншого, – посилюється висока позитивна оцінність. За конкретикою зображеного в художньому творі помешкання – *білої хати* нерідко виникає образ щасливої долі, здійсненої мрії, потаємного бажання:

І досі сниться: під горою,
Між вербами та над водою,
Біленька хаточка. Сидить
Неначе й досі сивий дід
Коло *хатиночки* і бавить
Хорошее та кучеряве
Своє маленькеє внуча.

(Т.Шевченко)

Біла хата стає уособленням рідного села, рідного краю:

Хата, моя *біла хата*,
Рідна моя сторона...

У постпозиції *біла* як пропозиційний компонент не стільки протиставляється іншим кольоровим прикметам, скільки стає своєрідним суперлативом, виразником найвищої якості щасливої долі:

У сусіда хата біла,
У сусіда жінка мила...

(Народна пісня)

З-поміж інших назв кольорів *жовтий* може передавати додаткове значення 'в'янути, марніти', отож у поєднанні з субстантивом *листя* утворюється комплекс на позначення того, що минуло, втрачених надій, сподівань, наближення старості, вмирання тощо; порівняйте близький символічний зміст назви збірки поезій І.Франка "Зів'яле листя". Образ *жовтого листя* може трансформуватися, переосмислюватися, але в основі його лежить те ж внутрішнє наповнення – "розчарування, втрачена надія"; наприклад: Моя любов до часу була *жовта*, неначе *листя* вмираючої осені (І.Нечуй-Левицький).

На зіткненнях слів-образів із умовно-антонімічними кольоровими визначеннями можуть утворюватися контрастивно орієнтовані сполучення; їхній символічний зміст дозволяє зіставляти понятійні категорії, що протистоять одна одній за різними ознаками: добре й зле, корисне й шкідливе, позитивне й негативне і под. Входячи в системно-семантичні відношення, такі сполучення створюють парадигматичні й синтагматичні ряди, виявляють або не виявляють себе у зближених контекстах, але зберігають потенційні семи опозиційних за значенням утворень. Наприклад: *червона кров і чорна кров, біла кістка – чорна кістка* (порівняйте *чорним по білому, видавати біле за чорне; руки білі, а сумління чорне*) тощо.

Давній символ-архетип *кров* на позначення жертви, мучеництва, спокути, помсти в більш широкому плані входить у коло категорій ("обрядів") перевтілення – життя в смерть, миру – у війну, добра – у зло тощо (4, 93-100). У поєднанні з ознаками *червона, червоної* кров уособлює безневинність, правду, спокуту, з ознаками *чорна, чорніти* – несправедливість, зло, підступність і под. Порівняйте:

Гомоніла Україна,
Довго гомоніла,
Довго, довго *кров* степами
Текла – *червоної*.

(Т.Шевченко)

Поняття *чорна кров* у поезії Т.Шевченка виступає в образі *вражої злої крові*, котра має бути пролита в ім'я справедливості, визволення; по суті це та ж *чорна кров*:

І вражою злою кров'ю
Воллю окропіте.

Із цього ряду контрастивних образних сполучень випадає *голуба (блакитна) кров* на позначення чистоти, родовитості, давнього походження: У його жилах тече *голуба кров*. *Біла кістка* вживається як образ належності до вищого класу, багатства, заможності; *чорна кістка* – як образ пригнобленого народу: Буде знати *чорна кістка*, де його, а де мое! (В.Сосюра).

Протиставлення білого й чорного в їхній символічній сутності – явище дещо умовне навіть в межах одного етнічного простору; взаємопереходи закономірні, залежні від осмислення образу, бажання представити його в іншій "іпостасі". Показове в цьому плані обігрування понять *білий-чорний* учасниками діалогу, що його відтворює народна пісня; намагаючись виправдати свою "нечесну" поведінку, юнак знаходить пояснення в образах *білого*, але гіркого *часнику* і *чорного*, але солодкого *меду*:

"Як-ем тя, милий, любила,
Все *біленько*-м си носила,
А тепер вже видиш, що ні,
Бо на мені усе *чорне*".

"Ой то, мила, невгадненько:
Чесник білий, та гірченько,
Чесник білий, та гірченько,
Медок чорний – солоденько".

Отож *білий часник* – уособлення гіркого, неприємного, злого (попри те, що *білий*), *чорний медок* – солодкого, приємного, любого (попри те, що *чорний*); відповідно змінюється й їхня оцінність – негативна й позитивна – на протилежну.

Зіткнення образних і "безобразних" субстантивів і атрибутів відкриває значні можливості для появи, розширення, поточнення, "передислокації" символічних значень, котрі в своїй сукупності структурують символіко-метафоричний текст. Вивчення сполучуваності слів-символів із словами символічної і несимволічної спрямованості в їх взаємозв'язках і залежностях передбачає водночас з'ясування конструктивно зумовлених форм і прийомів їх поєднання в тексті, принаймні виділення тих структурно визначених мінімальних побудов, які й забезпечують їх фіксоване

функціонування. На ній основі можна окреслити, зокрема, коло найбільш типових моделей схем, реалізація яких ставить сполучення символічного характеру в звичайні для них конситуативні умови, передає їх сприйняття і осмислення як каталізаторів символізації тексту.

Атрибутивно-субстантивні об'єднання задля створення символічного образу надзвичайно різноманітні за лексико-семантичною характеристикою залучених слів, за можливостями цих компонентів в такому сполученні і поза ним передавати прихований, глибинний зміст. Поряд із узвичаєними, фіксованими словесними комплексами з'являються індивідуально-авторські побудови, метафорико-символічні наповнення яких часом розкривається лише на тлі художнього твору в його цілісній семантичній організації. Там, де художнє бачення письменника породжує складні образи-символи з виразними ознаками авторської індивідуальності, виникає проблема осмислення їх місця в творенні тексту. Скажімо, образ-символ В. Стефаніка *кленові листочки* на позначення діточок, що втрачають хвору матір, здобуває своє втілення в народній пісні: Слова тихі, невиразні говорили, що *кленові листочки* розвіялися по пустім полі, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за *листочками*... *Досвітні вогні* Лесі Українки усвідомлюються як авторський образ у контексті ідейної спрямованості вірша. Головне – усвідомити образ-символ, що складається з кількох компонентів, як неподільний, нечленований з точки зору семантики словесний комплекс, незалежно від рівня його закріпленості, фразеологічності чи оказіональності.

На шляху з'ясування семантичного потенціалу слів-символів раціональним виявився власне лінгвістичний аналіз їх сполучуваності як у межах речення, на рівні пропозиційних відношень, так і в більш широкому текстовому просторі. Вже введення субстантиву в елементарну конструкцію з атрибутом нерідко зумовлює визначеність образного вживання, а звідси – його вплив на інші компоненти тексту, його загальний зміст. Скажімо, слово-поняття *земля* може набувати ознак образу-символу, поступово ускладнюючи своє значення за рахунок нагромадження поширених атрибутів: Любо слухати мову малих і великих дітей *землі*. Любо вдивлятися в їхні мусянжені обличчя, відчувати на своїх плечах щирі долоні, яким мудрість свою повідала *земля, рідна, як зморшки матері, щедра, як весняна повінь вічно плідна, неопалима* (М. Рудь). Так формується

система розгалужених синтагматичних зв'язків, асоціативних, аперцептних рядів, інших сукупностей, що в своїй єдності створюють своєрідні словесні комплекси, текстові об'єднання, що часто-густо визначають художній рівень і майстерність твору в цілому.

Отож, словесний символ – складна семантична цілісність, що формується, зокрема, шляхом поєднання гетерогенних компонентів, образний (і “безобразний”) зміст яких виявляється як наслідок усвідомлення їх потенційних семних можливостей, образного підґрунтя, з урахуванням інтерпретації образу в умовах конситуації, що зрештою й визначає набір семантичних чинників, потрібних для творення даного символічного значення.

1. *Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989. – С. 286. Див.: Кононенко В. Символи української мови. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 51–52.*
2. Див.: *Кононенко В. Знач. праця.*
3. Див.: *Кононенко В. Знач. праця.*
4. Див.: *Уилпрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. – М., 1990.*

The article analyzes the role of the attribute in forming the symbolic meaning. As an obligatory component of the word combination, the attribute specifies and disambiguates the symbolic meaning of the substantive. Displaying the proportional features, the attribute may form a major symbolic meaning and change an axiological evaluative meaning of the phrase. The paper also studies the role of the attribute in generating textual symbolism.

Лілія Невідомська

ІМПЛІЦИТНІСТЬ: ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ ЇЇ МОВОЗНАВЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У сучасному мовознавстві достатньо помітним є зацікавлення проблемами імпліцитності. Свідченням цього, зокрема, можна вважати появу колективної монографії російських дослідників “Імпліцитність у мові й мовленні” (3), предметом розгляду в якій є “інформація, що не складає безпосереднього значення компонентів тексту (слів, грамем тощо), зафіксованих у словнику, але сприймається слухачем цього тексту” (3, 9). Як твердять самі автори, пропонований ними збірник не претендує на вичерпне розкриття теми “імпліцитна інформація в мовленні”. Тут зосереджено увагу на тих аспектах, які насамперед пов'язані з мовною системою та її функціонуванням. І хоча вони не охоплюють повністю складного й

багатогранного комплексу лінгвістичних питань, які стосуються згаданої проблеми, монографія містить теоретично узагальнений матеріал про природу імпліцитної інформації, основні принципи її визначення на морфологічному, лексичному, синтаксичному, текстовому рівнях, демонструючи також можливість розгляду такої інформації в культурологічному й прикладному аспектах.

Водночас цей збірник і деякі інші праці, в яких здійснюється аналіз різноманітних проявів мовної імпліцитності, переконують у тому, що в мовознавстві на сьогодні бракує достатньої єдності поглядів на її інтерпретацію, на окреслення кола тих лінгвальних фактів, які доцільно охоплювати самим поняттям імпліцитності. Так, наприклад, В.Х.Багдасарян, який характеризує загальні риси сфер і способів виявлення імпліцитного, виділяє дев'ятнадцять його випадків (деякі з них більшою мірою стосуються власне логіки) (1, 23-64).

Дещо по-іншому підходить до цього М.В.Нікітін. Стверджуючи, що "суттєвими моментами теорії імпліцитності є перш за все джерела і способи вияву імпліцитних значень, характер їх взаємодії з експліцитними значеннями й функції імпліцитного в змістовій структурі мовлення" (6, 144), він розрізняє кілька груп відповідних джерел (6, 144-158).

Перелік виділених обома дослідниками сфер, джерел імпліцитного подекуди перетинається, проте багато в чому й не збігається. Подібне спостерігаємо також у поглядах інших мовознавців. Для прикладу зіставимо інтерпретацію займенників. Якщо К.Г.Крушельницька, розглядаючи мовну імпліцитність, визнає їх "одним із найуніверсальніших її засобів" (7, 389), то інша дослідниця виводить займенники за межі імпліцитного (10, 110). Поряд із ними вона не вважає проявом останнього й еліпси, що "передбачають негайне заповнювання елементів висловлювання, яких не вистачає, з безпосереднього контексту чи ситуації" та нульові показники (нульову морфему, нульовий артикль) (10, 109-110).

Неважко помітити, що виникнення зазначених розбіжностей щодо лінгвальних фактів, які репрезентують імпліцитність, зумовлене передовсім недостатньою повнотою й виразністю визначення цього поняття, відчутними відмінностями в його трактуванні.

Зокрема, простежується дещо звужене розуміння, що веде, як правило, і до обмеження кола мовних явищ, які розглядаються з погляду лінгвальної імпліцитності. Так, термін "імпліцитний" інколи тлумачать лише як "прихований", "домислований", виключаючи такі компоненти його семантики, як: "скорочений", "редукований"

(10, 109). А звідси випливає, що в імпліцитних структурах нічого не пропускається, не редукується, а лише домислюється чи переосмислюється.

Інші лінгвісти, навпаки, трактують різноманітні випадки редукування матеріально-звукової форми вираження, пропуски та под. як беззаперечний вияв імпліцитності, джерелом якої є компресія мовних структур у мовленні. М.В.Нікітін зазначає, що "компресію від інших джерел імпліцитних значень відрізняє редукція саме форми вираження думки за певними правилами, і ці правила дозволяють відновити редуковані елементи повної форми, а з ними смисл, який припадає на їх частку" (6, 149). Додамо, що в основі компресії мовних структур, наслідки якої простежуються в еліпсах, абрєвіатурах, при контамінації, згортанні, заміщенні з пропуском будь-яких елементів тощо, мовознавець убаचाє прагнення до мовленнєвої економії. Подібний висновок робить і В.Х.Багдасарян, зазначаючи, що імпліцитне виступає одним "із ефективних способів механізмів дії" принципу "економії мови в мовленні" (1, 11). Але знову деякі дослідники не погоджуються з цим суттєвим положенням, заперечуючи його: "Мова виробляє свої моделі [...], орієнтуючись на "комфортність" вираження, але аж ніяк не відповідно до тенденції економії (за допомогою якої інколи прагнуть пояснити імпліцитність). В мові, ймовірно, немає ні економії, ні надлишковості, ні недостатності засобів вираження. Мова має оптимальну організацію, яка ґрунтується на принципові достатності засобів вираження" (8, 49).

Ми ж виходимо з того, що імпліцитність у певних випадках можливо й доцільно інтерпретувати з погляду принципу економії в мові. З огляду на різне ставлення лінгвістів до цього поняття, воно, зрозуміло, ще потребує всебічного поглибленого розкриття, залишаючись дискусійним предметом теоретичного розгляду. Проте якщо звернутися до мовленнєвої практики, то зразу ж впадає в око те, що залежно від потреби, настанови ту саму (чи достатньо близьку) інформацію мовці виражають або нескороченими, розгорнутими, повними лінгвальними величинами, або скороченими, згорнутими, неповними, тобто структурами з меншою кількістю матеріально-звукових складників – експонентів змісту (достатньо переконливо це засвідчує наявність у різних текстах скорочень, абрєвіатур, синтаксичних структур з контекстуальними, ситуаційними пропусками певних формальних компонентів, реферування, конспектування самих текстів та под.). Так, наприклад, фразі (її повноту відновлено з контексту): "Нечаєв відмовився *виписувати нам мишей*" у реальному художньо

відтвореному мовленні відповідає інший еквівалент: – *Геній, геній, – зневажливо скривилася Гаркуша. – Не в цьому річ. А в тому, що Нечасв мишпей не хоче виписувати. [...] – Як не виписує? – Відмовився. Ми річну норму вибрали [...]* (Ю.Щербак).

Помітним є те, що в зіставленні з відновленим текстовий еквівалент “*Відмовився*” є економічнішим, якщо трактувати економію як затрату меншої кількості вербальних засобів для вираження певного обсягу інформації. Залишається відповісти на питання, чи подібні наслідки мовної компресії, пов’язані з редуцією форми, будь-якими пропусками, визнавати імпліцитними, чи виводити їх поза межі таких явищ (як це робить дехто зі згаданих мовознавців).

Ми, як і М. В. Нікітін та й інші дослідники, вважаємо різні види компресії одним із джерел імпліцитності, беручи до уваги те, що при цьому простежуємо не безпосередній (експліцитний) характер вираження певних компонентів семантики. Адже суть експліцитного способу полягає насамперед у високому рівні самодостатності матеріально виражених експонентів знакових величин. Це означає, що розпізнавання самих експонентів певних знакових одиниць, їх ідентифікація у процесах мовомислення виступає максимально достатнім для встановлення відповідних значень, тотожних як для мовця, так і слухача, без здійснення інших мисленневих операцій.

Функціонування мови, проте, переконує у тому, що експліцитний спосіб передавання інформації не вичерпує собою усіх аспектів лінгвального обміну нею. Як зауважують автори цитованої раніше колективної монографії, для відбиття дійсності “*потрібні додаткові операції, які не зводяться до ототожнення мовних знаків*” (3:10) і до яких, крім здобування додаткової інформації з опорою на контекст, фоніві й прагматичні знання, відкидання неправильних розумінь, виявлення нереалізованих в певному тексті потенцій висловлювання, зараховують також “*відновлення лакун в уявленнях якогонебудь рівня (наприклад, неповноту синтаксичних структур)*” (3, 11).

Подібне відновлення, яке спостерігаємо не тільки у випадках синтаксичної неповноти, але й при редуванні плану вираження взагалі (зменшенні протяжності матеріально-звукових форм різних знакових величин), спирається на контекст або мовленнєву ситуацію, інакше кажучи опосередковуються ними. Тим самим йдеться про імпліцитний характер вираження тих змістових фрагментів, які прямо не експлікуються через редування, пропуски їх безпосередніх виразників. Одним із прикладів цього є, зокрема, аббревіатури, особливо нові чи малопоширені, “розшифрування” яких обов’язково

вимагає відновлення їх базових (вихідних) структур. При відсутності останніх у перед- або післятексті зрозуміти такі аббревіатури нелегко, а то й неможливо. Звернемося до висловлювання: “*Минає половина 1999-го, а з оподаткуванням в сфері приватизації ОНБ – ті ж проблеми, що й у 1998-му*” (“Тернопільська газета”). Із нього не випливає, що точно означає вжите тут скорочення. Воно приховує повну інформацію, яку дозволяє розкрити відновлення редукованих частин вихідного сполучення, наявного в тексті газетної публікації: “*На початку головною сферою участі для спеціалістів МФК (Міжнародної фінансової корпорації – Л. Н.) була мала приватизація, тепер – продаж об’єктів незавершеного будівництва*” (“Тернопільська газета”).

Розглядаючи деякі аспекти імпліцитності, ми спираємося на широкі її трактування. Воно передбачає, що згадане поняття стосується, по-перше, фактів збагачення, розширення, тобто прирощення змісту лінгвовеличин, включаючи і його переосмислення. Таке прирощення може досягатися за допомогою імплікування (мисленневого виведення) додаткових змістових компонентів (інформації) із експліцитних значень у їх взаємодії з контекстом, ситуацією, фоновими (позалінгвальними) знаннями або ж шляхом переосмислення, певного перетворення цих значень, у результаті чого формується (моделюється) семантична багатоплановість, підтекст. По-друге, до проявів імпліцитності зараховуємо також і випадки, пов’язані з відновленням, доповненням змістових складників, усунутих внаслідок компресії*.

На основі цього попередньо виділяємо певні види (підвиди) імпліцитної семантики: імпліковано-прирощувальну, переосмислювально-прирощувальну та доповнювальну, в межах якої розрізняємо: а) відновлювально-контекстуальну (ситуаційну) та доповнювально-системну. Зауважимо, що опора на контекст, мовленнєву ситуацію (чи позалінгвальну інформацію взагалі) та на знання системної семантико-виражальної організації мови в складній взаємодії цих обох чинників простежується в усіх виділених видах імпліцитності. Ми вказуємо на них тільки в двох випадках, бо це допомагає термінологічно розмежувати останні.

* Зважаючи на відмінності у тлумаченні цього терміна (про розрізнення понять компресії та конденсації див.: (9, 156-157, 184), уточнюємо його розуміння. Для нас компресія – це передовсім сукупність різних лінгвальних процесів (скорочення, пропуски, згортання, поверхнєве незаміщення певних синтаксичних позицій тощо), які ведуть до появи реальних комунікативно-номінальних величин із зменшеною синтаксичною протяжністю плану вираження, що виявляється при зіставленні їх із нескороченими, незгорнутими, повністю вербалізованими відповідниками. Такі компресовані величини різних рівнів (від звичайних скорочень лексем, виникнення однословних найменувань на базі словосполучень до еліптичних, неповних, згорнутих синтаксичних структур) можуть також “акумулювати” фрагменти, виразниками яких виступають скорочені, пропущені, незаміщені складники плану вираження, що спричиняє явище, яке ми розглядаємо як конденсацію.

Не претендуючи на вичерпну ілюстрацію згаданих видів імпліцитності, наведемо лише окремі приклади та привернемо увагу ще до одного з дискусійних питань, яке стосується відновлювально-контекстуальної (ситуаційної) та доповнювально-системної прихованості.

Так, наприклад, розглянемо висловлювання на зразок: *“Абитурантка Ольга Волович має певні пільги при зарахуванні її на філологічний факультет педагогічного університету, бо вона сирота”*. Із цієї фрази можна вивести (імплікувати) додаткову імпліцитну інформацію – логічний засновок умовиводу: [Сироти мають певні пільги при зарахуванні їх до вузів]. Ольга Волович – сирота. А звідси і висновок, реалізований у наведеному реченні. Подібні випадки ілюструють природошуально-імплікований змістовий фрагмент. Імплікуватися можуть і компоненти лексичної семантики: *“[...] було вирішено відловити буслів і перетримати їх у хатах до теплої весни. Годували птахів вареною картоплею...”* (В.Скуратівський). Тут значення гіпероніма (*птахи*) збагачується семантичними компонентами, властивими гіпоніму (*бусли*). Вони в назві родового поняття є прихованими й домислюються через контекст.

Прикладом природошуально-перетворювальної семантичної імпліцитності може виступати будь-який текст (чи вживання у ньому номінативних, комунікативних величин), де формується підтекст (у найширшому його розумінні), тобто додатковий зміст (смісл), паралельний до безпосередньо (експліцитно) вираженої інформації. Формування змістової двоплановості (багатоплановості) висловлювань (текстів), а також (як частковий аспект цього) виникнення та функціонування полісемантичних лексичних, граматичних компонентів синтаксичних (текстових) структур – складні психолінгвальні процеси мовомислення, які стосуються як свідомого й навмисного чи підсвідомого і ненавмисного творення адресантом мовленнєвих величин із паралельним прихованим змістом, так і сприйняття останнього адресатом. Одним із поширених випадків згаданої імпліцитності є ідіоми, прислів'я тощо. Вони містять прихований підтекст. Ці вирази, зрештою уживаються саме для того, щоб реалізувати імпліцитну семантику, що формувалась на основі переосмислення експліцитних значень, які продовжують співіснувати з прихованими, опосередковуючи їх вираження: *“Не лишити каменя на камені”*. Наведений зворот, як відомо, означає: *“повністю знищити все, зруйнувати будь-що дощенту, дотла”*, хоча можливе його застосування і для інформування про руйнування

камінних споруд. Нагадаємо, що походження фраземи пов'язують із висловлюванням Христа про неминучість знищення Єрусалима з його численними будівлями, спорудженими з каменю.

Окреслена природошуально-модельована імпліцитність простежується при функціонуванні мови в різних комунікативних сферах, якщо з'являється потреба приховати справжню інформацію, не виразити її прямо, або ж (навіть поза бажанням мовця) з'являється двозначність, яка може вести й до непорозуміння. Але найповніше цей вид простежується у художній літературі, в якій існують цілі жанри, визначальною рисою яких є змістова двоплановість мовної форми й домінування алегорії, “езопової мови”. Загалом художня словесна творчість і поза спеціальними жанрами спрямована на моделювання підтексту, створення текстів із прихованою семантикою, досягнути яку не завжди буває легко й просто.

Якщо йдеться про такий підвид, як відновлювально-контекстуальна імпліцитність, то деякі відповідні приклади ми вже наводили (скорочення, аббревіатури, синтаксична неповнота речень). Тому звернемося до ще одного дискусійного моменту, який стосується інтерпретації окремих проявів доповнювальної імпліцитності. Йдеться, зокрема, про згорнуті синтаксичні структури, які співіснують з розгорнутими відповідниками (порівн. *шафа для книжок і шафа, призначена для зберігання книжок; шафа, у якій зберігають книжки*). Таке зіставлення, на наш погляд, засвідчує про економію виражальних засобів, яка досягається тим, що певні змістові фрагменти можуть бути невербалізованими в словосполученнях. Це дозволяє твердити про їх прихованість. Однак існує і протилежне трактування. Так, щодо подібних структур у російській мові (*мазь от веснушек*) зазначають, що вони не є “імпліцитними, тут немає економії засобів вираження”, в них “достатньо цих засобів для того, щоб всі могли однозначно зрозуміти, для чого призначена ця мазь (*мазь, избавляющая от веснушек*)” (8, 49).

Важливо наголосити на тому, що основним моментом, який спонукує дослідницю зробити наведений висновок, виступає наявність у мові відповідної моделі (А от В). На її думку, в будь-яких словосполученнях, побудованих за цією моделлю, без жодних труднощів правильно встановлюється смисловий взаємозв'язок компонентів А і В (8, 49). Але таке обґрунтування викликає деякі застереження. Адже важко не зауважити, що в мовній системі співіснують моделі, які забезпечують реалізацію як повністю розгорнутих структур, так і їх згорнутих змістових еквівалентів. Із

функціонального погляду згортання, як будь-яка компресія взагалі, залежить від комунікативної необхідності, виявляючись у мовленні. Та наслідки подібних процесів можуть засвоюватися мовною системою у вигляді відповідних моделей, правил. Саме вони лежать в основі продукування мовленнєвих величин, наприклад певних типів словосполучень (*майдан коло церкви* – майдан, який знаходиться коло церкви) чи речень, зокрема односкладних (*Вечір. Ніч.*), із властивою їм імпліцитністю, що відзначається узуальним характером та відсутністю помітної потреби в контекстуальному чи ситуативному відновленні невербалізованих компонентів семантики, як це спостерігається у неповних реченнях. Але певне доповнення цих компонентів можливе. Їх виявляє спеціальний аналіз, який передбачає зіставлення імпліцитних і співвідносних експліцитних структур (*Ніч. – Настала ніч.*), що функціонують у лінгвальній системі. У реальному спілкуванні мовці, зрозуміло, не зосереджують уваги на такому аналізі, не ставлять перед собою мету здійснювати його. Хоч і в таких випадках, мабуть, не варто відкидати можливості певного доповнення невербалізованих змістових фрагментів шляхом неусвідомлюваного домислювання^{*}, яке знову ж таки спирається на відкладені в лінгвальній пам'яті знання синтаксичної підсистеми, тих відношень, які існують між її одиницями.

На викладеному трактуванні розглянутих проявів імпліцитності ґрунтується виділення одного із підвидів прихованої семантики. Ми окреслили його як доповнювально-системний, бо функціонування відповідних лінгвовеличин, яким вона притаманна, зумовлене не тільки мовленнєвими чинниками, а системними факторами.

І відновлювально-контекстуальний (ситуаційний), і доповнювально-системний підвиди визнаємо доповнювально-компресійною імпліцитністю. У першому випадку йдеться про компресію зовнішньомовленнєвого характеру (усуваються текстові компоненти з метою уникнення повтору, які відновлюються з контексту, або ж не вербалізуються ті змістові фрагменти, що стосуються реальних фактів, безпосередньо наявних у мовленнєвій ситуації і встановлюються із цієї ситуації. У другому – компресія є закладеною в лінгвальній системі у вигляді певних моделей, наявність яких забезпечує можливість породження лінгвоодиниць, імпліцитних за своєю внутрішньою системно-структурною природою. Така

* Зауважимо, що деякі аспекти такого неусвідомлюваного домислювання розглядає В.М.Мороз, який твердить: "Говорючи або думаючи, ми хоч і наводимо частини судження в скороченому вигляді, та в нас є знання, що випущено, навіть якщо воно безпосередньо і не усвідомлюється" (4, 20). Дослідник також зазначає, що неусвідомлюване домислювання "трапляється не тільки в силлогізмах, але і в будь-якому реченні" (4, 17).

прихованість не супроводжується контекстним відновленням безпосередніх складників зовнішньої форми, при можливому доповненні невербалізованих компонентів глибинної змістової структури.

Виділяючи окремі види (підвиди) прихованої семантики: а) імпліковано-прирошувальної, б) переосмислювано-прирошувальної, в) доповнювально-відновлюваної та г) доповнювально-системної, ми свідомі того, що вони не вичерпують собою всебічної типізації проявів лінгвальної імпліцитності. Запропоноване розмежування стосується одного з її найважливіших аспектів – змістового, пов'язаного, крім того, з особливим посереднім характером вираження інформації знаковими лінгвоодиницями, яке вимагає здійснення мовцями (передовсім адресатами) додаткових мисленнєвих актів для її сприйняття. Запропонований підхід узгоджується з поглядами інших лінгвістів. Вони вважають імпліцитною ту інформацію, "для отримання якої потрібні зусилля слухача, що не зводяться до зіставлення мовних одиниць з їх значеннями (тобто до "впізнання" одиниць у тексті)" (3, 10).

Та розглянуте розуміння природи імпліцитної інформації, з'ясування основних засад її виявлення не розв'язує усього складного комплексу проблем лінгвальної імпліцитності, зокрема питання мовознавчого визначення цього поняття.

Незважаючи на зростання уваги до цих проблем, і сьогодні, як і раніше, все ж залишається не повністю ясним, що являє собою імпліцитність. "У більшості випадків терміни імпліцитність, імплікація, імпліцитний ніяк не визначаються і вживаються як щось саме собою зрозуміле і ясне" (8, 48). У той же час дослідники, які пробують визначати суть цього явища, окреслюють його неоднаково, що засвідчує інтерпретація імпліцитності у деяких пізніших роботах. Так, наприклад, у польській "Енциклопедії загального мовознавства" тлумачення цього терміна зорієнтоване передовсім на синтаксис. Крім того, імпліцитність тут розкривається у тісному зв'язку з поняттям нуля як "невиявлення в площині форми справді наявних у реченні одиниць семантичної структури, або поверхнева репрезентація цих одиниць за допомогою синтаксичного чи морфологічного нуля, загальніше за допомогою функціонального нуля" (11, 219).

Автори ж російського збірника "Імпліцитність у мові і мовленні" стверджують, що "зарахування морфологічного нуля до випадків імпліцитного передавання граматичної інформації є надлишковим" (3, 16).

Не зосереджуючись на виявленню таким чином ще одному

дискусійному моменті⁸, ми обмежимося визначенням імпліцитності як лінгвістичного поняття, спираючись на узагальнення деяких уже розглянутих, а частково й інших мовознавчих положень, важливих для його розуміння.

Виходимо з того, що імпліцитність у її взаємостосунку з експліцитністю – це поняття, яке розкриває одну з характерних рис вираження змісту за допомогою мови як ієрархічно структурованої динамічної системи лінгвальних знаків.

Знаковість мови, функціональна природа самих знаків відкривають можливість співіснування, взаємодії в ній експліцитного (основного) й імпліцитного (супровідного) вираження інформації.

Експліцитність вираження ґрунтується на безпосередньому зв'язку, безпосередній співвідносності значень із їх виразниками – матеріально-звуковими формами, закодованими також у лінгвальній пам'яті мовців. Із цього випливає, що експліцитними є значення, які відносно закріплені мовною системою за своїми виразниками. Така семантика встановлюється та адекватно сприймається мовцями шляхом звичайного розпізнавання вказаних експонентів, яке не передбачає жодного домислювання будь-яких додаткових змістових компонентів, які б виходили за межі експліцитних значень.

Імпліцитність, навпаки, пов'язана з невідповідністю між мовними площинами змісту й форми, їх автономністю. Формально-звуковий план вираження з його дискретністю не завжди повністю перекриває певний континуум інформації, не обов'язково членує останній на змістові фрагменти відповідно з власним поділом. Така невідповідність стає важливою передумовою появи імпліцитного змісту, який також здатні виражати лінгвальні знаки, але не безпосередньо, а опосередковано. Адже знак – це, зрештою, особлива структура, що забезпечує можливість подальшого розгортання змісту, який в ньому криється. На відміну від експліцитних, імпліцитні змістові компоненти (значення, їх складники) або не мають власних засобів матеріально-звукового вираження, або такі засоби з різних причин, включаючи їх компресію, не вербалізуються під час мовлення чи виявляються нульовими. Імпліцитна семантика послуговується наявними експліцитними засобами у тому розумінні, що виводиться з експліцитних значень чи формується внаслідок їх внутрішнього перетворення (переосмислення) при можливій опорі на позалінгвальні (фонові) знання, в результаті чого створюється

⁸ Він вимагає окремого розгляду. Зауважимо, що нам ближчою є позиція тих мовознавців, які пов'язують поняття нуля з імпліцитністю.

ефект змістових (смислових) природжень. З іншого боку, певні приховані значення, джерелом яких є компресія плану вираження, доповнюються (відновлюються) на основі контексту, мовленнєвої ситуації та інших чинників. Інакше кажучи, у випадку імпліцитності йдеться про опосередковану реалізацію та сприйняття й встановлення прихованих значень, що обов'язково вимагає здійснення мовцями різних додаткових мисленнєвих операцій, які кваліфікуємо на загал як домислювання.

Висвітлення суттєвих особливостей імпліцитності дозволяє відповідним чином розкрити це поняття. Отже, імпліцитність – це опосередкованість вираження змісту знаковими лінгвовеличинами, також похідними, або деривованими, яка полягає в тому, що певні додаткові значення, смисли, їх складники й фрагменти, не вербалізовані, не реалізовані з якихось причин за допомогою власних безпосередніх матеріально-звукових засобів, виявляються, встановлюються мовцями шляхом різного за характером домислювання (імплікаційного, відновлювального та под.) з опорою на експліцитні значення лінгвоодиниць, мовленнєвий контекст, ситуацію, позамовну інформацію, інші можливі чинники, включаючи усвідомлені й неусвідомлені носіями мови прагматичні знання про її системну будову, механізми функціонування.

Таке розуміння імпліцитності дає змогу охопити цим поняттям багатоманітні прояви семантики, яку здатні опосередковано виражати знакові одиниці різних структурних рівнів мовної системи (морфеми, лексеми, фраземи, синтаксичні сполучення, речення, протяжніші текстові величини). Водночас воно розкриває одну з важливих й істотних сторін функціональної динаміки цієї системи. Адже природною сферою, у якій найповніше простежується прихованість змісту та відбувається “подолання”, тобто осмислення імпліцитної інформації, є комунікація, реальне породження та сприйняття, інтерпретація мовцями тексту, що розгортаються як психолінгвальні процеси мовомислення, моводіяльності.

Додамо, що до таких процесів належать і дериваційні, спрямовані на перетворення семантики та формально-звукової структури вихідних лінгвовеличин, яке веде до появи на їх базі похідних одиниць. Тому поряд із рівнево-структурними аспектами імпліцитності (синтаксичним, морфологічним, лексичним тощо) виділяємо дериваційний, що стосується деривації взагалі та словотворення зокрема. Саме дериватологічний підхід висвітлює ще один момент, який розширює

⁹ Визначення деривації, із якою ми при цьому виходимо, подаємо в іншій нашій публікації (5)

лінгвістичне трактування імпліцитності. У дериватології цей термін означає не тільки розкрити в пропонованому витлумаченні опосередкованість вираження прихованих компонентів значень похідних лінгвоодиниць. Він також окреслює невираженість чи недостатню вираженість у структурі похідних наслідків певних дериваційних процесів, які звичайно експлікуються за допомогою спеціальних матеріально виражених формантів. Отже, імпліцитною може бути сама деривація, її окремі види чи способи, наприклад, аббревіація, нульова суфіксація, семантична деривація та ін. На подібне трактування імпліцитності натрапляємо ще в Ш.Баллі, який говорить про імпліцитне словотворення (2, 335).

Завершуючи розгляд питань лінгвістичного трактування імпліцитності, зауважимо, що в мовознавстві, зокрема українському, помітна частина проблем, пов'язаних із цим багатогранним явищем, ще не знайшла задовільного розв'язання й всебічного розкриття. Це значною мірою стосується дериваційної імпліцитності, її змістового й формально-структурного аспектів, які не є достатньо дослідженими й вимагають спеціального вивчення. Воно сприятиме не тільки поглибленню українських дериватологічних студій, але й уточненню окремих положень, актуальних для мовознавчої теорії імпліцитності.

1. Багдасарян В.Х. Проблемы имплицитного (логико-методологический анализ). – Ереван, 1983.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 1955.
3. Имплицитность в языке и речи / Отв. ред. Е.Г. Борисова и Ю.С. Мартемьянов. – М., 1999.
4. Мороз В.Н. Мысль и предложение. – Ташкент, 1960.
5. Невідомська Л.М. Лінгвальна імпліцитність та основні аспекти її дериватологічного дослідження // Ономастика і апетививи: Збірник наук. праць / За ред. В.О. Горпинича. – Дніпропетровськ, 1999.
6. Нихитин М.В. Основы лингвистической теории значений. – М., 1988.
7. Общее языкознание: Формы существования, функции, история языка. – М., 1970.
8. Панина Н.А. Имплицитность языкового выражения и ее типы // Значение и смысл речевых образований: Межвузовский сборник. – Калинин, 1979.
9. Тараненко А.А. Языковая семантика в ее динамических аспектах (основные семантические процессы). – К., 1989.
10. Шендельс Е.И. Имплицитность в грамматике // Вопросы романогерманской филологии: Сборник науч. трудов Московского гос. пед. ун-та им. М. Горького. – М., 1977. – Вып. 112.
11. Encyklopedia jezykoznawstwa ogolnego / – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1995.

The article describes different approaches to the study of implicitness, an important linguistic category. The emphasis is on the controversial issues of linguistic text analysis.

Наталя Мафтин

МОТИВ ПОКОРИ БОЖІЙ ВОЛІ ЯК ОСНОВА “ВИСОКОГО ТРАГЕДІЙНОГО” КЛАСИЦИСТИЧНИХ НОВЕЛ Г.Ф.КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

На овидах нової української літератури письменницький талант Г.Ф.Квітки-Основ'яненка бачиться і нині яскравим і самобутнім. Не випадково П. Куліш визначив місце Квітки у нашому красному письменстві поруч із Шевченком: “Удвох вони заправили нашу словесність віковичною силою і назнаменували їй правий і далекий путь” (1, 505). Адже Квітка стояв біля витоків нової української прози, він уперше заговорив мовою рідного народу про серйозні речі, спонукав читача плакати над долею простої селянки, вивів героїв із простолюдю на кін високої літератури. Саме Квітка впевненою рукою майстра і глибоко свідомого своєї національної приналежності громадянина скермував рідне слово із фарватера котляревщини, що загрожувала стати для новонародженої української літератури своєрідним “бермудським трикутником”, до глибин вселюдських цінностей.

Квітка розкрив перед широким читацьким загалом навдивовижу багатий світ української душі, протиставив високу мораль людини праці моралі розбещеного панства. Герой прози Квітки, за висловом того ж таки Куліша, - “...величний образ українського простолюдина, цієї глибоко моральної особи”. Прикметно, що ідейні первні творів Квітки-Основ'яненка перегукуються із заповідями Божими, а внутрішній світ позитивних героїв своєї прози автор показує через призму загальногуманістичних ідеалів Біблії.

Г.Ф.Квітку-Основ'яненка традиційно звикли сприймати як чи не поодинокого в українському письменстві представника сентименталізму. Ця традиція сягає “Очерков истории украинской литературы XIX столетия” М.Петрова (1884р.). На близькість сюжетів Квіткиної “серйозної” прози до “найпопулярніших сентиментальних повістей” вказував і М.Зеров, він же підкреслив, що герої Квітки – типово сентиментальні “всегда восторженные герои” (2, 56). Однак існує й інша думка щодо творчого методу прозаїка. Свого часу ще М.Плевако, проф. Дашкевич, М.Костомаров та О.Огоновський заперечували у творах Квітки риси штучного сентименталізму, пояснюючи натомість місцями надмірну чутливість

його героїв чутливістю народнопоетичною. Про Квітку як про класициста писав Д. Чижевський: "...Квітка – запізнений класицист; [...] перебуває в традиції класицизму релігійного, християнського" (3, 349). Пізніше ці міркування глибоко розвинула у циклі статей, присвячених вивченню прозової спадщини Квітки-Основ'яненка, Олександра Сулима-Блохина. Справді, при уважному прочитанні вже давно хрестоматійних текстів з-під нашарувань сентиментального гриму, що ним щедро пімальовувало традиційне радянське літературознавство Квітчиних героїв, виразно проступають інші, притаманніші їм риси – риси героїв не сентиментально-сльозливих, а класицистичних, здатних на високі почуття і вчинки.

О.Сулима-Блохина слушно зауважує: "Квітка ставить перед собою великі завдання і намагається їх своєю літературною практикою розв'язувати. Ми не бачимо, щоб сентименталізм як стиль у російській чи англійській літературах піднімався до таких завдань.[...]. Чутливістю сентименталізм стилізував життя, але не пробував дати свою систему життєвих відносин. Останнє було під силу великому органічному стилеві. Ним був класицизм. На шлях класицизму став Квітка" (4, 185). На користь цього міркування свідчить і ряд прикметних ознак стилю письменника. Це завперш "урочисто піднесена ідеалізація героїв" як один із основних засобів характеротворення у літературній практиці прозаїка. Квітка творить "реальну повність ідеальних характерів" (Ю.Бойко). Звичайно, ідеалізація не чужа і сентиментальній літературі, однак саме урочисто піднесена ідеалізація притаманна якраз класицизмові. Визнавши Квітку класицистом, даремно було б заперечувати у його прозі риси і сентименталізму, і просвітительського реалізму – стильовий синкретизм у творчості одного і того ж митця – це об'єктивні реалії українського літературного процесу першої половини XIX ст. Однак на користь класицистичної сутності прози Квітки переконливо свідчить і насиченість її "відчуттям життєвої трагедійності" та "дії невидимої Божої сили поруч своїх героїв" (5, 195).

Релігійний світогляд, прищеплений Квітці обставинами виховання, серед яких не останню роль зіграло і подиву гідне зцілення його від сліпоти (сам письменник пояснював це втручанням "вищої волі"), виявився і у способі життя, і в літературній практиці письменника. Чи не тому мистецька аура Квітки надзвичайно цілісна, традиційний "дуалізм" слов'янської душі, за якого елементи християнського світогляду переплітаються із поганським світовідчуттям, у літературній спадщині письменника відсутній

(більше того – Квітка якраз часто таврує "гидкий мир язичництва" (II.Куліш)).

У внутрішньому світі персонажів прози Квітки-Основ'яненка домінують моральні критерії, опромінені "піднесеним", вивщеним над земним буттям ідеалом. Фабульним підґрунтям його "серйозної" прози часто виступає класицистична категорія "високого трагедійного", в основі якої – неспроможність людини змінити Божу волю. Однак і в найтрагічніших ситуаціях герої українського прозаїка ведуть себе із гідною впокореністю – більше того, вони величні саме в такому своєму стані.

Аналізуючи сутність французького класицистичного театру, Хосе-Ортега-і-Гассет зауважив: "Перед нами постає не просто дія (чи ряд естетично нейтральних подій), а вірцевий тип реакцій, набір унормованих жестів перед крутими поворотами долі. І справді, персонажі французького театру позначені героїчною поставою, вишуканістю, величчю, одне слово, *standard* для людини" (6, 77). Навдивовижу точно ця заувага може характеризувати і персонажів Квітчиної прози.

Однією з найвеличніших у своїй скорботі і покорі перед Господнею волею постатей прозового набутку Квітки-Основ'яненка є Наум Дрот ("Маруся"). Страшний тягар втрати єдиної і гаряче любленої дитини міг зламати його і фізично, і духовно. Однак Наума рятує віра в Бога. Покора, з якою він несе свій хрест, - це свідчення великої внутрішньої сили і любові до Господа. Наум не бунтує, не кидає в небо звинувачення, він бореться зі своїм розпачем гарячою молитвою: "... Пав перед образами та й моливсь, що таки за спокій душі свого дитяти, а то таки знай узивав: - Господи милосердний! Дай мені розум, щоб я, при такій тяжкій біді, не прогнівив тебе не тільки словом, та ні же думкою!" (7, 77). І молитва приносить в його душу примирення.

Невблаганний фатум, неспроможність людини змінити Долю, розгортання дії у двох площинах – "земній" і "небесній" (у Квітчиній новелі ця друга площина виявляється у фатумі, приреченості героїні – її недобрим передчуттях під час прощання з коханим на кладовищі), "віяння Мойри" – все це властиве пізньому класицизмові. Адже якщо на першому етапі свого розвитку європейський класицизм ґрунтувався на категорії героїчного, то для класицизму доби Расіна визначальною стає категорія "високого трагедійного". Сюжето- і композиційноорганізуючим чинником Квітчиної "Марусі" якраз і

є, на наш погляд, “високе трагедійне”, що має своїм підґрунтям мотив покори перед долею, Божим велінням.

Над класицистичним геросом панує Закон. Закон Господній і людський. Персонажі Квітчиної прози визнають владу цього закону. Покірно, без бунту (адже ж Господь терпів, і нам велів!) проходить через усі кола страждань, що випали на її долю, героїня “Фенечки”. Роботяща, добра і чуйна дівчина терпить злидні, тяжку працю, незаслужені образи, навіть фізичні покарання. Однак ця покора – свідчення далеко не моральної зниженості, розтоптаності героїні, а навпаки – підкреслює цілісність її натури, глибинну силу, закорінену у вірі. Коли господар обкрадає сироту-кущя (привласнює його гроші), дівчина апелює до совісті кривдника, більше того – знаходить мужність навіть після фізичної розправи над нею для правдивого свідчення.

Любов до Бога у Квітчиних героїв діяльна, активна. І це є мірилом їх людської сутності. Адже “... любов до Бога є не пізнання Бога в думці і не думка про любов до нього, але дія – переживання єдності з Богом. В результаті особливого значення набуває правильний спосіб життя” (8, 150). Персонажі “Щирої любові”, “Марусі”, “Божих дітей”, “Фенечки” вирізняються особливою моральною чистотою, добротою, чесністю. І вінцем усіх їх чеснот є любов до ближнього та покора перед Божою волею.

Герой новели “Добре роби – добре й буде” розуміє, що справжні цінності далекі від матеріального багатства. Його вчинками керує любов до Господа, саме це почуття надихає Тихона на громадянський подвиг: “Люби усякого чоловіка, як щирого твого брата і сина Божого...” (С.105). Сюжет твору базується на конфлікті між жадобою наживи і людським благородством, безкорисливою допомогою тим, хто потребує її. З обуренням відкидає Тихін пропозицію розбагатіти на чужій біді. Не шкодуючи ні себе, ні своєї родини, ні свого майна, рятує він тих, хто терпить від голоду. Головним засобом характеротворення цього персонажа якраз і виступає властива класицистичній “урочиста піднесена ідеалізація”. Тихін Брус – надія і підтримка для слабких, втілення праведності. Воістину, “standard” для людини!

Квітка-класицист шукав вирішення життєвих суперечностей не в зіткненні суспільних сил, а в душевній боротьбі героя із самим собою. Часто він розкриває душевну боротьбу людини, котра в ім’я закону Божого і людського зрікається свого особистого щастя. Естетикою величного, прагненням втілити в художній творчості “ідеально прекрасний зміст” умотивоване прагнення письменника піднести “на

п’єдесталь сільських дівчат, статечних старців і мудрих бабусь” (О.Сулима-Блохіна). Прикметно, що мистецький хист Г.Ф.Квітки-Основ’яненка зумів розпізнати саме в цьому звичайному, здавалося б, світі “сільських дівчат”, “статечних старців”, “мудрих бабусь” новелістичне ядро незвичайного. Композиційний принцип “несподіванки в сюжеті”, характерний для жанру новели, реалізується письменником часто саме завдяки моральним якостям його персонажів, їх здатності на високі, небуденні вчинки. А джерело готовності персонажів Квітчиної прози до таких незвичайних вчинків закорінене у їх глибокій любові до Бога і впокороності перед його волею.

Однією із кращих і найбільш виписаних за генологічними канонами новели серед Квітчиної прози є, на наше переконання, “Щира любов”. Цей твір, як і інша проза Квітки, позначений певною розтягненістю оповіді, однак розлога оповідна манера була властива європейській новелі ще і в добу романтизму.

“Щира любов” своєю експозицією “общає” розгорнутись в оповідання-ідилію: двоє вродливих, прекрасних фізично, і духовно людей покохали одне одного. Здавалося б, герої просто приречені бути щасливими – перешкодою не стане навіть їх майнова і станова нерівність. Молодий офіцер шанує честь коханої і пропонує їй руку і серце. Однак Галочка усвідомлює: ставши дружиною Зорина, вона зробить його нещасним. Адже панське оточення ніколи не пробачить Семену Івановичу одруження з “простою дівкою”. Дівчина так мотивує свою відмову коханому: “Усі будуть з вас сміятись, усі осуджати, усі цуратимуться вас, що у вас через жінку уся рідня мужики...” (С.345). Галочка – не просто “чутливо-сентиментальна” героїня. Це сильна і вольова, здатна на вчинок натура – українська Береніка, що жертвує собою во ім’я Закону. Ця потенційна здатність героїні на вчинок, реалізовуючись у процесі розгортання сюжету, і стає основою поворотного пункту новели. Коли Зорин поїхав до рідні за дозволом на одруження з “мужичкою”, дівчина виходить заміж за наймита. Її любов до Семена Івановича глибока і жертвна – Галочка думає про щастя коханого, не зважаючи на власні почуттями. Вона вважає, що цей її крок позбавить Зорина найменшої надії на одруження з нею, допоможе йому забути “мужичку” і бути щасливим із дружиною, рівною йому за походженням. Майже класичний новелістичний пуант – епізод повернення Зорина і його зустріч із Галочкою. Глибоке душевне потрясіння переживають і закохані, і батько Галочки. Дівчина усвідомлює, що побороти свого кохання вона так і не змогла. Її почуття вступають у конфлікт із

обов'язком (тепер уже і перед чоловіком). Сильне емоційне потрясіння нищить її здоров'я, вона занемагає і помирає з туги. Однак героїня “Щирої любові” все ж спромоглась перед смертю віднайти нарешті втрачений душевний спокій і умиротворення: “Тепер я помирилась з Богом милосердним! (...) Іду перед суддю праведного і милосердного отця... Він мене не одженеть від себе. Я сполнила самий святіший закон його: душу свою положила за мого друга... щоб відвернути від нього горе!... Себе не змогла, не здужала зберегти... Я старалась... не змогла... Я чоловік!”(С.347). Як бачимо, Квітку приваблюють натури сильні, готові “душу покласти за ближнього свого”. Персонажі його “серйозної” прози дотримуються у своєму житті високих ідеалів добра, знаходять силу покутувати свої гріхи (“Сердешна Оксана”), любити людей, творити добро, боротися не тільки за особисте щастя, а й за торжество справедливості (“Козир-дівка”). Прикметно, що український прозаїк знаходить своїх героїнь у простих мужицьких хатах, на відміну від західноєвропейських класицистів, котрі ведуть своїх “порцій” та “софій” стежками екзотичних пригод (завперш масмо на увазі персонажів вставних новел “Комічного роману” Скаррона).

Як уже підкреслювалось раніше, у прозі Г.Ф.Квітки-Основ'яненка виразними є і риси сентименталізму та реалізму. До творів, у яких над Квіткою-класицистом домінує Квітка-реаліст, належать оповідання (інша жанрова дефініція – повісті) “Сердешна Оксана” та “Козир-дівка”. Адже і в “Марусі”, і в “Щирій любові” письменник, наслідуючи приписи Бувало і, зокрема, чи не найважливіший із них – вибирати з дійсності те, що приємне, оминув таке соціальне лихо, як панщина, цілком зосередившись на “відчутті життєвої трагедійності”, зіткненні двох могутніх сил, що визначають долю людини – Еросу і Танатосу. У двох же попередніх творах акценти все ж, як на наш погляд, зміщені в напрямку до реального зображення суспільних відносин: причиною нещастя Оксани, Ївги, Левка стають ненормальні стосунки, що панують у суспільстві. Щоправда, Квітка, як гуманіст і палкий прихильник ідей Просвітництва (зокрема руссоїстської тези про “природню людину”), щиро вірив: усі причини суспільного зла – в людській природі. І усунути це зло можна шляхом перевиховання окремих осіб. У “Козир-дівці” ця ідея реалізується через образ доброго губернатора.

Сам Квітка був щиро переконаний, що він змальовує життя правдиво. Адже те, що “неправдоподобно”, “неестественно”, він вважав і нехудожнім (С.226). Тому й закликав письменників: “Пиши

о людях, видимих тобою, а не вмишляй характеров небывалих, неестественных, странных, диких, ужасных...” (С.158). Проте декларовані письменником у його листах погляди ще не є свідченням застосування ним у непосредній літературній практиці принципів реалістичної естетики як стильових домінант. Окрім того, слухним бачиться і міркування О.Сулими-Блохиної: “Правдивість змальовування – головний постулат реалістичної естетики – властивий не тільки реалізму (...). Звичайне і заляжене в образах людей вищої класи раптом набуває нової якості у класі простого народу. Пересування уваги митця на невідомий об'єкт є рівночасно й оновленням прийомів естетики класицизму, принципово незмінної” (9, 188). Змальовуючи життя “правдиво”, Квітка вибирав, однак, із цього життя ідеальні типи й ідеальні ситуації.

Отже, за умов домінування рис виразно класицистичних, художня палітра прозаїка увібрала в себе і риси реалізму, сентименталізму і навіть преромантизму. Своєрідне переплетення естетики класицизму із тенденціями преромантичними простежується, зокрема, у новелі “Перекотиполе”. Доводячи могутність сили Господнього гніву і неминучість покари за сподіяний гріх, Квітка-Основ'яненко послуговується як основним принципом побудови фабульної основи новелістичним законом “соколиного профілю”. Таким “соколиним профілем” виступає у його новелі звичайне перекотиполе – німий свідок жахливого злочину. Як уже згадувалось, серед виразних класицистичних ознак прози Г.Ф.Квітки-Основ'яненка – “відчуття дії невидимої Божої сили поруч своїх героїв” (О.Сулима-Блохина). У “Перекотиполі”, творові, що більшістю літературознавців трактується як преромантичний, елементи класицизму виявляються якраз у відчутті присутності Божої волі і Божого гніву. Досить переконливо доводить цю думку О.Сулима-Блохина: “Мистецька фактура цього уривка (*опису бурі в нічному лісі*. – Курсив наш) насичена душевними стражданнями Дениса, але вони не мають у собі нічого незрозумілого або таємничого, всі свої гріхи Денис серед бурі, у приступі переляку, розкаже Трохимові; цей мотив бурі і ці душевні переживання злочинця не можна визнати мотивами романтичними. Складові елементи, дрібні штрихи малюнка тут скрізь реалістичні, аж до ділового визначення відстані героїв від розколотого дерева: “не більше як сажнів з десятків”. Але цілокупність картини від реалізму далека. Ця космічна могутність бурі, цей увесь гіперболізм служить лише виразом могутнього гніву Божого. Дія двоплощинна: небо і земля, замість таємничості –

ясність і величність. І це є класицизм в українській одежі”¹⁰. Справді, Квітки майстерно вдалось зобразити той трепет у природі, що ним охоплене все живе перед силою Божого гніву. Сум’яття, жах охоплюють душу Дениса – страшного грішника. За кожним деревом вбачаються йому ним же замордовані невинні люди. І такою різкою контрастною є поведінка Трохима, людини, котра завжди керувалась у своєму житті Господніми заповідями. Навіть у свою останню хвилину, гинучи від рук озвірілого Дениса, Трохим покірний Божій волі. З’ява янгола помираючому персонажеві (свідчення присутності цієї волі) на рівні композиційно-стильовому є ознакою класицизму.

Г.Ф.Квітка-Основ’яненко – один із перших невтомних трудівників на ниві нашого красного письменства, тих, хто утверджував у ньому загальнолюдські цінності, поглиблював демократизм нової літератури, вияскравлював її національну самобутність, творив високий літературний стиль. Квітка дав своєю творчістю чудові взірці високого класицизму, триумфально вивів на літературний кін героїв із простолюдю, показав велич і красу української душі, глибоку моральність українських селян, їх несхитну віру в Бога і воістину християнську покору перед Його волею. Саме цей мотив покори Божій волі і виступає основою “високого трагедійного” класицистичної прози Квітки.

1. *Куліш П.* Передне слово до громади // П.Куліш. Твори: У 2 томах. – Т.2. –К.; Дніпро.- 1989. – С.505.
2. *Зеров М.* Твори в двох томах. – Т.2. – К.: Дніпро. – 1990.
3. *Чижевський Д.* Класицизм. Проза. // Д.Чижевський. Історія української літератури: від початків до доби реалізму.– Тернопіль: Феміна.– 1994.– С.349.
4. *Сулима-Блохина О.* Критична аналіза української прози Квітки-Основ’яненка // *О.Сулима-Блохина.* Вибранс.–К.: Вид-во ім. О.Теліги.–1995.–С.–185.
5. Там само, С.195.
6. *Хосе Ортега-і-Гассет.* Думки про роман // Вибрані твори.– К., Основи.– 1994.– С.282.
7. *Квітка-Основ’яненко Г.Ф.* Зібран.творів: У 7 томах.– Т.7.–К., Наук.думка.– 1981.– С.77. (Далі, покликаючись на це видання, вказуватимемо в тексті лише стор.)
8. *Єфремов С.* Письменство 20-40 рр. // С.Єфремов. Історія українського письменства.– К.: Феміна.– 1995.– С.150.
9. *Сулима-Блохина О.* Критична аналіза української прози Квітки-Основ’яненка.– Цит. видання, С.188.
10. Там само.– С.196.

The article attempts to provide a non-traditional interpretation of prose works by the Ukrainian writer H. Kvitka-Osnovyanenko, who is known as a classical short-story writer.

Микола Лесюк

РІЗНОТРАКТУВАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Намагаючись виправдати великодержавну політику національно-колоніального гноблення в Російській імперії, шовіністично налаштовані російські історики типу Михайла Погодіна твердили, що Київська Русь є “колицкою”, тобто прабатьківщиною лише великоросів, що українці з’явилися на Центральній Україні аж після татарщини (!) із своїх первісних осель під Карпатами, витіснивши при цьому великоросів на схід (важко уявити, щоб їх так легко можна було потіснити). Щоб догодити цій шовіністичній теорії, яка стверджувала, що людиність Наддніпрянщини не була українською, професор Харківського університету П.Лавровський, а за ним видатний російський мовознавець О.Соболевський (пізніше вони мали активного послідовника в особі Т.Флоринського) стверджували, що самостійною є лише російська мова, а українська утворилася значно пізніше десь на Прикарпатті і є лише діалектом російської. Так, згаданий Тимофій Флоринський у книзі „Малорусский язык і “українсько-руський” літературний сепаратизм”, виданій у 1900 р. в Санкт-Петербурзі, яка викликала була бурю протестів українських учених, стверджував, що „Малорусский язык есть не более как одно из наречий русского языка, или другими словами, он составляет одно целое с другими русскими наречиями”, и „...выделение малорусского [языка] из русской диалек-тической группы в какую-либо особую группу в такой же степени немыслимо, в какой немыслимо и выделение, например, великопольского, силезского и мазурского наречий из польской диалектической группы, или моравского наречия – из чешской диалектической группы...” (1). До речі, ці думки активно пропагуються і в наш час. Нещодавно апологети російського шовінізму видали в Москві книгу „Украинский сепаратизм в России”, де зібрали найреакційніші антиукраїнські статті у т.ч. й названу працю Т.Флоринського. Укладач книги Михайло Смолін у вступній статті до книги під заголовком „Украинский туман должен рассеяться, и русское солнце взойдет” (фраза запозичена від російського націоналіста, як зазначає сам Смолін, А.В.Стороженка) з великою ненавистю до України і сарказмом пише, інколи цитуючи інших російських реакціонерів-шовіністів, що „малорусская разновидность литературного языка Котляревского и Шевченко –

это областной диалект, по аналогии похожий на нижесаксонский и швабский в Германии, венецианский и сицилийский в Италии, провансальский и гасконский во Франции”, що „Украинский язык есть искусственно изобретенный жаргон, пропитанный польским языком... Он является сознательной попыткой увести малорусское население от общерусского языка и от церковнославянских языковых корней вообще” (2), що „Национально мыслящие русские люди обязаны ради будущего русского народа, ни под каким видом не признавать прав на существование за государством „Украина”, „украинским народом” и „украинским языком”. История не знает ни того, ни другого, ни третьего – их нет. Это фетиши, созданные идеологией наших врагов” (3, 22) [усюди підкреслення наші – М.Л.]. Коментарі до цих висловів зайві. Ідеологія російського шовінізму була панівною протягом усіх століть московського панування на Україні, вона, на жаль, як бачимо, і тепер активно нав’язується українцям. Однак тоді, у ХІХ та на початку ХХ століть, під тиском незаперечних фактів, висунутих українськими вченими М.Максимовичем, а пізніше П.Житецьким, А.Кримським, К.Михальчуком та іншими, ця лжетеорія спростовується, але „завдяки” теоретичним працям пізніших російських істориків, працям мовознавців П.Фортунатова, Ф.Корша, О.Шахматова та цілого ряду „вітчизняних” учених уже радянської доби народжується нова теорія – теорія “спільної коліски трьох братніх народів” і їх спільної праруської мови. За цією теорією українській мові “дозволили” народитися аж у ХІУ ст., саме тоді, коли нібито розпалася праруська чи давньоруська мовна єдність. Правда, акад.О.Шахматов, категорично відстоюючи праруську мову, з якої нібито витворилися російська, українська та білоруська мови, все-таки допускав можливість виводити історію української мови далеко за межі ХІІ ст. вглиб (4, 52).

Українським ученим, які не дотримувалися такої методологічної лінії, назавжди чіплялося тавро „буржуазного націоналіста”; він відлучався від „справжньої” (офіційної) науки, піддавався анафемі, політичним гонінням і вслякому цькуванню, а на його твори було накладено суворе табу.

Під суворою заборорою в радянські часи були, наприклад, праці та й саме ім’я українського вченого, професора Чернівецького університету Степана Смаль-Стоцького, якого таврували як буржуазного націоналіста і фальсифікатора, звинувачували, що він нібито відривав українську мову від братніх східнослов’янських мов. С.Смаль-Стоцький першим серед українських мовознавців

спростував теорію спільної “коліски” і спільної праруської мови для трьох східнослов’янських мов. Учений уважав, що теорія про праруську мову є штучною, що вона виникла з політичних міркувань, з метою підтримати ідею спільної держави трьох східнослов’янських народів, виправдати “історично” існування російської імперії. “З поглядом на нашу мову, писав С.Смаль-Стоцький, вийшло у нас таке, як з поглядами на Київську Русь, що все ще панує у нас непевність, що вона таки була, відки вона взялась, чия вона була, хто до неї має право. Ми попали в залежність від чужинецької наукової ідеології та сліпо повторяли, що чужинці нас про те навчали. Як з Київської Русі зробили вони „общеруську” державу, так було їм ще потрібно і мову Київської Русі зробити “общеруською”, з чого зродилася у них теорія “праруської” мови, “праруської” єдності, щоб виправдати “єдину неділимую” політичну єдність в найновіших часах, яку саме життя і чим раз глибше пізнання історичного розвитку українського народу заперечувало” (5, 3).

Питанням про східнослов’янську прамову проф.С.Смаль-Стоцький займався ціле своє життя, “бо ця “праруська мова [як він писав] стала для мене тяжкою колодою, яку все наново треба мені було усувати з дороги, щоб досягнути наукової правди про становище української мови серед слов’янських мов” (6, 3).

У своїй Граматиці руської мови, виданій разом з Т.Гартнером у Відні в 1913 р., та в пізніших працях С.Смаль-Стоцький на багатьох яскравих прикладах обґрунтовував оригінальність та самобутність української мови, доводив, що бере вона свій початок, як і інші слов’янські мови, безпосередньо з праслов’янської (“так що всі слов’янські мови собі сестри”), тобто “прямо і безпосередньо з того праслов’янського діалекту, яким говорили праслов’янські роди і племена східнослов’янської області під кінець праслов’янської доби” (7, 4).

Не визнавали теорії праруської єдності й інші українські мовознавці, зокрема, Є.Тимченко, В.Ганцов, О.Курило, І.Огієнко. Так, відомий український мовознавець Іван Огієнко у своїй „Історії української літературної мови” у розділі під красномовним заголовком „Спільної “руської” мови ніколи не було” писав: „Говорити про єдність східних племен... не маємо жодних підстав, – такої єдності ніколи не було, й ніколи не було якоїсь однієї спільної руської мови на сході слов’янства... спільність князівської династії (в дійсності варязької) [іде мова про династію Рюриковичів – М.Л.] аніж не свідчить про спільність племінну чи мовну, – український народ і українська мова пов’язані з народом російським і його мовою так само, як і з іншими

слов'янськими народами й мовами” (8, 62-63). Інший відомий учений-мовознавець професор Євген Тимченко теж вважав, що українська мова бере свій початок безпосередньо в мові праслов'янській, але, на відміну від Смаль-Стоцького, не вбачав надто великої схожості її із сербською мовою. Він неодноразово схвально відгукувався про граматику і погляди С. Смаль-Стоцького, хвилювався за нього, коли появилася розгромна рецензія О. Шахматова на його книгу, і з надією очікував, що Смаль-Стоцький зуміє гідно відповісти на цю критику, зуміє захистити свою концепцію. Так, у листі до Володимира Гнатюка в лютому 1914 р. він писав: “Перший артикул в “Україні” буде Шахматова. Це повний розгром Смаль-Стоцького... цікаво, чи вратує свою позицію С.-Ст.- а це б дуже для нас важно” (9, 309). У листі від 12.03.1914 р. він знову пише: “...він [См.-Стоцький - М.Л.] не може залишити без відповіді критику такого наукового колосса, як Шахматов... А нам дуже треба одержати звіттягу” (10, 310). У наступному листі він зазначає: “См.-Стоцький сподівається... добре відповісти. Дуже буду радий. Чи бачили “Україну” [часопис - М.Л.]? Як вона погано редагується, а московизмів сила; навіть у моєму перекладі арт. Шахматова насадили *кацапізм* і усякого *какостовія* [підкреслення наше - М.Л.]” (11, 311). Ще в одному листі він знову зазначає: “Смаль-Стоцький гадає, що подужає Шахматова. Дай Боже!” (12, 312).

“Програмовою книжкою”, “визвольною пробою в сфері нашого духового життя”, “першою книжкою, що визволяє нашу мову з тих пут, що її наложила чужа державна наука” назвав книгу С. Смаль-Стоцького і Т. Гартнера відомий український літературознавець акад. Василь Щурат. У статті “Програмова книжка” він писав, що Росії “Не досить було подавлювання [української мови - М.Л.] брутальною силою закона. Придумано й спосіб обаламучування тих, котрі могли б реагувати. Псевдовчені теорії ріжних Соболевських мали підкріпити стремління державних обединителів; фільольогічні студії добре оплачених університетських професорів і членів АН мали оправдати злочин убійства. І посипались вони, як з рукава, виказуючи єдність української мови з московською від найдавніших часів” (13, 2).

Треба відзначити, що відгуків і рецензій на книжку С. Смаль-Стоцького було багато. На нього “усі накинулись”, за висловом Є. Тимченка, звідусіль, причому рецензії ці були переважно негативні. Як відзначає сучасний видатний український мовознавець і літературознавець Юрій Шевельов-Шерех (США), “Осуд книжки Смаль-Стоцького і його теорії був таким однотайним, що

створювалося враження єдиної оркестри з єдиним невидимим диригентом” (14, 54-55). На думку Ю. Шевельова, Смаль-Стоцький не зробив переворогу в славистиці (україністиці), але зробив спробу такого перевороту. Якщо, можливо, він і не зумів переконливо довести, що давньоруська мова не існувала, то це не означає, як пише Ю. Шевельов, що доведено, що вона існувала (15, 54). До речі, Ю. Шевельов теж фактично погоджується зі Смаль-Стоцьким у питанні визначення початку і джерел виникнення української мови. Він тільки значно розтягує процес чи період її формування. У статті під дотепним заголовком “Чому общерусский язык, а не вібчоруська мова?” він пише: “Умовна дата постановня давньоукраїнської літературної (церковної) мови – дата хрещення Руси – 988. Цю мову можна і слід назвати давньоруською. Але справжня, “жива” українська мова ніколи не була “давньоруська”, ніколи не була “спільноруська”, ніколи не була тотожна з російською, не була предком або нащадком, або відгалуженням російської мови. Вона поставала й постала з *праслов'янської* (підкреслення наше - М.Л.), формуючись від 6 до 16 ст.” (16, 64).

Аналогічних поглядів у трактуванні давньоруської мови (тобто як мови писемної, літературної, а не живої, розмовної) дотримується сучасний український учений-мовознавець Григорій Півторак, який, однак, визнає слушним і справедливим “класичне” твердження про спільну колиску трьох братніх народів (правда, він зазначає, що жодне з цих “трьох немовлят” не качалося по всій колисці, а мало в ній чітко відведене місце) (17, 39).

Інший сучасний дослідник – О. Радченко – з приводу “спільної колиски” пише: “...саме ми українці – прямі нащадки тих, хто тисячу років тому складав етнічне ядро у Київській Русі, фактично був панівним етносом у цій середньовічній імперії. Тож нічого ділити міфічну “колиску” з тими, хто в ній ніколи не лежав, а лише перебував поруч, натомість намагаючись сьогодні відлучити нас од неї. Саме наша ідейна податливість і готовність розділити таку колиску з росіянами на псевдонаукових засадах і посилює антиукраїнську культурологічну агресію, бо сприймається як ідеологічна і моральна слабкість сучасних українців” (18).

Тут було б доречно навести думки з приводу походження української мови й іншого відомого українського вченого, що теж проживав за межами України (в Німеччині), – Олексі Горбача. Він розробив схему періодизації історії української мови, визначив основні етапи в її розвитку, виділивши в цій схемі протосхіднослов'янську (5/8 -9/10 ст. після народження Христа),

староукраїнську (до пол. 14 ст.), середньоукраїнську та новоукраїнську добу (з визначенням періоду кожної), але якоїсь „общерусской” чи „праруської” мови він теж не передбачає (19).

Дехто із сучасних дослідників при визначенні віку нашої мови посилається на російського та польського філолога Михайла Красуського, який вважав, що українська мова є найстаршою в Європі, що коріння її сягають у говірки племен, які кочували в південних степах у IV-III ст. до народження Христа (20), дехто наводить твердження з книги “Мага Віра” засновника РУНВіри Льва Силенка, який, дослідивши санскрит (давньоіндійську літературну мову), знайшов дуже багато спільних з українськими коренів у словах, тобто встановив велику подібність української мови і санскриту. Це дало йому можливість стверджувати, що саме на території України кілька тисячоліть тому проживали орії (арії) і саме звідси взяли свій початок інші індоєвропейські мови, і що саме українська мова була прамовою сучасних індоєвропейських мов. Звичайно, сприймати подібні твердження слід із певними застереженнями, бо тут скоріше видається бажане за дійсне, але те, що саме Україна й є прабатьківщиною індоєвропейської мови, підтверджують і інші вчені.

Як пише відомий російський (радянський) мовознавець Ф. Філін, “Різні міркування... дають змогу припускати, що найдавніша індоєвропейська мова формувалася у степових і лісостепових областях між Волгою й Дунаєм” (21, 28). Опираючись на сучасні методи досліджень, локалізують колись індоєвропейців у Північному Причорномор’ї або – ширше – у Наддніпрянщині та Наддністрянщині й інші вчені, у тому числі й радянські, зокрема, В.І.Абаєв, О.Н.Трубаčov, А.А.Залізник, К.Ф.Смирнов, С.Є.Кузьміна тощо. Підтверджує цю думку й таке солідне видання, як „Мифы народов мира”, зазначаючи: „За археологічними й лінгвістичними джерелами, рання область існування носіїв стародавньої індоєвропейської культури в 4–3 тис. до н.е. локалізується в південноросійських степах, на південному сході Європи...” (22, 527). Аналогічна думка, що прабатьківщина індоєвропейців, у тому числі іранців, знаходилася не в Азії, а лише у Європі, на „Юге России”, наводиться і в такому поважному джерелі, як “Древние цивилизации” (23, 140). Як бачимо, російські вчені всіяко оминають термін „Україна” (чи хоча б „Малоросія”), „український”, натомість нази-ваючи українську територію „південно-російськими степами”, „Південною Росією”. Як зазначає Леся Глібко, „Це абсурд. Росія, як вона є, сформувалася кілька століть тому, а не тисячоліть. Виходячи з історичної логіки,

доречніше Росію називати Північно-Східною Україною, бо почала вона формуватись як провінція Київської Русі. Але не навпаки” (24, 10).

Багато цікавих та оригінальних думок зацікавлений читач міг би знайти в статті Івана Юшука “Про походження української мови” (25, 14). Тут автор наводить чимало висловлювань учених різних епох і народів про Україну, про її мову і теж приходять до висновку, що епіцентром поширення слов’янських мов була Україна, що українська мова, як автохтонна, найбільшою мірою успадкувала ту мову, яка лягла в основу всіх слов’янських мов, бо саме звідси йшла слов’янська експансія, а отже, й поширювалася слов’янська мова, яка, стикаючись з мовами інших племен, набувала відмінних рис.

Про глибоку древність української мови може свідчити й порівняння її з давньою латинню. При цьому виявляється дуже багато спільних рис як у фонетиці, морфології, так і в лексичному складі цих двох мов. Особливо показовою є граматична подібність, бо, як відомо, граматичні форми, форми словозміни з мови у мову не запозичуються і тому можуть служити надійним критерієм для визначення спільності походження, тобто спорідненості мов. Отже, беручи до уваги сукупність різноманітних мовних фактів, які тут, зрозуміло, викласти не можливо, учені приходять до висновку, що українська мова в окремих своїх рисах, елементах почала формуватися ще перед трьома тисячами років. В усякому разі можна сміливо стверджувати, що, як і інші слов’янські мови, вона бере свій початок безпосередньо з праслов’янської мови, що підтверджують численні мовні факти.

Зміна політичної ситуації в Україні, як було відзначено, викликала серію наукових публікацій, що намагаються висвітлити історію української мови. На жаль, не всі вони мають наукову достовірність, належним чином обґрунтовані й аргументовані. Так, Олександра Бандура у статті „З історії української мови” з припискою „Довідка для вчителів”, опублікованій у часописі „Дивослово”, пише: „Переважає більшість мовознавців світу, основою яких є свідчення античних авторів... схиляються [підкреслення наше– М.Л.] до тієї думки, що українська мова, очевидно, виділилася із спільної для багатьох племен індоєвропейської прамови в IV–V ст. н.е. і пройшла довгий шлях безперервного розвитку, в процесі якого зазнала великих змін... На основі родоплемінних діалектів поступово склалася давньоруська літературна мова. У IX–X ст. вона була вже досить багата лексично і досконала синтаксично. Нею писалися ділові папери... виголошувалися промови на народних вічах і

князівських нарадах...” (26). Усе тут змішано докупи, перекручено, видумано. Українська мова, як бачимо, виділилася безпосередньо з „індоєвропейської” мови, поминувши навіть спільнослов'янську, але ця „індоєвропейська” мова існувала в IV–V ст. після народження Христа! Насправді ж у цей час уже починався розпад праслов'янської мовної єдності. Є в наведеному абзаці й багато інших недоречностей, у тому числі й граматичних недоглядів, які свідчать про дилетантський підхід до висвітлення історії української мови.

Тут можна б наводити ще багато імен та праць дослідників, багато різних думок і наукових версій щодо походження української мови, але зовсім не просто віддати котрійсь із них роль “останньої інстанції”. Справа в тому, що факти, якими аргументується та чи інша думка, інколи бувають непевні, хисткі, які можна підважити іншими контраргументами. Деякі припущення мають гіпотетичний характер. Багато стародруків, які могли б дати відповідь на важливі питання, були знищені як не водою, то вогнем (дивну властивість в імперсько-комуністичні часи мали українські бібліотеки з цінними раритетними виданнями час від часу спалахувати вогнем). Найдавніші ж українські пам'ятки написані були церковнослов'янською (старослов'янською) мовою, яка, власне, й була літературною мовою Київської Русі (чи під впливом якої ця літературна мова формувалася), і в них лише випадково і зрідка проникали народнорозмовні елементи. Але навіть ті поодинокі вкраплення народної мови дають упевненість, що писемна, літературна мова, хоч і була зрозумілою тоді для всіх, суттєво відрізнялася від простої народної мови. Є всі підстави вважати, що народна мова X–XI ст. не набагато відрізнялася від мови українців XV–XVI ст., оскільки мова дуже нелегко піддається змінам і зовнішнім впливам, а в пам'ятках цього періоду уже яскраво пробивається жива українська мовна стихія, близька до сучасної. Звідси висновок: якщо мова українців XV ст. в основних своїх рисах збережена до XX ст., то чому вона не могла бути такою 500 років назад, тобто в X ст.? Без сумніву, вона була українською. Варто тільки уважно проаналізувати хоча б Збірники Святослава з XI ст. і це була б відповідь тим, хто ще й досі мусує питання, якою мовою розмовляли в Києві часів Київської Русі, намагається воскресити раз назавжди поховану псевдотеорію Лавровського-Соболевського-Флоринського, що українська мова прийшла до Києва з Карпат. Вона була і в Києві, і в Карпатах споконвіків.

1. Т. Д. Флоринский. Малорусский язык и „українсько-руський” літературний сепаратизм // Украинский сепаратизм в России. Идеология национального раскола. – Москва, 1998.
2. М. Смолин. „Український туман должен рассеяться, и русское солнце взойдет” // Украинский сепаратизм в России.
3. Там само.
4. Акад. Олекса Шахматов. Короткий нарис історії української мови. З російської переклав Василь Дем'янчук. – Київ, 1924. – С. 52. Фотопсередрук з післясловом Олекси Горбача під загальною назвою Українські граматики. Редагує Олекса Горбач. – Мюнхен, 1988.
5. С. Смаль-Стоцький. Українська мова. Її початки розвитку та характеристичні її прикмети // Відбитка з часопису „Дзвони”. – Львів, 1933.
6. С. Смаль-Стоцький. Питання про східнослов'янську мову // Відбитка з ЗНТШ. – Т. CLV. – Львів, 1937.
7. Там само.
8. Іван Опієнко. Історія української літературної мови. – Київ, 1995.
9. Листи Євгена Тимченка до Володимира Гнатюка // ЗНТШ. – Т. ССХХIV. Львів, 1992.
10. Там само.
11. Там само.
12. Там само.
13. Василь Щурат. Програмова книжка // Діло. – Львів, 1914. – Ч. 41.
14. Юрій Шевельов. Чому общерусский язык, а не віборуська мова? // Другий Міжнародний Конгрес українців, Львів, 22-28 серпня 1993 р. Доповіді і повідомлення / Мовознавство. – Львів, 1993.
15. Там само.
16. Там само.
17. Г. Півторак. Як розмовляли в стародавньому Києві? // Вісник Міжнародної Асоціації Українців. – Київ, 1990.
18. Олексій Радченко. Софія Київська, Софія українська // Дивослово, 1995. – №1.
19. Олекса Горбач. Засади періодизації української літературної мови й етапи її розвитку // Другий Міжнародний Конгрес українців, Львів, 22-28 серпня 1993 р. Доповіді і повідомлення / Мовознавство. – Львів, 1993; його ж: Генеза української мови та її становище серед інших слов'янських // Українські граматики. Зібрані статті / Історія української мови. – Мюнхен, 1993. – С. 4-30.
20. Михайл Красуский. Древность малороссийского языка // Индо-Европа. – Київ, 1991. – С. 9-39.
21. Цит. за: Іван Юшук. Про походження української мови // Дивослово. – 1995. – №1.
22. Мифы народов мира / Энциклопедия. – Т. 1. – М., 1980.
23. Древни цивилизации / Ancient Civilizations/. – М., 1989.
24. Лесь Глібо. Україна – прабатьківщина індоєвропейців // Націоналіст. – 1992. – №1.
25. Іван Юшук. Про походження української мови. – С. 27-33.
26. Олександра Бандура. З історії української мови // Дивослово. – 1997. – №1.

The article examines different approaches to the questions concerning the origin of Ukrainian and criticizes the theories falsifying the history of the language.

Євген Баран

ДО ПРОБЛЕМИ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН В.СТЕФАНИКА І О.КОБИЛЯНСЬКОЇ (На матеріалі епістолярію письменників)

Уперше названа проблема поставлена В.Лесиним ще 1963 року. Дослідник розглядав творчі зв'язки письменників у взаємодії із їхньою роллю у розвитку новелістики (1). Опісля до цієї проблеми дослідники зверталися принагідно, найцікавішим з яких для нас є виступ на Стефаніківських читаннях літературознавця О.Химин: "Образ В.Стефаніка в епістолярії О.Кобилянської" (2). Однак, названі публікації не висчерплюють усіх питань, що й дозволяє ще раз звернутися до цієї теми.

Основним текстологічним джерелом залишаються Третій том із т.зв. "Повного зібрання творів" В.Стефаніка (3) і П'ятий том найповнішого на сьогодні видання творів О.Кобилянської (4). Отже, ми маємо 41 лист В.Стефаніка до О.Кобилянської і 15 листів О.Кобилянської до В.Стефаніка. У примітках до П'ятого тому (автор Ф.Погребенник) читаємо таку інформацію: "Листи О.Кобилянської друкуються вперше з ласкавої згоди директора музею В.Стефаніка – Кирила Васильовича Стефаніка, який передав нам їх для публікації в даному томі. Із 26 листів друкуються 13, що мають історико-літературне значення" (699). Два листи письменниці надруковано за автографами, що зберігалися у В.Лесина (від 23 листопада 1898 р.; 12 липня 1901 р.). Як бачимо, частина епістолярію обох письменників і досі недрукована, що, зрештою, творить історико-літературний (ширше, культурологічний) вакуум, а також породжує різного роду інспірації з боку окремих дослідників (як приклад, публікації С.Павличко про особисті взаємини Лесі Українки і Ольги Кобилянської (5)).

Тому-то й постає нагальна потреба видрукування епістолярію українських письменників у повному обсязі в науковому серійному виданні, що, до речі, давно практикується літературознавством зарубіжним (російським зокрема). Тільки тоді дискусії про творчі та особисті взаємини митців були б можливими, "якби в суспільстві жила культурно-літературна аура будь-якого митця-класика, – сприйнята, повністю вивчена, щоби кожний студент знав бодай кілька рядків з Лесі Українки чи сюжети кількох новел Стефаніка;

и коли відсутні елементарні знання, і всі потирають рученята над якимись екзотичними місцями – це нецікаво" (6, 156).

Знайомство між письменниками відбулося весною 1898 р., про що пізніше О.Кобилянська щемливо записала у "Спомині": "Давно було се, як були ми ще молоді, як одного року перебувала я під час ферій у селі Бєлелуя, у моїх свояків Сінгалевичів, а ти прийшов відвідати мене... Про що ми говорили, не пригадую... може, про літературу і писання. Ми були потрохи змішані. З зільника подала я тобі перед прощанням якусь білу цвіточку – помежи широкого буйного листа, що пахла ог'яняючим запахом" (182). Це знайомство було потрібне обидвом митцям, які шукали у таких зустрічах особистих невітлених візій і мрій. У Кобилянської ще іноді проривалися дівочо-романтичні уявлення про високе кохання, сімейне щастя, материнські поклики (7). Для підтвердження наведемо декілька цитат із її щоденникових записів 1883-1891 рр.:

1. "Боже, як жахливо не бути вже невинною! Я... ні, так мені й треба, що мене ніхто не любить, я цього не заслужила. А проте як би мені хотілося бути доброю і робити добро" (35);

2. "Чому я не така весела, як інші, чому я не маю спокою? Чому неселий потік людського життя обминає мене? Моя туга ніколи не втішиться, я страждаю, як страждають романтики... Але ні, я знаю, чого мені бракує. Мені бракує тільки Стефана" (37);

3. "Я б хотіла мати дитину... О, я відчуваю, що, незважаючи на все, могла б стати шляхетною. Господи, а якби дитина була від Стефана, я б збожеволіла від навали почуттів..." (37);

4. "Незважаючи на всю свою начитаність, я нещасніша за інших. Це читання романів і самота зробили мене такою!" (159).

Проте у цьому контексті, найважливішими, на нашу думку, видаються міркування 21-річної О.Кобилянської про свою майбутню долю: "Я уявляю себе дитиною, що стоїть самотна на березі річки. Повз неї ненастанно пропливають люди, по двоє і по одному. Деякі всміхаються дитині й поспішають далі, деякі зупиняються, озиваються до неї, балакають і теж відпливають, а деякі обдаровують її ласкавими словами й гостинцями, щоб потім навіть не озирнутися на неї. Сердешна дитина стоїть, а люди, радіючи, все пропливають повз неї. Вона стоїть самотна, незмінна, сповнена любові, щоб колись нарешті скам'яніти. Оце моя доля (...)" (35). Може здатися дивним, але у цих романтичних сумнівах О.Кобилянської, з її наївними уявленнями про дівочий гріх і жіноче щастя, викристалізовувався світоглядний принцип, якого письменниця дотримувалася у творчості й особистих взаєминах. Література їй дала те, чого бракувало у житті: "Дошпру, повернувшись "цілим євством" до

природи й мистецтва, Кобилянська вже встигла зазнати чимало жіночих радощів. Вона віддавалася мистецтву, віддавалася у мистецтві, захоплена почувачи незглибиме і плідне підгрунтя Покори. Вона народжувала новелу за новелою, і була її втіха материнською” (8, 19-20).

Зовсім протилежний підхід у В. Стефаніка. У листі до письменниці (листопад 1898 р.) він називає дві причини, які спонукають його до творчості:

1. “Я люблю мужиків ... За них я буду писати і для них”;

2. “Буду писати для своїх приятелів. Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за те, що вони приятелі. Кожна моя новелка – подяка для них” (153). Окремі твори Кобилянської у Стефаніка дістають досить критичну оцінку. У листі до О. Гаморак читаємо (листопад 1898 р.): ““Нарис” Ольги Кобилянської мені не сподобався, бо дуже помотаний. То все так буде, як поет у сильну мужицьку природу схоче вкладати безсильну нервовість і пікантність. Не перечу Вам, що я міг дати їй охоту писати мужицькі “нариси”. Тішив би-м ся, якби Кобилянська чула, як рвесья мужицька душа, якби виділа їх рожі і їх царівни як царюють. Може щодо артизму воно рівне пірваній струнві у фортеп’яні або рожі в склянці, або царівні в кабінеті, але щодо простору і сили – воно більше” (157).

Що в такому разі об’єднувало, крім поваги до літературного таланту? Це міг бути образ Матерів обидвох письменників, хоча підгрунтя їхньої любові було різним: дівоче самозречення у Кобилянської та хлоп’яча закоханість у Стефаніка, що пізніше вилилося в одне почуття: жалю й співчуття. “Трошки я спізнався з листом, а Ви даруйте. Рад би-м дізнатися, чи Вашій мамі ліпше – у мене також мама хора. Нема цвіту цвітнішого над маківочку, нема роду ріднішого над матіночку”, – так починає свого листа В. Стефанік до О. Кобилянської у грудні 1898 р. (161).

Відомою є також реакція обох письменників на смерть своїх матерів. Так, О. Кобилянська повідомляла у листі до Є. Барвінської (11 жовтня 1906 р.): “Дорогої моєї матері, найщирішої приятельки, вже нема – і ніколи більше не буде. (...) На її похороні я навіть не могла бути, бо єсьм сама дуже нездорова” (587-588). Такого ж характеру повідомлення знаходимо у листі письменниці до Г. Хоткевича (590). У В. Стефаніка проривається більше розпуки, він “вичерпує” з своєї душі страшну розпуку, а вона росте і росте знову.

Характерним є початок листа до О. Гаморак (січень 1900 р.): “З дому я їхав так, що поза собою не лишив нічого, лишень мамин гріб, а перед собою нічого не видів. Міг-ем стати посеред дороги

і не вертатися, і далше не йти” (196), а лист до В. Мочаревського (лютий 1900 р.) завершувався промовистою фразою: “Мені дуже зле” (198). До речі, активне листування припиняється між ними після 1900 року. Найяскравіший прояв щирості у взаєминах звучить у листі до О. Кобилянської від 16 травня 1900 р.: “Я хотів би-м Вас побачити у моїй хаті у Кракові. Посадив би-м Вас на рожеву канапку, дав яблочко їсти і молока напитися і: говоріть, моя добра, гарно, шовково, дзвінким голосом. Хотів би-м” (213).

Навряд чи маємо у цій фразі натяки на ближчу інтимність (чи бажання такої), бо 23 травня 1900 р. у листі до О. Гаморак знаходимо такий коментар: “Ото написала О. Кобилянська лист і кричить, руки ломлючи, що єї недобре, що дуситься, – але кричить ще сильно з тої своєї нори. І благає приятельської руки, а приятелі спаралізовані від серця аж до рук” (213). Стефанік втомлений: життям, літературою, можливо, не так нею, як тією грою, що навколо неї велася і яку він підтримував до пори до часу. Зустрічаємо її й у листах до О. Кобилянської, Стефанік не кривив душею, він говорив правду, але правду літературну (коли писав, то вірив, що саме так чинив би):

1. “Ваш лист я закопав. Як ми з мамов перекопували барвінок, то я его під рискаль і під барвінок! Він мене трохи болів, а більше ще спокою не давав – не було іншої ради. Не могу затаїти, що-м банував за ним трохи, бо був файним. Але барвінок буде на тім місці, доки я не посивію та все я собі буду той лист нагадувати” (150);

2. “Добра товаришко! То файно, що я Вам цілу ніч снівсья, весело, що мене любите і пестите, і силу чую, як Вас, такого доброго товариша маю. Ви то така жінка, така жінка, що хіба пари Вам нема – легоньку маєте руку і такі-сьте правдиві дуже. Я би хотів і Вас попестити, але я не вмю так, як Ви” (178);

3. “Добра товаришко! Я Вашого листа не спалю, бо нема его зашо, такого гарного і сердечного, палити (...). Добре мати доброго товариша, ца такий він, як ота піна біленька, як павутинка, що нагадує собою синяве небо, як мамина рука, що спокійно гладить по волоссю”. (184);

4. “Добра товаришко! Я рад, що мій лист буде нечитаний. Я рад і дуже, Лиш я не годен тішитися. Я годен Вам подякувати. Як лиш зійдуся з Вами, то Ви мені мусите дати свою руку. Я її поцілюю з обох боків, так як мамину. Я може донині десять чужих рук поцілював. То було з мусу або з неуваги. Крім маминої і татової і ще одної пані, що вже вмерла, я ще жодної руки не цілював. Вашу поцілюю четверту. Не дїтнуса губами, але поцілюю. Я цілюю mocno. Як би Ви не дали руки, то я сам візьму. Візьму, бо-м сильніший за Вас” (166).

Звичайно, важко сприймати такі слова за літературну гру, зрештою, форма листа її провокувала (“Але ж листи – це напівлітература” (9, 12)), та ще такій екзальтованій жінці-дитині, якою залишалася О.Кобилянська. У листі до О.Маковея (8-9 жовтня 1897 р.), вона, між іншим, признавалася: “я ніколи в життю не цілувалася з ніким” (306). Тому кожного чоловіка вона сприймала як спрагла потаємних бажань жінка, хоча тут так само не останню роль відіграла літературна гра: “моя душа надто вразлива на все, надто чутлива. Я маю уяву – і ось уже готова любов” (49). Обое стали заручниками цієї примхливої “пасії”-літератури, обое це розуміли, хоча вірили, що належать собі: “А найважливіше те, що я вже ніколи не зможу бути щаслива. Навіть якби мене хтось поллюбив і одружився зі мною, я ніколи, ніколи не буду щаслива. (...). Ніхто мені не допоможе” (151).

Стефанікові стало снаги не просто зрозуміти, але й спробувати вирватися із зачарованого кола (смерть матері спровокувала цей внутрішній протест). Він перший переводить їх спілкування у життєво-реалістичне русло: “Високоповажна товаришко! (...). Писати би Вам за себе, але що саме? Бо є таке, що я написати не смію, таке є, що не можу, і таке є, що не знаю, як про него писати. Я є чоловік такий, що затиснув зуби і не хоче говорити, а мене зуби болять” (243). Потрібно віддати належне О.Кобилянській, що також все зрозуміла і відповідно зреагувала: “Добрий товаришу мій! Не мали Ви чого за наше приятельство побоюватись, бо не такої Ви вдачі, щоби могли прикрості робити. (...). Про себе нічого не пишу, бо я порожня, як вулей. Але мені добре, що маю се кому сказати. Бо то не можна кожному сказати. Пане Стефанік! Люди страшно грубі. Страшно” (498).

Справді, між ними було мало спільного. Вона закохана в гори, він – у ліси. Вона – романтична, піднесена. Він – сильний, приземлений. Але на тій стадії свого творчого росту були необхідні одне одному. Звідси й певні взаємовпливи, такі конструктивні для обох. Кожен вибирає свій шлях, шукає нових друзів. У листі В.Стефаніка до своєї давньої приятельки О.Гаморак (листопад 1900 р.) з’являються нові відтінки у їхньому спілкуванні: “Дорога товаришко! Я вже був трохи неспокійний, що від Вас не приходив лист. Все, що пишете до мене, є добре і гарне, нічо скучного. Пишіть так все. Знаєте, що зі всіх людей, що живуть, – Ви мені найблисші і сестра, і мама, і – все. Якби-м не мав Вас, то здавало би ся мені, що земля де би-м по ній ступав, всюди підо мною потавало, і я би робив денно всего десять кроків. Я мушу мати чоловіка найблисшого і для скарги, і для радости” (227). А О.Кобилянська у листі до свого давнього адресата Петра Годорова

(26 лютого 1902 р.) признається: “Якби Ви тут були – або хоть який-небудь один-однісінький чоловік з культурою в душі і з ніжним і тонким чувством, – мені би добре було; але в мене нема нікого. Чи Ви знаєте, дорогий товаришу, що в мене нема тут ніяких товаришів? А в мене на душі глибока рана; вона не гоїться. Раз буду я проти Вас дуже одверта, як пристроїть товаришам (...).” (501).

В.Стефанік робив перерву у літературній грі. Для О.Кобилянської починався її новий виток. Обое зберегли чисті спогади про період своїх літературно-інтимних взаємин. Це ознака високості їхніх душ.

1. *Лесин В.М.* Ольга Кобилянська і Василь Стефанік: Творчі зв’язки та роль у розвитку новелістики // Ольга Кобилянська: До 100-річчя з дня народження. – Вінниця, 1963. – С.153-185.

2. *Химин О.* Образ В.Стефаніка в епістолярії О.Кобилянської // Стефаніківські читання. – Вип.2. – Івано-Франківськ, 1993. – С.72-74.

3. *Стефанік Василь.* Повне зібрання творів: В трьох томах. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. – Т.3. – 326 с. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо лише стор.

4. *Кобилянська Ольга.* Твори в п’яти томах. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – Т.5. – 768 с.

5. Див.: *Павличко Соломія.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: “Либідь”, 1997. – С.83-87.

6. *Медвідь В’ячеслав.* “Україні бракує могутнього релігійного ордену, чогось на зразок інквізиції” (Інтерв’ю Михайла Бриниха) // Кур’єр Кривбасу. – Березень 1999. – №11.

7. Див.: *Кобилянська Ольга.* Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади. – Київ: “Дніпро”, 1982. – 359 с. Тут і далі вказуємо сторінку цього видання.

8. *Чопик Ростислав.* Очікуючи Його. (Ольга Кобилянська: від Царівни – до Цезаревича) // Буковинський журнал. – 1998. – Ч.1.

9. *Рудницький Михайло.* Письменники зблизка. Книга третя. – Львів, 1964. – С.12.

The article focuses literary contacts maintained by V. Stefan and O. Kobylyanska. Analyzing their epistolary works the author argues that their correspondence was a specific form of literary exercise.

Інтерпретація художнього тексту

Марія Голянич

СИНКРЕТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ КЛЮЧОВОГО СЛОВА В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Зміст художнього тексту оприявлюється через усвідомлення його внутрішньої цілісності, окреслення його імпліцитного семантичного простору, який великою мірою відкривається посередництвом ключового слова і його внутрішньої форми (ВФ).

Оскільки ВФ слова є засобом “згущення думки”, вона сприяє конденсації текстової інформації. ВФ ключового слова є точкою, через яку проходять різні смислові й художньо-образні проекції, вона підсилює розгортання думки, “програмує” її утворення й передачу різними перифразовими засобами, які, контактуючи, збагачують це ж внутрішньоформне значення, “обігруючи” ту саму тему зусібіч, відкривають у ній нові асоціативні канали.

Здатність свідомості оперувати не лише значеннями слів, але й асоціативними структурами, стирає межі між художньо-образними парадигмами, між тим, що є внутрішнім світом поета і тим, що представляє його “зовнішнє” бачення, опредметнене в тексті.

Цьому сприяє і природа поетичного тексту – його одночасна спрямованість в глибини авторського “Я” і назовні, що оприявлює внутрішнє мовлення автора, представляє поетичний текст як результат діалогізування зі світом і собою, відкриває те, як зближуються, на перший погляд, несумісні семантичні площини, як формується зміст й актуалізуються “випадкові” семи – результат смислової діалогізації, як виявляють себе “несвідомі аспекти нашого сприйняття реальності” (К. Юнг).

Реалізуючись у слові, яке є “засобом усвідомлення чуттєвого образу” (О.Потебня), ВФ слова “дає душі можливість проникати в прозору глибину мови” (1, 116), вона скеровує її на екстеріоризацію внутрішнього світу людини, “скорочуючи” відстань між зовнішньою і внутрішньою формами тексту. Вона ж – важливий засіб процесу інтеріоризації, семантико-прагматичного представлення висловлювання у складі мовленнєвого акту, що безпосередньо пов’язане з процесами текстотворення і структурації, із розумінням тексту, при якому відкривається “момент, який виявляється у кожній

формі духу, але в жодній з них не з’являється в тому самому вигляді” (2, 176).

Він змінний, рухливий, як і ВФ слова, у художньому тексті перебуває в постійній готовності до актуалізації.

Це момент і логічного осягнення буття тексту, і миттєвості чуттєвої фантазії, які в сукупності формують систему “чуттєвого різноманіття” (Е.Кассіпер), представляючи текст як такий, що не викликає в душі читача якусь одну – “інваріантну” – емоцію, а, виявляючи в цьому тексті нові якості, приховану “гру згинів”, інакше наповнює способи чуттєвої активності, по-новому синтезує буття тексту.

ВФ слова як спосіб, яким виражається зміст, і як безпосередній носій образності формує у слові образ. Тому вона семантично містка і потенційно полісемічна, тобто ВФ слова – це мовна величина, а не лише “чуттєвий наслідок слова” або “психологічне переживання”, закріплене в ньому (3, 167).

ВФ слова сприяє тому, що текст, розширюючи свої семантичні рамки, промовляє читачеві значно більше, ніж те, що “міститься в самому образі” (4, 521).

Маючи, як і ключове слово в цілому, різні зони взаємодії в художньому тексті, виступаючи засобом його творення, пізнання й синтезування, ВФ такого слова виступає основою розгортання різних концептуальних моделей буття. Кожне таке розгортання – це “процес, який впливає на ранг буття представленого. Завдяки представленню у нього зразу ж відбувається ПРИРІСТ БУТТЯ. Власний зміст зображення онтологічно визначається як еманация першообразу” (5, 188). А в тих випадках, коли цей першообраз зредукований, основою аналізу є синтетична ВФ слова й образ, побудований на цій концептуальній ознаці.

“Приріст буття” в такому разі залежить від напрямку і характеру структурації, від суб’єктно-об’єктних відношень, що характеризують цей процес і відбиваються у тексті, від тих фундаментальних принципів членування й синтезування універсуму, які існують у свідомості читача.

Розглянемо в ключі сказаного поезію Т.Мельничука “І залетіли чужі бджоли у мій вулик”:

*і залетіли
чужі бджоли
у мій вулик
і бій ішов
під синім небом*

*і чужі бджоли
були перебиті
й мені призналась
бджола найменша:*

поправ цю рамку чужинцю (6, 114).

Зміст цього тексту розгортається через опозицію *мій – чужий*, тобто в основі його розкриття – категорія “сторонності” (“чужості”), виражена насамперед ключовими словами *чужий, чужинець* і їх синтетичними внутрішніми формами, які для глибшого розкриття і розуміння тексту зближують у свідомості мовця й інші мовні одиниці з цим інваріантним значенням: *чужак, чужаниця, чужина, (чужа чужина), чужинка, чужинний, чужісінький, чужо, чужодальній, чужоземний ... та ін.* (СУМ. – Т.ХІ. – С.377-379).

Стрижнева опозиція *мій – чужий* імпліцитно фокусує в собі й інші антиномії (*цей – той, ми – вони, близький – далекий, хороший – поганий*), тобто окреслюючи архетипічну ситуацію, вона містить у собі спрямованість на будь-який фрагмент буття, що може вимірюватися через призму такого протиставлення.

Генералізуючи закодоване в ній узагальнення, що формує полноти двох протилежних світів (“мого” – і “чужого”), спричинює й те, що синтетична ВФ ключового слова, містячи в собі заряд “чужості”, також сприяє конструюванню образів двох протилежних світів, допомагає тому, що в свідомості мовця закодовується негативна оцінка “чужого” й позитивна – “свого”.

Чуже віддаляється від “мого” (“рідного”, “хорошого”) або й виключається з близького йому культурно-прагматичного простору.

“*Чужий світ*” – це світ культурно, релігійно, ідеологічно, “чуттєво” ворожий; це “світ нерухомий, статичний і плоский, і тому він сприймається нерозчленовано” (7, 58), характеризуючись високим ступенем однорідності (7, 58).

Чужий світ – непізнаваний, незбагнений, непередбачуваний, у ньому таїться те, що може зашкодити “моєму”. Образ чужого – це образ “впізнаваного обману” (М.Мамардашвілі) або й невідомої “евфемізованої” сили, яка не надається до комунікації. Тому протистояння йому повинно викликати гордість за здатність відстояти “моє” і “рідне”; перемоги його – це утвердити “моє”: справедливе, правильне.

Такі міфологізовано-теоритичні засади буттєвості категорії “сторонності” (“чужості”) дають можливість глибше зрозуміти

аналізований текст, виявити в ньому функціональне навантаження ВФ ключових слів.

Розглянемо детальніше ключові віхи розгортання сюжету і ті “сміслові віхи”, що цьому сприяють. Анафорична функція частки *і*, яка допомагає формуванню “розлогості”, “епічності” тексту, місце і час зіткнення двох ворожих сил (“армій”) – *під синім небом*, - що символізує чесність, відкритість “бою”, констатація завершення дії (“після “бою”) – все це активізує картини героїчного минулого, що знаходяться в довготривалій пам’яті читача і служать основою розуміння зображуваної ситуації, тобто архетипічність розглянутої антиномії, її символічність і досвід переживання буття, що пов’язується з нею, “енергетичний” заряд цього буття, пройдений через асоціативні й культурно-історичні контексти, - все це, з’єднуючи різні просторово-часові точки буття (тексту і позатекстової дійсності), підводить до запитання: *що* сталося насправді і *чому* так сталося?

Відповідь таїться у самому тексті:

*й мені призналась
бджола найменша:
поправ цю рамку
чужинцю.*

“Поправити рамку” - це не проста механічна дія, яка може уникнути лиху; це результат вираження одночасності руху різних пластів свідомості під знаком пошуку: що зробити? Бо “ніякі зовнішні речі.., ніякі події цього простору не здатні ні возвеличити нас, ні принизити. Тому що ... все вирішується там, у цій точці, де ми стоїмо – і рухаємося всередину себе (9, .55); ніякі події самі не вирішують за нас проблем, не сформують нам знань як внутрішнього набутку (як “ремінісценції”, як того, що “впливає з глибин душі” – М.Мамардашвілі), вони не спроектують нам розуміння як унікального (“незаміщеного і не вивідного”) факту, якщо ця подія не є “символічним” моментом людини і законом її взаємовідношень зі світом.

Лише при такій умові відбувається впізнавання того (“знаку долі”, “життєвої міти”, “істини, яку шукаємо”), що поєднує різні точки “розірваного” текстового простору, того, що змінить нас, просвітливши даром передбачування.

На перший погляд, сказане суперечить аналізованому тексту: фраза “найменшої бджоли”, в якій міститься її бачення розв’язання проблеми, є зовнішнім чинником – “об’єктивною” величиною, яка націлена на суб’єкт, “приписуючи” йому правила діяння. Цей припис як зовнішній чинник не передбачає ситуації вибору і внутрішньої

свободи ліричного суб'єкта, тобто не пов'язується із “внутрішніми” пошуками істини.

(Підтверджувати сказане може і образ рамки як образ замкнутого простору, що закриває вихід “внутрішньому”).

Однак насправді у цій фразі закодовано те, що є початком пошуку, точкою з'єднання різних “психологічних” шляхів, те, з чого щось повинно початися (водночас воно закінчує етап “незнання”, “небачення”, “невідчування”).

У ньому як у точці першопочатку відбувається трансформація “непорушності” ортодоксального погляду на світ і себе у ньому – і “наш звичайний час, і весь простір, який ми займаємо, все це зовнішнє. Фактично стискується, зникає, редукується. Погляд нас зупинив, погляд небаченого (8, 55). Відбувся якийсь прорив у різнотипній структурації буття – читач починає розуміти те, що виражалося в “контурах”, що було прихованим і народилося як “гра згинів”.

Звичайно, при такому самозаглибленні однозначної відповіді не буде: *що* спричинило події і чому сказане оприявилось саме у такій мовній формі? Але читач, по-новому декодує свій внутрішній світ, починає інакше сприймати й об'єктивну дійсність, і свою “присутність” у ній. Йому відкриваються ті порухи думки й почуття, пов'язані з ВФ слова, які представляють не лише зміщення в структурації дійсності, але виражають заміненість діаметральних позицій у ній, “оберненість” антиномії *мій – чужий* і її супровідних: стосовно *чужих* бджіл ліричний суб'єкт представлений як *чужинець*; цим своїм статусом він утворює первинно висунуте припущення структурації тексту, стосовно *своїх* бджіл ліричний герой як *чужинець* не лише виражає цю протилежність як застосування того самого значення до іншого окремо взятого фрагмента буття. Цей факт містить значно більший смисловий потенціал. Бо те, що *вважалося* рідним, своїм, *насправді виявилось* чужим, і “чужість” тут збільшена – вона ніби включена у внутрішній градаційний значеннєвий ланцюг. Тому читачеві не лише доводиться інакше структурувати й синтезувати текст (з протилежної точки смислового виміру його буття); відбувається переоцінка набутого. ВФ ключових слів “примушує” інакше кваліфікувати текстове минуле і проектувати шляхи в майбутнє, вона інакше висвітлює і стан моменту відкриття, осягнення істини: хто ж насправді є *Я* у цьому світі? Хто такий *чужинець*? Стосовно кого і як виражається його “чужість”?

Амбівалентність внутрішніх форм ключових слів *чужий* і

чужинець видозмінює і тип “схематизуючого відчужувального узагальнення, характерного для міфологічної і міфологізуючої свідомості, що принципово відрізняється від абстрагування на логічній основі” (7, 64). Можна сказати, що ці два типи взаємодоповнюють один одного: розгортання сюжету тексту базується на міфологізуючому сприйнятті, а точка самозаглиблення, пошук відповіді – *хто є чужинець? Стосовно кого і чому він ним став?* – повертає свідомість у русло логічного абстрагування і чуттєвої конкретизації.

“Міфологічна” свідомість представляє внутрішньоформне значення названих ключових слів як таке, що стосується неподільної цільності величин, що не різняться між собою і становлять відносно суб'єкта висловлювання те, що не “володіє істиною”.

У даному випадку “істинне” якраз проголошується “чужим”: найменша бджола – “чужа” – відкриває істину мислячій істоті, тій, яка за ступенем своєї психічно-фізіологічної організації мусила б орієнтуватися в шляхах пошуку істинного.

Таким чином, ВФ ключового слова сприяє відкриттю текстового простору для двох протилежних напрямків його творення й структурації його семантичного обсягу.

Явна дискретність “чужого”, його спрямованість на текстовий ліричний суб'єкт, що знаходиться в опозиції до нього (до найменшої бджоли) з метою допомоги йому, переміщує центр “чужості”, змінює її характер: виходить, *чуже* – не обов'язково “закрите”, “вороже”, “непізнаване”, “зле”, “погане”; воно виявляє і ті риси, що властиві “моєму”, і кожне “чуже” може наближатись до “мого”, тобто те значення слова *чужий*, що містилося в його етимоні як узагальнене, сконденсоване (праслав. *tjndjъ вважають похідним на -jо- від форми, запозиченої з гот. piuda “народ”) (9, 379), - у тексті знову ніби повертається у свій попередній вимір, оприсутнюючи характер “однорідної” величини.

У структурі художнього тексту текстотвірний і образотворчий потенціали ВФ слова розкриваються з опорою на домінуючий тип сприйняття – міфологічний чи логічний – і автора, і читача.

Характер міфологічного мислення уже передбачає певну буттєву схему, певний тип алегорії, хоча “міф ніколи не є тільки схема чи тільки алегорія, але передусім символ, і, уже будучи символом, він може містити в собі схематичне, алегоричне і ускладнено-символічні шари (10, 62). Символ виходить за межі “поверхнього” значення і зовнішньої форми слова, спрямовуючись у неосяжні глибини внутрішньої форми тексту; він виходить за власне текстові

рамки, націлюючись на ті пласти буття народу, які “екранізують” у цьому тексті приховані смисли і які формують художній образ і структуру художнього тексту як таку, що виражає внутрішній досвід екзистенційного становлення людини.

Лише спираючись на ширший “буттєвий” контекст, ніж той, що представлений семантичними (логічними, аксіологічними) координатами тексту, ми “розширюємо” акти сприйняття і уявлення, домислюючи ті зв’язності і “місткості”, які формують цей текст як гармонійне ціле.

Порівняймо ще: сорока кличе гостей
скре-скре скре-скре
а я ж не маю чим їх пригостити
а я ж не знаю чим їх причастити
щоб вони зрозуміли
що вони гості (6, 114).

Цей текст не буде зрозумілим поза актуалізацією повір’я: сорока скрегоче під вікном (у саду, на дереві коло хати, на плоті) – будуть гості.

Зміст сказаного повністю переноситься в інтродукцію тексту: воно є основою внутрішнього діалогізування ліричного суб’єкта, тим когитальним, образно-психологічним стрижнем, на основі якого розгортається “сюжет”. Без такої інформаційної основи важко зрозуміти і самі міркування ліричного суб’єкта, те, звідки він дізнався про гостей, і його внутрішні пошуки, як краще прийняти їх.

У цій частині тексту не вжито ключового слова *гість*, але його внутрішньоформне значення закладено імпліцитно: “присутність” окресленого живе у ментальності народу, в його пам’яті – в аналогічних буттєвих ситуаціях, що повторювалися безліч разів, доки оформилися в стійку і водночас рухливу, динамічну образно-сюжетну модель, пізніше спроектовану автором на художній текст.

Через *скре-скре* (як покликання гостей, як звістку про них, як знак того, що вони будуть) розширюється психологічна реальність ліричного суб’єкта: заповнюючись даними української етнокультури, вона спонукає до дії, визначає її характер*.

Автор не розкриває того, які це будуть гості: бажані чи ні; він лише показує настроєність ліричного суб’єкта на їх сприйняття:

* “Пригощати і пригошувати, пригостити. 1. Виявляючи велику увагу, гостинність, доброзичливість до кого-небудь, частувати їжею, питвом” (СУМ – Т. VIII. – С. 599); СУМ не подає *причастити* як синоніму до *пригостити* (хоч і відзначається його здатність до образного живання), однак *причащати*, *причащатися* – це: 1 “Брати участь у християнському обряді причасття // жарг. Те саме, що *пригощатися*. 1 – тобто вино і хліб, які перебувають у символічному зв’язку з таїнством святої евхаристії і які асоціативно пов’язані з *пригощатися* – і *причастити*, *причащати*, *причащатися* (СУМ – Т. VIII. – С. 95).

статус гостя вимагає їх прийому саме як гостей (*щоб вони зрозуміли, що вони гості* – щедро, приязно, уважно, зичливо, тобто *гостей* треба і *причащати*, і *пригощати*).

Такий характер розгортання ситуації, здавалось би, не містить додаткових значенно-оцінних вимірів: читач сприймає сказане як таке, що є нормативне і в координатах нашої ментальності має чітке традиційно-етичне опертя.

Синтетичні внутрішні форми слів *гість*, *пригостити* разом із їх лексичним значенням також окреслюють саме такий значеннєвий параметр тексту. Однак *пригостити* містить і протилежне (переносне) значення, яке закладене ще в етимоні: “*гість* – псл. *gostь* < і є **ghostis* – спор. із гот. *gasts* “чужинець, чужоземець”..., лат. *hostis* початково “чужинець, гість”, пізніше “ворожий, чужоземець, ворог” (11, 517).

Такий “гість” – непроханий; він з’являється несподівано, без попередження, можливо, з недружелюбною настроєністю, і є небажаним. Тому авторське “а я ж не маю чим їх пригостити а я ж не знаю чим їх причастити”

набуває іншої тональності; у ньому відкривається нова буттєва перспектива (“Слово завжди глибинно перспективне, а не площинне” (10, 62): *гість* – чужий – ворожий – поганій...).

Сема “погано”, яка імпліцитно стосувалася тільки значення ситуації, окресленої через *не знаю... не маю...*, тобто виявлялася при еталонно-нормативному сприйнятті ніби безвідносно до конкретної особи (бо хто ж винен, *що я не маю, чим їх пригостити?*), при структурації й синтезуванню художнього тексту через “порушення” цієї норми починає співвідноситися “з тим асоціативно-образним забарвленням, яке імплікується внутрішньою формою і яке служить “додатковою” ознакою до ознаки, що входить у фокус об’єктивної оцінки” (12, 25).

“Нейтрально-позитивне” забарвлення слів *гість*, *пригостити* ніби вступає у суперечність із актуалізованими відтінками, первинно закодованими у ВФ цих слів, що відбивається на семантичній наповненості тексту: він починає сприйматися так, як висловлюють його ключові слова і їх внутрішні форми. А це дає підстави наголосити на тому, що через ВФ ключового слова реалізуються різні пласти художнього мислення. Через неї проходять ті художньо-образні перспективи які оприявлюють приховані смисли тексту і формують його саме як художньо-естетичну цілісність; повертаючись на “внутрішньоформній” осі, текст розкривається читачеві як полівалентна структура, кожний елемент якої включений різними

типами зв'язку у вираження того значення, що в момент декодування тексту проектується ключовим словом і його ВФ.

Звичайно, особистісне, інтуїтивне осягнення тексту може відкривати у ньому нові художньо-мовні орієнтири, нові точки своєрідного прориву ірраціонального, які, здавалось би, існують безвідносно до ВФ ключового слова.

І це закономірно, бо ВФ тексту не може оприявлюватись лише через один тип мовних засобів чи лише через ВФ ключового слова. Вона закодована на різних рівнях текстотворення і його художньо-образної реалізації.

Однак саме ключове слово, його ВФ окреслюють ті координати текстового простору, у межах яких твориться головне "дійство тексту", де зближуються чи протиставляються будь-які точки цього простору, де мовними одиницями відкриваються чи закриваються нові валентності на якість, де водночас може виявлятися кілька значеннєвих пластів у слові чи сегменті тексту, по-різному зв'язаних між собою і неоднаково зорієнтованих на ключове слово, його ВФ.

ВФ ключового слова – це синкрета, яка сприяє формуванню цілісності, зв'язності й завершеності тексту.

1. *Потебня А.А.* Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. – 190 с.

2. *Кассирер Э.* Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. – М.: Юристъ, 1995. – С.163–213.

3. *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.: Обереги, 1996. – 192 с.

4. *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности // Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

5. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

6. *Мельничук Т.* Князь роси. – К.: Молодь, 1990. – 152 с.

7. *Пеньковский А.Б.* О семантической категории "чуждости" в русском языке // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. – М.: Наука, 1989. – С.54–82.

8. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.

9. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т.: Пер. с нем. и дополн. О.Н. Трубачева. – М.: Прогресс, 1987. – Т. IV. – 860 с.

10. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политгиздат, 1991. – 525 с.

11. *Етимологічний словник української мови:* В 7 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. I. – 631 с.

12. *Телия В.Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.

On the basis of T. Melnychuk's texts the article illustrates the syncretic character of the internal form of the key word; the paper investigates its ability to contribute to the completeness, coherence and integrity of the literary text.

Марта Хороб

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОЗИ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА (На матеріалі книги "Регіт Арідника")

Ростислав Єндик – ще одне несправедливо призабуте ім'я українського письменника, доля якого закинула в Польщу (Краків), а в останній період життя – в Німеччину (Мюнхен). Відомий як учений-антрополог, поет, прозаїк, публіцист*. Як художник слова, на сьогодні майже незнаний в Україні, за винятком "Ночі у Фудугові", представленого в антології історичного оповідання (1).

Тимчасом це цікава творча особистість, яка збагатила українське красне письменство. Книга "Регіт Арідника" є підтвердженням цього. Вона спонукає відчутти в ньому уродження Прикарпаття (м. Коломия), закоханого в красу, фольклор, міфологію Гуцульщини. Не випадково перший твір із збірки малої прози присвячений Станіславу Вінцензу – другові Ростислава Єндика, "мудрецеві старовіку". з яким згадував "несамовиті ночі в Бистреці" (2), – як зазначав автор у присвяті.

Ключем до осмислення центральної концепції як першого однойменного оповідання "Регіт Арідника", так і всієї книги є насамперед авторська "Передмова до суцільних і майбутніх творів", в якій Єндик акцентує на тому, що "між людьми ходять дияволи", одягаючи на себе різні маски. І хоч письменник виходив ще й безпосередньо із тієї складної доби (книга надрукована у Львові 1937 р.), маючи на увазі, згідно із вступним словом, й міжконфесійні релігійні й, зрештою, політичні конфлікти, що тривають, на жаль, і досі, а також лицемірство окремих духовних проповідників, між ділами і словами яких – безодня, нинішньому читачеві будуть ближчими загальнолюдські ідеї, якраз підняті в творах, – вічне змагання світлих і темних сил, добра зі злом, уміння відрізнити янгола від диявола.

"Регіт Арідника" в жанровому плані важко чітко й однозначно окреслити, бо твори із вищезгаданої збірки мають риси і невеликої повісті (насамперед за обсягом вони більші від будь-яких різновидів

* Ростислав Єндик (1906-1974) – автор наукових праць "Антропологічні примітки українського народу" (1934), "Вступ до расової будови України" (1949), поетичних, прозових (поема "Титан", книги прози, здебільшого малої "Проклінь крові" (1934), "Білі ночі" (1936), "Регіт Арідника" (1937), "В кайданах раси", "Зов землі", "В ударі з життям" (1940), "Жага" (1957), публіцистичних книг ("Адольф Гітлер" (1934), "Слово до братів" (1955). Говаривував з В. Державиним, І. Кошелівцем, С. Вінчензом, Л. Рудницьким... Був ректором Українського історико-господарського інституту в Мюнхені (60-70-і роки).

малої прози, наявна розгорнутіша характеристика персонажів), і розлогого оповідання й навіть новели (наявність описів, однолінійний сюжет, незвичайна подія чи життєва обставина, несподіваний фінал). Та у всіх них уже заголовки, а згодом і самі тексти вказують на фольклорно-міфологічну основу, що спонукає до виявлення у творах елементів романтизму. Згадаймо, що ще на зорі зародження цього напрямку у XVIII ст. “романтичним називали усе незвичайне, фантастичне, дивне (3, 612).

У Ростислава Єндика домінуючим, власне, й виступає захоплення автора ірреальним, фантастичним у його органічному єднанні з народною творчістю та міфологічною свідомістю. Правда, дата публікації (1937 р.) радше б настраювала до означення художньо-стилістичної палітри як неоромантичної, (починаючи від Лесі Українки й до Ю. Яновської, Миколи Хвильового у 20-30-х рр. чи представників “Празької” поетичної школи). Проте мовленнєва стихія окреслює ті параметри образно-стильових структур, які є ближчими то до першої половини XIX ст. (зокрема, відчутний вплив раннього М. Гоголя), то до початку XX ст. Йдеться насамперед про повість “У неділю рано зілля копала” Ольги Кобилянської, драму-фєєрію “Лісова пісня” Лесі Українки та повістей “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського і “Камінна душа” Г. Хоткевича, не кажучи вже про твори його земляків Юрія Шкрумеляка “Огні з полонини” (1929) чи Михайла Козоріса “Чорногора говорить” (1932). Усі вищезгадані твори мають чимало точок дотику саме у плані художнього осмислення багатства української міфології та усної народної творчості. А оскільки наш український фольклор – “це лише національне відгалуження ширшого комплексу витворів колективної фантазії людства” (4, 16), то й книга Р. Єндика є цікавою як сучасному читачеві, так і дослідникові літератури.

Романтично-експресивне бачення світу, в якому природа і людина постають як самодостатні у своєму ритмі і русі, а вищий духовний смисл людей (не дати погасити злим силам Вічну ватру, бо в ній вся животворча міць гуцулів) вступає у конфлікт із представниками темряви: чортами і щезниками, що хочуть запанувати над людським Духом, знищивши Сторожа вогню, а звідси й утвердити свою диявольську силу, котра остаточно тріумфуватиме не короткочасним, а постійним, вічним реготом Арідника. Представлена українська демонологія завперш в образному вираженні надприродної сили – згадуваних уже чортів і щезників на чолі із Арідником, лісових мавок, відьом, градових царів, з виразно відчутною вказівкою на місце перебування отієї казково-фєєричної

стихії: на Гуцульщину, про що свідчать конкретні топоніми: Писаний Камінь, Чорногора, Говірля, Петрос і Мунчал, Піп Іван, Біла Кобила, Магура, Черемош, Жаб'є, Ворохта, Ясиння та ін. *

Пошуки ключів до розгадки таємниці незвичайного батька-мольфара (уже в першому творі, а згодом і в інших згаданих), розшукування чародійного цвіту папороті, що, за міфологічною легендою, розцвітає раз в рік на Івана Купала і хто його зірве, перед ним усі розгадки відкриваються, символіка “ломаного” хреста чи хреста з “прямозаломленими при кінці раменами”, магічність цифри “7” – усе це є яскраво символічні аксесуари поетики романтизму і неоромантизму, що закорінені у своєрідному фольклорно-міфологічному ритуалі. Як, приміром, ритуал очищення, зривання квіту папороті, що не випадково так охороняється дияволядою: бо ж то, мовляв, бісівська рослина, рослина-символ, рослина-тотем.

До всього цього додається міфологема вогню. Як відомо, він, за “Словарем символів” Х. Керлота, “Словником символів” під редакцією О. Потапенка чи за “Словником давньоукраїнської міфології” С. Плачинди, – це один із найпоширеніших у світовій символіці образів, врешті, це архетипний образ, семантичне значення якого досить глибинне й неоднозначне. У Ростислава Єндика воно конкретизується, уточнюється з допомогою певних означень, які випрозорюють ідею, зодягнену в яскраві міфологічні шати: Вічна Ватра – Свята Ватра чи Святої Ватри Вогонь (звернімо увагу на підсилювальну функцію тут тавтології). Адже у центрі “Реготу Арідника” якраз іде боротьба за вогонь, що символізує Дух гуцульський, ту духовну енергію, взятую від сонця, від зв'язку з космогонічним небесним світилом, що допомагає долати сили зла, їх демонічну дію, борючись за утвердження роду й народу, багатого й здорового. Врешті, це символ життя. Ось чому старець, прадід Юри, виступає сторожем Вічної Ватри Гуцульщини, зі всіх сил стараючись уберегти вогонь від загашення диявольськими силами, бо втрата вогню – це смерть, це переможний регіт Арідника.

Тут доречно згадати центральне місце міфологеми вогонь-свічка, так талановито розробленої у символістській драмі І. Кочерги “Свіччине весілля”. За Р. Єндиком, лексико-семантичний ряд цього романтично-символістичного образу-архетипу можна відтворити так: вогонь Вічної Ватри – Сторож Святого Вогню – Дух Гуцульщини – життя (вогонь – сторож – дух – життя), котрі представлені за логікою ідейно-символістського вираження. Звуковий і синтаксичний рівень

* Тут і далі зберігаємо стилістику автора.

художнього мислення Р.Єндика можна подати навіть за фонетичним звучанням слів: “Тіша. Ша...”, де повтор останнього складу переходить у наступний, алітерація звуку “ш” доповнює враження таємничості, загадковості у тій вічній борні людського й демонічного, чи нагнітання синонімічних пар дієслів (“розбив, розтер, розігнав”, “перевертали, перемішували”, “вирівнювали”), що передає стан градації, вираження вчинків людини й вияву природи.

Чіткий поділ персонажів на два типи героїв – реальних та ірреальних, відомих за щоденним співжиттям, й темних, сатанинських, – доповнюється заманливо таємничою постаттю мольфара (“Регіт Арідника”, “Торонке мольфування”, “Звідки беруться мольфари”). За 11-томним Словником української мови, найперше тлумачення мольфара – діалектне означення чарівника, а також злого духа, чорта (5, 793). Таким чином, за другим лексико-семантичним визначенням він не мав би суттєво відрізнитися від того царства чортівні, представленого у згаданих творах письменника. Очевидно, перше тлумачення більше підходить до аналізованих оповідань Р.Єндика як і визначення “мольфарство – ворожитство, ворожити”, за Словником гуцульських говірок (6, 125).

Згадаймо, у “Тінях забутих предків” М. Коцюбинського мольфар постає в очах Палагни та й всіх односельців могутнім, все-сильним чоловіком, який “все знав. Од його слова зразу гинула худоба, сохла й чорніла, як дим, людина, він міг наслати смерть і життя, розігнати хмару і сперти град, вогнем чорного ока спопелить ворогів і запалити в жіночому серці кохання. Він був земним Богом” (7, 211). Врешті, лексико-експресивний діапазон сприйняття тексту М.Коцюбинського на означення його дій, вчинків створює у читача враження більше ворожої людині сили. Адже це він, Юра-мольфар, домагається любові Палагни як своєї любаски, і знову ж таки своєю силою чарівника він зводить зі світу Івана Палійчука, який сох, втрачав силу, будь-який потяг до життя, поки його завела у безвість нявка в подобі його коханої Марічки.

У Ростислава Єндика, на відміну від Михайла Коцюбинського, мольфари у всіх вищезгаданих творах не були злими духами, а навпаки, сильними особистостями, наділеними нелюдською містичною силою, але, як правило, спрямованою на добро людям. Їх нетотожність цілком зрозуміла, адже “міфологічні уявлення і вірування наших предків” зазнають різноманітних тлумачень та рецепцій, ще “зіткнувшись з системою християнської віри” з тих часів, коли вони “ставали предметом пристрасної оцінки і полеміки в добу

зародження християнства (8, 36). Тим паче сьогодні, коли читач і дослідник літератури кожного разу відчуває неможливість однакового підходу різних письменників до одного і того ж явища, події, образу, навіть якщо він традиційно фольклорний і набуває конкретного значення в того чи іншого народу, у конкретній місцевості. Коли в окремих фольклорних дослідженнях знахарі, чарівники постають як “люди... із підвищеними екстрасенсорними нахилами або гіпнотичними здібностями, що мали хист до медицини”, бо були “озброєні вірою, умінням, знаннями, що передавалися від одного покоління до другого протягом віків з глибокої давнини” (9,4), то у Р.Єндика вони постають не лише своєрідною “швидкою допомогою”.

І Василь Мартишук-Кринтів, його син Юра (“Регіт Арідника”), і Стефан (“Торонке мольфування”) і Василь Баганчук (“Звідки беруться мольфари”) багатосторонніші за своїми добрими вчинками. Вони не звичайні, пересічні односельці гірських околиць, а неординарні, все-таки оповиті таємницями, бо здатні не лише відмовити хворобу, а стати один на один із грізними явищами природи – громом, блискавкою, дощовими хмарами, бурями, потопами. А в творі “Торонке мольфування” навчена старим мольфаром Костричукова Марічка поглиблює знання Стефана у цьому ремеслі, спонукаючи його швидше, ніж він гадав, до помсти за несправедливість. Саме вони двоє, молодих мольфарів, здатні збурияти оточуючий світ настільки, щоб зло в особі відьми Параски Шукайлюкової було не просто відомчене, а знищене. До речі, мотив помсти ображеного гуцула, якому завдали незаслуженого, вкрай несправедливого болю і страждань, перегукується із сіцилійською вендетою, коли родова мста вбирається дитиною ще з молоком матері, і за звичаями як сіцилійців, так і гуцулів, вона мусить бути виконана. Між іншим, за Р.Єндиком, мольфари і месники є тотожними поняттями, тобто в значній мірі інші, відмінні від М.Коцюбинського, хоч існує і те спільне, що їх єднає.

Оповідання “Звідки беруться мольфари”, по суті, є відповіддю на питання-концепцію, закладену вже в заголовку, що своєрідно звучить і в інших, вищезазначених творах. Як і Василя, так і Юру та Стефана із згаданих оповідань у певний час їхнього життя навідує відчуття у собі величезної сили, яку не знати на що спрямувати, але котра спонукає весь час до дії, руху, а не спокою, стабільності чи застигності. Наступає той етапний момент, коли вони готові до зустрічі із старцем, яким у Р.Єндика буде обов’язково досвідчений мольфар. Не випадково у творах на гуцульську тематику Дід, старий чоловік, нерідко постає сторожем конкретної родини (скажімо, “Огні

з полонини” Юрія Шкрумеляка), оберегом роду (10,44), як і в словацькій міфології, духом предків, що охороняють дім (11, 88), врешті, символом мудрості людства (12, 493).

За Р. Єндиком, мольфарем може стати далеко не кожна людина, найчастіше та, що успадкувала батьковий чи дідів дар-талан, походить з роду, в котрому народжуються весь час сини-одинаки. Нерідко це юнаки, які залишаються самотніми, без найрідніших чи близьких родичів, чи котрих з різних причин стороняться оточуючі в певний період життя, як Василя-байстрюка з аналізованого твору. Наука діда-мольфара, його розмірковування про людську добру силу і злу дідьчу, про потребу віддати свою душу не сатані, а ділові, на котре йдеш, якому служиш, – в основі оповідання: “...Не дідькові душу треба давати, але справі, за яку берешся. (...) Ми з дідьком собі вороги, але до боротьби з ним може стати тільки не простий чоловік. Він мусить виконувати свою душу найтвердшим молотом, в самотності закалюватися, до чинів приготуватися. Кожна добра справа потребує цілого чоловіка, а наше мольфарське знання цілої душі і через ціле життя (виділення наше. – М.Х.). Бути мольфаром, значить горіти в мольфарських тайнах до останнього віддиху” (С. 98).

Заклинання-монолог, наказ-діалог, своєрідна бесіда з градовим володарем відбивають досить яскраво магічну сутність мольфара, його містичність, доповнюючи знане про нього як, приміром, з “Тіней забутих предків” М.Коцюбинського, так і оповідань Р. Єндика “Регіт Арідника”, “Торонке мольфування” чи “Мольфар” із книги “Жага” (Мюнхен, 1957), новими, детально глибшими подробицями. Власне, вони спонукають уявити складний неоднозначний тип особистості – надзвичайно сильної й мужньої, навіть величної, що здатна управляти довколишнім світом. А, з другого боку, надто усамітненої, якоюсь мірою нещасної, бо душа не належить їм, а тому призначенню, котре второване їм вищими силами, які все-таки сприймаються людьми не так із вдячністю за зроблене добро, як із страхом, недовірою, бо відносять їх радше до незрозумілих, а значить – злих сил. Згадаймо, ця тяглість йде ще від християнства, бо саме воно “змінює сам погляд на демонологію: надприродну силу... остаточно обернуло в силу злу, нечисту” (13, 123). За Р. Єндиком, це не зовсім так: письменник художньо, психологічно мотивовано знімає із них негативне нашарування, стверджує у них доброту в ім’я саме доброї людини.

Тема боротьби світлого й темного, ангельського з диявольським постає у різних письменників, зрозуміло, по-різному – на

неоднакових проблемно-формотворчих зрізах, типах мислення, з урахуванням, звичайно, сили таланту. У “Тінях забутих предків” М.Коцюбинського та “Лісовій пісні” Лесі Українки народна творчість та міфологія постають тією основою, на якій виникає конфлікт добра і зла через боротьбу духовного й матеріального, красивого, ідеального й реально-земного, навіть міщансько-власницького, із тим відомим фінально-філософським акордом “О, не журися за тіло...” чи філософічною ідеєю-концепцією “хвали життя”. Чорт як образ, що існує у віруваннях усіх народів, як образ міжнародний і мандрівний (14, 43), постає по-своєму у світі Й.-В.Гете (“Фауст”), М.Булгакова (“Майстер і Маргарита”), Наталени Королевої (“1313”) як органічна сув’язь біблійного, релігійного й філософсько-мистецького. Врешті, людина як синтез позитивних і негативних виявів природи, як роздвоєна особистість, як “кирпатий Мефістофель” осмислюється на рівні глибинного художньо-психологічного осягнення і в однойменному романі В. Винниченка, і в прозі В. Підмогильного (перш за все у “Місті”), і в Дж. Крюса (“Тім Талер, або Проданий сміх”) та ін. І цей перелік можна продовжувати. У Р. Єндика ця вічна тема художньо реалізується на рівні фольклорно-міфологічної свідомості.

1. Єндик Ростислав. Ніч у Фудугові //Дерево пам’яті: Кн. укр. істор. оповідання: У 4-х вип. – К.: Веселка, 1992. – Вип.2. – С.279-291.
2. Єндик Ростислав. Регіт Арідника. – Львів: Винис трона, 1937. – Тут і далі посилятимось на цей текст, вказавши в дужках лише сторінку.
3. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997.
4. Ласло-Куцкох Магдалина. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ ст. – Бухарест: Критеріон, 1980.
5. Словник української мови: В XI-ти т. – Т.IV. – К.: Наук. думка, 1973.
6. Гудульські говірки: Корот. словник. – Львів, 1997.
7. Коцюбинський Михайло. Твори: У 7-ми т. – Т.3. – К.: Наук. думка, 1974.
8. Гром’як Роман. ...Міфологічні первинні християнські нашарування. //Гром’як Роман. Історія української літературної кригики (Від поч. до кінця ХІХ ст.). – Тернопіль, 1999.
9. Українські чари. – К.: Либідь, 1994.
10. Словник символів (за ред. Потапенка О.). –К.: Народознавство, 1997.
11. Етимологічний словник української мови: У 7-ми т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1985.
12. Керлот Х. Словарь символов. – М., 1994.
13. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – Вінніпег, 1965.
14. Білецький Леонід. Вірування українського народу //Білецький Л. Історія української літератури. – Автсбург, 1947. – Т.1.

The article describes specific elements of mythological thinking peculiar to Rostislav Yendyk, an obscure prose writer. The analysis of his book “Aridnyk’s Laughter” is indicative of the organic combination of realistic, romantic and symbolic types of artistic consciousness.

Оксана Грещук

ФУНКЦІОНУВАННЯ СЛОВТВІРНИХ ОДИНИЦЬ І СУБ'ЄКТИВНА МОДАЛЬНІСТЬ ТЕКСТУ

Психологічна установка автора тексту, що знаходить своє відображення в емоційно-експресивному змісті всього тексту чи його сегмента, сформованому засобами словотвору, може виражатися функціонально, завдяки специфіці використання різних дериваційних одиниць. Експресивно-оцінний компонент висловлювання може творитися завдяки особливостям текстового використання словотвірних одиниць, зіштовхуванню семантично близьких або контрастних дериваційних величин, акцентуванню словотвірної похідності тощо.

Різні словотвірні одиниці можуть бути засобом створення емоційного, оцінного або стилістичного забарвлення висловлювання. Так, вживання морфеми в тексті як окремого слова, крім власне текстотвірної функції, що виявляється в специфічному найменуванні певного явища, яке іншими мовними одиницями не може бути адекватно номінованим, водночас використовується для створення емоційно-оцінного ефекту. Уже сам факт текстового використання мовної одиниці, меншої від слова, автономно засвідчує асистемний, позанормативний, okazіональний характер її функціонування, що й спричинює експресивізацію тексту, в якому виокремлена морфема вживається, пор.: Яких тільки ярликів не чіпляли до імені Емми Бабчук, в яких тільки "ізмах" не звинувачували (3 газет).

Для формування потрібного конотативного компонента тексту може використовуватися чинник словотвірної мотивованості слова. Тема невеликого тексту чи його сегмента може розгортатися як така, що оперта на зміст внутрішньої форми певної номінації, в якій реалізована дериваційна мотивованість. Образність внутрішньої форми деривата зумовлює формування суб'єктивної модальності тексту, пор.: У чистім полі, в полі на роздоллі, де колосочки проти сонця жмуряться, *Вернигора, Вернивода й Вернидуб* – три велетні – зібралися та й журяться. – Ми велетні, ми велетні, ми велетні. Ми телепні, ми телепні, ми телепні! І сила ж є, і серце не мізерне, і сто віків ні смерті, ні заснути, – все *вернем, вернем, вернем, вернем!* А вже пора було й *перевернути* (Л.Костенко. Казочка про трьох велетнів).

Особливо ефектні прийоми експресивізації тексту дериваційними засобами пов'язані із своєрідним текстовим обігруванням словотвірної

мотивованості певного деривата – використанням замість справжньої ономазіологічної ознаки деривата такої, яка виражається близьким за звучанням, але іншим за значенням словом. Так, дериваційне зближення похідного слова *мужчина* не із справжнім його мотивуючим словом із піднесено-патетичним забарвленням *муж*, а із семантично іншотипним словом *мошці*, що за звуковим складом перегукується із реальним твірним, робить його фактором потужної експресивізації тексту з одверто сатирично-зневажливим ефектом: Можна зрозуміти цютливе українське жіноцтво. Спільне обурення виходить із сопінням розбурханих ніздрів проти тої, що порушила Кодекс жіночої честі. Але в душі ці м'якенькі рожевенькі ропушки годяться з тим, що є секс, а є статевий акт. А це "две большие разницы". І чоловіки у більшості випадків здатні лише на друге. Тож, любі "*мошці*" (це не помилка. Це від слова "*мошці*"), не шукайте логіки. Не шукайте художнього образу. Не обурюйтесь "*мовними прийомами*". Подивіться на світ. Подивіться на себе. Подивіться на жінку. (3 газет).

Виразну експресивно-оцінну функцію в тексті виконують ті деривати, для яких у ролі "псевдомотивуючих" використані власні імена, прізвища відомих людей, здебільшого політичних діячів, пор.: Усім нам ще впам'ятку, як, бризкаючи слиною, один донбасівський нардеп – "чвародій" репетував у мікрофон, що Міністерство у справах національностей очолюють українські націоналісти (3 газет). Основою для утворення зазначеного okazіоналізму послужило прізвище народного депутата України Чародеева.

Як відомо, різного роду повтори забезпечують зв'язність тексту, його тематичну прогресію, комунікативну перспективу. Між тим повтор в тексті на рівні формальної, семантичної або формально-семантичної сторони різних дериваційних величин – твірних основ, словотвірних формантів, спільно-основних похідних – може стати чинником формування суб'єктивної емоційно-оцінного компонента змісту висловлювання. Нагромадження в мікротексті одноструктурних похідних із тотожним словотвірним формантом посилює емоційно-оцінне забарвлення висловлювання і формує певний тип мовлення, зокрема:

– голубливий: А вже *яблунька вишенька*, а вже віття рясне. Медсестра моя, *вишенька*, приголубить мене (Д.Костенко. Літо 1963-го року...);

– піднесений, книжний: Поезія і *популярність* – у цьому завжди є якась *полярність*. Це – шлях од *гідності* до *принагідності*. Це – учта слави при духовній *бідності* (Л.Костенко. Поезія і популярність...);

– гумористичний, комічний: Розгортаю газету – *приватизація!*

Вмикаю телевизор – *інтеграція!* Слухаю трансляцію сесії – *комунізація!* Відчиняю двері – суне теща. Моє рішення – *еміграція!* (З газет);

- осудливо-іронічний: А сусіди на неї дивилися, і пиповалися, і хрестилися: – *Безсоромниця* і *розпутниця*. вже й не криється, *шалапутниця*. Бач, відплив від берега човник... Що не ніч, то новий полубовник! (Л.Костенко. Розпусна вдовиця);

- патетичний: Я зацікавив був із болю. І мовчав я довгі, довгі роки. Мої слова *невимовлені*, мій плач *недоплаканий*, мій сміх *недосміяний* (В.Стефанік. Моє слово);

- обурливо-зневажливий: Перешепталися керівні особи між собою, мовляв, досить стареньку провігрювати, пхаймо в яму і - гапчик. Але Кальмар не був би Кальмаром, якби не хвицьнув керівним копитом. – Ви що, геть *отетеріли*, *зблосзнявили*, *зманкуртіли*, *ззазизілілілі*? – Спалахнув гнівом, як віхоть соломи на вітрі (У.Лазарук. Збирачі маку) і т.ін.

Засобом експресивізації висловлювання є повтор у мікротексті спільнокореневих дериватів із протилежними за значенням дериваційними формантами, здебільшого префіксами: Чьо ти собі гудза зо мнов шукаєш? Як я тобі *зав'єжу* гудз, то ти його не *розв'єжеш*, я тобі дам гудза (В.Стефанік. Побожна). Словотвірна антонімія з погляду формування стилістичного ефекту виразніша й більш емоційна, ніж лексична, оскільки семантичне протиставлення супроводжується повтором твірної основи: Звуки струн моїх дрижать, В стіни, в вікна б'ються градом. То каскадом, Водоспадом *набіжать* і *одбіжать* (Г.Чупринка. Струни).

Словотвірні величини можуть виступати конститутивними одиницями такої композиційно-стилістичної фігури, як градація, що утворюється розташуванням мовних елементів у напрямі поступового наростання чи спадання їх семантичних якостей або ваги у певному висловлюванні (1, 365). Елементами, що послідовно підвищують або знижують свою експресивно-емоційну силу, можуть бути як словотворчі форманти, так і твірні основи, наприклад: *Вітрило*, *вітроньку*, *вітрисько*. В небеснім безкраї лети... (А.Малишко. Звенигора); Риба в цей час напівсонна на ямах лежить, повкладалась на зиму – низу більші соми, далі менші й менші *сомчукита соменята*... (О.Гончар. Бригантіна); Отож в оточенні більш чи менш віруючих християн виростав я поганином, що *дня*, що *години*, що *секунди* зростаючись із природою, і в цьому немає ніякого парадоксу, бо світ довкола мене в своїй суті був язичницький (Р.Іванчук. Благослови, душе моя, Господа); 3-поміж усіх тих надзвичайних аксесуарів

потрясаючої екзотики з тиграми міг змагатись тільки женьшень – чудесний корінець, могутній талісман, міфічний і одначе реальний плід усурійського ельдорадо, оточений ореолом *всеазійської*, *весеозуної*, якщо не *всесвітньої* слави (І.Багрянний. Тигролови).

Повтор словотвірно споріднених одиниць – твірного й похідного лежить в основі більшості тавтологічних зворотів. Зі стилістичного погляду ці звороти завжди вносять у висловлювання виразний відтінок експресії. Традиції експресивізації висловлювання завдяки тавтології, розвитком яких є широке використання цієї стилістичної фігури у текстах, що репрезентують сучасні белетристичний і публіцистичний стилі, сягають “Слова о полку Ігоревім” (2, 81) і фольклорної мови (3, 224-227). У сучасних текстах спостерігається вихід за межі фольклорних, народно-розмовних тавтологічних зворотів на зразок *чужа чужениця*, *вечір вчоріс*, *раду радити*, *зиму зимувати* і оновлення бази творення нових, свіжих, нестертих плеонастичних явищ, пор.: Хотілось упасти на землю, *крикнути* збентежений *крик*, потім натхненно молитися в тайну вечерю зір. І ріс невідомо запашний дуб. І хотілось взяти запашного дубового листа, приложити його до чола й *зойкати* радісним *зойком*, і положити в дуб шматок живого серця й струмок від нього диму, і знову впасти на землю й *скрикнути* збентежений *крик* (М.Хвильовий. Пудель); *Ридма ридало* село (О.Гончар. Таврія); Очевидно, вона давно вже стояла тут. Бачив: як і раніш *усміхалась* своєю тихою *усмішкою* (М.Хвильовий. Пудель); І саме в цей момент життя *запахне* вранішнім *запахом*, і ти думаєш: чи не повертається буря твоєї молодості? (М.Хвильовий. На озерах); Ах, давно це було, за *молодості* *молодої*, коли *юні* *дзвони юність* молоду *дзвонили* (М.Хвильовий. Юрко). Вихід за межі кола фольклорних, народно-поетичних тавтологічних зворотів, свіжість повторюваних лексем посилюють експресивність тексту.

Одним із ефективних способів створення експресивно-оцінного забарвлення тексту є використання в ньому спільноосновних дериватів однієї частини мови, які настільки семантично спеціалізувалися, що сприймаються як омоніми. Введення в текст таких спільнокореневих різнозначних похідних, особливо, якщо одне з них характеризується нейтральною чи позитивною, а інше – негативною загальною тональністю, веде до сильної експресивізації тексту, чому сприяє семантична контрастність дериватів на тлі їхньої спільноосновності, пор.: Я люблю *материнську* мову. Українську *материнську* мову, якою я розмовляю, якою пишу вірші, на яку перекладаю з шести інших мов. *Материнську* - але аж ніяк не *матірну*,

якою матіркують у парламенті за браком іншої лексики у все, що хочете, - у Хрест, у Бога, у Богородицю, в українську символіку, у Президента і навіть в Україну, не жалуючи часом і старенької Європи (Із виступу Леся Танюка на сесії Верховної Ради 6.06.1996 р.).

Стилістично ефектні в тексті словотвірні пароніми. Вони можуть формуватись на основі спільності твірної основи і звукової близькості словотворчих формантів або на ґрунті тотожності дериваційних афіксів при незначній фонетичній видозміні твірних основ. При ньому звукові зближення семантично контрастних одних словотворчих компонентів за умов формально-семантичної спільності інших виконують експресивізуючу функцію необхідних параметрів, пор.: Я народний, ти народний. Вийшли ми з народу. Не повернемось до нього ні в яку погоду! Назовуся кандидатом, усміхнусь до люду. *Оберуть мене, то й я їх оббирати буду!* (А.Бортняк. Ой, піду я в депутати); Болото цмокає губами. Болотяні класики кумкають на купині. Я знаю тут свою безвихідь. Але куди подітись мені? *Податись можна, а подітись - ні* (Л.Костенко, Болото цмокає губами).

Для формування експресивності висловлювання використовується повтор кореневої морфеми в різночастиномовних похідних, що належать до одного словотвірного гнізда, наприклад: Виходили няньки й діти, і тут же бліді обличчя з вокзалу – *невідомі, невідомо, в невідомість* (М.Хвильовий. Редактор Карк).

До функціонального типу експресивізації тексту відноситься також текстואльно зумовлене використання дериватів із суфіксами суб'єктивної оцінки для формування емоційно-оцінного забарвлення, конотативно протилежного за значенням. Йдеться про поширене в текстотворенні явище використання, скажімо, дериватів із значенням здрибнілості, пестливості для створення несхвального, осудливого, зневажливого відношення до позначуваного, як і навпаки - формування позитивної суб'єктивної модальності висловлювання завдяки введенню в текст аугментативних утворень. Так суфікс -*оньк* надає деривату *сусідонько* пестливого забарвлення, однак за певної ситуації і у відповідному контексті пестливість нейтралізується і формується негативний експресивно-оцінний ефект, пор.: Палагна прибігла додому лиха! Добре, що хоч Іван нічого не бачив. Ну і *сусідонько!* Файний, смага б ті втяла! Не мав коли приступитись до неї! Ігій на тебе!.. (М.Коцюбинський. Тіні забутих предків). Демінутив *панок* стилістично позитивно маркований в системі мови, але його текстова реалізація в оповіданні І.Я.Франка "Добрий заробок" пов'язана з вираженням зневажливого ставлення до позначуваного:

Зиркаю я довкола, виджу, іде позад мене якийсь *панок*, горбатий, головатий, як сова, а очі у нього сірі та недобрі, як у жаби. Негативний емоційно-оцінний конотативний компонент аналізованого утворення засвідчує не тільки його безпосередній контекст, а й подальший текст оповідання, в якому цей же панок номінується зневажливо-згрубілим дериватом *панище*: Дав бог, якось ми долізли аж до того дому, де пан казав чекати. Прийшли перед ганок та й телевх оберемками на землю, а самі мов неживі попадали на ті оберемки, та й відсапуємо так, що аж язика повивіпували. Нема, нема, аж тут вікно скрип, наш *панище* визирає.

Демінутиви, контекстуально вжиті з негативним емоційно-оцінним забарвленням, можуть поширюватися порівняннями, розгорнутими означеннями, які уточнюють, увиразнюють негацію, водночас посилюючи емоційність висловлювання, пор.: П'ята була Домаха Карлючківна. Як ще змолоду дівовала, та така була хороша, що й розказати не можна. Зростом собі *невеличка*: хоч у яку хату ввійде, то головою стелі достане; суха та цибата; на голові волосся, як на кужелі вовна; а коли роззявить рот, так і лопата улізе; *нісочок*, як у *рябця*; а *дивиться* з Конотопа *очицями*, так одним у Київ, а другим у Білагород, та й ті мов *сметаною заліплені*; а *личком біленька*, як *чумацька сорочка* та ще й к тому мов граблями уся твар подряпана (Г.Квітка-Основ'яненко. Конотопська відьма). Зневажливо-згрубілі утворення теж можуть стати засобом контекстуального вираження позитивного емоційно-оцінного забарвлення, наприклад: Гарбуза ми в оберемок заберемо, під комору - під котору? - віднесемо. Мабуть, *гарбузище* соло-солодище! (О.Орач. Гарбуз-карапуз); І чоловік він душевний, бо живе на людському перевозі. - Так ваш кум перевізник? - згадав Марко сивоголового, високого *дідиська* (М.Стельмах. Правда і кривда).

Отже, відповідно організовані текстові реалізації емоційно й стилістично нейтральних дериваційних одиниць і категорій служать засобом експресивізації тексту, формуючи конотативну сферу його семантики.

1. Див.: Сучасна українська літературна мова: Стилістика. – К.: Наук. думка. – 1973.

2. Див.: Домбровський Володимир. Українська стилістика і ритміка. – Перемишль, 1923.

3. Див.: Ващенко В.С. Стилістичні явища в українській мові. – Харків, 1958.

The article illustrates the ability of word-building elements to generate textual subjective modality. The study shows that emotive relevance acquired by stylistically neutral derivatives in discourse is essential to generating and reinforcing textual expressiveness.

Святослав Кут

МІФОЛОГІЧНІ КОДИ ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА

Творчу індивідуальність Т. Мельничука легко пізнаємо за книжкою “Князь роси” (Редактор І. Малкович) (1). Літературознавчий аспект дослідження, який щодо неї заслуговує на особливу увагу, полягає у тому, що розуміння її ідейно-художньої суті спонукає до деяких “виходів” у позалітературні істини, а відтак не зовсім піддається естетичним канонам розгляду (особливо в традиційній парадигмі вивчення української літератури). І. Малкович доречно зауважив: “Усе своє життя, як той Марко Проклятий, він метається між Карпатами і Сибіром” (2).

Доля Т. Мельничука була ознаменована власне “метаннями”, цим особистим імпульсом руху, що виявився максимально потужно у мові, в системі образів, котрі динамічно витворювались та поширювались, здається, здалека. Додамо, що в композиції з небагатьма здебільшого архетипними образами акцент був зроблений на схопленні досконалої форми верлібру, який тривалий час для Т. Мельничука не ставав домінуючим, тоді як в українській поезії взагалі, на його думку, були наявні лише певні спроби цього типу верифікації (3).

Сам поетичний процес Т. Мельничук уподібнював до випорскування-лету з-під ніг пташки чи гуркотливого скочування камінця з гори, середина якої має бути завбільшки в мову (4). Очевидно, що під дією інерції розмаху, силу якої зупинити її неможливо, це скочування нерідко призводило до втрати виразності образів, що іноді допускало глибокий семантичний “провал”, створюючи назовні враження ілюзійністського прикидання (5, 394). У такий спосіб чималий об’єм написаного може містити в собі постійно повторювані два – три слова, а сам твір може завершуватись наростаючими потоками незрозумілої мови чи неймовірним насильством. Стилїстична траєкторія поетичного процесу деколи набуває вигляду нисхідної параболі. Так, поезія “Сто цвинтарів над нами...” (6), що закінчується наказом “Мінйя люк на небо”, і змістовно, і формально легко зводиться до одного смислового комплексу: Мова (конотація страху) самознищується у своєму потенційному стані (на середині гори). Таким чином, свій вимір виявляє вона “на острові Слова” - образ, що викликає асоціації, за аналогією до Біблійної теми, із рятівною цитаделлю віри.

На острові Слова
(слів отрови)
світ повен страхіть
переростаю за небокрай (7).

Поезію Т. Мельничук писав “запоєм” (8, 30) і “боявся захлиснути нею” (9). Одержимий його поетичною енергією, “приголомшений його несамовитими метафорами”, І. Калинець написав деякі поезії, зокрема ліричний цикл (з присвятою Т. Мельничукові) “Різдв’яне алогієне” (10). Поезія як універсальний об’єкт поетового прагнення своїм багатством мовної стихії повністю підпорядковує собі цю єдину жертву прагнення. Інакше можна сказати, що всі переживання Т. Мельничука (включно з тюремними) були улаштовані самим задумом поетичного твору. Концентраційний режим лише блокував його ненаситну поетичну волю, остаточним супротивником якої могла бути Смерть. Колосальну аналогію – смерть Христа – Т. Мельничук не раз наводив у начерках автобіографічного есе (11), але у зв’язку з нею (автобіографією) мовиться про тисячу смертей, за кожною з яких приховане пережиття незвичайного страху. Це страх перед порожнім простором між Словом і Смертю.

Мотив, що його подає у структурному аналізі одного твору Р. Барт і розкриває як такий, що Життю всупереч стереотипному уявленню протистоїть не Смерть, а Мова, підхоплює М. Бланшо і приходять до стільки ж очевидних висновків, що “жорстокість мови полягає у тім, що вона без кінця згадує свою смерть, завжди залишаючись нездатною вмерти” (12, 81). У зв’язку з цим важливу роль відіграє власне авторівий досвід, психічним корелятом якого є відділення, віддалення у просторі. Більш болісно воно відчутно в ході так і не докінченої спроби поета з’єднатися з Жінкою, приєднати до неї свою відчуженість (13). Такого типу явище можна було б назвати вписаними у твір сигналами страхітливої дійсності, внаслідок якої залишається покинутість, пророкована ще перед народженням: “Тато не хотіли, щоби я народився на світ...” (14). І ще: “... вже тоді, в 39-му, мене, немовля, мати сповила в звіриний страх, в людську різанину й криваву пожежу” (15). Подібні обтяжливі риси відсилають нас до виснажливих снів, які снилися поетові майже щоночі із домінуючим образом гноївки, в якій у передсмертному екстазі під тиском *Незнайомця* бовталася його голова... (16, 14). Тут стає ясно, що життя ще перед своїм початком досягло небезпеки, яка, отже, не може бути сумісною із фікцією свідомості. У більшості творів Т. Мельничука всі підсвідомі процеси, які є постійно активними, відбуваються у сні. Внутрішнє переживання

цієї навислої небезпеки виявляється, зокрема, у жадливих снах, з яких, як говорив Т. Мельничук, “сам Франціско Гойя змалював би крадці свої полотна” (17, 19).

Для більш детального аналізу зупинимося на творі Т. Мельничука “Сон на 17-е квітня 88” (18), текст якого беремо, звісно, не повністю у застосуванні до нашого дослідження. Втім цей твір і не є завершеним: міфологічний характер сюжету переважив можливість його художньої обробки. Саму назву, що є також виявом чогось бажаного і очікуваного, не слід інтерпретувати як проголошення власне сну. Функція її полягає у маскуванні дискурсу реальності. Зазначена часова характеристика (17-е квітня 88), певною мірою підсилюючи цей факт із позицією автора у часі, коли його мати ще жила, зводить експресію до усвідомленого. Ясно, що прагнення вбити викликане тут поштовхом колективної підсвідомості його власного “я”, яке, за існуючими концепціями особистості, умовно можна назвати кодом комунікації поза “мінімальним контекстом мовної системи” (19, 40).

Структура першої фрази: “Простіть мені мамо // я вас убив” перетворює непомітний нам – і такий, що тут же забувається, з яким ми щойно попрощалися – факт вбивства в якийсь беземоційний сторонній рух думки, що йде немовби зсередини (немовби виражає стан дитини в утробі матері, дитини, що у своїй безвольності, як виходить, має достатньо надзвичайно вольової сили, аби протистояти абсолютно безперешкодному наступові. Як Мама, так і син показані у двох необхідних для розробки трагічної форми аспектах: мотивація руху і мотивація затримки), відштовхуючи ідею нового життя як такого, що мислиться актом повторного пізнання ще чогось гіршого за Смерть. І разом з тим автор, з відчутною ясністю розгортаючи так званий ланцюг твору, який розпочинається вже з другого вірша через вказування на причини, що породжують вбивство: факти наближення “канібалістської” матері, які анафорично повторюються (“Ви йшли на мене...” – “ви йшли...”) і навіть з другого вірша розпочинаються ретардації (Оповідач сну використовує дві частини, – можна припустити, що їх могло утворитися енна кількість, – щоб затримати розвиток сюжету, важливим актантом якого є образ Жаху, виражений особою Жінки, вигляд обличчя якої втратив риси специфічно індивідуальної окремішності, воно кровоточить, воно виповнене кривавою плямою), – отже, разом з цим усім автор підкреслює здивування жертви – власне драматичного героя, що суперечить драматичній обробці – як живого розуму, який за своєю природою ніколи не збагне, “як може іти // Нежива оця жінка // Ця рана жива // палаюча рана // Як може стояти? // Невже

цілий світ – // кам'яний гріб? // У ранах очей...”

У даному контексті займенник “ця” має всеохопне значення: мова йде про жінку, щойно названу матір'ю. Мова йде про ту матір, що пов'язується з кривавою западиною (яка має щось від крику і крові й водночас щось материнське) і в якій доведеться безслідно зникнути цілому світові. Ефективність і виразність образу первісно відкритої рани підсилена у фразі “... тут, де рано рано // вкраїна раною”, в якій повторення певних відкритих складів вводить “інструментацію” роз'ятреності і перші споріднені слова включені в останнє: [рано] – [раною]; тут цей мотив торкається національної теми, в якій Україна, з маленької букви, розглянута як міфологема.

Символ “палаючої рани” в даному тексті одночасно сугерує думку про мінливе, але таке, що не втрачає своєї глибини, життя. Башляр Гастон у монографії про поезику вогню розповідає випадок з Альберто Мартіні, який дав своєму полотну із зображенням палаючої птахи на охопленому вогнем гнізді титул “любов” (20, 62-63). У творчості Т. Мельничука найвища форма жіночого *аліта* з'являється в образі Золотої Птахи, яка відлітає, тобто знімає саму відсутність жінки (“... є перша дівчина // якої вже нема...”, с. 73). А з іншого боку вона застигає під час лету, набираючи форму стабільності і непорушності (характерні образи “скляних птахів” чи кам'яної статуї, розбивання якої/яких створює драматичний контраст із алегорією покірності, цієї безвольності). У першій частині “Сну...” зустрічаємо риси, які на рівні лексикодів алегоричного характеру поет зробив підставою візії історичного світу: “Ви йшли на мене // як Вавилонська башта // як Бастілія”. Через форми кам'яної цитаделі реалізується вся природа світу, що в поняттях системи просторових відношень втілена тут у спонтанну вертикальність архітектурних конструкцій, з підкресленням чогось небуденного, віддаленого, табу. Поетичним виразом усвідомлення цієї природи світу постає у творчості Т. Мельничука загальний символ “рот-могила // повна крику”, в якому проривання внутрішнього, підземного, голосу пов'язується із рипучістю, розірваністю, важкістю, уривчастістю, перерваністю, що надає словам риси спотвореної (жахливої) мови. Метафоричний вислів Т. Мельничука “коляда червона мов гроно” підтверджує думку про неможливість виконання самої коляди. Вона обривається:

Над вер-те-е-пом

полин-зоря

Кро-о-в'ю

За-а-сі-я-я-ла (21).

Згідно із визначенням означником (“рот-могила”) вказується ціле розмаїття символів: “кривавий океан” (вода), “палаючі жорна”, “паща дракона”, “керваві ікони”, “червоний збан”, “червінне злото” і ще ряд семантично подібних знакоутворень, що іноді складають цілі метафоричні конструкції. Як, наприклад, при виділенні експресії руху словами “біжить запорожжя // по полпо // темне як темниця...” (твір “Історичне”, с. 79) автор обіймає цілісну картину світу, що є також вираженням історії, проте матеріал якої – кров полеглих, сама битва із використанням військової аксесорії – лише імпліцитно присутній, і то у формах, що близькі природі. “У нас немає // зброї / / крім шульків // на соснах // і шишок на ялицях // а ще блискучі // сокири зірок...” (22). У даному творі опис неспинної лавини жаху концентрується на символах, що набувають суто жіночої статі, вони проходять по межі між Темрявою і Світлом.

Важливо при цьому, що з першим станом цієї опозиції (Темрява-Світло) – яка показує первісні схеми уявлень, що лежать в основі художніх, в тому числі міфологічних, структур, – співвідносяться у “Сні...” (як і в багатьох творах пізнішого періоду) мотиви, зв’язані з цією категорією замкнутого простору. Суть його втілює, зокрема, образ церкви, який у більш високому ступені поєднав Т. Мельничук із материнською Софією. Рядки з поезії “Стародавній сонет” (с. 38) “Є прах. Є страх... З Софії капле кров...” прямо натякають на те, що посилення на Страх впливає тут з культурного коду, який виділяється в усій історії України, котра “пошматована в стражданнях і муках тяжких знемагає...” (23) і ніяк не може вмерти. Цей образ, звісно, може конкретизуватися. У “Сні...” він виявляє цілковиту схожість із загальною формулою, яка зводиться до повернення в лоно матері, у місце, де концентруються притлумлені еротичні бажання. Тобто мотиви церковної обрядовості (Молитва, Свіча) можуть виникати ще й за асоціацією з еротичними образами. Ось як зображений, приміром, наступ жінки (у міфологічному контексті – матері) у творі “Іде перековка людей...” (24):

*... за мною так солодко мчить ся
по всьому жерлу
по всьому окопі
ах ця зерниста спідниця
мало мене не зжерла
ах ці ноги усміхнено-голі...*

Аналізований епізод наповнений еротичними бажаннями,

зв’язаними з жіночим началом, причому еротичний вигляд жінки (“богині”) вражає грубий: “ах ця зерниста спідниця // мало мене не зжерла” (Тут “зернистість” символізує поверхню Землі, положення якої, нижче щодо неба, виходить безпосередньо з того, що в образі вказана нижня частина жіночого одягу). У кінці твору навіть початок дня//світу здатен набувати грубий матеріалістичний образ “онучі між стегон богинь”. Це викривання знакового характеру елементів, чітко присутніх в естетиці Т. Мельничука, формує лише перший рівень його поезики. Далі він відновлює міфологічний комплекс візії “перетвореного” – “перекованого” – світу, схованого у глибинній структурі тексту / творчості і в підсумку наші еротичні уявлення дискредитуються досвідчено-натуралістичним описом заюшеної кров’ю голої жінки, що не втрачає своєї потенційної активності великого розмаху, яка здатна охопити великий простір. Тому-то й з’являється образ “золотої колісниці” як засобу переміщення в ньому:

*... світ крила розкинув
світ кров’ю гуде
а ти як підбита птиця
на пурпуровій постелі
на золотій колісниці
богиня
розкошниця
стерва.*

Ще раз нагадаємо, що ліричний герой є не тільки виконавець убивства, але й сама жертва. Символічним у зв’язку з цим є епізод “Нічної свіданки” (25) – приходу Смерті як вродливої і сексуально відвертої жінки (“Вона мені сідала на коліна [...] й оголювала перса...”). Або більш показовий епізод в одному з небагатьох російськомовних віршів “Ты королева...” (26), сюжет якого безпосередньо сягає реальних фактів біографії поета. Тут Смерть приходить у вигляді Королеви (вічності, світу), яка ліричного героя зваблює і вбиває. На самому кінці цей образ набуває характеристик невидимості і неминучості, прямо ототожнюється з богом, а відчуття страху, випробувані героєм до Смерті, змішані із його радістю і молодістю, що неодмінно тягне за собою подальше відродження, повернення зі світу Смерті, натяк на життя...

Так, в одному творі Т. Мельничука, а також через фрагменти окремих поетичних текстів цього автора, ми спробували виявити деякий початок у підході до структури стилю поета. Ті помітні конотації, які набуває слово “мама” (“мова”, “зерниста спідниця”, а

вищеподаний контекст не дає оминуті ще відповідно означуваного слова “сокира”: “... сокиро мамо глибока // і синьоока” (27)) і якими не вичерпується, звісно, картина світу Т. Мельничука, важливі для нас також як початок текстуального прочитання, що дозволило б досліджувати творчість поета в ключі міфологічних кодів.

1. Мельничук Т. Князь роси: Вірші /Передм. М.Г.Жулинського, 1990. – 152с. Далі посилання на це видання даються у тексті.
2. Цит. за: Малкович І. Марко Проклятий або Князь Роси // Голос України. – 1992. – 11 березня.
3. Цит. за: Лист Т.Мельничука до Гр. Ліщенко від 06.IV.81. – С.17. Зберігається в архіві автора статті.
4. Див.: “Я зі світом хочу розмовляти на рівних...” // Сучасність. – 1992. – №10.
5. Терміном “ліквіоністський дискурс” послуговується Р. Барт, підкреслюючи в той спосіб можливість розширення семантичного простору. Див.: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ. ст. (За ред. М. Зубрицької). – Львів, 1996.
6. Мельничук Т. Рукопис. Зберігається в архіві І. Том’як, м. Коломия.
7. Мельничук Т. Рукопис. Чернетка. Зберігається в архіві І.Малковича, м. Київ.
8. Калинець І. Покелішуймо брате! // Літературний Львів. – 1998. – Ч.71.
9. Голос України. – 1991. – 17 серпня.
10. У той час обидва пости-політв’язні відбували покарання у таборі в Пермській області, і саме з цим топосом зв’язаний період їхнього творчого побратимства, пізніше згаданий І.Калинцем як перше і останнє чаркування. Див. докладніше: Калинець І. Покелішуймо, брате! – С.3, 30.
11. Цілісної автобіографії Мельничук Т. не залишив. Частково вона опублікована. Див. зокрема: Гнатюк Н. Тарас Мельничук: “Крім честі, в мене нічого не лишилось” // День. – 1998. – 20 серпня.
12. Бланшо Морис. От Кафки к Кафке. – Москва, 1998.
13. Див. докладніше публікацію Д.Гриньківа // Буковинський журнал – 1996. – №1–2.
14. Див.: “Я іскорка Його” (інтерв’ю з Т.Мельничуком) // Вісник Коломиї. – 1991. – 17 серпня.
15. Мельничук Т. Рукопис. – Архів І.Малковича.
16. Див. докладніше: “Я зі світом хочу розмовляти на рівних...” – Цит. видання.
17. Буковинський журнал.
18. Мельничук Т. Рукопис. Зберігається в архіві І.Малковича.
19. Див.: Poetyca. Wybór materiałów / Pod redakcją A.Kubalei i E.Nawrockiej. – Gdansk, 1997.
20. Bachelard Gaston. Fragments d’une Poétique du Feu. – Paris, 1998.
21. Див.: “– Хто там?...” (із циклу “Псалом Ісуса”). – Архів І.Том’як.
22. Мельничук Т. Рукописний зошит. Зберігається там же.
23. Див.: “колись я чув клекіт...”. – Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Див.: “ми жили...”. – Там же.

The article studies the system of mythological codes employed in Taras Melnychuk's poetry. The analysis of his works indicates that the archetype of Mother and specific architectonic patterns are central to this system of codes.

Наталія Нешпір

ВНУТРІШНЯ ФОРМА ВЛАСНОГО ІМЕНІ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ТЕКСТІ

(На матеріалі роману Ю.Андруховича “Рекреації”)

Внутрішня форма (ВФ) слова становить собою сконденсоване судження про певну відмітну ознаку предмета. Із “загальної сітки імен-понять різних рівнів абстракції” (1, 76), відомої усім сприймачам, номінатор добирає денотату найбільш відповідне, на його думку, означення. Вибрана ознака є певною мірою довільною, бо усі диференційні ознаки закласти у слово неможливо, однак у художньому творі саме вона може виступати важливим образотворчим чинником, окрім номінативної, характеризуючої, виконуватиме ще й текстотвірну функцію, буде точкою розгортання певних тем чи мікротем.

Проаналізуємо сказане на прикладі номінацій постмодерністського тексту- власних імен роману Ю.Андруховича “Рекреації”. Називаючи одного з героїв роману Маврикій Пулярка, письменник за основу іменування прізвищем бере рід діяльності персонажа - він “професор природничих наук”. Про це “повідомляє” імпліцитно ВФ слова: пулярка – “молода вихолощена відгодована курка” (2, 843). Номінатор, вибираючи цю ознаку, керується асоціативними паралелями – “природника” професія - представник фауни (природи); однак автор не обмежується тільки називанням об’єкта, а дає особі опісну характеристику (молода, вихолощена, відгодована), котру згодом парадоксально намагається “підтвердити” у тексті: “незугарний, подібний до страхопуда, кістлявий старушок...” (3, 92).

Кореферентні характеристики є несумісними, антонімічними за змістом: молода – старушок, відгодована – кістлявий. Для реципієнта, котрий скористався характеристикою, закладеною у ВФ прізвища, наступне повідомлення нестиме не просто “опис зовнішності героя”, а стане елементом гри автора - трикстера. За словесним описом відгадується глибинний істинний смисл: *ким* є герой роману, *як* він оцінюється автором і які настанови для його сприйняття адресуються читачеві. Автор-постмодерніст не просто представляє “реальний”, “дійсний” світ, а зображує його іронічно (експліцитно чи імпліцитно). “Прочитання” образу завдяки “закладеній” у слові ВФ може йти у двох напрямках: “наївне прочитання звичайним читачем” і

прочитання “освіченим “інтерпретатором” (4,52), від чого і залежатиме повнота уявлень про образ і смислові міти, сфокусовані в тексті, а отже, й ігрові нюансування в ньому.

Існує думка, що власні назви є лише символами, умовними позначеннями конкретних об'єктів, тобто вони (на протизагальним іменам) “не мають лексичного значення” (5, 32). Дехто відносить згадану групу слів до повнозначних лексичних знаків, зазначаючи водночас, що вона “займає периферійне місце у лексичній будь-якої мови” (6, 42). Інші зауважують, що власним мовним одиницям “притаманне лексичне значення і своя особлива семантика” (6,32). М.І.Толстой, наприклад, стверджує, що власне ім'я “асемантичне” (6,32), тобто позбавлене значення у звичному розумінні і несе інформацію “не для всіх однакову...” (5, 32), яку не варто сплутувати із “традиційним” значенням (семантикою).

Вивчення ВФ слова доводить, що власне ім'я, повідомляючи про об'єкт, про одну з його сутнісних чи несутнісних ознак, котра лежить в основі номінації, є важливою текстотвірною одиницею. Власні лексеми - це слова “з багатим семантичним змістом” (5, 33), яким належить роль не просто позначати об'єкт, як це виконують загальні назви, а й приховано характеризувати його. Вони є “візитною карточкою” денотата, котра представляє його в системі номінацій, виділяє серед інших власних імен, а їх внутрішні форми допомагають аксіологічно кваліфікувати об'єкти. Наприклад, на святковому прийомі на Віллі з Грифонами ми знайомимось із сімейством професора гімназії Гараздецького. ВФ цього прізвища - “той, у кого гаразди” - повідомляє про матеріальний, душевний, сімейний та інші можливі стани героя (благополуччя, щастя, добробут, достатки ... на роботі, у сім'ї).

Розглянемо детальніше окремі аспекти життя героя, його ближніх. Так, пані Гараздецьку звали Клітемнестра. Серед безлічі імен автор вибирає ім'я героїні з грецької міфології - так звали дружину царя Агамемнона, котра разом зі своїм коханцем підступно вбила чоловіка, коли той повертався з війни. Знання цього факту (ВФ імені - “дружина - вбивця”) змусить обмірковувати наступний: пані Гараздецька очолює Союз жіночої долі.

Ю.Андрухович “обіграє” цю постать, бо, зіставляючи “значущість” імені і громадські обов'язки героїні, вказує читачеві новий “хід” у грі - розтлумачити, яка ж доля пана Гараздецького, того, у кого завжди і скрізь “гаразди”, як насправді складатиметься його сімейне життя. ВФ імені скеровує інтерпретатора, вказуючи на ненаписані сюжети, котрі останній повинен дотворити.

В аналізованому тексті власні імена відзначаються атрибутивністю, індивідуальною виділюваністю, їм належить характеротвірна роль у творі, і вони є важливою “складовою” його смислотвірної словника. Названу групу номінацій ще можна назвати “поетичними іменами” (7, 108), або поетонімами, серед яких виділяють: поетичні антропоніми (що є матеріалом нашого дослідження), а також поетичні: зооніми, топоніми, урбаноніми, ергоніми (7, 108).

Окрему групу поетонімів становлять імена - характеристики (“ім'я, яке говорить”, “значуще” ім'я”) (7, 109), що створюються автором для особливого означення об'єкта. Поетична номінація не тільки виділяє денотат у “видовій” групі, але і характеризує його, окреслюючи пресупозиційний фон розгортання образу. Порівняймо.

Прізвище режисера свята Воскресаючого Духу Павла Мацапури подає про свого власника багато прихованої інформації, бо мацапура - це “неохайна або незграбна людина” (2, 592), а в коментарях до “Енеїди” І.Котляревського - мацапура - це ще й “потвора, страховисько” (9, 260). Додатковим фоном для “рельєфного” сприйняття названого героя є той, що формують інтертекстуальні зв'язки.

Так, у поезії “Павло Мацапура, злочинець” (10,56) Ю.Андрухович подає довідку: “Павло Мацапура - ніжинський полковий кат, страчений 1740 р. за “ядения человеческого мяса і прочія богопротивныя злодеяния” (10,56).

Автор-постмодерніст, називаючи героя, відсилає читача до різних культурних кодів, послуговується не тільки власними текстами, але й текстами інших авторів, що дозволяє говорити про міжтекстуальний характер гри у тексті, про “спосіб генезису власного тексту ... через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій і маскувань із текстами інших авторів” (11, 14) чи і власними, раніше створеними, що сприяє розширенню смислової структури тексту, показує значущість у ньому внутрішньоформних значень.

Узагальнення інтерпретацій дає точну характеристику референту, котра знайшла своє вираження у ВФ слова: Мацапура - “злочинець”, і як висновок, підтвердження цього у тексті: “його повісять за “ядение человеческого мяса ...” (3,108).

У художньому тексті поетоніми виконують не тільки номінаційну функцію, але й характеризують, стилістичну та ідеологічну. Так, ідеологічна функція поетонімів виявляється у прізвищі Гриця Штвндери. Поетичний антропонім несе не тільки інформацію про назву референта,

але і про ідеологічну спрямованість, мотивованість об'єкта, котра формується автором-номінатором. Названа номінація - продукт асоціативних паралелей, тобто найменування сприймаються через "звукову" асоціацію із словом Бандера, котра зумовлена компонентом - дера, наявним у згаданих прізвищах.

Зі змісту твору дізнаємось, що Гриць народився у Караганді, а виховувався на Донбасі, де його сім'ю називали "западенці" чи "бандерівці". Звідси об'рунтована звукова асоціація Штундера - Бандера. У прізвище героя автор вкладає звуковий еквівалент його прізвиська ("бандерівець") і цим пояснює його походження.

Кожна з аналізованих номінацій є важливим текстотвірним й образотворчим елементом. Вони є точками розгортання мікротексту; сприяючи формуванню мікродискурсу, актуалізуючи пресупозиції, "знаходять функціональну "підтримку" у різних судженнях, на різних мовних рівнях" (12, 95).

Поетичний антропонім є діючим елементом тексту: він маніфестує конкретну інформацію, а його ВФ розширює семантичний обсяг слова.

Проаналізуємо сказане на прикладі прізвища Мартофляк, котре виникло як "контамінація окреслення постаті з "Енеїди" Котляревського" (13, 14) мартопляса, якого зустрічаємо серед грішників у печлі:

А мартопляс кричав, сміявся,
Розказовав і дивовався,
Як добре знав жінок дурить (9, 84).

Використовується це прізвище й у поезіях Ю. Андруховича "Романс Мартопляса" і "Благання Мартопляса" (10, 10-11). Тлумачний словник так пояснює слово: мартопляс - "те саме, що вітрогін; жевжик" (2, 577). Кожна з названих характеристик розкриває одну із суттєвих сторін поета Мартофляка: це легковажний чоловік. Як бачимо, прізвище у художньому тексті є промовистим, значущим, воно, розповідаючи про свого власника, створює фон розгортання образу, робить цей образ "міченим", провокує реципієнта до "прочитання" мікротексту номінації і її взаємодії з текстом в цілому.

Для повноти характеристики образу важливо те, наскільки точно вловлена одна із домінативних рис референта (Мартофляк - жевжик), тому з фонду мови автор добирає слово, яке мусить бути більшим, ніж звичайний розпізнавальний знак, слово-ім'я: воно повинно бути елементом гри у тексті. Номінація є інформатором,

мікротекстом. Її ВФ "повідомляє", про що думала людина у момент вибору ознаки денотата, про скерованість уваги під час виділення характеристики. Відбувається "процес абстракції в акті найменування" [14,49], коли велика кількість другорядних, несуттєвих ознак опускається, а виділяється лише та, котрій належить "представляти" денотат (у художньому тексті "несуттєвість" ознаки є відносною, бо саме вона може бути образотвірною).

Інколи декодування номінацій, виділення ознаки, закріпленої у слові, спрямовує у кілька смислотвірних напрямків, тобто номінація стає полівалентною, допускає неоднозначне трактування. Наприклад, прізвище одного з героїв роману Ю. Андруховича, італійського консула, - де Педеріні. Звукова асоціація названої номінації зближує її із прізвищем відомого скрипаля - Паганіні. Автор створює "італійський" новотвір, вдаючись до використання звукової асоціації з італійським прізвищем. Однак у поетичному антропонімі закріплений ще один асоціативний зв'язок: де Педеріні - педераст, котрий скеровує слово в інше конотативне русло і надає власній назві негативного стилістичного забарвлення. Амбівалентне "прочитання" номінації створює мотив гри, що передбачає полізначеннєву інтерпретацію. Автор не визначає меж розгортання думки сприймачів, а провокує їх творчу співпрацю, пропонує ситуацію обрання наступного ходу, нової мікротеми.

Вибір номінатором ознаки, яка проектується через ВФ слова, диктується інколи естетичними чи оцінними настановами. Можна стверджувати, що ВФ мовної одиниці "виражає зміст, в якому імпліцитно закладено емоційно-оцінний компонент, тобто раціональне (предметно-логічне, дескриптивне, нейтральне) і емоційно-оцінне (емотивне) співіснують як два аспекти однієї (відображеної у свідомості) ситуації" [12,43].

Наприклад, ВФ прізвиська "Акулячий Писок - "той, що обличчям схожий на акулу ...". Таке сприйняття не віщує симпатій зі сторони поетів, котрі так назвали "голомозого масивного мерзотника" у ресторані. У зовнішності героя, закодованій у ВФ його прізвиська, присутні ворожість ("акуюлячий" - зажерливий, підступний) і боязнь, що межує із грубістю ("писок"). Ця номінація не тільки характеризує героя, але й повідомляє, як сприйняли, оцінили його в товаристві поетів ("ворожість", "боязнь").

Оскільки "питання найменування ... є питанням пізнання" (15, 334), процес номінації - це творчий процес "проникнення" в суть конкретного явища, це пізнання його. Як зазначав Шарль Баллі, "ми розуміємо слово і відчуваємо його емоційне забарвлення тільки

тому, що несвідомо зіставляємо його з іншими” (16, 154). Процеси пізнання, зіставлення є складовими процесу “іменування”. Точкою відштовхування в акті номінації є ВФ слова, основна функція якої репрезентативна - разом із зовнішньою формою вона оформлює і представляє слово, а в художньому тексті - образ, тему чи мотив.

Аналіз власних назв у романі “Рекреації” показує: процес номінації у постмодерністському тексті є апробацією різних культурних кодів, що допускає відносно довільний вибір напрямку ідентифікації об’єкта внутрішньою формою слова. Читачеві доводиться ставати співавтором ономазіологічної гри, “витлумачуючи” те, що імпліцитно закладено в найменні.

1. Гах В.Г. К диалектике семантических отношений в языке // Принципы и методы семантических исследований.-М.: Наука, 1976. - С.73-92.
2. Новый глумачний словник української мови: У 4т. - К.:Аконіт, 1999.
3. Андрухович Ю.І. Рекреації // Андрухович Ю.І. Рекреації. Романи.-К.: Час, 1996. - С.33-113.
4. Марчук В. Контуры автора в постмодернизме // Вестник Московского университета: Филология. - 1998. - №2. - С.46-56.
5. Зверев А.Д. Про власні та загальні імена // Мовознавство.-1976.-С.32-37.
6. Уфимцева А.А. Лексическая номинация (первичная номинация) // Языковая номинация: Виды наименований. - М.: Наука, 1977. - С.5-85.
7. Подольская Н.В. Словарь русской онаматической терминологии. - М.: Наука, 1988. - 192 с.
8. Кияк Т.Р. О “внутренней форме” лексических единиц // Вопросы языкознания. - 1987. - №3. - С.58-68.
9. Котляревський І.П. Енеїда.-К.: Дніпро, 1988.- 277 с.
10. Андрухович Ю.І. Екзотичні птахи і рослини з додатком “Індія”. Колекція віршів.- Івано-Франківськ: Лілея - НВ, 1997.-112 с.
11. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия литературы и языка.-1997. Том 56, №5 - С.12-21.
12. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст.- Коломия: Вік, 1997.- 180 с.
13. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів // Андрухович Ю.І. Рекреації. Романи.-К.: Час, 1996.- С.9-27.
14. Уфимцева А.А., Азнаурова Э.С., Кубрякова Е.С. Лингвистическая сущность и аспекты номинации // Языковая номинация: Общие вопросы. -М.: Наука, 1977.- С.7-99.
15. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований.-М.: Наука, 1977.-С.304-357.
16. Телия В.Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация: Виды наименований.-М.: Наука, 1977.-С.129-222.

The article provides the analysis of the inner form of poetic antroponims used in the novel “Recreations” by Yurij Andruchovych.

Мар'яна Стринаглюк

ТРАДИЦІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ В ЗБІРЦІ ІВАНА ФРАНКА “МІЙ ІЗМАРАГД” .

Збірка Івана Франка “Мій Ізмарагд”, яка побачила світ у 1898 році, та її доповнене перевидання 1911 р. вирізняються з-поміж усіх решти поетичних книжок письменника нехарактерним, старомодним, як для мистецьких творінь рубежу століть, дидактизмом. Відомо ж бо, що з часів романтизму престиж дидактичної поезії остаточно й безповоротно впав, і будь-яке моралізаторство вже понад півстоліття вважалося ознакою поганого художнього смаку (пригадаймо хоча б відомий вислів англійського поета-романтика П.-Б.Шеллі (1792-1822): “Дидактична поезія – для мене гидота” (1, 150)). Тим часом, визнаний майстер художнього слова “розливає” по цілій своїй збірці “моральне чуття”, прагнучи, щоб його “сухо навчаючі та моралізаторські вірші” викресали в душі читача почуття “доброти, лагідності, толеранції”, а в передмові до збірки безапеляційно, із властивим йому авторитаризмом стверджує: “...Правдива поезія мусить бути завжди моральною, бо джерело обох одне й те саме” (2, 180) .

У 90-х роках І.Франко серйозно зацікавився середньовіччям, зокрема тогочасною культурою Близького Сходу й Візантії (докторська дисертація “Варлаам і Йоасаф: Старохристиянський духовний роман і його літературна історія”), вивчав історію європейського середньовіччя (праця “Данте Аліґ’єрі. Характеристика Середніх віків” та ін.), досліджував нашу національну культуру тієї епохи (п’ятитомне коментоване видання “Апокрифи і легенди з українських рукописів” тощо). Це одразу позначилося на Франкових художніх творах: на рубежі століть його поетичні й прозові збірки зарясніли давніми образами й мотивами, темами та сюжетами, зниклими з карт топонімами, архаїчною термінологією й лексикою. Власне наукові зацікавлення певною мірою спричинилися й до появи окремої поетичної збірки – “Мій Ізмарагд”, причому письменник настільки захопився давниною, що переніс у твори кінця ХІХ ст. основоположну ідею середньовічної культури – ідею нерозривної єдності блага (добра) і краси, про яку так багато писатимуть уже в наш час учені-медієвісти, вказуючи на відносність термінів “середньовічна естетика” та “середньовічна етика” і пропонуючи натомість поняття “етико-естетичної середньовічної свідомості” (3) .

Середньовічне розуміння краси найкраще ілюструє думка

Псевдо-Діонісія Ареопагіта: “Нема прекрасного поза благом-добром і нема блага-добра поза прекрасним” (4, 615). Ця ідея лягла в основу середньовічного художнього мислення й визначила характер величезної кількості написаних у ту пору творів. Однак це ж саме задекларував у передмові до “Мого Ізмарагду” Іван Франко, пишучи, що “правдива поезія мусить бути завжди моральною, бо джерело обох одне й те саме”. Справді кожен поетичний твір збірки – мініатюра-строфа чи поширена оповідь-легенда – це корисна мудра порада читачеві, що повинна навчити його тих чи інших чеснот, закликати до відповідного людському призначенню життя. Так, у “Притчі про смерть” автор устами “премудрого царя” Асоки пригадує читачеві ці чесноти через образи двох аскетів “худих, блідих, в одежах із кори та бур’яну”, що сиділи коло брами в місто, куди в’їжджав цар. У “Притчі про покірну” поет майже дослівно, лише у віршованій формі, переповідає Христову проповідь про митаря й фарисея, яка повчає про боговгодність смирення. У “Притчі про піст” ілюструє знов-таки Ісусові слова про два царства: земне й Небесне, про двох вершителей людських дол: Бога-Царя й царя-кесаря та неспівмірність їхньої влади, а також про облудність вчених фарисеїв і щирі віру вбогого простолюдина (на апостолів Христос покликав простих рибалок, а в Франковій притчі як вірець праведності фігурує бідний пастух).

Всі твори збірки є зразками високого поетичного мистецтва. Як свідчать коментарі упорядників другого тому (481-491), переважна більшість текстів, об’єднаних у “Мій Ізмарагд”, перед тим, як потрапити до книжки, пройшла гарт численних переробок, виправлень та доповнень. Порівняльний аналіз версій одного й того ж вірша показує, що Франко багато працював над удосконаленням темпоритміки своїх поезій, “вирівненням” їх віршового розміру, наполегливо домагався внутрішньої гармонії текстів, коригуючи виражальні засоби всіх мовних рівнів: фонетичного, лексичного, синтаксичного. Для прикладу – одна зі “Строф”:

*Як та опука від скали
Відскакує відлого,
Так кривда людська все паде
На кривдника самого (203).*

Так поезія звучить у “Моєму Ізмарагді”. А ось її первісний варіант (опублікований в журналі “Зоря”, № 23 за 1883 рік, ст. 356):

*Як та опука від стіни раз в раз відскакує упруго,
Так кривда людська паде все на тебе, кривдничче-катюго.*

Безсумніву, “ізмарагдавський” варіант є вдалішим і

милозвучнішим. По-перше, за рахунок усунення з твору двох фонетично громіздких конструкцій “раз в раз” та “кривдничче-катюго”, обтяжених невластивими українській мові звукосполученнями приголосних “з-в-р-з”, “в-д-н-ч”. По-друге, завдяки зміні метричної побудови: в остаточному варіанті маємо катрен з традиційним чергуванням 8-ми і 6-тискладових віршів (написаних відповідно 4 - і 3-стопним ямбом), тоді як у попередньому – дистих з порівняно довгими і доволі незвичними 17-тискладовими віршами, які розбиваються цезурою на 8-мискладові 9-тискладові гемістихи. За вимогами ритму в першому варіанті бачимо неправильне наголошення “паде все”, яке Франко цілком слушно в “Моєму Ізмарагді” замінив на “все паде”. Окрім того, на користь поезії пішли й деякі зміни на морфологічному рівні (зокрема, словоформа “кривдника” в остаточному варіанті природніша для мовця, ніж патетично книжна, штучна “кривдничче” з первісного тексту). Семантично невмотивованим, непродуманим було в першому варіанті поєднання лексем “кривдник”-“катюга”, і Франко відчув, що “перегнув палицю”, додавши до семантично багатшого, хоч і нейтрального “кривдник” конкретизовану, чуттєво насичену прикладку “катюга”. Також він вловив своїм поетичним чуттям надмір напруги, створюваної прикінцевим “гудінням” – “відскаку-є у-пру-го” і, врахувавши, що “упругий” – очевидний русизм, доречно замінив його авторським новотвором “відлого” від українського діалектного прислівника “навідліг”, наблизивши, таким чином, поетичний текст до мовлення потенційного читача (мусимо пам’ятати, що адресат збірки, за уявленням Франка, – якнайширші народні маси).

Орієнтуючись на цього ж таки читача, поет дещо спростив і синтаксичне оформлення мініатюри, а саме: усунув конструкцію звертання, що, як відомо, належить до так званих відокремлених членів речення або (за термінологією мовознавця І.П.Ющука) ускладнюючих синтаксичних внесень. На лексико-семантичному рівні Франко здійснив заміну лексеми “стіна”, асоціативний ряд якої “домашність, буденність, рутинний побут, перепона, безвихідь, замкнений простір”, лексемою “скала”, що викликає у читачській уяві яскравий, об’ємний образ: серед просторового безмежжя з високої, могутньої скелі-гори відламуються й падають на голову кривдникові велетенські шматки породи (скалки, опуки), від яких ніде сховатись, нічим захиститись. Така справедлива покара за вчинену кривду, причому покара з Неба, від сил Вишніх, адже скали, на відміну від стін, – нерукотворні, володіють нечуваною руйнівною силою і здатні

якщо не знищити кривдника, то принаймні його покалічити.

Образ скелі набув у даному творі такого ж вирішального значення, як образ морської глибини у строфі “Книги – морська глибина...”, як образ ночі, “коли сонце зайшло” (“Не цурається правди мудрець...”) чи образ звіра-худобини (“Хоч від хліба здержусь...”). Загалом це стало прикметною рисою художнього світу поетичної збірки “Мій Ізмарагд”: у кожному творі, немов семантична вісь, довкола якої ліпиться ціле словесно-звукове “тіло” поетичного тексту, - стрижнева метафора. Саме тому про “Мій Ізмарагд” можемо образно сказати: збірка – наче разок коралів, коштовного намиста, а кожна поезія в ній – окрема намистина, з осердя якої промениться яскравий блиск – центральний, внутрішній образ-ідея.

“Мій Ізмарагд” творився під безпосереднім впливом принаймні двох основних літературних джерел: Біблії та давньоруського збірника “Ізмарагд”. Ці твори, що по праву ввійшли до скарбниці красного письменства, були для Франка не лише джерелом натхнення в, так би мовити, ідейно-образному плані, а й становили певний орієнтир на рівні внутрішньої організації текстів (строфіки, метрики, стилістики). Перед Франком стояло завдання явити сучасникові тексти не менш досконалі і не менш цікаві, ніж ті, що служили першоджерелом. Зрештою, для такого поетичного генія як Франко це не складало надмети, і з поставленим завданням – дати “руському” читачеві високодуховні й водночас високохудожні твори – поет справився із подиву гідною легкістю: у лаконічні біблійні тексти ввів багато своїх авторських метафор і образних висловлювань, причому настільки вдалих, що вони передавали зміст священних староврейських текстів точніше, ніж, наприклад, латинська Вульгата чи давньоруські списки; у давні притчі й легенди вплив сюжетні елементи, що осучаснювали їх зміст, робили їх зрозумілішими читачеві кінця XIX ст.; додав до наскрізного в “Ізмарагд” строго бінарного паралелізму риторичні симетрії інших типів; розширив версифікаційні традиції біблійних перекладів, запропонувавши для поетичного вислову такі несподівані в цьому контексті конструкції, як, приміром, т.зв. коломийковий вірш (“Указ проти голоду”), олександрійський вірш (дистих з 12-тискладовими віршами з парним римуванням окситонного типу, написаний чотиристопним анапестом, як в “Легенді про вічне життя”, “Притчі про смерть”), монорим (вірш, поєднаний однією римою, як, наприклад, “Бережи маєток про чорну годину...”), терцина (“Притча про піст”) і т.п.

Як бачимо, Іван Франко доклав чимало зусиль, щоб “перлина

дорогая” високодуховної біблійної мислі йшла до рук читачеві в “оправі золотій”, себто в ретельно виписаній, вирізьбленій рукою майстра форми (у формі саме поетичній, римованій, і тому, безумовно, прекрасній з погляду середньовіччя).

Таким чином, до “Мого Ізмарагду” можемо застосувати ареопагітівську формулу діалектичної єдності блага-і-краси:

Високий морально-дидактичний зміст збірки → Благо (благий зміст)

Витончена поетична (образно-римована) форма → Краса (красива форма)

Фундаментом середньовічного художнього мислення, яке розвинув Псевдо-Діонісій Ареопагіт, були теоретичні ідеї пізньоелліністичного мислителя Псевдо-Лонгіна (сер. I ст. н.е.), викладені в його трактаті “Про піднесене”. У ньому філософ проаналізував твори великих письменників античної епохи під кутом зору власного бачення функцій мистецтва і вперше в історії культури пропустив їх крізь “чистилище” категорії піднесеного. Слідом за Псевдо-Лонгіном пішла вся середньовічна епоха – явища мистецтва оцінювались за принципом, наскільки той чи інший твір підносив людину духовно, наскільки облагороджував її. Іван Франко, творячи “Мій Ізмарагд”, прагнув “подати сучасному руському читачеві” художні структури, з яких у його душу впала б “хоч крапля доброти, лагідності, толеранції”, книгу, що справила б на цього читача такий же облагороджуючий вплив, який справляли твори мистецтва (в тому числі й літературні) на людину в середньовіччі. Поет вважав, що його сучасники, загрузлі в обивательських клопотах, потребують духовного очищення, пробудження свідомості, возвищення над буденщиною. З огляду на специфіку поставленої перед збіркою мети: просвітити “темного” сучасника, який на порозі XX віку, на думку автора, за рівнем свідомості й культури мало чим відрізнявся від свого середньовічного пращура (“У mnogому подібне до того селянина було становище середніх віків” (5,26)), письменник обрав за основний тон художньої оповіді повчальність. Він пішов торованим шляхом середньовічних авторів, які вважали учительство, моралізаторство (тобто спроможність людини давати мудрі поради) ознакою богообраності, особливого Божого благословення, адже коли Всевишній дає людині дар мудрості, красномовства, проповідництва, Він робить її глашатаєм Свого Слова, Своєї мудрості, а це - найбільша честь (недаремно в середньовічному суспільстві так високо цінували грамотність, бо ж вона уможлиблювала приособлення до “Божественного глаголу”).

Іван Франко як творець “Мого Ізмарагду” не мав на меті провадити свого сучасника до праведності й святості, його ідеалом

була вселюдська духовність, моральність, доброта і мудрість. Однак, як і в середньовіччі, письменник не диференціював аудиторію своїх читачів, намагався зробити книгу універсальною: для всіх і на всі випадки життя (подібним універсалізмом відзначалися відомі давньоруські збірники “Ізмарагд”, “Златоструй”, “Маргарит”, “Златая цепь”, які, зрештою, й служили зразком для письменника). Тому в “Моему Ізмарагді” зустрічаються і простодушні практичні поради на щодень, й мудрі сентенції-афоризми.

Відомий дослідник візантійської літератури С.С. Аверінцев для означення таких “тваринних” образів використовує термін “байкарні тварини” (6, 165), зважаючи, що середньовіччя запозичило до своєї літератури (причому не лише художньої, але й наукової та філософської) розвинутий в античності Езопом жанр байки та її поетику.

Одночасно Франко залучає образи тварин для прямого дидактичного унаочнення, опираючись при цьому на тематично-синтаксичний двочленний паралелізм, який загалом є панівним у циклі “Паренетікон”:

*Мухи сідають на ранах,
Пчолы на квітах пахучих;
Добрый все бачить лишь добре,
Підлий лишь підле у других (203).
Як риба без води
На суші швидко гине
Так пропада чернець
Що монастир покине (198).*

Середньовічне трактування природи як шкільного посібника-унаочнення найповніше відбилось на Франковій “Притчі про життя”. Розуміється, впливи середньовічної художньої свідомості на цю поетичну збірку Івана Франка простежуються не лише у проаналізованій нами повчальній тональності художньої оповіді, а й на формальному рівні: через запозичення і трансформацію образів, символів, алегорій, використання певних метричних і строфічних форм. Однією з важливих рис середньовічної художньої свідомості, яку в оригінальній модифікації зустрічаємо в “Моему Ізмарагді” Івана Франка, є літургійність. Також варто говорити про традиційно середньовічне ставлення до світу та специфічну манеру зображення природи, однак ці питання потребують окремого висвітлення.

Отже, “Мій Ізмарагд” творився письменником у період його наукового зацікавлення середньовічною культурою. Твори цієї збірки органічно перейняли від свого першоджерела своєрідну

образність, специфіку організації тексту і, що найбільше впадає у вічі, тональність художньої оповіді, яку можна окреслити як повчально-настановчу або дидактичну. Стосовно ж проблеми моральності літератури, яка неодмінно постає при аналізі “Мого Ізмарагду”, варто навести слова сучасного французького культуролога Ж.Марітена: “Мистецтво і Мораль творять два автономні світи, кожен з яких суверенний у межах своєї сфери, однак вони все ж не можуть взаємно ігнорувати один одного, бо людина присутня в обох цих світах одночасно як інтелектуальний творець і як моральний діяч, суб'єкт актів, у яких вирішується його доля. І оскільки митець є людиною, перед тим як бути художником, автономний світ моралі, безумовно, вищий (і просторіший), ніж автономний світ мистецтва. Інакше кажучи, мистецтво посереднім і зовнішнім способом підкорене Моралі” (7, 178). Тому попри всі новітні літературні напрями, течії та передові літературознавчі теорії, теза Івана Франка про моральність “правдивої поезії”, про те, що “джерело обох одне й те саме”, залишається актуальною, а художнє втілення цієї тези – поетична збірка “Мій Ізмарагд” – і сьогодні може слугувати прикладом коректного співіснування цих “двох автономних світів” в одному контекстуальному просторі.

1. Цит. за кн.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: “Наука”, 1977.

2. Франко І.Я. Мій Ізмарагд. // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1976. Далі при покликанні на це видання у статті вказуватимуться лише сторінки.

3. Див.: Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. А також праці: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Наука, 1972; Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М.: Наука, 1965; Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1977; Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1971.

4. Ареопажитики. // Антология мировой философии: В 4-х томах. – Т.1. – Ч. 2. – М.: Наука, 1969.

5. Франко І.Я. Данте Аліг'єрі. Характеристика Середніх віків. // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1976.

6. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: “Наука”, 1977.

7. Маритен Ж. Ответственность художника. // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991.

The article illustrates the influence of medieval artistic concepts on I. Franko's poetry. The emphasis is laid on ethical and esthetical elements' of the “My Emerald”, a collection of poems. These elements coupled with specific reality perception and metaphoric originality are indicative of the fact that the poetic vision of the poet was influenced by medieval culture.

Поетика літературного твору

Степан Хороб

СТАНОВЛЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ

Експресіонізм як тип художнього мислення “приживався” в українській драматургії кількома, принаймні двома чітко вираженими у літературно-сценічному процесі шляхами: з одного боку, через рецепцію цієї західноєвропейської модерної течії, що набула особливо помітного розвитку в письменстві і мистецтві після Першої світової війни, з іншого – через намагання увиразнити й розширити в літературі і театрі, надто на початку ХХ століття, новітні засоби творчості, зумовлені ідейно-естетичним національним контекстом і художніми потребами часу. Звідси експресіонізм в українській драмі, на відміну від західноєвропейської експресіоністської драматургії (Августа Стріндберга, Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Уру, Вальтера Газенклевера та ін.), був явищем не тільки естетичним, але й передусім культурно-історичним. Він, як й інші модерні типи художньої свідомості – неоромантизм, імпресіонізм, неонатуралізм, метафізичний символізм тощо (хай і на рівні окремих письменницької постаті, а не цілісної системи), утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із неонародницькою, тенденцію національно-культурного самовизначення.

Загалом експресіонізм як типологічно споріднене утворення (завперш із німецькою драматургією) рецепціювався на українському ґрунті передусім через розширення засобів драматургічної поетики – динамізм дії, сюжетно-композиційну рвуність та замкнутість, виразно підкреслену сценічність, активне творення (прийомами театральної образності) життя, а не його відображення, чіткість художницької позиції у ставленні до нього. На переконання теоретиків та істориків літератури, експресіоністи різко відкидали застарілі (анахронічні в їх розумінні) структури життя та мистецтва, прагнули вивищити автентичність, незалежність людського духу, вивільнити людину, її “Я” з пут технократичного світу. Власне, шукаючи шляхів для вдосконалення духовності окремих осіб, вони ставлять її в центр Всесвіту, в результаті чого кожен

індивід (із цілковито своєрідним характером) підноситься до космічних масштабів – величних, непроминально-трагічних і водночас езотеричних у своїй суті.

Експресіоністи всіляко намагалися вплинути на читача чи глядача (згадаємо бодай драматургічні твори німецьких авторів). А теоретик цієї образно-художньої моделі мислення Юліус Бабб визначив її сутність як переживання та спогади людини в останню мить перед стратою, в момент усвідомлення свого небуття. Саме цими теоретичними засадами обумовлювалася й структура експресіоністських драм, характерними рисами якої були узагальненість малюнка та уникнення деталей, оскільки ті послабляють експресію, притуплюють вираження, притлумлюють вразливість як від творення, так і від сприйняття подій, образів тощо.

Українська літературно-художня критика і літературознавство 10-20-х років, на перший погляд, ще не зовсім чітко окреслює і визначає такі поняття, як “експресіонізм” і “неонародництво”, “модернізм” і “неореалізм”, хоча тонко вловлює сам процес становлення нової критичної системи цінностей парадигми в українській культурній самосвідомості (“На великому шляху. Про письменників 1909” Микити Сріблянського (1), “Драма живих символів” Миколи Вороного (2), “Дисгармонія” В. Винниченка” Антона Крушельницького (3) чи колективна монографія “Експресіонізм та експресіоністи” (4)). Безперечно, на становленні української експресіоністської драми позначалася впливова на початку ХХ століття національно-культурна народницька теорія. Її рівень і популярність, розробка основних естетичних засад в минулому – головним чином через драматургію Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Бориса Грінченка та інших авторів – так чи інакше відбивалась на трансформації інтенцій і форм українського модернізму (Тамара Гундарова). Водночас спостерігався зворотній вплив модерної п’єси (неоромантичні драматичні поеми Лесі Українки, неореалістичні драми Володимира Винниченка, неонатуралістичні етюди Спиридона Черкасенка, символістські сценічні композиції Олександра Олеса) на неонародницьки зорієнтованих драматургів: скажімо, соціальні й історичні драми Гната Хоткевича, Людмили Старицької-Черняхівської чи Бориса Грінченка позначені пошуками нових засобів сценічності, художнього вираження. Зрештою, і модерністська критика, насамперед Микола Євшан, Андрій Товкачевський, Микита Сріблянський та Микола Вороний також

спричинювала внутрішню переорієнтацію та еволюцію народницької течії в бік модернізму.

В українській драматургії початку ХХ століття зі всією очевидністю поєднуються як традиційні народно-позитивістські уявлення, етнографічно-національні риси, так і форми, структури, моделі й утворення європейського творчого досвіду – інтелектуалізована індивідуальна і культурна рефлексія, елементи психоаналізу, візійні і фантазмагоричні дії здебільшого від реалізму до містики, від натуралістичного зображення речей до екстатичного сценарію, від сумнівів до віри героя тощо. На переконання Івана Франка, нова генерація українських письменників, у тому числі й драматургів, намагалася цілковито “модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу” (5). Драматичні твори Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка та інших закріплювали на національному ґрунті новітні форми і засоби зображення, відбивали еволюцію основних типів художнього мислення (від описового реалізму, соціологічного реалізму до символізму, неоромантизму й експресіонізму), власне, тих моделей письменницької свідомості, котрі стають домінуючими у розвитку української модерної драми на початку ХХ століття, літературно-сценічного процесу загалом. У драматургії, прозі та поезії того часу “просвітительський і позитивістський об’єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб’єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство – увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо” (6).

Поряд із іншими типами художнього мислення, експресіонізм помітно модернізував українську літературу і мистецтво 20-30-х років. Власне, експресіоністичну образність, інверсованість мовлення, сугестивність алегорії, динамізм дії, ірреальну, здебільшого фантазмагоричну ситуативність драматичного дійства, стрибкоподібний, дещо ілюстративний розвиток сюжету, контрастні прокламації та інші риси поетики цієї течії надібуємо у ряді творів національного письменства і мистецтва означеного періоду. Тут і новелістика Василя Стефаника, і романи “Вальдшнепи” Миколи Хвильового та “Сонячна машина” Володимира Винниченка, і повісті Андрія Головка “Діти Землі і Сонця” та “Можу”, і ранні поезії Тодося Осьмачки, Миколи Бажана та Павла Тичини, і кіноповісті “Земля”

та “Іван” Олександра Довженка, і драми “Народний Малахій”, “Патетична соната” та “Маклена Граса” Миколи Куліша, і вистави “Газ” та “Джиммі Хіггінс” у постановці Леся Курбаса тощо.

Варто зауважити, що творці української експресіоністської драми (насамперед Микола Куліш та Володимир Винниченко) розробляли типологічно споріднені зі світовою творчою практикою проблеми перебудови людини в нових суспільних обставинах (“Народний Малахій” і “Пророк”), де головний конфліктний вузол зав’язувався на протиріччях між вимріяною людством суспільною формацією – ідеалізованою, дещо фетишизованою у людській уяві та реальними – суворими, а то й трагічними обставинами життя. Приміром, Малахій Стаканчик із драми Миколи Куліша “Народний Малахій”, який прагне розв’язати цей конфлікт шляхом реформування людини (а вона відтак реформуватиме соціалістичне суспільство), в дечому перегукується з Тамалом із драми австрійського письменника Франца Верфеля “Людина із дзеркала”. Проте ця спільність проступає лише на рівні бажань героїв. Вчинки, діяння, зрештою, й кінцева мета їх різні: якщо Малахій зосереджується на негайній видозміні життя людини, котра врешті-решт призведе до зміни “голубої далі” – соціалізму, то Тамал здійснює все в ім’я власного очищення та спокою. Герой Франца Верфеля досягає певного духовно-морального розвитку на тривалому шляху помилок, більше того, – злочинів, все ж усвідомлює, що зло йде насамперед од нього. Герой Миколи Куліша, також проходячи складний шлях пошуків та випробувань до фанатичної мрії, не зауважує, що стає своєрідною спонукою страждань, навіть смерті для свого найближчого оточення. Малахій Стаканчик, отже, не зазнає мук сумніння, не відчуває морального очищення, не прагне збагнути самого себе, зрештою, не відроджується, як це відбувається із Тамалом. Більше того, персонаж української експресіоністської драми ніби застиг у своїй фанатично-засліпленій вірі, у своєму маніакально обмеженому сприйнятті і розумінні життя. Завдяки цьому на той час він сприймався як цілковито реальний – зароджуваний і всіляко утверджуваний фанатизм у радянському суспільстві ставав все очевиднішим явищем і злом.

Загалом попри чітко виражене експресіоністське спрямування художнього мислення Миколи Куліша в “Народному Малахії”, тут реалізм набував особливого характеру. З одного боку, цей твір українського автора більше тяжіє до ідей, ніж характерів, що зближує його із експресіонізмом, з другого – він представляє такі власне

національні типи й побут, до яких західноєвропейський експресіонізм, по суті, майже не вдавався.

Українська експресіоністська драма, попри зарубіжні впливи, мала й своє національне підґрунтя, перейшовши поступово із системи символізму, котрий був своєрідною єдиною ланкою, точніше – образно кажучи, перекидним містком від натуралізму до експресіонізму. Саме з останнім символізм єднає “однакове зацікавлення душевним життям людини і обом їм притаманний суб’єктивізм”, хоча “символізм – статичний, експресіонізм – динамічний” (7). Тому елементи поезики експресіоністської драми також можна спостерегти і в символістських п’єсах Олександра Олеся (“По дорозі в Казку”, “Трагедія серця”, “Танець життя”, “Художники”), де апокаліптичне протиставлення тлінного, скороминущого із безкінечним, вічним стає домінуючим, сприяє розгортанню драматичної дії і конфлікту, драматизує людські настрої, переживання від можливого розриву духовних, сімейних, зрештою, космічних зв’язків. Експресіоністські прийоми використовував і Спиридон Черкасенко у своїх неонатURALIстичних та символістських драмах (“Жах”, “Повинен”), де особистість людини проступає на тлі містично-візіонерських, ексцентричних обставин і ситуацій із відчуттями страху, каяття, упокорення, а драматична дія розчиняється у прагненнях і мріях про скоріше завершення цього надлюдського випробування.

І все ж чи не найбільш виразно експресіонізм як тип художнього мислення проступає саме в драматургії Миколи Куліша та Володимира Винниченка, для яких найціннішою була людина в момент високого напруження її духовних сил, її трагічних протиріч між переконанням і насиллям, оновленням і неможливістю його утвердження в житті (“Патетична соната”, “Маклена Граса”, “Народний Малахій” Миколи Куліша чи “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Базар”, “Брехня”, “Пригвожені”, “Гріх”, “Пророк” Володимира Винниченка). За всієї очевидної несхожості сюжетів, образів, конфліктів, спільною тут є авторська спрямованість на найсуттєвіше виявлення характерів без будь-якої історичної і психологічної одноразовості, що “вивільнило” персонажі з таких умовностей, котрі в екстатичному і цинічному зображенні дійових осіб призводили до створення типу, до абстракції й до символу. Власне, такими сприймаються Малахій Стаканчик (“Народний Малахій”), Амар (“Пророк”) та інші характери української експресіоністської драми, саме Володимир Винниченко та Микола

Кулішу 20-30-х р. започаткували в українській драматургії як цілісну (а не на рівні лише окремих елементів поезики) нову символістсько-експресіоністську стилістику, яка своїм потужним психологічним й аналітичним вираженням вигідно виокремлювалася на тлі тогочасних аналогічних спроб інших драматургів – Гната Хоткевича, Любові Яновської, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Івана Микитенка, Олександра Корнійчука. Така стилістика почати зустрічається у ранній драматургії Ярослава Галана (“Вероніка”), де розкривається віковична боротьба людини за життя в умовах смерті, де воля до життя переплетена із фанатичною, сліпою вірою, у фантастичній драмі “Радій” Мирослава Ірчана, де головні образи розкриті у певній гротесковій формі, із специфічними вадами і недоліками.

Необхідно зазначити, що під час становлення української експресіоністської драми утверджувалися її специфічні риси й щодо формотворення. Як і в західноєвропейській драматургії, вона була надто ліричною і монологічною, чим, власне, й різнилася від градованого натуралізму та психологічно змальованого імпресіонізму. Зізнання, приміром, Марини Ступай-Ступаненко чи Ілька Юги із “Патетичної сонати” Миколи Куліша важило більше, ніж конфлікт твору. Герой драми здебільшого ставав рупором самого автора (згадаймо тезу “чесність із собою” Володимира Винниченка і їх зусбічну інтерпретацію у драматургічних творах “Закон”, “Брехня” та ін.), котрий мусив усвідомлювати те, що досліджувати й аналізувати треба не стільки складність надто минулого, як те, що є неминує. Тему в експресіоністській драмі “людина стає не духом і душею, а несе в собі щось від одержимих” (8). Або, як стверджував теоретик німецького експресіонізму Пауль Корнфельд, такі постаті “виступають із нетрів усього земного, екстатичного і шаленого, але тільки вони наділені справжніми ознаками людини” (9).

Звичайно, драма із таким типом художнього мислення вимагала відповідно й нового сценічного стилю. В експресіоністських виставах театру “Березіль” режисер-експериментатор Лесь Курбас здійснював постановки найскладніших творів світового (передусім західноєвропейського) репертуару – інсценізацію роману Ептона Сінклера “Джиммі Хіггінс”, п’єси Фернана Кроммелінка “Золоте дерево”, драми Георга Кайзера “Газ”. Йдучи від такої експресіоністської п’єси, Лесь Курбас також сприяв становленню й утвердженню її у літературно-сценічному процесі України початку ХХ століття. Створюючи “рефлексологічний” театр, який, на відміну від

театру “психологічного”, спирався на активну позицію глядача, він часто у режисерських рішеннях такого типу української драматургії (перш за все творів Миколи Куліша) широко використовував поетику експресіонізму: музика, шумові ефекти і декорація були піднесені до рівня актора-виконавця, техніка сцени була підкреслено оголеною, артисти намагалися проривати межі, котрими театр ілюзій відокремлював сцену і публіку, і втягнути глядача в ряди революціонізуючого люду. Згідно із такою сценічною стилістикою експресіонізму, театр, за словами Герберта Йегерінга, був покликаний не відображати, а виявляти сучасне життя (10).

Експресіоністські пошуки Леся Курбаса ґрунтувалися на широкому полі західноєвропейських джерел, із якими режисер був добре ознайомленим. Вражає кількість посилань у його працях на творців німецької експресіоністської драми – Георга Кайзера, Франца Ведекінда, Юліуса Бабба, Георга Гросса, Георга Бюхнера, Макса Вільфганса, їх твори тощо. Європейський контекст пошуків Леся Курбаса вперше виводив український театр за межі “місцевого колориту”, надавав йому всесвітнього значення. А такі постановки української експресіоністської драми, як “Народний Малахій” Миколи Куліша, “Над” Володимира Винниченка, чи західноєвропейської експресіоністської п’єси “Газ” Георга Кайзера, “Дж’їммі Хіггінс” Ептона Сінклера, не просто утверджували цей модерний тип художнього мислення на українській національній сцені і в літературі, а й стали явищами загальноєвропейського рівня.

У становленні української експресіоністської драми могли відіграти позитивну роль й часто організовані у 20-30-х роках дискусії з питань драматургії. Однак, на жаль, вони несли в собі не стільки естетичний, художній, скільки політичний характер і часом сприяли прямому знищенню тих явищ, які не вписувалися у коло соціалістичного реалізму та історичного оптимізму. Прикладом цього може служити обговорення-диспут трагікомедії “Народний Малахій” Миколи Куліша та її сценічна інтерпретація в театрі “Березіль” Лесем Курбасом (11), після якого були арештовані і автор драми, і її постановник.

Як би там не було, становлення української експресіоністської драматургії, як й експресіоністського мислення в загальноукраїнському літературно-художньому процесі відбувалося в непростих умовах. З одного боку, такого типу п’єси мали на меті витворювати й олітературнювати на національному ґрунті модерні західноєвропейські форми естетики й поетики, що диктувалося часом і

українським творчим контекстом, з другого – вони мали прислужитися переборенню традиції народницького “живого”, або етнографічно-побутового театру. І з першим, і з другим завданням українські експресіоністи справлялися успішно. Більше того, перебуваючи у силовому полі модернізму, експресіоністська драма започатковувала такі форми художнього зображення, які теоретично і практично заявляли своє право на естетичні, гедоністичні, психологічні та філософські теми. Водночас в експресіоністській драмі спостерігається властива для більшості модерних типів художнього мислення тенденція до їх схрещення, зрощення, взаємообумовленості.

Своєрідність становлення українського драматургічного експресіонізму, крім цього, полягає в тому, що він, як окремішне літературно-мистецьке явище, як автентична художня течія, порівняно з іншими західноєвропейськими літературами, появився на 20-25 років пізніше, приміром, від “Танцю смерті” (1901) Августа Стріндберга чи драм Георга Кайзера з 1910 року. Можливо, в зв’язку із цим – без належного зовнішнього “живого” стимулювання, а також у зв’язку із помітною наприкінці 30-х років ідеологізацією української літератури і мистецтва – експресіонізм як тип художнього мислення, ледь окреслившись у своєму становленні на національному ґрунті, утвердившись у творчості окремих драматургів (завперш Володимира Винниченка та Миколи Куліша) чи на рівні елементів поетики (Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Ярослав Галан, Мирослав Ірчан) або театральної-сценічної стилістики (“Газ”, “Дж’їммі Хіггінс”, “Народний Малахій”, “Над”) в театрі “Березіль”, був штучно обірваний. Експресіоністські традиції, що перебували ще у становленні, були кинуті у забуття. Хоча як окремішні “вкраплення”, вони все ж використовувалися в подальшому розвитку української драматургії і театру. Однак не були такими виразними, поширеними, як у 20-30-х роках ХХ століття. Зрештою, не знайшлося тоді і драматурга, який би продуктивно розгортав прийоми, стилістику й поетику експресіонізму в своїй творчості. Загалом українська драматургія початку ХХ століття чітко розпадається на два періоди: до 1934 року, коли функціонували у ній різні типи художнього мислення як цілковито самостійні, і після нього, коли будь-які спроби українських авторів уніфікувалися до так званого методу соцреалізму.

1. Сріблянський М. На великім шляху. Про письменників 1909 // Українська хата. – 1910. – №1. – С.43-58.

2. Вороний Микола. Драма живих символів // Микола Вороний. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С. 405-411.
3. Крушельницький А. Літературно-критичні нариси. – В Станіслававі 1908. – С. 211-219.
4. Експресіонізм та експресіоністи. – К.: Книгоспілка, 1929. – 176 с.
5. Франко І.Я. Українська література // Іван Франко. Твори: Збір. у 50-ти т. – К., 1982. – Т.33.
6. Гундорова Т.І. Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. – Книга перша. – К.: Либідь, 1994. – С.9-43.
7. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи. – К., 1929. – С. 4-26.
8. Herbert A. Und Elisabeth Frenzel. Expressionismus // Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. – München, 1998. – S.530-540.
9. Там само.
10. Там само.
11. Див.: Костюк Григорій. Коментар до “Народного Малахія” // Микола Куліш. Твори. – Нью-Йорк, 1955. – С.443-449; Художньо-політична рада НКО про “Березіль” і Лесь Курбаса; А.Хвиля про “Народного Малахія” і “Мину Мазайла”; Андрій Хвиля. Лицар Малахійського образу та ін. // Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. – Балтимор-Торонто, 1989.

The article investigates the sources of expressionism in Ukrainian modern drama. The paper analyzes the plays by V. Hynnychenko, M.Kulich, Myroslav Irchan, Y Mamontova, and other playwrights and outlines the development of 20-th century expressionist drama.

Ольга Слоньовська

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ У РОМАНІСТИЦІ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Поетика романів Т.Осьмачки “Старший боярин”, “План до двору”, “Ротонда душолюбців” характеризується передусім високою насиченістю архетипними образами та символами. Тому-то дослідники його творчості безспідставно стверджують, що завдяки цьому проза Т.Осьмачки надзвичайно потужно впливає на кожного читача-українця, задіюючи глибини свідомості й підсвідомості. Загалом цей письменник – філігранний майстер слова, віртуоз у творенні символів, через що йому заздрили навіть П.Тичина. Художньо різноманітність поезики молодого автора належно оцінив С.Єфремов у рецензії на першу Осьмаччину збірку “Круча”: “В Осьмачки так рясно образів грандіозних та разом і надзвичайно простих і нештучних, що вони аж його самого побивають, гнітять. Чого іншому поетові на цілу б вистачило книгу, те він щедрою рукою розсипає в одній тільки п’єсі, образ на образ нагромаджуючи. Це якась грандіозна сила

фантазії...” (1, 642-643). Домінуючим у цій системі проступає образ-символ України. На переконання літературознавців астральна, Небесна Україна у прозі Т.Осьмачки найчастіше подана через образ-символ церкви. Навіть у “Старшому боярині”, де взагалі екумена постає “сонячною країною поетових візій” (2, 185), уже проглядається якийсь містичний замах на храмову будівлю. І хай він ледь спостерігається, все ж поступово робиться зримим. Правда, у своєму першому романі письменник не подає причин сягання на церкву, зате підкреслює дуже нетривку рівновагу добра та зла і можливість переходу чорних сил у наступ. У “Плані до двору” та “Ротонді душолюбців” уже прямо йдеться про те, що Україна осквернена і що це відбулося не стільки в радянські часи, скільки більшовиками продовжено. Один із героїв твору із суто народної позиції обстоює думку, що й у царські часи українцям не давали можливості реалізувати власне свої духовні – і при цьому неодмінно високі – пориви: “Ось у нас церква є... А хто її збудував? Цар. А чи таку, як ми хотіли? Ні, не таку. Адже, як пригадуєте, Ларивон Гатибур, наші батьки розказували, казав: “Нам церкву треба святого Пантелеймона, бо він глядить жнив, глядить, щоб лиха рука не спалила кіп. Так, це наш святий. А цар у нас йому церкви не поставив, а збудував Марії Магдалині, що охороняє дитячі захисти і прибудних дівок. Подумаєш, то справді совецька свята. А нам треба сторожі, найбільше до жнив, до кіп. Окрім того, Пантелеймон розганяє громом ще й чортів. Ось тепер би він нам і знадобився!” (3, 129) Як бачимо, не тільки Марія Магдалина асоціюється із всездозволеністю в інтимній сфері, пропагованою в перші роки радянської влади, а й чорти і більшовики зведені до спільного знаменника.

Нерадькові у “Плані до двору” здається, що церква прострелена чекістами, але письменник не старається нав’язати читачам думку про безпомічність духовності перед бездуховністю. Осквернена і опалюжена церква має Божий захист навіть тоді, коли на ній і хреста вже нема, а на дзвіниці хрест загнута вниз і таким чином перетворено у знак диявола. Глум над Духовною Україною не залишається без покарання. Коли комсомолец чіпляє на хрест відро, а в нього вкладає зв’язаного кота, несподівано (і це в білий день!) прилітає велика сова (символ смерті, а водночас і мудрості) й видзьобує атеїстові очі. Сова ж знищує і кота, але справа не в хижості нічного птаха, а в оскверненні через кров, тим більше, що у християнстві кров асоціюється з душею людини, а конкретна людина – комсомолец Дуля – вже недостойна душі, про що свідчить і його прізвище. У відповідному абзаці художнього тексту відчувається

застереження, а сам уривок звучить урочисто, наче взятий із Біблії: “І вранці люди бачили, як із глиняника висіли котячі кишки, і бачили, як капала з їх кров на ту кров, що набігла з людини. І змішалася людська кров з котячою. І осквернилася людина, наділена від Бога душею так само, як і Божий храм осквернився від людини” (4, 209).

Образ-символ церкви простежується і в романі “Ротонда душогубів”. Власне, червона ротонда – споруда, увінчана куполом, як і більшість українських церков, побудованих у візантійському стилі, стає антиподом християнського храму – спорудою зла, диявола, вмістилищем катів, серед яких – “кат над катами” (5, 20) – Сталін. Ротонда зловісна і похмура, її інтер’єр має специфічну кольористику: темно-червоне, чорне у поєднанні з жовтим, червоне у поєднанні з жовтим, чорне – це кольори пекла. Ротонді – споруді міській, столичній – у творі протистоїть невеличка сільська церковця, переповнена глибокою духовністю. Навіть під час похорону Овсія Бруса вона відбивається у воді – субстанції життя – і надиhaє присутніх оптимізмом: “Сонце, засвітивши деркву серед плеса, разом із нею дихнуло там прозорою тишею” (6, 165). Доречно принагідно згадати, що і в поезії Осьмачка досить часто показував нагальну потребу більшовиків нищити й оскверняти храми з найбільшим цинізмом таких дій. У вірші “Неминучість” прикметною деталлю є довбня, піднята над Христом. Виявляється, лише це знаряддя розправи не заквацяне брудом:

*Але, неначе копити у коней,
в піску, в мазуті, в кізяти,
були на стінах і святі ікони,
і біля криласа стовпці.*

*Лише єдиний до кінця зіпсутий
не був малюнок в церкві тій,
в якому довбня рвалася з мазути
в катівській жилавій руці (7, 169).*

Церква для героїв Осьмачки важить дуже багато. Вмираючий Овсій Брус бачить її в останній момент свого життя і від споглядання краси йде з цього світу спокійною душею: “І подивився Брус на світ. Аж висока і біла, у клубку сонячного червоніння, стоїть над яром Куцівська церква. І закрутилася у його голова, і він похитнувся, і впав лицем у жито” (8, 129). Та зло уже торжествує над першим у селі праведником і над понівеченим храмом: “Із церковної дзвіниці злетіли чотири ворони і полетіли понад селом” (9, 137). За символікою цифр, четвірка означає завершеність. Якщо ж згадати трьох ворон із Шевченкового “Великого льоху” і розкриття їхньої символіки

С.Смаль-Стоцьким, то можна зробити висновок, що в Осьмачки йдеться не тільки про три національних за забарвленням лиха, як у Кобзаря, а про домінуючу роль четвертого – більшовизму.

Велику роль у романах Т.Осьмачки відіграє змістовне наповнення теменоса – священного, сакрального місця. Для українців таким місцем, як свідчить фольклор, художня література й образотворче мистецтво, є місце біля криниці. Але в Годосі Осьмачки тут не відбуваються ні зустрічі, ні прощання, ні якісь інші важливі події. Теменосом у прозі цього письменника можна вважати обійстя. Над ним, як і над церквою, навис апокаліпсис, не-сьогодні-завтрашня руїна й запустіння. Цікаво прослідкувати за змінами на обійсті Горпини Корецької у “Старшому боярині”. “Старосвітська душа” (10, 10) тітки Гордія Лундика не терпить найменшого недбалства й бруду чи розгардіяшу. Жінка немилу вражена безладом на подвір’ї священика – скрипучою хвірткою і кинутим під тин відром. Внутрішній аристократизм селянки проявляється художньо переконливо: “Вона ввійшла і хазяйським оком оглянула двір, потім, обернувшись уважно подивилася, чого скрипить хвіртка. І зачинила її з таким виглядом, що, мовляв, ніяка статечність ради святої неділі нічого не зарадить немазаній хвіртці” (11, 15). Проте в час наступу чорних сил і смертельної небезпеки й тітка занедбує власне обійстя до невпізанного виду, чим шокує Лундика.

Оскільки хата – серцевина обійстя, то письменник особливу увагу приділяє інтер’єру. Внутрішній опис тітчиної хати стає натяком, що вік недовгий не тільки в оселі, а й у самої господині: “І від заходящого сонця падала на ікону Божої Матері крізь вікно світла вузьенька смуга, неначе тепло дожитого почуття, яким світить старе серце з останнього передсмертного слова” (12, 50).

Ритуальні дієства Корецької, коли вона викладає з хатніх речей хрести, неспроможні її захистити від новоявленого слуги диявола, а тому жінка гине від розриву серця й страху, як тільки чорний вершник спрямовує коня на її вікно й кінь копитами вибиває раму.

Етнографи свідчать, що в оселі українців особливу пошану мав сволок. Саме на ньому випалювали або вирізьблювали хрест, інколи навіть молитву, а також ім’я та прізвище господаря, який побудував хату. Звичайно, це християнські нашарування. В часи язичества сволок, як і поріг, теж вважався священним, а тому Осьмачка бере до уваги насамперед ранні уявлення про сакральну роль сволока.

Гак для коліски в хаті Горпини не відіграв свого священного призначення через те, що в долю селянки брутально втрутився

страшний Маркура. Його наступник – Пронь – на цьому гаку повісить мертву господиню. Осьмачка вважає за доречно зробити досить розлогий етнографічний відступ, щоб читачі змогли збагнути, в чому ж полягало осквернення сволока вбивцями: “І зв'язав з неї пояс, що ним підперезана була спідниця, і зв'язав кінці, і причепив його до ввігнаного у сволок гака, який можна помітити у кожній українській хаті, бо туди його забиває старий господар за тиждень перед вінчанням свого сина. Аби була у домовика сила держати коліску для тієї дитини, що вродиться в молодощлюбців. А щоб домовик не забував про свій обов'язок, то вони дбали, аби він сідав на горіщі чатувати тільки проти забитого гака. Для цього вони приносили грави з того місця садка, де перший раз цілувалися, і клали її на горіщі якраз проти нього. І першу пелюшку після дитини стелили сушитися там же з відповідними примовами” (13, 52). Осквернення гака покійницею – недобра ознака, натяк, що сакральне місце не виконало й уже не виконає своєї функції і для Гордія Лундика.

Кілька разів у “Старшому боярині” Т.Осьмачка вдається до патетики, оспівуючи священницьку садибу, але все-таки через деякий час зображує її розореною дорешти. Моментальне запустіння й миттєвий занепад обійстя панотця асоціюється з грядучою бідною для всієї України, набирає апокаліптичних рис. Знаменно, що вже на другий день після зникнення панотця появляются злодії – досить порядні господарі, односельці. Вони чинять дико, до кінця не усвідомлюючи того, що штовхнуло їх на розбій: “Двері від кожного удару відскакували з тріском і знов прикипали до одвірків ще з більшою силою й завзяттям. І 1240 рік, коли татари зброєю, схожою на дривітні, що звалася таранами, руйнували стіни старої української столиці Києва, нагадував сумну цю подію. Але крамар і його жінка Оліяниха цієї давнини не знали, і він бив у двері з супокійним завзяттям, а вона, спинаючись навшпиньки, заглядала у вікно панноччиної кімнати, куди недавно заглядав і Пірат, тільки з іншим почуттям, ніж вона” (14, 63).

Односельці ж грабують і обійстя похованої як самовбивця Корецької, а значить, у романі йдеться не про прикру випадковість, виняток, а про закономірність явища, і це явище – наслідок невміння народу бути дружним, не таїти злобу, не заздрити. Правда, грабіжники ще соромляться своїх вчинків, маскують їх при появі свідків. Оліяниха пояснює Дуньці, що ламала двері лише тому, що хотіла переконатися, чи живі священник з дочкою: “Я тільки хотіла подивитися, чого воно тихо в хаті і тихо надворі. Ходім, Оліяне. Бо та пришелепувата може

і безневинних опорочити” (15, 62). Казиленкова ж знайшла іншу “благородну причину” для злочинства: “Треба одірвати замок від хатніх дверей та забрати все, що можна, аби тільки не дісталось отим роззявущим та загребущим сусідам баби Корецької, які допекли їй ще за життя до живих печінок. І може, господині хоч на тім світі стане легше, як довідається, що лютим ворогам нічого не дісталось”¹⁶. Раптова деградація, озвіріння мирного сільського побожного населення митець пояснює негативним полем пустки, адже і в мирлопобному собаці священника Храпкові несподівано “прокинувся звір, зачувши безборонну пустиню людської садиби” (17, 65), і цей звір уже “буде рвати все, що тільки з ним тут зустрінеється” (18, 65). Людське обійстя в часи радянської влади беззахисне. Навіть назва роману “План до двору” промовиста, хоча Осьмачка й не зовсім вірно трактує зміст такого словосполучення, що підкреслює Ю.Шерех: “...План до двору – це не було виселення селянина за політичну провину, за підозрілі вчинки, як показує Осьмачка. План до двору – це був вид економічної репресії, коли на селянина накладали такий податок, якого він не міг сплатити, і приводом до його вигнання з власної хати була саме несплата цього непосильного податку” (19, 181-182). Далі: “План до двору в інтерпретації Осьмачки – не економічно-юридичний захід окупаційного режиму, це план розлюднення людини, це власне, план до душі” (20, 183).

Дах над головою, рідне подвір’я, господарські споруди, збудовані власними руками, для хлібороба мають непроминаюче значення. Хата розповідає про господаря детальніше, ніж могли б розповісти добрі й злі сусіди. Для Євгена Шіяна втрата помешкання страшніша від смерті, а тому герой, “покинутий всіма і такий манісінський” (21, 144) в час, коли “навіть Бог не може помітити або оборонити його” (22, 144), вступає у двобій з потворно-могутньою радянською владою. Та найстрашніше те, що навіть ціною життя не можна вберегти права на оселю для рідних і що ця оселя, за диким задумом Тюріна, має стати будинком розпустити, де б представники радянської влади змушували до кохання куркулівен. Більшої наруги для української білої хати годі придумати!

Громада зневажала тих, хто занедбав оселю чи не спромігся на побудову нової. Найбільшою повагою до Овсія Бруса можна вважати рішення громади побудувати своєму рятівникові хату. Закономірно, що таке помешкання було освячене людською добротою і вдячністю, а тому мало простояти довше від звичайних будов. Та настають апокаліптичні часи. Прихід радянської влади і переродження сина

старого Бруса Мадеса у відщепенця негативно відбиваються на хаті, яка одним боком осідає в урвище. Ні про яке родинне щастя в цьому помешканні не може бути й мови, свідченням чого стає не тільки сірість давно небілених стін, а й залишки делечого гнізда на даху: “І хата мала вигляд смутний і непривітний. Особливо цей настрій дуже підкреслювало на хаті чорногузаче гніздо. Боно було напівзруйноване і розтягнене своєю руїною від гребеня до половини покрівлі” (23, 203).

Зовсім інше враження справляють виведені Осьмачкою міські помешкання. Тут нема сталості, спадкоємності. Міська квартира завжди тимчасова, навіть якщо це й оселя вразливого поета Івана Бруса. Все у місті, навіть у столиці, холодне, бо не обігрите поколіннями одного роду. Якщо село навіть у найтрагічніші свої моменти все-таки сонячне, місто в цього письменника таїть дух запустіння й безмовного жаху, які передані за допомогою похмурих тонів і глобальної темряви. Навіть міські квартали Москви поблизу центру – Красною площі – не сміють блиснути хоч поодиноким вогником, щоб не накликати своїм мешканцям “чорного ворона”: “І з жодного будинка не можна було помітити крізь його вікна із середини світла. Мешканці комуністичної столиці спали, неначе навмисно притаїлися перед бідною, щоб вона повз їх пройшла і щоб не помітила їх, загорнутих у містерію схову” (24, 7). Московський Кремль у Осьмачки наділений рисами некельного вмістилища. Корінні москвичі, найвищі урядовці, гості столиці однаково здригаються, коли чують звуки, “похожі на крик пугача” (25, 190). Виявляється, це б’ють куранти.

Взагалі, мегаполіси, особливо їх центральні вулиці, у творах Осьмачки не мають позитивного художнього наповнення. Письменник подає їх у символічних образах пастки, тюрми, замкненого простору. Каткування й катованість, сексотство й самообмовляння в містах настільки поширені, що навіть кровожерний примітивний Парцюня вловлює символічний зміст натовпу: “...Ті люди, які безнастанно ішли по Хрещатику і в один бік, і в другий, – це самі Парцюні та ті, яких Парцюні допитують” (26, 201).

Навіть харчі у Т.Осьмачки наділені символічними якостями. Тітка Горпина пропонує небожеві справді ритуальний обід. Символічним є частування Лундика і Проня у священника і те, що Харлампій, цілячись у Гордія, кулею розбиває голубу вазу із жовтими коржиками. У всіх прозових творах напрочуд вдало обігрується образ хліба. Це і та скибка, яку дає комсомолец маленькій Ніні, щоб дівча вижило, і половинка паляниці, яку пропонує Мархва Лепестині, потай сподіваючись, що спечений нею хліб їстиме

Нерадько, і шматок насущного, що його взяла в поїзді Гапуся з рук чекіста, не здогадуючись, що це запрошення до співпраці. Глибокою символікою наділені продукти, які приносить своєму чоловікові у в’язниці Олена. Символ життя – яйця – чекісти відмовляються передати Брусові. Не їсть їх і Чудеев, для якого компроміс із совістю й співпраця з чекістами закінчуються трагічно, не харчується ними й Олена, хоч дві доби нічого не їла. Ці люди приречені, мертві задалегідь, а тому не можуть споживати продукт життя.

Художньо новим, цільовито оригінальним і вдалим у романах Т.Осьмачки є символічний образ сироти. На перший погляд здається, що під таким ракурсом герої повинні справляти враження нещасних істот. А тим часом культ сироти (як і вдови) в українському постільстві не принижував, а вивищував людину. За народною мораллю, великим гріхом вважалося скривдити сироту, оскільки Євангеліє застерігало, що це зlodіяння, яке волає про помсту до неба, а громада жорстоко карала кривдників. Сироти знаходилися під найвищою опікою, що відбилося у прислів’ях типу “Сирота-сирітка, а гарна, як квітка”, “Хто сиріт зобижає – собі добра не бажає”, “Над сиротою й Бог з калитою”. Проте, звичайно, фольклорні й літературні твори донесли до нас чимало сирітських трагедій, беззахисності. Саме такими нещасними, упослідженими сиротами вважають себе селяни у романі “Плані до двору”, та що знаменно, одночасно прирівнюють своє становище до становища німичи – безмовної худоби, яка й пожалітися не може: “А що найгірше, всі після Лукіянових слів відчули себе сиротами. Та не такими, що колись хилилися в людей попідтинню, яким люди не давали загинути і які все ж таки скрізь себе почували незалежно. Ні, люди себе відчули волами-сиротами, кінями-сиротами, за якими наглядають бригадири і виганяють всіх одноразово на роботу і одноразово всіх гонять з роботи у рідні хати, що стояли цілий день пустками і які тепер зустрічали своїх мешканців невпорядковано, пожебрацьки, скупно та голо” (27, 130). Проте таке трактування сирітства загалом для Осьмачки не властиве. Ширше і дещо інше значення символу сироти в цього письменника полягає в трактуванні особливої обраності, а через це й стражденності українського народу. У тому ж таки романі “План до двору” умираюча мати розповідає Ніні казку про гетьманенка й сирітку. Ця сирітка – Україна – буде багата й щаслива лише тоді, коли її народ – гетьманенко – набереться сил, виросте й одружиться з нею: здобуде державність України.

У романі “Старший боярин” сироти – це бездольні сини й дочки України. Не дивно, що й Варка відчуває себе “найсиротішою

сиротою”, коли з нею попрощатися приїжджає не батько, а Лундик. Подібне почуття сирітства охоплює і Гордія після смерті тітки.

Та державними сиротами в романах “План до двору” і “Ротонда душоубців” показано всіх громадян СРСР. По-перше, в підтексті йдеться майже про поголовне сирітство, адже 25 відсотків населення – у тюрмах і концтаборах. Отже, ніякої алегорії. По-друге, втрачено споконвічне право захисту. Уже ні громада, ні нація не наважуються піклуватися дітьми “ворогів народу”. І хоч держава нібито й проголошує гуманне гасло, що діти за батьків не відповідають, сам Сталін у романі “Ротонда душоубців” признається Єжову, що не тільки відповідають, а й будуть обов’язково знищені, бо система боїться їх залишити живими: “І їх дітям Гепева ніколи не просить, що вона повбивала їх батьків. І я вже сьогодні їх вважаю неіснуючими” (28, 185).

Закономірно, що не буде прощено й етнічного сирітства українському народові, який заради спокою Сталіна та його поплічників заплановано якщо не винищити на корені, то виселити з України, перемішати з іншими націями на іншій території.

Хоча в прозових творах Осьмачки більшість символів несуть позитивний заряд, досить художньо вдалими є й поодинокі негативні символи. Наприклад, радянська держава стає зримим уособленням свині, для якої народ виявився підходящими харчами. Нищення як поїдання набирає містичного звучання: “Нерадько почув своє нещастя яко советського громадянина, який тільки потрібен на деякий час державі, а не держава йому, і який знає, що ця сама держава поводить із своїми людьми, неначе свиня з тією їжею, що в неї в кориті. Вибирає з’їсти спочатку те, що смачніше, а решту або зовсім не їстиме, або тільки пожвакає брудним рилом і помочить тягучою слиною та й покине лежати на дні корита, поки наймит або невільник не викине спаскудженого у гній. Нерадько вже пересвідчився, що советська власть винищує найперше найрозумніших, а між ними нищить тих, що одверто стають ділом чи словом проти неї. А потім уже добирається і до тих, що ніколи не виявляють себе нічим супроти влади ні за владою. А щодо найнижчої верстви населення, то і там відкручування голів ведеться широко і без жодних обвинувачень, а просто через те, що прийшла черга” (29, 123-124).

Закономірно, що коли радянська держава – уособлення велетенської свині, то й контакт з тотемом – свинею реальною – розцінюється як щось брудне й негативне. Гапуся і ще одна жертва Мадзигонові розпусти у “Ротонді душоубців” не стільки тяжко

переживають своє падіння, скільки те, що після розтління голова парткому посилає своїх покриток мити колгоспні свині, тобто оскотинює, співрівнює з нечупарною худобою. Важливою художньою деталлю в цьому епізоді виступає ще й сама процедура миття, яку представник влади подає як ритуал, а тому примушує нещасних жінок вдягтися у свій найкращий одяг.

Образів-символів у прозі Осьмачки надто багато, щоб їх розкрити в окремій невеличкій праці. Ми зупинилися тільки на найголовніших, на домінуючих у художній тканині романів. Інші доцільно розглядати в контексті міфологем та архетипних конструкцій, де вкраплення символів відіграють особливо важливу роль.

1. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995.

2. *Шерех Ю.* Мені аж страшно, як згадаю // Шерех Ю. Друга черга. – Мюнхен, 1978.

3. *Осьмачка Т.* План до двору // *Осьмачка Т.* Старший боярин. План до двору. – К.: Український письменник, 1998.

4. Там само.

5. *Осьмачка Т.* Ротонда душоубців. – Канада, 1994.

6. *Осьмачка Т.* План до двору.

7. *Осьмачка Т.* Поезії. – К.: Радянський письменник, 1991.

8. *Осьмачка Т.* Ротонда душоубців.

9. Там само.

10. *Осьмачка Т.* Старший боярин.

11. Там само.

12. Там само.

13. Там само.

14. Там само.

15. Там само.

16. Там само.

17. Там само.

18. Там само.

19. *Шерех Ю.* Мені аж страшно, як згадаю.

20. Там само.

21. *Осьмачка Т.* План до двору.

22. Там само.

23. *Осьмачка Т.* Ротонда душоубців.

24. Там само.

25. Там само.

26. Там само.

27. *Осьмачка Т.* План до двору.

28. *Осьмачка Т.* Ротонда душоубців.

29. *Осьмачка Т.* План до двору.

The author shows the originality of symbolic characters portrayed in prose works by Todas Ostachka and other aspects of his epic poetics.

Ярослава Василюшин

МЕТАФОРИЧНІ СИМВОЛИ І ЇХ УНІВЕРСУМАЛЬНІ ФУНКЦІЇ У ТВОРЧОСТІ М. ОСАДЧОГО

Література спротиву 60-80-х років являє собою особливий феномен сучасних художників слова і дисидентів. Інтелектуальна еліта українських інтелігентів, бажаючи гармонії людини і суспільства, протиставила наявній тоді дисгармонії силу духу в прагненні до волі через високохудожні твори. Серед митців, що їх визнавали і високо поцінювали у різних куточках землі, особливе місце займає в'язень совісті і письменник Михайло Осадчий (1). Його художньо-фактологічна повість "Більмо" (2), перекладена багатьма мовами, представила рафінованому читачеві болючий, сповнений високої естетики страждання світ правозахисників нової доби і послідовних поборників прав людини, естетів духу і думки. Василь Стус, даючи оцінку творчості своїх побратимів, зазначав, що "коли світ нам усе дуже боляче", "творчість і то тільки гримаса індивідуального болю", в якій і "вся філософія мистецтва і вся його велич за таємними феноменами катарсису" (3, 97).

Доля художньої інтелігенції в Україні на початку нинішнього століття і в другій його половині однакова у трагедіях їх особистостей. Пошук рятунку для своєї держави об'єднує ці покоління, а символістичне зображення у їх творах, часто-густо насичене незвичними образами, засвідчує намагання звернутись до Вищого Розуму в осягненні істини.

Як і чим можна означити це поняття? За вченим-філософом С. Л. Франком, це – "абсолют"(4), а визначення цьому феномену, що рятує земний розум во ім'я вічної істини – "універсум" – дає П.Тейяр де Шарден (5). Ці обидва поняття дотичні, тому що дають змогу сучасним ученим вивчити і дослідити символи, якими насичені високохудожні твори періоду 60-80-х років, що склали основу літератури спротиву (6). Ми зупинимо свою увагу на автобіографічній прозі М. Осадчого – повістях "Більмо", "Шанхай-2", "Золота сула", "Мій маленький принц", які за наповненням символами вражають читача силою глибинного підтексту.

Михайло Осадчий у цих творах, як він сам зазначав про інших митців, "...відокремлювався від світу: залазив у бочку і там створював свої вищі субстанції. Але вони не тільки заперечили стару модель світу, вони створили нову, за яку тепер вхоплюються, як потопаючий

за соломинку. Йдеться не про соціальну модель, а духовну, якою починають жити люди кілька століть загодя" (7, 37).

Власне символи у творах М. Осадчого супроводжують проблеми добра і зла, вічного і минушого, вжиткового і духовного, абсолютного і відносного. І все, що визначає дані логічні опозиції в художніх творах, носить на собі відбиток авторового таланту, котрий сповідує силу вищого розуму, який відчув і збагнув природу "Єдиного". Саме він забезпечує гармонію і рівновагу всього суцього. Вчені-філософи, даючи визначення і пояснення даного поняття, акцентують увагу на абсолютній, універсумальній його силі: "Ця любов, еднаючи людину з єдиним Богом, робить її свідком Божим у світі і помічником у здійсненні Його задуму, а саме: об'єднати в Єдинородному Синові всіх людей й увесь Всесвіт"(8), і навчає "Словник біблійного богослов'я". А за концепцією Тейяра де Шардена стверджується наявність духовного начала, присутнього у Всесвіті і спрямовуючого розвиток універсуму (9). "Цілісність і єдність світу знаходиться в Абсолютному бутті, котре існує поза часом і простором, – зазначає сучасна дослідниця. – Світ Абсолютного розглядається С.Франком як світ гармонії та єдності"(10, 32).

У зв'язку із предметом нашої літературознавчої розвідки можуть з'явитися сумніви про правомірність самої постановки питання чи доцільність такої філософської концепції: якщо тема та ідея спротиву творів літератури лежить на поверхні їх текстів, то чи потрібно вести мову про поняття універсуму в їх образно-естетичній системі? Однак це дещо риторичне запитання. Адже умови, за яких народжувались твори шістдесятників, змушували їх авторів бути безкомпромісними зі світом і самим собою. А звідси – глибинна філософія символізму наповнювала кожен сторінку національним духом, який вивершував дивну ауру українського етнокосмосу: "Український космос був ніби живою істотою, а відтак і людина в ньому не була випадковістю, якимось механічним включенням, а її трактували як клітину єдиного великого тіла етносу" (11). Символи ж у творах М.Осадчого саме віддзеркалюють, наповнюючи космос українця земними болями, великий зв'язок із універсумом зображувальних подій.

Рефлексивний "розтин" образно-чуттєвої тканини твору дозволяє відшарувати два її пласти, що репрезентують поверхневі, очевидні і глибинні, аурні властивості універсуму в художньо-словесних картинах життя. Перший з них уособлює /персоніфікує/

реально-утилітарну проекцію універсуму в бутті кожної людини, а в канві твору, який є фактологічним, – в житті реальних персонажів. Звідси випливає, що той чи інший герой такого твору може бути проаналізований з точки зору виконуваних ним соціальних ролей, дотримання норм співжиття, поведінкових стереотипів тощо. Другий пласт споріднений з духовно-трансцендентною суттю, джерелом саморозвитку. В художніх образах спостерігаємо за їх самовизначенням, самоствердженням у житті, що є цариною для дослідження персоналізації особистостей.

У “Більмі” простежується система образів-символів, які можуть пояснюватись цими двома пластами універсуму і розкривати, пояснювати їх прихований, а іноді загадковий зміст.

Символи, що пов'язані з образами, які змістовно й ідейно несуть у собі зв'язок із темою СВІТЛА, є одними із найглибінніших. Такі символи стають процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінність внутрішнього і зовнішнього часто аж надто очевидні. Для пізнання їх значення необхідно усвідомити, що вони існують в безкінечно означальній ролі, яка базується передовсім на філософських потребах езотеричного знання. Завдяки цим символам маємо змогу їх розуміти, як універсальну категорію пізнання духовного ества. Опираючись на прекрасні традиції символізму модерної літератури попереднього покоління, М. Осадчий надає змогу шанувальники літератури шістдесятників спізнати таку систему символів, що обстоєє право митця на свободу творчості, на художнє волевиявлення власного “Я”.

Отже, що собою являють символи “світла”, котрі є доміантними у М.Осадчого? Які їх універсальні функції?

Передусім варто зазначити, що для української людини два поняття “світ” і “світло” несуть у собі спільну ідею: це - життя всього суцього на землі. Але їх власні категорії глибоко відмінні й залежать від трактування автором та певних сюжетних колізій у художньому творі. Разом із тим вчені, які вивчають космос нашої нації, узагальнюють ці поняття: “Силові лінії у українського СВІТУ / підкреслення наше – Я.В./ –вертикаль: угору, до неба надзвичайно важливої, духовно-сутнісної частини українського космосу, і вниз, у землю, як рослини, як прарослина хліборобського роду жито-життя, як сама людина, що виросла на ґрунті минулого, свого роду, дорослішаючи, піднімається угору, а потім вертається униз, у землю, коли “одробить свій вік”, вертається, щоб стати ґрунтом нового життя,

нового руху угору – тілесно-сутнісна частина українського космосу” (12). Таким чином, “світло від світла...”. У “Більмі” роль цих понять вивершується в особливу ауру: “аристократів духу” карають за їх любов до світлого світу тюрмою, де замість вільного простору – душна, затхла камера, а яснота світла сонця – заграбоване віконце-щілина. Звідси якраз надто цікавий образ БІЛЬМА із одноіменного твору.

У виданнях, які виходили в українському зарубіжжі, а також у літературно-критичних оцінках цієї повісті зустрічається паралельна назва “Катаракта”, що в українській мові теж паралельно існує і часто має значення важкого захворювання зору, а саме – нарост на рогівці ока, що спричиняється до втрати зору, найчастіше – наступає повне затемнення зору, світла. Іншими словами – сліпота. У “Більмі” автор розпочинає свою сповідь-біль із найрізноманітнішої інтерпретації цього символу-образу: світ - антисвіт і світло, сяйво - темрява, сутінки, морок.

Мистецтво літератури – в даній ситуації через метафоричність й образність словесних малюнків – зображує антисвіт суспільства, в якому згасло світло-сонце /може, це сонце правди чи інших морально-етичних категорій/. Світ і світло замінено ліхтарями: “Я заслонився од разючого світла рукою й на мить скинув позір туди, за ліхтаряні лаштунки. Лише на мить і краєм ока. Однак за це мені довелось гірко поплатитися. Маленькі люди заметушилися й з переляку навели на мене світло усіх ліхтарів. Воно осліпило мене, а , невидючий, я ще кидався в усі усюди, поки геть не онеможив у тому відьмарському вертепі”(С.17). Письменник через власне переживання, що переходить із морального болю у фізичний чи радше у трагічне “каліцтво”, вимальовує суспільне тло своєї доби. Але не просить у читача принизливого співчуття, бо зрозумів, що це з ним коїть антисвіт - відьмарський вертеп.

Простежимо за першоджерелами значення тих символів, якими автор оперує з перших слів постмодерного твору “Більмо”. “Словник біблійного богослов'я” поняттю “світ” дає найглибші пояснення (понад двадцять тлумачень). Щодо нашого дослідження, найбільш доцільним видається таке визначення: “Але справедливим є те, що між світом і людиною існує таємничий зв'язок. Отже, за межами циклічних явищ, що створюють нинішній образ, світ має свою історію, яка розпочавшись ще до появи людини, вже такою прийшла до неї і розвивається паралельно з історією людини, щоб виповнитись у майбутній перспективі” (13, 9).

Аналізуючи тексту твору, можемо зробити висновок, що си-

мвол “світу” розпадається на такі складові: світ довколишній /у “Більмі” це переважно те місце, де відбуваються події із персонажами-арештантами – слідчий ізолятор, тюремні камери, і світ, що знаходиться за цим арештантським докільям – це оте “раціо”, яке становить раціональне підґрунтя до поверхневих, очевидних властивостей універсуму. Саме цей пласт допомагає читачеві збагнути реально-утилітарну проекцію буття персонажів.

Наступна складова символу “с в і т у” - внутрішній світ персонажів. Незбагнений і незрозумілий для тих, хто знаходиться по той бік тюремного вічка, і близький навіть у глибинному космічному його наповненні тим, хто во ім’я ідеї готовий віддати найдорожче, що є у реальному світі, – своє життя. Це ірраціональне бачення світу арештантів переломлює М.Осадчий через своє авторське бачення. Власне, сам автор і є центральним персонажем твору “Більмо”. Даний універсум має отой другий пласт властивостей – глибинний, аурний (з духовно трансцендентальною суттю), що надає можливість простежити за вражаючою мозаїкою творення характерів. Отже, здається, що названий перший пласт універсуму в персонажах лиш “підшитий” до другого, вищого. Але таке протиставлення “верху” і “низу” продуктивне тільки з естетичного боку /категорії-антитези “прекрасне – потворне”, “піднесене – низьке”, “трагічне – комічне” тощо/. Онтологія часо-простору неподільна, єдина: для людини вибір “ким /яким/ мені бути” невіддільний від з’ясування питання, “що мені для цього треба мати”. Таким чином, блискуче розведені Е. Фроммом полюси антиномії “бути чи мати” насправді буттєвісно злиті і не дають підстав для вибору. Тут існує лише між “ким бути” і “що мати” одного рівня особистісної зрілості і “ким бути” і “що мати” іншого рівня духовного розвитку (14, 83).

Саме тут варто прискіпливіше зосередитися на окремих персонажах “Більма”, що є носіями внутрішніх світів. Даний ситуації найкраще підходить для пояснення цих явищ у творі поняття “персоналізація”, що означає, по суті, поле духовного росту, творчості як свободи діяння (“буду”). Тим часом персоніфікація вказує не на атрибутивні характеристики індивіда (в даному випадку персонажа художнього твору), а на те, чим він розпоряджається, володіє (“має”), в тому числі своїми інтелектуально-практичними знаннями, вміннями, здібностями, устремліннями.

Крім того, особливістю літератури постмодернізму є те, що в ній людина і світ інтегровані в єдине ціле – боротьбу за існування,

за життя в умовах тоталітарної системи, у якій вартість людини знівельована до мізерного гвинтика. Виписаний автором “Більма” реальний характер Івана Світличного пояснює наше розуміння символу як універсальне його буття в обставинах спротиву: “Дивний світ людей... Ніхто не може збагнути його: ані митець, ані Бог... Стіл, двоє стільців і... всі чотири стіни світу, закладені книжковими полицями є все його багатство, багатство людини, яка знає його справжню ціну” (С.50).

Як бачимо, в одному характеротворенні простежуються два пласти універсуму символу “світла” – поверхневий, очевидний і другий – глибинний, аурний, що дають відповідь на Фроммове “бути” і “мати”. Гадаємо, що в русло попередніх міркувань про двоєдну природу універсуму вкладається принцип автономної моралі, репрезентованої сумлінням кожної людини як відображеного світла абсолютного духу, узгодженого з обставинами. Існування в індивідуальному хронотопі не передбачає свавілля чи навпаки – фатальної зумовленості. Воно реалізує задум саме цієї людини як індивідуальності – не гвинтика, а унікального “самоцвіту” Космосу. Поява кожної людини – випадковість, але становлення її як духовної істоти – закономірність, що її треба утвердити і здійснити власним життям.

Виявляючи екзистенційні мотиви в “Більмі”, рибимо висновок, що символи “с в і т у” найвиразніше виписані через ірраціональне його зображення, хоча варто зазначити, що присутність “правди факту” має неабиякий вплив на його художньо-естетичну відтворюваність. М.Осадчий досить часто бере цей символ за основу для зображення не тільки внутрішнього “Я”, а й для змалювання цілісної картини суспільства, що перетворилося у суцільний театр абсурду. Саме тому автор досить часто вдається до нетрадиційних технік художнього письма, а його словесні малюнки носять характер сюрреалістичного потоку свідомості, що має в основі своїй мету через абсурд дійти до свідомості читача у викладі реальних подій. Образи-символи відіграють особливу роль у сюжетній канві, коли письменник через авторське бачення доносить до читача головну суть зображуваного світу суспільства і він, світ, став дивним театром абсурду. Кожний із “зеків” носить у собі своє “Я”, а у ньому свої символи-образи, метафорична мозаїка яких вражає читача: приміром, для Лосіва з Ніжина – голуби “...свистять уві сні, скликаючи на землю голубів і лякаючи в’язнів”; для Гереги – квіти. Але це не просто квіти. Герега виростив сонях – це єдине марення Україною...”. Для заарештованих цей прекрасний символ

втрачає своє ідейне наповнення краси через абсурдність ситуації, за якої з'явився цей вражаючий символ.

“Він, мов якесь поважне ество, високо закинув велетенський капелюх (шістдесят сантиметрів у діаметрі) на товстій шпії і повис над бараком з колочим огородженням. Коли поруч проходить латвійський поет Кнут Скуєнієкс, Герега не витримує і перебігає йому дорогу:

– Як вам подобається мій сонях? Тоді Кнут оглядає, мов уперше, сонях і каже:

– Ви знаєте, нічого. Але вашому витвору бракує реалізму, виростіть на ньому ще мотузку з петлею...” (С.86). Сонях – предвічний український символ є найкращим уособленням сонця і світла, що є несумісні з жорстокими реаліями життя – ґратами й колочою огорожею. Гротескова антитеза тут виразна: яскравий колір жовто-гарячого соняха і мотузка з петлею на ньому – уособлення життя і смерті. Такі протиставлення є основними у змалюванні правди факту. Сіра тюремна тиша, затхлість камерних стін і на їх тлі з'ява нового молодого в'язня – цибулі, як символу вільного світу й світла /бо інакше їй не бути зеленою/ веде читача лабіринтами людської психіки, у якій екзистенційні мотиви буття тісно в'яжуться із вищим розумом, що дарує силу духу виживати у таких жорстоких умовах. “У камері з'явився новий в'язень, молодий і недосвідчений, як і я, якого не викликали на допити, якому не приписували “контри”, але якого чекала звичайна смерть, як і всіх нас, грішних. Проте цибулі було набагато легше, ніж мені, оскільки вона не усвідомлювала усього цього, а вперто п'ялася догори” (С.39).

Варто нагадати, що “Більмо” – фактологічний за своїм змістом твір, а за образним наповненням сягає вершин художнього канону постмодерної літератури шістдесятників. “Розтинаючи” його із спробою з'ясувати ідейно-естетичної вартості, доходимо до висновку, що однойменний образ-назва є вагомим символом гносеологічного роз'єднання двох вимірів універсуму. Більмо – це запорака духовної зрячості при перцептивній відлученості від так званого об'єктивного світу. Це шанс духовного поступу, створення власної ідеальної моделі світу, осягнення і здобуття самоідентичності серед розмаїтих “Я”. Аналізуючи цю повість, зауважуємо, зрештою, як автор часто веде розмови сам із собою, намагаючись довести не тільки собі, а й цілому світу, що він є “Хтось”, а не “Ніщо” .

Загалом вплив філософії екзистенціалізму на творчість М.Осадчого помітний на різних рівнях художнього мислення. Крім

образного, в текстуальному: “Є світ і антисвіт” і їх нульова межа . Світ – це розвиток людини від зародку і до смерті. Антисвіт – це, навпаки: розвиток від смерті і до зародку. Ми мучимося, караємося, вбиваємо один одного заради якоїсь мети, нехтуємо всім, щоб тільки досягти її, і в той же час цей період, який ще маємо пройти, вже давно відбувся в антисвіті, і там уже давно відомо кінець нашої мети” (С.92). Власне, без таких медитацій вищої сутності годі збагнути й самого прозаїка, який втілює себе у ліричному герої-арештанту, в котрого внутрішній світ змалюваний як такий, що є справді самодостатній, конгруентний вищій сутності: не змогла репресивна машина знищити оте внутрішнє “Я” страхом. В іншому випадку не з'явився б на світ сміливий і відвертий твір “Більмо”.

Цей незаперечний факт теж стає зрозумілим через призму принципу автономної моралі, яку сповідував кожний персонаж, не тільки в “Більмі”, а й у “Шанхаї - 2”, “Золотій Сулі”. І мозаїка метафоричних символів додає читачеві уяви для розуміння універсальних властивостей кожного з них, що так густо наповнюють при відображенні внутрішніх і зовнішніх світів тих персоналії, котрі змалюються у творах. Саме їхня автономна мораль несумісна з моральним релятивізмом. Останній ігнорує індивідуальні запити особистості, не бачить їх у зв'язку з “пізнаною необхідністю”. Так, у “Шанхаї - 2” героїня, колишня тюремна наглядачка Аня, говорить: “Без власного “Я”, без гордості, без самоповаги, словом – люди, а не особистості”¹⁵. І тому вона кидає болючі докори Борису: “Запалюєшся гнівом на скверну, ініціюєш славні думки – і водночас нікуди не втручаєшся. До твоїх неординарних думок прислухаються, а особистого пориву не бачать. Та й чи є він?” (С.158).

Як ми переконалися, метафоричні символи у творчості Михайла Осадчого існують на різних рівнях його художнього мислення – проблемно-тематичному, соціологічному, образному... Вони володіють яскравими універсальними функціями.

1. Див. про його творчість: *Холодний Микола*. Голгофа Михайла Осадчого. – К., 1996. – 118 с.

2. *Осадчий Михайло*. Більмо. – Львів, 1993. Тут і далі, покликаючись на це видання, в тексті вказуватимемо лише сторінку.

3. *Стус Василь*. З таборового зошита // *Сучасність*. – 1987.

4. *Ларіонова Вікторія*. Етика Абсолюту С.Л.Франка. – К., 1997. – 100 с.

5. *Тейяр де Шарден П.* Гімн Всесвіту // *Зарубіжна філософія ХХ століття*. – К., 1993. – 116 с.

6. Див. детальніше про це: *Осадчий Михайло*. Морально-етичні і філософські засади українського літературного дисидентства // Збірник Другого Міжнародного Конгресу українців. – Львів, 1993. – С.334; його ж. Трагедія роздвоєної особистості / Український Вісник. – Вип. 7 – 10. – Балтимор-Торонто, 1988. – С. 337 – 347.

7. *Осадчий Михайло*. Більмо. – Цит. видання.

8. *Мудрий Софрон*. Словник біблійного богослов'я. – Рим-Львів, 1992-1996. – 935 с.

9. *Тейяр де Шарден*. Гімн Всесвіту. – Цит. видання.

10. *Ларіонова Вікторія*. Етика Абсолюту С.Л.Франка. – Цит. видання.

11. *Космос дрвньої України*. Збірник праць. Передмова. – Київ, 1992. – С.304.

12. Там само.

13. *Мудрий Софрон*. Словник біблійного богослов'я. – Цит. видання.

14. *Фромм Ерих*. Душа человека. – Москва, 1992.

15. *Осадчий М. Шанхай-2* // *Осадчий Михайло*. Більмо. Цит. видання. Далі вказуємо сторінку у посиланні.

The article describes metaphorical symbols used in prose by M.Osadchyy and illustrates their functions.

Лариса Табачик

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛ АНТИВОЄННОГО ЦИКЛУ КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ

Серед західноукраїнських авторів, чию увагу привернули події Першої світової війни, виділяється Катря Гриневичева, “вдумлива й інтелігентна письменниця, що мала свій особливий, їй тільки властивий стиль” (1). На твори цієї непересічної письменниці відгукувалися свого часу такі авторитети, як О.Грицай (2), Вол.Дорошенко (3), М.Рудницький (4, 4), С.Тудор (5, 415). А оповідання “Параска Гоголь” і “Пасха господня” дали підставу Марку Черемшині порівняти їх авторку з видатними сподвижниками української літератури О.Кобилянською і Б.Лепким. Він вважав К.Гриневичеву “сучасним найбільшим митцем слова і форми” (6, 368). Нагадаємо, що така висока оцінка написана у 1925 році, тобто на початку літературної діяльності К.Гриневичевої.

Неповторний хист К.Гриневичевої на повну силу розкрився у збірці антивоєнних новел “Непоборні”, що принесла письменниці заслужене визнання. Самобутня проблематикою і стилем, вона вирізнялася правдою факту, майстерністю характеротворення, глибоким психологізмом та вимогливістю до поезики. Можна погодитися з думкою Ф. Погребенника, що “Непоборні” стоять в одному ряду з кращими здобутками західноукраїнської прози на

антивоєнну тему – новелами В.Стефаніка, О.Кобилянської, Марка Черемшини, М.Яцкова та інших письменників-класиків (7, 51).

Знаючи й добре розуміючи ту історичну трагедію українського народу під час Першої світової війни, К.Гриневичева намагалася художньо переосмислити ці страшні події і передати їх на папері. Слушно зауважив дослідник її творчості Р.Горак, що таке усвідомлення неминучості спокути жене К.Гриневичеву у Гмінд вчителькою табірної школи (8, 79). Відомо, що у подібні табори смерті, щоб допомогти народу, йшли кращі сили української інтелігенції: учили дітей, писали листи і скарги, ставали сестрами милосердя. Для прикладу назвемо хоча б Марійку Підгірянку та її знамениту поему “Мати-страдниця”.

У 1914-1917 роках Галичина стала жертвою кривавої воєнної віхоли. Підозрюючи місцеве українське населення у москвофільстві, австрійський уряд виселив з прифронтової смуги Волині та Східної Галичини майже всіх мирних жителів. Їх запроторили до австрійських таборів Гмінду, Вольсфбергу, Талергофу, Гаї, Нідеральму, Хоценя та ін. Багато виселенців загинуло від голоду та епідемії. К.Гриневичева була очевидцем “нечуваного заперечення прав людини взагалі, а прав матері зокрема” (9, 2). Сміливо виступаючи на захист цих прав, “в спосіб ні трохи не бажаний таборовій кліці”, апелюючи до людської совісті, письменниця увіковічила своєю книжкою пам'ять безіменних жертв воєнного лихоліття. Під заголовок “Оповідання” зовсім не підходить та літературна форма, яку вибрала собі К.Гриневичева. Не можна оминути позиції М.Рудницького, який ще у 1926 р. вважав таке авторське визначення неточним: “Такі нариси називалися у добі переможного модернізму “імпресіями”, – писав відомий літературознавець, – а нині деякі письменники називають їх “поезіями в прозі”. І далі М.Рудницький додавав: “Коли діло йде про суть літературної форми, то авторка “Непоборних” свідомо зупинилась на такій межі, де реалістичний малюнок переходить у серпанок ліризму і розливається у ньому чисто музичним акордом” (10). І, справді, кожен твір з циклу “Непоборні” починається здебільшого ліричною прелюдією. Прикметним щодо цього є уривок з оповідання “Параска Гоголь”: “Заглибина чужинецького підгір'я жевріла від жовклих лип, мінилася солодким фіолетом тої, смарагдами дершбану, зовсім наче золота церковна чаша, у яку з-за візантійських шиб глянуло сонце” (11, 64). Уміння реалістичний матеріал оповивати серпанком ліризму, поєднання реалізму з романтикою – характерна риса новелістики К.Гриневичевої, яка свідчить про те, що проза письменниці

розвивалася в загальному річищі української прози ХХ століття з її тенденцією до жанрового синкретизму.

Аналізований цикл “Непоборні”, на нашу думку, на жанровій шкалі перебуває на межі між психологічною новелою та ескізом, а також, у деякій мірі, етюдом (студією), який передбачає докладність у змалюванні найтонших порухів душі. Основними ознаками, що ріднять ці твори із новелою, є сюжетність і фіксація високих драматичних моментів, дотримання закону єдності вражень, використання лаконічної, місткої фрази. На користь ескіза говорить ліричність викладу, сама побудова у формі спогадів, нахил до віртуозно-вправного штрихового письма.

Манера письма К.Гриневичевої – вельми діалектна і гнучка. Саме в цьому її цінність і значущість. “Непоборні” схожі на імпресіоністичні мініатюри О.Кобилянської, ліричні апострофи Марка Черемшини, техніку слова В.Стефаніка. Проте, як зазначав свого часу М.Рудницький, те, “що не виступало на перший план у Кобилянської, а є такою силою у Стефаніка: важення слова, його багатство, колір, надихує нариси Гриневичевої своєрідною експресивністю” (12). Тобто письменниця, відчуваючи необхідність викристалізування свого власного стилю, “знайшла його, як знайшов В.Стефанік у суворості й простоті (...)” (13, 56).

Розглядаючи стильові виміри збірки “Непоборні”, зокрема образів героїв, ми простежуємо взаємопов’язаність окремих творів з основною ідеєю та авторською концепцією. Це свідчить про їх неповторність. Оригінальність образу у новелах К.Гриневичевої, який межує з імажиністськими ефектами, одним із перших помітив І.О.Денисюк (14, 10). Літературознавець відзначає, що у збірці “Непоборні” письменниця повернулася до стефаніківського типу новели. Принагідно зауважимо, що В.Стефанік високо цинив цю збірку і мав намір написати до неї передмову.

Головні герої “Непоборних” – жінки, дівчата, діти, що в цьому суворому житті проходять через найбільші іспити, які тільки може витримати людина: іспит нечуваних знущань і злиднів, іспит епідемії та повільної смерті у бараках, нарешті, – іспит на виживання. В основу кожного із 23-х нарисів антивоєнного циклу покладений якийсь трагічний епізод у житті виселенців, виписаний лаконічними образними засобами, особливо у новелах про дітей. Зіставляючи змістовно алогічні речі (“діти, мов мишенята”, “заков’язлі, як мухи в стужі”), вдаючись до неодноразового повтору, метонімії (“А там у куті...чийсь вилиці у ярім вогню”), оксиморону (“очі змерзли від

гарячки”, “з німим криком у серці”, “розкричана беззвучним криком”, “крик тиші”), метафор (“Під повіками товпляться кладовища”), письменниця змальовує образи дітей без дитинства, які сотнями помирили у туберкульозних бараках Австрії, дітей-сиріт, чий “мами по Вальтергофах мерли на холеру, а батьки від італійської чи мадярської кулі, коли не на галузях яблуні перед вікнами власних хат” (С.55). Важко втриматися бодай від однієї розлогої цитати, яка є суцільним криком розпуки:

“ – Милий Лучку вмираєш?

А він:

– Вже.

Чиясь Тетянка бігла йому понад головою, от як свічка, що ніяк не годна горіти, довіряла будь-кому сльозу, що при смерті:

– Нічого мені на світі не жаль, тільки тих жовтих чобіток... на кого я їх лишу?

І знову оддалеку:

– А-яй...а-яй!..

Стогін мовк, і з новою міццю перся на смертне узгір’я “ (С.101).

Трагізм становища дітей авторка підкреслює скупими, але страшними фразами: “Он ще одно розправило банні руки, готове миттю у вирій. Сорочину віддай мама краями надерла, щоб лекше душі полетіти” (С.101). Втрата дітей призводила до божевілля матерів. У нарисі “Як згасне день” К.Гриневичева створює образ Ніуби-страдниці, яка щодня спить “із зойком смертельно травленої істоти” у ліс, де “й досі сплетені обіймами” лежать замерзлі діти. Героїня новели “Тіни ночі”, “рятуючи себе від божевілля, рвала з душі спомини” (С.58). Але смерть єдиної кровинки кинула небогу у милосердну прірву забуття: “Розхристана бігла шляхом за вмерлою сестрою” (С.60). Слід зауважити, що образи душевнохворих зустрічаються у багатьох новелах збірки. Це і божевільний Єремія (“Окропиши мя иссопом...”), який, блукаючи по території бараків, “обома руками стискав свою трагічну голову й обробованим із розуму голосом кричав: – Кров ліється по Єрусалимі!” (С.121), і божевільний пророк (“Весілля Карапульки”), у якого “зморшки лиця повідмічувані глибокими нарізами болю” (С.92).

Внутрішній стан, настрої вигнанців письменниця передає переважно за допомогою відповідних епітетів. Вона підкреслює, що у нещасних селян обличчя були “закурені злиднями”, “трагічні” та “бліді”, “чорні, полупані, як стара церковна ікона”; руки – “пухлі”, “порепані”; щоки – “голодні”, “запалі”, “студені”; очі – “розкричані”,

“невидюші”; уста – “скорбні”; сміх – “наболілий”, “німий”; голоси – “зломані”, “знівечені”, “розбиті”. А деталі зовнішності, портрета підпорядковані у К.Гриневичевої головній меті – створенню живого, рельєфного образу виселенця. Вона докладно подає його портрет: “Оброслий твердою щетиною, як білий, виголоджений вовк, якийсь кістяк (...) жує щось беззубим ротом, хоч іди біля нього не видно” (С.11). Через зображення ходи, жести, шляхом передачі виразу обличчя, погляду відтворюються в новелах образи виселенців: “Тихо, як привиди, ходять, снуються мовчазні люди” (С.10); “Ватаги обдіраних невільників, потупивши голову, сновигаються по під вікна (...)” (С.160); “Три старухи, в один ріст мов Парки, палицями шукали дороги перед собою, сліпі від сліз” (С.136).

У новелі “Параска Гоголь” К.Гриневичева створила образ жінки-матері, змалювала її безмежне горе: війна забрала чоловіка, синочка, зруйнувала мрії про щастя. Глибокі душевні муки селянки розкриваються у спогадах про минуле, в роздумах про всі нещастя, що сталися в її житті з початком війни, та в портретній характеристиці: “Сеж бо стояла переді мною не городенська виселена швачка, але невмируща Україна моя, тисячу літ бита за коси до землі, волочена по тюрмах і гаремах, по чужих нивах, нешпачена робітниця-босоніжка...” (С.78). Тільки така натура, як Параска, і могла вистояти у воєнних злигоднях.

Лихо, породжене війною, зображено в новелі “На новосіллу”. Повернувшись з неволі, виселенці побачили згарища і траншеї. І тут К.Гриневичева влучно передає їхню безмежну любов до своєї понівеченої землі, яку люди “заплели хмільними обіймами”.

Змальовуючи образ Івана Соколока на початку новели, письменниця подає його портрет, кожна деталь, якого розкриває складні психологічні переживання: “Обтер краплистий піт рукавом сорочки. Чоло знялося полум’ям міцного вражіння. Зі спокійною силою глянув перед себе” (С.169). Портретна характеристика доповнюється ще кількома деталями у кінці новели, коли дізнаємося про трагедію, пережиту Соколоком: “Каринтська ріка, що стала могилою його молодій жінки і двох дітей, котить свої зелені води над половиною його життя” (С.169). Цей селянин, який досі тамував у душі жакливий біль втрати, “заплакав одними судорогами уст, як чоловік сильний” (С.169), побачивши свою другу дружину із щойно народженим немовлям: “Маріє!...зазулько...перемого!” (С.169).

К.Гриневичева не тільки вивела вобрази жертв війни, але й цілий гурт витончених убивць. Їх портрети лаконічні – в них передано

внутрішнє ество: грубість та жорстокість. Письменниця називає ворогів “осминогами” із “замерзлими очима” та “обмерзлою душею”, “хижими шуліками”. До наведеного можна додати ще ряд художніх засобів (епітетів, порівнянь), які свідчать про ставлення автора до вартових, наглядачів бараків: так, шпитальні сестри-австріячки – “посатанілі істоти” з “яструбиними обличчями”, “байдужі до дитячих мук”; “санітари нишпорять по бараках за хворими, гей хорти за куропатками”. В адресу ворогів кинуті холодні та повні зневаги слова-деталі: “хижі істоти на двох ногах”.

Впадає в око уміння письменниці часом однією деталлю, мовною чи сюжетною, окреслити психологічну тональність, в якій потім розвиватиметься образ. Наприклад, “по червоній панчішці змерлої дитини повзе вош” (С.13). У мереживі асоціацій, зафіксованих у цій деталі, відбиваються злидні. У новелі “Окропиши мя иссопом” К.Гриневичева подає одну вагомую деталь, що увиразнює розпач матері, дитя якої конає: “Мати поклала йому на губки свою велику, непригому (підкреслення напе. – Л.Т.) долоню (...)” (С.121). Це речення зорієнтувало на розкриття душевного стану жінки, що не може допомогти єдиній крихітці.

Художня деталь у новелах К.Гриневичевої може набирати характеру символу. Майже в усьому циклі “Непоборні” з’являється символ смерті – цвинтарні хрести. Вони оточують виселенців, є вічною пересторогою живим. Їх безліч: “хрести Голготи, розсіпані по чужих землях” (С.26); “хрести, непроглядними ланами, витягнені в далечінь” (С.55); “довгі шнури хрестів, що падають раменами в досвітнє небо” (С.96), “хрести обвиті червоними китайками” (С.156). Семантична наповненість цих образів підкреслюється їхньою наскрізністю. Причому образ хреста – багатовимірний. Яскраво видно це на прикладі наступних речень: “(...) жінки хрестом на землі розпростерті” (С.29); “(...) писала стуленими пальцями на стіні своєї перегороди великий знак хреста” (С.54). Отже, хрести піднімаються до рівня деталі-символу, що конденсує у цьому випадку трагізм ситуації.

Цікаві зразки стилістичної фігури-паралелізму знаходимо у творі “Бабуса”. Тендітна учителька із баракової школи, згадавши про втрату коханого, “зараз, як той равлик у черепочок, засувається в глиб своєї істоти” (С.107). Завдяки цьому паралелізму в дію приводяться додаткові можливості стилю: між паралелями утворюється “стильова дуга”, яка освітлює зображуване незвичайним зблиском – то драматичним, то ліричним” (15, 116). Цей стилістичний хід виконує важливу смислову роль: через зіставлення дівчини з

равликом письменниці відгинула біль втрати, розпач.

Важливу психологічну функцію у “Непоборних” відіграє пейзаж. Він імпонує загальному настрою і часто є метафоричним. Сама метафорика творів реальна й імпресіоністична водночас: “(...)хмари повзли з ненавистю і гнали перед собою, як настирливих собак, усі смутки чужини”(С.79); “Мороз, як лютий звір, наступає на світ, вітер хижо постогнує в бовдурі, голодна розпука блукає блудом по білих полях”(С.161).

Отже, стиль твору, за спостереженням В.Марка, можна визначити, “лише розглянувши всю систему його образів, врахувавши авторське ставлення до кожного героя, форму викладу тощо” (16, 22). Це підтверджується аналізом збірки “Непоборні”.

Усі антивоєнні новели К.Гриневичевої, як правило, мають назву, у якій закодовано найбільше смислове навантаження. Назви новел “Дорога”, “Під чужим небом”, “У кігтях туги”, “Тіні ночі”, “Розп’яття” – це теж художні образи, які “в’яжуться з текстом за принципом доцільності і необхідності” (17, 259).

Незважаючи на трагічні картини, змальовані в новелах К.Гриневичевої, її герої не приречені на пасивність. Вони святкують “свою перемогу над розпукою й насильством, над туском і приниженням” (С.49), шлють прокльони війні, байдужі до проповіді покори. У таборі створюються сім’ї, народжуються діти, вчать рідне слово. Дух поневоленого народу гартує віра у Всевишнього, убога баракова церква – “се місце скорбної народної призадуми” (С.161). А її діти “творять один збірний образ непоборних, що відстоюють право на життя, у жорстоких табірних умовах бережуть пам’ять про рідну землю” (18, 47). Пахучим евшан-зіллям є для виселенців пісня – символ незнищенності українського народу, його душа. У настроєво-психологічній новелі “На весняній сопілці” авторка створила незабутній образ-символ незрячого лірника, який зворушливо співає про героїзм січових стрільців, про страждання виселеного народу. Він “повів сліпими очима (...) і як вихор, той сам, що над головами, з суворою силою облетів людські серця:

– Ой Господи милостивий, змилуйся над нами,

Щоби ми тут молоденькі та не пропадали!” (С.15)

Безпосередньо вводячи уривки пісень у текст, К.Гриневичева за асоціацією викликає у читача пов’язані з ними спогади, переживання. І цим досягає виняткової настроєвості. У настроєвій новелі “Весілля Карапульки” привертає увагу образ старого музики Олекси Мамає, прізвище якого є своєрідним символом нескореної

України. Цей віртуозний скрипаль, людина витонченої душі, ніжно торкаючись струн, “високо піднявся над марні турботи доземні, над саме життя” (С.94). Щемку тугу митця за рідним краєм К.Гриневичева вдало відтворює у найтоншій ліриці суму: “А музика пливе легко, сонно, як місяць нічкою на стихлій воді вихитується. Ще один, другий акорд, немов зов серед руїн, плач за мрією, що осипалася з красок – і тиша” (С.95).

Отже, самотність індивідуального стилю К.Гриневичева проявила у творчому засвоєнні розмаїтої стильової палітри, доповнивши її своїми, характерними тільки для неї, виразними, точними мазками. Використавши незвичайні образні засоби, авторка створила свій оригінальний художній світ. Вона познайомила нас з вражаючими за силою волі й душевним чаром образами, гідними зайняти своє місце в галереї світових шедеврів. Тому можна вважати збірку “Непоборні” талановитим виступом молоді тоді ще письменниці.

1. *Дорошенко Вол.* Відгуки преси на твори Катерини Гриневич // Архів Інституту Літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Відд.рук.–Ф.88. – Спр.29.–Арх.1.
2. *Грицай О.* Лист до Гриневич Катерини від 1929 р. // ЦДДА у Львові –Ф.309. – Оп.1. – Спр.2307.
3. *Дорошенко Вол.* Відгуки преси на твори Катерини Гриневич. – Цит. вид.
4. *Рудницький М.* Катря Гриневичева. Непоборні // Діло. – 1926. – Ч.170.
5. *Тудор С.* Визволення слова // Тудор С. Твори: У2т. – К.: Вид. Академії наук Української РСР, 1962. – Т.2.
6. *Черемшина Марко.* Лист до К.В.Гриневичевої від 12 грудня 1925 р. // Черемшина Марко. Твори. – К.: Наук. думка, 1987.
7. *Погребенник Ф.К.* Гриневичева // Жовтень. – 1989. – №1.
8. *Горак Р.* Покута Катрі Гриневичевої // Дзвін. – 1990. – №2. – С.79.
9. Хвилини з життя Катрі Гриневичевої // Нова Хата. – 1927. – Ч.3.
10. *Рудницький М.* Катря Гриневичева. Непоборні. – Цит. вид.
11. *Гриневичева К.* Непоборні. – Львів, 1926. – 170с. – С.64. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо лише сторінку.
12. *Рудницький М.* Катря Гриневичева. Непоборні. – Цит. вид.
13. *Мишанич О.* Катря Гриневичева та її історичні повісті // Мишанич О. Повернення. – К.: АТ “Обереги”, 1993.
14. *Денисюк І.* Українська новелістика кінця XIX–початку XXст. // Українська новелістика кінця XIX–початку XXст. – К.: Наук. думка, 1989.
15. *Марко В.* У вимірах стилю: (Літературно-критичний нарис).–К.: Дніпро, 1984.
16. Там само.
17. *Фалченко В.* Новела і новелісти. – К.:Рад.письменник, 1968.
18. *Мишанич О.* Катря Гриневичева та її історичні повісті. // Повернення. – Цит. вид.

The article analyses the stylistic patterns of Katrya Grynevychycheva's prose and examines the imagery devices employed in her narratives.

Тетяна Піжук

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ПРЕСУПОЗИЦІЯ ВЛАСНИХ НАЗВ, ВЖИТИХ У ХУДОЖНІХ ТВОРАХ

Художній текст як образна модель світу є невичерпним джерелом інформації про культурно-історичний досвід народу, конденсатором культурної пам'яті (традиції), яка відклалась у свідомості народу (1, 22). Саме лексико-семантичний рівень художнього твору є тим кумулятивним центром, який здійснює широкий зв'язок мовних явищ з культурою певного етноколективу. Лексико-семантичні одиниці, вироблені в умовах самобутньої культури, виражають життєві норми її носіїв, їх особливе ставлення до навколишнього світу, "зберігають і транслюють у просторі й часі" (2, 42) досвід етносу, передають специфічні для кожної нації психоповедінкові архетипи, а надто, коли такими лексико-семантичними одиницями є власні назви.

Вживання власних назв у мовній тканині художніх творів стає значущим у межах певної лінгвокультурної спільноти, оскільки вони володіють великим прагматичним потенціалом: асоціації, породжені власними назвами, є частиною національної культури і несуть різноманітну інформацію про номінант. Власні імена виконують таким чином культурно-інформативну функцію, котра полягає в повідомленні екстралінгвістичних даних про денотат імені, з яким це ім'я є безпосередньо пов'язане. Функціонування власних назв у художніх творах є тим особливим видом референції, котрий вони виражають, вказуючи на певний об'єкт, про існування та характеристики котрого повідомляється адресатові (3, 168). Особливим цей вид референції є тому, що зв'язок з об'єктом номінації не порушується, він існує у всіх можливих світах існування предмета, при ймовірному встановленні власним найменням нових семантичних зв'язків (4, 190). Не знаючи, які об'єкти, предмети називає ім'я, неможливо зрозуміти його значення. Попереднє знання читачем можливого значення, яке формується власною назвою і яке до того ж має специфічне маркування, пов'язане з ментальністю та способом існування певного етноколективу, є суттю національно-культурної пресупозиції. Завдяки їй власні назви набувають імпліцитної семантики, стають промовистими та символічними.

На пресупозицію при аналізі семантики опирались і раніше, "однак оголошення її окремою категорією семантичного аналізу відкрило нові можливості для опису текстових варіантів виразів" (5, 3), що дозволяє говорити про значення пресупозиції в

безпосередньому продукуванні тексту, художнього зокрема.

У статті користуватимемось визначенням пресупозиції Г. Колчанського, яка "є не що інше, як спосіб семантичного аналізу тексту, котрий розкриває смислові зв'язки між висловлюваннями і базується на певних реченнях і прогнозуванні семантики слів, словосполучень та речень, що входять до складу тексту" (6, 86). Володіння пресупозицією забезпечує адекватне сприйняття його змісту. Оскільки розглядається національно-культурна пресупозиція (далі НКП), то мова йтиме про своєрідну "систему словесних символів, а відтак відтворення за їх участю мовної картини світу, досягнення національної ідентифікації" (7, 94).

Відомо, що ономастичний шар художніх творів насичений змістовою, естетичною та етнічною інформацією. Сприйняття цієї інформації залежить, по-перше, від фонових знань читача, які ніби налаштовані ним на певну тему. Вони проявляють своє реальне буття лише в осмисленому висловлюванні, наскрізь пронизуючи його та надаючи йому багатомірності. Фонові знання належать смислового рівню свідомості, тому вони є важливими в процесі сприйняття змісту художнього тексту. Адже саме вони є поясненням всіх асоціативних, конотативних, метафоричних процесів. І неосемантизація, або специфічне вживання власної назви в художньому творі, є контекстною актуалізацією певної частини фонові інформації, закріпленої за власною назвою упродовж тривалого її функціонування як елемента національної культури. По-друге, важливим чинником адекватного сприйняття власних назв, вжитих у художніх творах, є контекст (в широкому значенні), який включає:

1) словесне оточення – НКП залежить від лексичного оточення власної назви, так званих семантичних актуалізаторів. Для адекватного розуміння інформації, продукованої власною назвою, потрібні певні семантичні передумови. Адже художній текст, являє собою особливий набір специфічних сигналів, котрі автоматично викликають у читача, вихованого на традиціях певної культури, безпосередні асоціації, котрі мають референтний зв'язок як з об'єктами матеріальної, так і з об'єктами духовної культури. Цей зв'язок детермінує актуалізацію пресупозиційних сем власної назви та полегшує процес сприймання змісту художнього тексту;

2) контекст культури, який слід розуміти, як досвід всього мовного колективу, котрий базується на спільному житті і спільності культури. Витікаючи з конкретної ситуації вживання власних назв, пресупозиційні семи національного маркування є безпосередньо

пов'язані з психологією, ідеологічним, соціально-культурним та лінгвістичним тезаурусом. Фонові знання та контекст є взаємопов'язаними категоріями, адже актуалізується частина фонові інформації, яка відповідає певному контексту. Завдяки йому маркуються межі тексту, зв'язки в якому набувають не формального, а смислового характеру. “Мовні компоненти національно-культурної орієнтації невід'ємні від контекстів, які відображають світ певної етноспільноти, більше того, часто ці елементи визначають характер словесного оточення, стають стрижневими, ключовими художніх творів” (8, 45).

Можна стверджувати, що фонові знання та контекст є складовими НКП, головною умовою її існування та функціонування у художньому тексті. Власна назва, яка існує в мовній системі і складається з великої кількості пресупозитивних сем, може їх реалізувати за умов контекстної актуалізації певної частини фонові інформації, як наслідок цього процесу, буде й різним зміст власних назв. Порівняйте, наприклад: “У Хмельниччину рідко який шляхтич зачепивсь на Україні, приставши у козацтво, а тепер їх не перелічиш” (П.Куліш); “Пригадуються Богданові часи, сумної пам'яті Білоцерківська угода з 1651 року” (Б.Лепкий) (НКП актуалізує хрономічну пресупозитивну сему, яку містить антропонім *Богдан Хмельницький*. Період гетьманування Богдана Хмельницького часто в художніх текстах позначається його іменем); “Зірветься, кажете, народ, як колись на зазов Богдана” (Б.Лепкий);

“Загнали знову труби до походу,
війнуло громом з Тясмина-ріки,
Богдан підняв козацтво за свободу,

Універсалом обіслав полки” (Л.Костенко) (тут “зазов Богдана”, “Богдан підняв козацтво за свободу” ім'я Богдана Хмельницького реалізує пресупозитивну сему лідерства, главенства у визвольній війні проти шляхти); “Знав: гетьмануватиме до Жовтих Вод, а там влада його скінчиться, як кінчається річка, впадаючи в море” (П.Загребельний); “Мене й самого до Жовтих Вод ніби й не було, ніби я й не народжувався ще” (П.Загребельний).

У наведених прикладах топонім *Жовті Води* актуалізує завдяки НКП пресупозитивну хрономічну сему. З Жовтими Водами пов'язують початок гетьманування Богдана Хмельницького, коли війська з ним на чолі, отримали перлу перемоги в боротьбі з польською шляхтою, яка стала переломною в тій війні.

“Він бачить, що земля Романа й Данила з года в год просвіщається, що свідомість народна росте, що ми вже не тоті

руснаки з-перед п'ятдесяти літ...” (Б.Лепкий), у наведеному прикладі антропоніми *Роман* й *Данило* у сполученні з лексичною одиницею “земля” актуалізують топонімічну сему, і НКП, сформована виразом “земля Романа й Данила”, є Галичина, земля князів Романа й Данила.

Як бачимо, НКП здатна надати власній назві своєрідного змісту, яка також лежить в основі конотативного вживання власних назв. Існування довгий час у мовному середовищі етноколективу і підтримування міцного зв'язку з денотатом, робить можливим їх вживання у функції вторинної номінації. У цьому випадку НКП буде багатшою та інформативнішою. Об'єм фонових знань, залучених для адекватного розуміння змісту художнього тексту, є значно більшим і вагомішим за своїм значенням. Саме за таких умов образ означуваного іменем об'єкта виникає у свідомості читача у всій повноті пов'язаних з ним асоціацій, загальноприйнятих в межах етнокультурного колективу, і саме за таких умов спостерігається той особливий вид референції, про який уже говорилося. Як приклад розглянемо ім'я гетьмана Івана Мазепи.

Ця видатна постать в історії українського народу була об'єктом багатьох суперечок, ставлення до Мазепи не було однозначним. За розірвання угоди з російським царем у битві проти шведів Петро I оголосив його зрадником. З часом ім'я Мазепи стало вживатись як синонім до слова “зрадник”. Ця пресупозитивна сема й реалізується у наведених прикладах: “... деякі козаки почали гукати на гетьмана Полуботка, одначе цар Петро люто затупотів на них чоботиськами, а про Полуботка мовив: “... з нього може статись другий Мазепа” (Ю.Мушкетик); “У неї в Бородаєві усе народ руський – і той слухав, а ці “мазепи” – тікали!!!” (П.Мирний).

Аналогічна дія НКП і в наступному прикладі:

“Вітаю твоє класичне чекання. Вітаю в тобі Ярославну, що сумувала колись на валу” (О.Гончар), тут ім'я Ярославни зі славнозвісного “Слова о полку Ігоревім”, реалізує пресупозитивну сему жіночої долі, вірного чекання судженого. Цей образ стає повним у нашій уяві завдяки НКП, яка й актуалізує відповідний зміст. Наведені приклади демонструють експліцитну НКП. Власна назва є виражена в очевидь, а НКП лише актуалізує деякі (залежно від контексту та фонових знань читача) семи. Проте трапляються випадки, коли НКП є імпліцитною, щоб зрозуміти про який онім йдеться, потрібно здійснити ряд мисленневих операцій, оскільки імплікація виникає в результаті взаємодії значень слів. Щоб розкодувати цю взаємодію, читачеві необхідно володіти широкою базою екстралінгвістичних знань та опиратись на семантичні актуалізатори, які містяться на певному відрізьку

тексту і формують відповідне змістове поле. Без них актуалізація імпліцитного змісту була б складною, а подекуди й неможливою.

“... коли зітхання проноситься в просторі, й лише сум над ступами, – може, саме тоді й мені з’їхати з високої круглої купи каміння посеред просторої київської площі мого імені й поскакати на бронзовім коні, весело замахуючись бронзовою булавою під бронзовий цокіт копит...” (П. Загребельний). Наведений приклад демонструє вживання імені Богдан Хмельницький в його імпліцитній формі: щоб зрозуміти, про кого йдеться, потрібна наявність певних семантичних передумов, однією з яких є референтний вираз “висока” кругла купа каміння посеред просторої київської площі мого імені” вказує на об’єкт, про який йде мова. Як бачимо, конкретна референція імені відкриває тим самим “вікно у світ”, через яке повертаються в коло слова якісь якості, пов’язані з цим об’єктом” (9, 169). Іншим семантичним актуалізатором є лексема “булава” – ознака гетьманської влади. І, звичайно, повнота розуміння змісту уривка художнього тексту залежить від фонових знань читача, екстралінгвістичних зокрема.

“І вже інший гетьман кине́ться до каменя, сподіваючись знайти в ньому безсмертя, та знайде лиш прокляття, бо навіть камінь, виходить, не рятує від обмов і клевет” (П. Загребельний), де НКП формує відповідне сприйняття змісту: мова йде про гетьмана Івана Мазепу, який свого часу збудував багато шкіл, церков, бібліотек, вважаючи, що Україну потрібно будувати не лише мечем, а й каменем. Семантичні актуалізатори “кине́ться гетьман до каменя”, “знайде прокляття” та екстралінгвістичний контекст забезпечують адекватне розуміння змісту даного тексту.

Розглянемо ще один випадок імпліцитної НКП. Весь зміст поезії Б. Лепкого “Умер поет” базується на ній. Що мова йде про Т. Шевченка зрозуміло завдяки перераховуванню героїв його творів:

“Не клопочись! Як північна година
Мине, хтось двері втворить нарозтвір.
Прийде Петрусь, Оксана, Катерина
І Найми́чка – найде їх повний двір” (Б. Лепкий).

Ці власні назви є семантичними актуалізаторами іншої власної назви, якої вони безпосередньо стосуються.

Проаналізований матеріал дозволяє стверджувати, що НКП власних назв у художніх творах є надзвичайно багатою та змістовною і виконує такі функції:

1) *актуалізуючу* (оприявляє ті семи, які відповідають певному контексту та підтримується фоновими знаннями читача);

2) *ідентифікуючу* (вказує, до якої ділянки знань належить та чи інша інформація, налаштуовуючи тим самим читача на певну тему сприйняття змісту художнього тексту);

3) *змістотворчу* (бере активну участь у створенні змісту тексту, надаючи йому експресивності та колоритності, особливо імпліцитний тип НКП);

4) *конструктивну* (базуючись в межах кількох речень тексту, вона тим самим забезпечує його когерентність);

5) *соціально-інформативну* (несе інформацію про побут, історію, культуру, ментальність певного етноколективу);

6) *інтенційно-цільову* (відтворює авторські задуми, мотиви, спрямовані на повнозначне відтворення картини світу).

Отже, ономастичний шар художніх творів володіє великим прагматичним потенціалом, розкриття якого в межах тексту забезпечується НКП. Складовими пресупозиційної ситуації є фонові знання читача та контекст у широкому розумінні цього слова, які актуалізують пресупозитивні семи власних назв або ж забезпечують їх розуміння у випадку конотативного вживання онімів. НКП буває експліцитною та імпліцитною. У випадку імпліцитності НКП важливу роль відіграють семантичні актуалізатори, які спрощують процес сприйняття змісту художнього тексту. Вказані характеристики НКП спричиняють відповідні її функції: актуалізуючу, ідентифікуючу, змістотворчу, конструктивну, соціально-інформативну, інтенційно-цільову.

1. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человск. Текст. Семносфера. История. – М.: Языки русской культуры, 1996.
2. *Тарасов Е.Ф.* Социально-психологические аспекты этнопсихолінгвистики // Национально-культурная специфика речевого поведения. – М.: Наука, 1977.
3. *Арутюнова Н.Д.* К проблеме функциональных типов лексического значения // Аспекты семантических исследований. – М.: Наука, 1980.
4. *Арутюнова Н.Д.* Зазначена праця.
5. *Николаева Т.М.* Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. 8.
6. *Колшанский Г.В.* Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980.
7. *Кононенко В.І.* Система і текст: процеси символізації // Семантика мови і тексту (Матеріали V Міжнародної конференції). – Івано-Франківськ: Плай, 1996.
8. *Кононенко В.І.* Етнолінгводидактика. – Івано-Франківськ: Плай, 1998.
9. *Арутюнова Н.Д.* Зазначена праця.

The article deals with the problem of presupposition of proper names. The emphasis is laid on two types of presupposition (explicit and implicit). The functions of the presupposition in the text are analyzed.

Уляна Буграк

ІНТРОДУКТИВНА НОМІНАЦІЯ І ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ

(На матеріалі новел Василя Стефаника)

Будь-який художній текст є викінченою системою, самодостатнім утворенням, що промовляє завдяки “силі своєї зроченості” (5, 662). Зроченість тексту досягається взаємодією усіх його компонентів, серед них – різного типу номінації. Для розкриття індивідуального письменницького стилю особливо важливою є *інтродуктивна номінація* (3, 98-100), оскільки вона не просто вводить об’єкт у світ оповіді, але у переважній більшості випадків є наскрізним штрихом, що переростає в характеристику, стає фоном для розгортання певних подій, визначає долю того чи іншого героя. Особливо значущою є її смислотвірна функція у “малій прозі”, яка мінімальним обсягом мовного матеріалу покликана створити відповідний психологічний фон розгортання подій, передати динамізм і високу концентрацію почуттів та дії. Тексти новел Василя Стефаника не розглядалися крізь призму значущості *інтродуктивної номінації* у вираженні їх глибинного змісту, тому спробуємо показати важливість названого виду номінацій у розкритті образу, в його індивідуалізації, у здатності акцентувати імпліцитні мотиви, по-новому представляти відомий, традиційний зміст.

Інтродуктивна номінація “вводить у гру і поняття, і предмет, що відповідає цьому поняттю” (1, 305). Порівняймо початкові фрагменти текстів: “У тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба” (10, 88); “Ще до сходу сонця сходилися вони... щонеділі і свята, аби голитися і підстригати чупер” (10, 311); “Старий Лазар досвітком сапав грядки” (10, 342). Названі речення вводять виділений автором об’єкт у світ оповіді. Для *інтродуктивної номінації*, присутньої у цих висловлюваннях, суттєвим є як сигніфікативний зміст (поняттєва детермінованість), так і орієнтація на певний об’єкт (предметна детермінованість), відомий адресанту, але ще не знайомий адресату мовлення. Сигніфікативний зміст повідомляє отримувачу інформації про загальні властивості об’єкта, одночасно найменування виступає першою згадкою про нього (1, 305).

На перший погляд, інтродуктивна номінація (навіть у художньому тексті) є семантично бідною: вона позначає об’єкт стосовно його входження до широкого класу предметів. Порівняймо: “Оце я вернув з похорону моєї приятельки з дитинячих літ” (10, 333) або “Отой Антін, що онде п’яний викрикує на толоці, був все якийсь

нешчасливий” (10, 45). Перше висловлювання з *інтродуктивною номінацією* вказує на те, що об’єкт (жінка) володіє ознаками класу людей, які входять до близького кола оповідача. Саме тому речення можна розбити на два наступні елементи: Оце я вернувся з похорону жінки, яка за всіма ознаками є “моєю приятелькою з дитинячих літ”.

Наступний приклад *інтродуктивної номінації* з новели “Синя книжечка” є дещо складнішим. В аналізованому висловлюванні фактично не виявлено оповідача, немає жодних формальних ознак, які би вказували на нього як на безпосереднього учасника подій. Та насправді він існує. Вказівний займенник “отой” (той) та прислівник “онде” з семантикою спрямування дії опосередковано виявляють присутність стороннього глядача, спостерігача, який і є джерелом оповіді про чоловіка на ім’я “Антін”, характеризує його поведінку, певні епізоди життя крізь призму власного мікросвіту. Структура цього висловлювання теж може розчленовуватися в логічному уявленні на перемінну та пропозиційну функції: Спостерігач побачив знайомого йому Антіна; чоловік за всіма ознаками, відомими спостерігачеві, “був все якийсь нещасливий”.

Однак зводити роль *інтродуктивної номінації* у художньому тексті лише до функції введення особи у плин розповіді буде некоректним. Названа номінація поліфункціональна. Окрім репрезентації об’єкта у певній сфері буття, вона має здатність акцентувати його визначальні ознаки, тим самим формуючи образ, виявляючи імпліцитні значення, які необхідні для правильної інтерпретації тексту. Порівняймо: “То як часом майстер напився в саму міру: ні замало, ні забагато, то розказував одну подію зі свого життя” (10, 68). Вказаний тип *інтродуктивної номінації* має значно ширше семантичне поле – інакше, як “майстер”, герой однойменної новели В. Стефаника оповідачем не називається. Аналізована дескрипція як ключове слово твору є його заголовком – “текстом-вірогідністю”, “передтекстом”, який вказує основний напрямок розгортання фабули (7, 72), окреслюючи мотивацію поведінки героїв, виконує характеротвірну функцію.

Інтродуктивна номінація “майстер”, що на початку твору вводить об’єкт у світ оповіді, згодом, поєднуючи риси *ідентифікаційної номінації* зокрема (*ідентифікаційна номінація* виникає завдяки необхідності у семантичному звуженні, конкретизації, а отже, й у виділенні в об’єкта додаткових ознак), органічно переростає у *дескрипцію синкретичного типу*, яка не тільки використовує певні особливості об’єкта для його ідентифікації адресатом (“... а чули-м, що ти добрий майстер, та й порадили-м, аби ти нам клав церкву” –

10, 69), але й прагне до повноти проникнення в сутність явища, його пізнання: “Був-ем майстер, був-ем газда - ціле село прикаже” (10, 68).

Саме обігрування автором цієї номінації, її полізначенність є важливою рисою номінативного аспекту дослідження, оскільки сприяє новому прочитанню традиційного значення слова та виявленню прихованих смислів і цим збагачує (через текст) ідіостиль самого автора. В аналізованій новелі перед нами постає майстер-“газда” і майстер-“лайдак”. Дескрипція поєднала два абсолютно протилежні значення, які маніфестують різні етапи життя героя: спочатку майстер – “фахівець якогось ремесла, ... той, хто досяг досконалості у певній галузі” (6, 363), згодом – він той, який з певної причини “... вдурів. Загнав жінку в гріб, діти відгонив від хати, пустив де що є ...” (10, 72).

Номінація, що спочатку лише знайомить читача з певним об’єктом, згодом переростає у його достатньо завершену характеристику. У тексті новели “майстер” постає не просто як професіонал, добрий знавець чогось у певній сфері виробництва, але як творець і згодом пасивний руйнівник власної долі, тобто названа номінація є основою розгортання образу, вона імплікує прихований смисл, активізує пресупозиційні значення для того, щоб читач міг зрозуміти, що керувало героєм у його діях, чому так сталося у його долі.

Для розкриття смислового навантаження *інтродуктивної номінації*, її характеру важливим є тип речення, яким вона представляється, і тип предиката, що її вводить. *Інтродуктивна номінація* фігурує насамперед у власне буттєвих реченнях, але й у висловлюваннях з іншою структурою, якими користується автор для представлення об’єкта. Так, вона може виконувати роль актуалізованого підмета (реми) при дієсловах появи (з’яви): приходити, входити, вбігати, з’являтися тощо, наприклад: “Сивий комісар в’їздив у село форшпаном і дивувався, що воно ще стоїть чисте і біле” (10, 305) або “За людьми вийшов молоденький парубок з обстриженою головою” (10, 48). Звернемо увагу на останнє висловлювання. У ньому *інтродуктивна номінація* “молоденький парубок з обстриженою головою” при дієслові з’яви “вийшов” є відголоском, органічним доповненням номінації, якою розпочинається оповідь: “... і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого” (10, 48). Вона начебто готує фон для наступного, ще зловіснішого, епізоду: “Здавалося, що та голова, що тепер буяла у кервавім світлі, та мас впасти з пліч – десь далеко на царську дорогу” (10, 48).

Отже, *інтродуктивна дескрипція* є не просто ознайомленням з об’єктом, а номінацією – характеристикою, номінацією-ілюстрацією,

втіленням майбутнього (ймовірна трагічна загибель парубка у царському війську). Взаємодіючи з іншими дескрипціями, вона творить загальну картину оповіді, є текстом-передбаченням наступних подій, тим штрихом, який переростає в ключовий елемент новели і повністю визначає її ідейне спрямування. Крім дієслів появи (з’яви), *інтродуктивна дескрипція* може виконувати синтаксичну роль підмета і поряд з дієсловами більш різномірної семантики. Такі висловлювання є результатом логічного скорочення, злиття речень буттєвості і речень із характеризуючим змістом, наприклад: “У кутику на лавці сидів мужик та плакав” (10, 51 – дієслово “сидіти” вказує на стан спокою, в якому перебуває об’єкт; номінація при визначеному дієслові сприяє візуальному сприйманню епізоду). Схему логічного скорочення речення такого типу можна представити приблизно так: Жив якийсь чоловік (“мужик”). З певної причини якимось сидів він на лавці у кутику та плакав. Порівняймо ще: “Коло них [дітей] лежала мама, марна, жовта, і клала коліна під груди” (10, 216); “Посеред хати стояли два дужі, моцні хлопці...” (10, 244).

Інтродуктивна номінація зустрічається в позиції об’єкта при дієсловах чуттєвого сприймання, виявлення, знання, запам’ятовування, наприклад: “Відколи Івана Ділуха запам’ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем” (10, 105); “... а я тямлю, як на бантині повис їх пралід...” (10, 229). Факт, що *інтродуктивна номінація* тісно пов’язана із зоровим сприйняттям світу, зумовлює розгортання її у словесний портрет, опис об’єкта із використанням означень, відокремлень та різного типу підрядних речень (з’ясувальних, означальних, займенниково-співвідносних, обставинних). Порівняймо: “Всі Басараби зійшлися до Семенихи Басараби, бо вона була найстарша і найбогатша в їх роді...” (10, 231); “Коло стола схилений стояв Іван, господар хати і тато маленької дитини, що її охрестили” (10, 210). Особливої уваги заслуговують такі речення, в яких об’єкт дії не репрезентований (поряд з дієсловом на позначення дії чи стану, в якому перебуває об’єкт, номінація як така відсутня), хоча насправді він існує, наприклад: “Держав віжки від однокілки і аж чупер собі микав зі злості. – А ти, розпалнице, пам’ятай, що як я гроші задурно по дохторях розсію, та й ти амінь зроби!” (10, 79).

У цьому уривку перед нами постає невідомий об’єкт, виконавець дії, який дорікає Катрусі (героїні новели), – так розпочинається друга частина твору. Читач не знає, хто це, хоча двоскладне неповне речення (присудки в минулому часі дійсного способу передбачають двоскладність) вказує на когось, хто в момент розповіді є частиною

певного класу індивідів і не репрезентований. Звертання “розпаднице” нашогує читача, того, хто сприймає інформацію, на думку, що автор слів – людина, яка не є дуже прихильною до безнадійно хворої. Отже, фактично виконавець дії представлений, але формально і досі не увійшов у сферу співбесідників – автора і адресата – не ідентифікований. Саме тому наступне найменування виконує частково і роль виявлення індивіда, введення його у поле зору адресата.

Такого типу номінація, гадаємо, теж є *синкретичною*, оскільки поєднує риси *екзистенційної* та *ідентифікаційної* дескрипцій. Порівняймо наступний сегмент, у якому вперше з’являється *номінація синкретичного типу*: “Тато витягнув з пазухи яблуко та й якось несміливо подав доньці. – Не плач, небого, я тобі не воріг... Таж ти сама, дитинко, видиш, що нема відки... Синку, я на тебе дув, як на пінку, та й виджу, що вмреш... Ой небого, небого, тото мемо бідити без тебе...” (10, 80-81). Примітно, що об’єкт, ідентифікований як батько, одразу ж змінює характер розмови, виявляючи любов, жаль до хворої доньки. Як наслідок маємо інтерперсональний аспект комунікації – сферу, в якій панують *релятивні номінації*, тобто імена на позначення стосунків – родинних, соціальних, емоційних тощо (1,341). Виявляється, що невідомий, представлений у попередньому сегменті, – батько (тато, дедьо), а Катруся – його донька. Вважаємо, що раптово, несподіване встановлення реальних відносин між героями новели насправді спричинене діалогічною реплікою батька як виявом любові, жалю і ласки. Попередня ж репліка, де фігурує звертання “розпаднице”, безадресантна – автора не ідентифіковано – саме тому, що насправді (з погляду нормативних стосунків) не повинна б належати батькові і відповідно бути спрямованою для сприймання донькою.

Реальність і “справжність” родинних стосунків підкреслюється в останньому сегменті *номінаціями-звертаннями*, які, з одного боку, характеризують адресата, а з іншого – виражають ставлення до нього автора звертань (3, 115-120). Серед них – співчутливе “небого”, що в наступному висловлюванні для підсилення експресії повторюється; поряд вживається підсилювальна частка (вигук в ролі частки) “ой”; любляче ласкаве звертання “дитинко”, “синку” (використання зменшено-пестливого суфікса -к- підтверджує почуття адресанта).

Звертання-номінації є наочним прикладом того, що *екзистенційно-ідентифікаційна* номінація “тато” (в мові лексема є елементом нейтральної, емоційно незабарвленої лексики) вводить текст у нову сферу – туди, де панують релятивні стосунки. Саме тому формальна відсутність найменування у першому випадку вдало використана автором для того,

щоб наповнити номінацію “тато” суттєвим і важливим змістом (номінація, яку, на перший погляд, можна сприймати як *екзистенційну*, насправді більшою мірою є *ідентифікаційна*, оскільки об’єкт і адресант стосовно іншого об’єкта ідентифікується і одночасно є частиною повідомлення, ознайомлення з об’єктом).

Як бачимо, для ґрунтовнішої інтерпретації текстів Василя Стефаника важливою є характеристика *інтродуктивної номінації* та її підвиду – *номінації синкретичного типу*, яка поєднує ознаки кількох дескрипцій (*інтродуктивної* та *ідентифікаційної* зокрема). *Інтродуктивна номінація* у художньому тексті виконує не тільки функцію репрезентації об’єкта у певній сфері буття, але здатна акцентувати на його основних ознаках, виконуючи характеротвірну та образотворчу функції. Поліфункціональність *інтродуктивної номінації* у художньому тексті є основою для виникнення її підвиду: *номінації синкретичного типу*, яка є “текстом-вірогідністю”, що вказує на можливі напрямки розгортання фабули твору, умотивовує поведінку героїв, може виступати ключовим елементом новели, визначаючи її ідейне спрямування. Аналіз *інтродуктивної номінації* та її підвиду є важливою умовою номінативного аспекту дослідження тексту, оскільки сприяє новому прочитанню, виявленню у ньому прихованих смислів.

1. Арутюнова Н. Д. Номинация и текст // Языковая номинация: виды наименований. - М.: Наука, 1977. - С. 304-357.
2. Арутюнова Н. Д. Номинация, референция, значение // Языковая номинация: общие вопросы. - М.: Наука, 1977. - С. 188-206.
3. Арутюнова Н. Д. Дескрипция и дискурс // Язык и мир человека. - М.: Языки русской культуры, 1999. - С. 95-129.
4. Голянич М.І. Текстотвірний характер внутрішньої форми слова // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. - Випуск 2. - Івано-Франківськ: Плай, 1997. - С.58-66.
5. Еко У. Надінтерпретація текстів // Еко У. Маятник Фуко. - Львів: Літопис, 1998. - С. 650-664.
6. Етимологічний словник української мови: В 7-мит. - Т.3. - К.: Наукова думка, 1985.
7. Карасев Л.В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. - М.: Наука, 1998. - №9. - С. 79-92.
8. Московкіна І. Постика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. - Харків: ОКО, 1994. - Т.2. - С.75-86.
9. Піхманець Р. В. Генеза художніх образів Василя Стефаника // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. - Випуск 2. - Івано-Франківськ: Плай, 1997. - С.85-94.
10. Стефаник В.С. Твори. - К.: Дніпро, 1971.-424с.
11. Фрейд З.Тотема табу // Фрейд З.Сборник. -Мінск: 000 “Попурри”, 1998. -С.323-491.

The article based on the material of short stories by V.Stephanyk deals with the functions of introductory nomination in a literary text.

Проблеми дериватології

Василь Грещук

ЛЕКСИКАЛІЗАЦІЯ СЛОВОТВОРЧИХ АФІКСІВ

Особливістю словотворчого форманта як різновиду морфеми є те, що в мовленні він не може самостійно, автономно функціонувати, а лише в складі дериваційних структур похідних слів. Однак зрідка суфікс чи префікс виокремлюється із словотвірної структури деривата і в реченні вживається в ролі окремого слова, наприклад: “Всілякі *“ізми”* і всілякі *“нео”* Усі держави з поглядом Горгон Мені б курінь на острові Борнео Але мабуть і там вже полігон (Л.Костенко. Легючі катрени; “Через те я завжди кажу, що в політику треба “влиги кров” молодих, динамічних людей, незаангажованих *“ізмами”*. Людей, не обтяжених інерцією” (С.Марчук. На Президента треба вчитися).

У зв'язку з цим лінгвісти такі виокремлені із словотвірної структури похідних слів дериваційні морфи, вжиті в мовленні як самостійні слова, ототожнюють із лексичними одиницями, вбачають у них повноправні слова (1, 71), а сам процес перетворення словотворчих афіксів, як і інших одиниць мови, в окремі повнозначні слова називають лексикалізацією (2, 258). Однак немає достатніх підстав вважати їх справжніми лексичними одиницями хоч би тому, що вони самі, на відміну від справжніх слів, не стають твірними для інших похідних.* Повної лексикалізації виокремленого і вжитого самостійно словотворчого форманта не відбувається, тому його можна кваліфікувати як квазілексему.

Поява несправжніх лексем зумовлена характером їх номінативних можливостей. Зберігаючи узагальнену семантику дериваційної морфеми, вони забезпечують номінацію таких сегментів дійсності, які не мають у мові адекватного найменування на рівні звичайних лексем. Семантика квазілексем суфіксального чи префіксального походження покриває значення будь-якого похідного слова, в складі якого вичленовується одноструктурний дериваційний афікс. Це особливо добре простежується у тих випадках, коли виокремлений формант уживається в тексті з означеним займенником *інший* у його множинному значення “усі, крім названого (названих); решта”, пор.:

* Відзначений тільки двомотивований дериват *фобство* на базі афіксоїда *фоб*, що, проте, не виключає мотивацію його іменником *фобія*, пор.: Для мене незабагнений і неможливий антисемітизм, як і будь-яке інше “*фобство*” (Л.Житенко. Нотто fēlens).

“І так буде доти, доки велика політика питиме на брудершафт з великим безправ'ям. І ота велика політика, закриваючи очі на одні злочини в ім'я злочинів інших, завжди плекатиме умови для процвітання нацизму, комунізму, та інших *“ізмів”*, покликаних творити зло на землі” (Галичина, 25 січня 1997 р.); “Особливо постарався на цій ниві перший секретар ЦК КПУ, вождь комуністів України, . . . великий друг усіх інтернаціоналістів, комуністів, соціалістів та інших *“істів”*, “мій” товариш Петро Симоненко” (Час/Time, 29 березня 1996 р.).

На семантичну співмірність подібних квазілексем із значенням відповідного словотвірної типу побічно вказує і специфіка функціонування виокремлених суфіксів чи префіксів: вони часто вживаються після ряду дериватів, у структурі яких наявні такі ж словотворчі форманти: “Машиністки, ремінтоністки, стенографістки, журналістки – *істки*, сірі, може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати, на яких можна прикрикнути, коли треба, бо це ж вони радянські барипшні, які бояться скорочення штату більш як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів” (М.Хвильовий. Пудель).

Таку ж семантичну всеохопність словотвірної ряду засвідчує вживання виокремленого дериваційного форманта з інтонацією незавершеності, що на письмі передається трьома крапками, які відкривають місце для будь-якої твірної основи. Виокремленому в тексті словотворчому форманту звичайно теж передують більша чи менша низка однотипних дериватів, утворених з його допомогою: “Петричук не любив подовгу спілкуватися з митцями, як називав їх напівіронічно, напівповажно, напівдобродушно, напівлюбовно, *напів...*” (С.Процюк. Переступ у вакуумі).

Лексикалізовані словотворчі афікси відзначаються не тільки особливостями номінативного порядку, а й своїми текстоорієнтованими функціями. Узагальнений характер їх семантики уможливорює підсилення інформативності висловлювання, збагачення можливості текстової репрезентації змісту, оскільки створює передумови уявної їх субституції будь-яким, частиною чи всіма похідними, що мають семантично однотипні форманти, пор.: “Яких тільки ярликів не чіпляли до імені Емми Бабчук, в яких тільки *“ізмах”* не звинувачували!” (Літературна Україна, 22 січня 1996 р.); “Імпресіонізм, символізм, футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм і ще безліч *“ізмів”*, більших та менших з рубежа віку повели атаку на віковичний реалізм. змагалися в першості щодо його повалення та побудови на його кістках нового мистецтва” (Ю.Мушкетик. Колесо) (3, 23).

Семантика виокремленого словотворчого форманта, функціонально-прирівнюваного до слова, включає в себе не тільки його "лексичне" значення, що межує з граматичним, а й смислові наращения, що вбирають у себе весь досвід вживання цих морфем в процесі використання мови. Інформація, яку містять такі морфемі, тобто міра смислу, може бути декодована лише з урахуванням усього змісту висловлювання (1, 72), наприклад: "– Чи можна спрогнозувати подальшу роль живопису в суцільній конкретизації світу? – Це дуже важко. Очевидно, мистецтво розбилося на так звані континентальні школи. Є американська – донедавна Південна Америка відіграла колосальну роль, але вже останні з могикан відійшли. Америка певний час орієнтувалась або на Париж, або на Лондон, Східна і Західна Європа – також, Австралія – те саме. Тепер же маємо деякі проміжки, в Японії – якісь нові течії. Узагальнення роботи важко. Українські ж хлопці й дівчата шукають щось. Дай Боже, щоб далі шукали, аби лишень знайшли щось, щоби в Україну дійсно якийсь новий "ізм" прийшов. Треба, щоб визначилися дві течії: класична, традиційна і така, яка б була зовсім новаторською, але щоб жодна не переважала. Потрібен баланс. В Україні проглядається певний вигоптанний штамп в живописі, та це перехідний період" (Експрес, 8-16 листопада 1997 р.). Квазілексема *ізм* у наведеному тексті за значенням значно багатша від звичайного суфікса – *ізм* у низці дериватів із таким формантом. Її семантика ґрунтується на досвіді вживання суфікса – *ізм* в українській мові, власне вона ввбрала в себе в узагальненому вигляді усі можливі значення, маніфестовані словотворчим формантом у взаємодії з різними твірними основами, в тому числі й з потенціальними. Для адекватного інформаційного розшифрування її необхідне врахування усього змісту висловлювання.

Аналогічно префікс *пра-* у мікротексті "І засміялась провесінь: – Пора! – за Чорним Шляхом, за Великим Лугом – дивлюсь: мій прадід, і *пра-пра*, *пра-пра* усі йдуть за часом, як за плугом" не лише виражає значення віддалених ступенів спорідненості, а й служить засобом увиразнення й підсилення темпоральної ретроспективи у висловлюванні. Справжній смисл, що виражає редулькований префікс *пра-* на тлі деривата *праділ*, "прочитується" лише у макротексті і у зв'язку з безпосередніми номінаціями темпоральних вимірів – лексемами *час*, *вічність*, метафорою *тумантощо*: За ланом лан, за ланом, лан і лан, за Чорним Шляхом, за Великим Лугом, вони уже в тумані – як туман усі вже йдуть за часом, як за плугом. Яка важка у вічності хода! – за Чорним Шляхом, за Великим Лугом.

Така свавільна, вільна, молода – невже і я їду вже, як за плугом?! І що зорю? Який засію лан? За Чорним Шляхом, за Великим Лугом. Невже і я в тумані – як туман – і я вже йду за часом, як за плугом?.." (Л.Костенко. І засміялась провесінь) (3, 25).

Іноді виокремлений суфікс виявляється семантично недостатнім, тоді лексикалізується фіналь деривата, яка містить ще й попередній морф, у поєднанні з яким узагальнене значення на тлі семантики контексту декодується без особливих труднощів. Розглянемо сегмент тексту, взятого з газетного інтерв'ю з відомим літературознавцем Ю.Барабашем: "Отут і буде моя коротка відповідь на Ваше запитання щодо моєї українськості: справа в тому що для мене малоросійство огидніше за великодержавний шовінізм – от і все. А на загал, я гадаю, українськість (як і будь-яка інша "–*ськість*") – то як дівоча цнота, вона є, поки її не втрачено; а щоб зберегти, не так багато і треба, досить, за висловом Пастернака, "не отступаться от лица", бути самим собою за всяких умов – і тільки" (Літературна Україна, 21 травня 1998 р.). Значення суфікса –*ість* у відприкметникових дериватах – це якість, властивість або стан, на які вказує мотивувальний прикметник. У наведеному сегменті тексту з виокремленим –*ськість* акцентується увага не стільки на якості, властивості, як на належності до того, на збереженні того, що визначається кореневою морфемою. Носієм семи посесивності є прикметниковий суфікс –*ськ-*, який у поєднанні з іменниковим суфіксом абстрактності уможливили квазілексему *ськість* для вираження загального значення належності до якоїсь нації, зберігання чуття причетності до неї.

Серед виокремлених формантів переважають іменникові суфікси. Зрідка трапляються прикметникові і дієслівні посткореневі дериваційні форманти, вжиті як самостійні слова, при цьому вони завжди стоять після ряду дериватів із таким же афіксом, наприклад: "Сайгор уперше за все літо вибрався із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячейкових –*ових* промов, дебатів, преній, дискусій" (М.Хвильовий. Пудель), "А втім, високолоба Валентина рідко буває дома: на коростявих клячах через бандитські ліси тягнеться вона по волосній периферії – агітувати, організувати, інспектувати, інструктувати й ще "*вати*" й "*вати*" (М.Хвильовий. Пудель).

Менш поширені префікси як самостійні слова. Типовим контекстом для лексикалізованих префіксів є антонімічні до них префікси, що функціонують у структурі похідних слів або абсолютивно, пор.: (Іван Драч:) "Нація, яка намагається збутися

[найобдарованіших людей], віддаючи в жертву Молохові десятки мільйонів, – хіба вона може мати розкіш мистецтва для мистецтва?! У швейцарському затишку – та хіба це для нас?! Мусить бути *пересит* чогось, *надмірність*, мусить бути повнота, що переливається через край, а в нас суцільне *недо*... Хіба надмірність страждань, хіба пересит горя і біди, хіба повнота недолугості і покручів, надмір'я і розпач розпуки. (Кореспондент:) Але мусить колись усьому бути край. І хіба не корисно бодай іноді забути про всі свої *недо*... і врешті спромогтися на щось таке, що буде цікаве і людям, і собі?! (Сучасність, 1995, №1, с.164).

Однак наявність антонімічного префікса у тексті не є обов'язковою умовою виокремлення префікса. Він як самостійне слово може вживатися в тексті на тлі похідних, словотвірна структура яких містить його, або без них, напр.: "Пам'ять моя спігне од радості і горя, згадуючи той останній наш щасливий Новий рік перед хресним часом репресій. Це було феєрично святкове новоріччя. Стільки вигадки, таланту, пристрасті і блиску! В цьому святкуванні було аж щось *"над"*, якийсь болісно-екзальтований *надрив*, мовби душі наші передчували.." (І. Жиленко. Номо feriens), "Все тут було з словом *най*:- наймогутніший, наймудріший, найдорожчий, найсправедливіший, найзіркіший, найясніший, наймилостивіший, наймилосердніший" (П. Загребельний. Диво), "Ви подивіться, у цій залі половина – колишні *"екс"* – прем'єри, віце, міністри, перші заступники і т. ін." (Час/Time, 24-30 липня 1997 р.)

Здатність словотворчих формантів до виокремлення й лексикалізації зумовлена їхніми семантичними особливостями. Дериваційна продуктивність словотворчого форманта позначається на використанні його в ролі окремого слова, однак вона не є визначальною. Так, у сучасній українській мові найчастіше в тексті у функції слова вживається іменниковий суфікс *-izm*: "Оскільки будь-яка дефініція реалізму не буде вичерпною і не дасть уявлення про це явище, хоча сутність його загальнопідзнавана й загальнорозуміла, літератори 90-х навіть виразно реалістичного крила не поспішають із стильовими самовизначеннями. Член літгурту "Нова дегенерація" кандидат філологічних наук С.Процюк висловився так: "Не існує *"ізмів"*, існує індивідуальна манера письменника"(Літературна Україна, 31 грудня 1998 р.), [Критики] "намагаються за всяку ціну втиснути кожного митця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеvu етикету якогось напрямку.. Пікассо знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть

його із шухляд *"ізмів!"*..." (Б.-І.Антонич. Національне мистецтво), "Школа багато постаралась для того, щоб не дати нам зразу потрапити на якийсь правильний шлях в літературі, головне нам забивали голови всілякими *"ізмами"* (із інтерв'ю з А.Шевчуком), "Академіка ж О.Білецького в *"ізмах"* не звинувачували: директор Інституту літератури розмовляв переважно російською мовою" (М.Шалата. Шашкевичознавство сьогодні: повернені й нові імена), див. також уже наведені приклади.

Виокремлення суфікса *-izm* і уподібнення його слову в українській мові не є чимось новим. Це явище фіксують вже художні тексти української класики минулого століття: "Його погляди так слабо в'язалися з порожнім життям, його демократизм так трудно було припасувати до панських примх, занадто дорогої одежі і т. ін., що я просто не йняв йому віри. Своїм демократизмом, лібералізмом та іншими *"ізмами"* він лише прикрашав себе, як от чесучевим піджаком свою ставну постать, і так же легко, як чусачевий піджак, міг скинути й ті прикраси нематеріального характеру (М.Кочубинського. Посол від чорного царя).

Використання квазілексеми *ізм* в українській мові стало настільки звичним, що вживання її навіть у поетичних текстах не є поодиноким чи випадковим. Крім уже наведеної поезії Л.Костенко, пор. також у інших поетів: "А поза цим – усе нудьга, Ці всі асфальти і лігніти І Ваші *"ізми"* (просто сміх!), й епокубрації поетів, Що так чарують Вас, що їх Уваги вартими зовете." (Я.Гординський. Листи з Парижа), "Ніхто ніколи не ламав присягу нашу, спільно взяту: завжди, усюди, з усіма лиш української вживати! О давній наш максималізм, святе обурення на того, хто убачав якийсь там *"ізм"* або прихильність до старого" (О.Різниченко. О юний наш максималізм).

Водночас дериваційний формант *-izm* не є найбільш продуктивним суфіксом навіть у сфері творення абстрактних іменників. Передумовою виокремлення і лексикалізації дериваційного форманта є передовсім його семантична неінваріантність, неідіоматичність семантики [Детально про такі форманти див. 4, 85-96]. Інваріантність семантики словотворчого форманта та ідіоматичність є значною перешкодою на шляху до його лексикалізації, оскільки варіантність загального значення, непередбачуваність, непрогнозованість семантики дериватів, утворених із допомогою такого форманта від різних твірних основ, зумовлюють можливість його неоднозначної, багатозначної ідентифікації.

Проте далеко не всі суфікси чи префікси з неінваріантним і

неідиоматичним значенням виокремлюються і вживаються як самостійні слова. Власне лексикалізації зазнають тільки поодинокі дериваційні форманти. Так, із суфіксів, що функціонують як квазілексеми, крім уже згаданих *ізм, іст, істка, ість (ськість)*, можна відзначити ще антропонімні *енко* та *итник*. “А в нас тепер натривко забули догадків і тетієвських, викопують із могили, витягують із труни різних – *итників* або *енків* і “випадково” забувають не таких і численних первомайських, а потім жадають, щоб інтерес і любов до української мови прищеплювалася не її величчю, красою й рідністю, а адміністративними заходами відповідно до параграфів якогось там репаного закону” (Юрій Шерех. Трюїзми (в головному) і троє людей замучених), “Те, що мої предки були литвини і поляки, ще не є ганьбою. Ганьбою би було, якби моя душа кінчалася на –ський, як і нікчемні душі тих ф(ітільовщиків), що хоч і є *енками* по расі, але мають душу на “оф” (Лист Л. Мосенза до Р. Гармаша 18 червня 1948 р.). У поетичному мовленні у ролі окремого слова засвідчений також суфікс *-ент*, однак його поява спричинена не стільки потребою лексикалізації дериваційного форманта для того, щоб забезпечити виконання ним спеціалізованої семантико-номінативної функції, властивої квазілексемам, скільки особливостями ритми й ритмомелодичної організації вірша: “Президент за президентом – президентів ціла тьма! Треба ще якогось – *ента*, та народу вже нема” (І. Драч. *Semper turo*).

Із префіксальних лексикалізованих морфем, крім згаданих, зафіксована ще *пере-*: “Щось мене нині голова болить. То все від недо або *пере*” [жартівливий натяк на випивку] (З усного мовлення).

Отже, деякі словотворчі суфікси і префікси можуть виокремлюватися і вживатися в мовленні як самостійні слова, тобто лексикалізуватися. Такі явища спорадично відзначені в мові української класики XIX ст., однак помітної активізації вони набувають в другій пол. XX ст. Неінваріантність та неідиоматичність семантики дериваційного форманта можна розглядати як передумову його лексикалізації. Усамостійнення словотворчих морфем і функціонування їх у ролі повнозначних слів, як і цілком протилежні процеси формування дериваційних формантів із окремих слів, або “морфемізація” лексем, засвідчують тісний взаємозв'язок між лексичними й дериваційними одиницями, взаємодію різних рівнів мови.

1. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка. – М.: Высшая школа, 1974.
2. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.

3. Див.: Грещук О. Б. Словотвір у процесі породження тексту. Кандидатська дисертація. – Івано-Франківськ. 1996.

4. Улуханов И. С. Словообразовательная семантика в русском языке и принципы ее описания. – М.: Наука, 1977.

The article provides the analysis of word-building affixes that may act as individual words. Lexicalized suffixes and prefixes used in different styles of current Ukrainian are described in terms of their text-forming functions.

Оксана Скварок

СТРУКТУРА СЛОВОТВІРНИХ ПАРАДИГМ ІМЕННИКІВ – НАЗВ ОДИНИЦЬ ВИМІРУ ЧАСУ

Між розрядами слів всередині частин мови, окрім відмінностей у граматичних формах, граматичній сполучуваності, спостерігаються суттєві відмінності і в дериваційній поведінці. Земська О. А. зазначає, що “подібно до того, як в морфології іменник має форми відмінків, але не може мати форми часу або особи, так і у словотворі кожна лексико-семантична група слів породжує свої, закономірно їй властиві похідні, а кожне узуальне похідне є реалізація словотворчого потенціалу певного базового слова” (1,18). Тому важливим завданням граматики є вивчення найрізноманітніших семантичних розрядів всередині окремих частин мови з погляду їх дериваційних можливостей. Динамічний аспект системного вивчення словотвору спрямований в першу чергу на виявлення і опис дериваційного потенціалу кожної лексико-семантичної групи (ЛСГ) всіх частин мови і “передбачає можливість синхронної реконструкції словотворчих процесів і моделювання їх реалізації” (2,32). Системні дослідження в цьому напрямку ведуть до встановлення складу словотвірних парадигм (СП) певних ЛСГ і до створення структурно-семантичної типології СП.

ЛСГ темпоральних іменників являє собою відносно невелику і давню закриту лексико-семантичну систему. В межах темпорального лексико-семантичного поля іменники *рік, місяць, тиждень, доба, день, година, хвилинка, секунда* (далі *рік - секунда*) становлять, в свою чергу, специфічну лексичну мікросистему. Вони належать до тих абстрактних слів, які “в ході семантичної операції здатні перетворюватися одне в одне, ніби повністю розчиняючись у новому тексті, тоді як “конкретні” слова зберігаються при всіх перетвореннях. Це свого роду “граматика” при конкретних словах

– “лексичі” (3,5). Виділена нами для аналізу група темпоральних іменників становить особливий інтерес, оскільки вони репрезентують у мові такі відрізки часу, що мають точно визначені одиниці виміру і актуалізують концепти різного рівня узагальнення, між якими встановлюються відношення гіпонімії (4,38): 60 секунд становить хвилину, 60 хвилин - годину, 24 години - добу і т. д. Такі відношення у даній ЛСГ, з огляду на її обмежений кількісний склад, мають істотний характер. Їх можна визначити, як відношення такої безпосередньої близькості значень, семантичної взаємозалежності, без якої немислиме саме існування цих слів. Це свого роду “лексико-семантичне зрощення у мові” (5,531). З огляду на зазначене цікавим видається простежити, як проявляються відношення гіпонімії на дериваційній поведінці цих іменників. Оскільки іменники *рік* – *секунда* багатозначні лексеми, предметом нашого дослідження є названі іменники в основному своєму значенні “одиниці виміру часу”. Між мовним статусом того чи іншого значення багатозначного слова та повнотою СП кожного із значень є пряма залежність: вищим є статус того значення, яке має більш повну СП (4,71,74-75). Це положення можна доповнити і даними лексичної сполучуваності - одного із визначальних факторів у процесах словотворення: між значеннями полісемантичної лексеми і її сполучуваністю існує чітка кореляція - найбільш частотні формули сполучуваності закріплюються за найбільш частотними значеннями (2,12).

Щодо морфемної будови твірних іменників всі вони з синхронного погляду кваліфікуються як непохідні, в тому числі і лексеми *година*, *хвилинка*, *тиждень*, які етимологічно є вивідними від іменників цієї ж ЛСГ. Аналіз СП цих іменників підтверджує зокрема думку Грещука В.В. про те, що “на дериваційну поведінку твірного впливає не сама по собі складність словотвірної структури, а характер семантики, вираженої нею” (3,45,63). Так, структурно однотипні іменники *година*, *хвилинка* мають різний дериваційний потенціал. Оскільки більшість явищ, дій, процесів у щоденному житті людини сприймаються у певному часовому вимірі, а в межах доби основний відлік часу ведеться в годинах, то з погляду логіко-поняттєвих передумов деривації, під впливом позамовних факторів словотворча база іменника *година* є більш сприятливою для появи похідних, ніж іменника *хвилинка*.

Темпоральні іменники *рік* – *секунда* стали базою для утворення чотирьох лексико-граматичних класів слів – іменників, прикметників, дієслів і прислівників. Отже, типова СП іменників-назв одиниць

виміру часу має чотиризонну субстантивну-ад’єктивно-вербально-адвербіальну структуру.

Субстантивна зона. Десубстантивні іменники відзначаються різноманітністю словотвірних значень (СЗ), способів творення та словотворчих формантів. У субстантивній зоні відзначено такі семантичні позиції: “носії темпоральної ознаки”, “абстрактна якість”, “абстрактна кількість”, “конкретизація часового значення”, “демінутивність (модифікація значення пестливості)”, “стилістична модифікація”.

Для відсубстантивних дериватів із загальним СЗ “носії темпоральної ознаки” характерне широке розуміння цієї ознаки, вони становлять кількісно невелику групу і відзначені лише у СП іменників *місяць*, *день*, *година*. При цьому більша половина цих похідних – застаріла лексика. У межах СЗ “носії темпоральної ознаки” виділяємо кілька лексико-словотвірних значень (ЛСЗ): 1) “назви конкретних предметів” (*годинник*, діал. *годинар* “годинник”, *місячник* “період. видання”); 2) “назви осіб за родом діяльності” (заст. *годиняр*, іст. запоз. з рос. мови *денщик*, іст. *місячник* “робітник, який наймався на місяць”); 3) “назва комахи” (*одноденка*); 4) “назва небесного тіла” (діал. *денниця* “ранкова зоря”). Ці десубстантиви є похідними різної словотвірної структури. Суфіксальними дериватами є похідні 1-ої підгрупи (-ник, -ар), 2-ої (-яр, -щик, -ник) і 4-ої (-ниц’-) підгруп. Відзначені застарілі слова, історизми стилістично марковані, сфера їх функціонування – розмовно-побутове мовлення, художня література. Функціонування у мовній системі як літературних, так і діалектних варіантів слів є однією з причин виникнення у мові різних дублетів, у тому числі агентивних назв, як наприклад, *годинникар* (від *годинник*) і *годиняр*.

Єдиним складним іменником, утвореним композицією основ, що супроводжується суфіксацією, є назва комахи *одноденка* (-к-). Намаганням розмежувати пряме і переносне значення слова (щось короткочасне, скороминуче) пояснюється поява юстапозита *метелик-одноденка*. Суфіксальний десубстантив *денниця* “ранкова зоря” має семантично ізольоване ЛСЗ і є аналогічним до *зірниця* утворенням. Десубстантиви із СЗ “абстрактна якість” виявлені у СП іменників *рік*, *місяць*, *день*, *година*, *хвилинка*. Засвідчені похідні субстантиви реалізують такі ЛСЗ: 1) “назви заходів, громадських акцій” (*місячник*, *роковини*, *п’ятихвилинка*); 2) “уточнення часового значення” (*переддень*, *полудень*); 3) “назва сторони світу” (*південь*); 4) “назва астрономічного явища” (*рівнодення*). Похідні 1-ої підгрупи, а їх всього шість, різні за словотвірною структурою: суфіксальний

десубстантив *місячник* (-ник) ; іменник *оденки* (множ., заст.) “зібрання жінок у зимові дні для рукоділля” утворений конфіксацією (о...-ки); суфіксальні композити з 1-ою числівниковою основою *п'ятихвилинка*, *п'ятирічка* (-к-) і юкстапозит *радіо-день*. Похідні 2-ої підгрупи становлять: префіксальний іменник *переддень* (перед-); суфіксальні композити *тогодення*, *сьогодення*; складний іменник *полудень*, утворений способом чистого складання основ (1-ий компонент – усічена основа слова половина пол-, інтерфікс -у-) і складний іменник *південь* “те саме, що полудень”. Лексико-семантичну структуру іменника *південь* формують два лексичні значення. Друге, “одна з чотирьох сторін світу”, виникло на основі першого: час, коли Сонце перебуває у zenіті дорівнює половині сонячного дня, таке розташування Сонця дало назву одній із сторін світу. Це ж значення зберігає в собі іменник *південь* як назва краю з теплим кліматом. 3-я і 4-а групи репрезентовані кожна лише одним похідним : *південь і рівнодення*. Відсубстантивний суфіксальний композит *рівнодення* – це семантично ізольоване утворення, лексико-семантична структура якого семантизується перифразою “час, коли день рівний ночі”. Зміст компонента *нічне* має прямого відповідника у морфологічній структурі деривата. Друга іменникова основа у складі композита оформляється подвоєнням приголосного основи.

Окреме СЗ “абстрактна кількість” формують складні іменники з 2-ою основою – *річчя* (*п'ятиріччя*, *сторіччя*). Н.Ф.Клименко називає такі іменники абстрактними іменниками кількості. Композиція основ супроводжується подвоєнням кінцевого приголосного основи і оформленням флексією середнього роду –я. Питання їх мотивації, як зазначає Н.Ф.Клименко, може висвітлюватися по-різному. З одного боку, помітні близькість семантики прикметників та іменників і можливість формального підтвердження мотивації іменників прикметниками. Власне тому вчена досліджує семантико-словотвірну структуру аналізованих іменників паралельно з композитними прикметниками з другою основою –*річний*. “Близькість їх семантики дозволяє зробити припущення, що і прикметники, і іменники мотивуються одночасно словосполученням “кількісний числівник + іменник”. З цього погляду у них однаковий ступінь похідності. Семантика словосполучень такого типу (приміром три роки, чотири роки, чотирнадцять років) у композитних прикметниках та іменниках передається компонентом “період в n-років або період, який триває n-років” [6,144]. У струк-

турі прикметників цей компонент оформляється суфіксом –н-, іменників – подвоєнням приголосного основи.

Семантична позиція “конкретизація часового значення” маніфестована складними словами з другою іменниковою основою – темпоральним іменником у Р.в. однини – і 1-м компонентом *пів-* (*півдня*, *півроку*), що становлять частину відособлених у граматичному відношенні складних іменників аналогічної структури (*півкімнати*, *півсправи*, *півсвіту*). Компонент *пів-* сполучається з усіма аналізованими твірними словами і виконує уточнюючу, конкретизуючу функцію, а саме має значення “половина певного періоду часу”.

Абстрактні іменники набагато рідше, ніж іменники з предметно-речовим значенням, є базою для творення демінутивів. Стосовно іменників – назв одиниць виміру часу, як зрештою і більшості темпоральних іменників, то майже всі вони творять похідні з модифікаційним значенням пестливості, за винятком іменника *місяць*. Це значення реалізується різними суфіксами: 1) –к-: *хвилинка*, *годинка*; 2) –оньк-: *хвилинонька*, *годинонька*; 3) –очк-: *секундочка*; 4) –ок-: *деньок*, *рочок*. Значення пестливості посилюється в утвореннях з суфіксом –оньк-.

У проаналізованих СП засвідчено єдиний іменник стилістичної модифікації *дняна* з поліфункціональним суфіксом –ин- (наприклад, у похідних від назв конкретних предметів служить для вираження лексико-словотвірних значень одиничності - *намистина*, *вуглина*, частини предмета – *серцевина*, *грудина*, матеріалу, живої тканини – *деревина*, *білковина* і т. ін.), який виконує експресивну роль. Лексичне значення похідного слова тотожне значенню твірного. Залежно від контексту експресивний відтінок значення може поєднуватись із значенням позитивної оцінки.

Ад'єктивна зона. Аналізовані прикметники часової семантики можуть характеризувати як особи, так і неособи (*місячний*, *річний*, *однорічний*, *кількамісячний*) або тільки неособи (*секундний*, *хвилинний*, *одногодинний*, *багаторічний*, *цілотижневий*). Специфіка формування семантики похідних прикметників від іменників – назв одиниць виміру часу має притаманні лише цій семантичній групі особливості. Оскільки час є однією з двох форм існування матерії (другою є простір), то, по-перше, обсяг сфери денотатів – предметів або явищ, яким властива часова ознака, практично не обмежений, і, по-друге, часова ознака може мати додатковий кількісний або якісний характер вираження. Прикметники часової семантики в межах СЗ “загальна відносність” можуть виражати: 1) загальну ознаку за

відношенням до часу, такі похідні мають ЛСЗ “ознака за відношенням до часу, названого твірним словом”, засобом реалізації якого є суфіксація (*хвилинний, місячний, тижневий*); 2) часову ознаку, конкретизовану і доповнену кількісно-оцінними ознаками, ЛСЗ дериватів- “ознака за відношенням до часу, названого іменниковою основою композита і конкретизована в першій основі”, засобом реалізації цього значення, а отже, диференціації різних часових відношень виступає, відповідно, композиція основ, яка є домінуючим засобом реалізації СЗ у ад’єктивній зоні.

Похідні першої групи відзначаються регулярністю. В їх творенні беруть участь суфікси -н- і -ов/-ев-. Від іменника *рік* утворюються суфіксальні словотвірні синоніми *річний і роковий*. Цим похідним через неоднаковий ступінь засвоєння семантики базового іменника, а відтак і відмінностей у формуванні індивідуального лексичного значення властиве різне щодо частотності та сфери поширення функціонування у мові на користь прикметника *річний*.

Похідні другої групи є суфіксальними композитами, перші основи яких співвідносні або з кількісними чи неозначено-кількісними числівниками (один, два, багато, кілька), або з займенниками і прикметниками, які у складі композитів мають якісно-оцінне значення (кожний, той, цей, минулий, цілий): *одногодинний, багаторічний, тогорічний, цілоденний* і т.д. Значення кількості і якості у таких словах має самостійне словотворче вираження – передається спеціальними основами. Отже, взаємовідношення іменникової основи з основами кількісних, неозначено-кількісних числівників та займенників і прикметників у композитних прикметниках формується відповідно до об’єму семантики останніх. Такі композитні прикметники в лінгвістиці називаються кількісно-оцінними (6, 191).

Перерозподіл функцій синонімів, їх спеціалізація, лексична сполучуваність впливають на формування семантико-словотвірної структури їх дериватів.

Певним способом значення кількості виражають і композити з першою прикметниковою основою *ціло-* у поєднанні з іменниковими основами *рік, тиждень, доба, день*. Поняття “цілого” передбачає наявність певної кількості менших складових частин. Специфіка гіпонімічних відношень між іменниками *рік – секунда* накладає семантичні обмеження на утворення аналогічних похідних від інших слів цього ряду, що називають менші одиниці виміру часу. Аналізовані композити можна віднести до перехідної групи слів, у яких кількісний

аспект може кваліфікуватися в якісному плані, тобто основа *ціло-* співвідносить кількість з якісним показником, пор.: *цілоденна робота “яка зайняла цілий день” і “робота велика, важка, результативна”*.

У СП іменників *рік і день* засвідчені ад’єктиви з першими займенниковими основами *цей (сей), той* і прикметниковими *минулий, старий*, які вказують на ознаки предметів, явищ за відношенням до часу, характерні і властиві їм у певний, точно не визначений період часу. Ці композити, співвідносні з атрибутивними ад’єктивно-субстантивними синтагмами (*цей рік, минулий рік*), у певному оточенні можуть кваліфікувати часову ознаку в якісному плані (тогорічні консерви “старі”, коженденні балачки “пусті, набридлі”).

Одиничне утворення з погляду семантико-словотвірної будови становить складний прикметник *злободенний* з властивим лише йому значенням “ який привертає увагу, цікавий для всіх у даний час, тепер”. Він семантизується словосполученням “іменник + іменник”, а саме фразеологічним зворотом *злоба дня* “те, що привертає увагу, цікавить усіх у даний момент”. Якісно-часова сема у прикметнику *злободенний*, у порівнянні з попередніми похідними, має більш виражений характер.

Вербальна зона маніфестована всього двома десубстантивами у СП іменника *день: днювати і дніти*. У межах СЗ “ дія за відношенням до часу, названого твірною основою”, і на його базі у дієслова *дніти* сформувався ЛСЗ “набувати ознаки, що властива певному часу, названому твірною основою”, а у дієслова *днювати* – “проводити час, названий твірною основою”. В українській мові сему набуття ознаки (стану) на базі іменникових основ формує лише суфікс -і-, пор.: *весніти, вечоріти, зоріти, кам’яніти, туманіти* і под. [8, 157]. Дієслівному деривату *дніти* характерна стилістична маркованість, він вживається переважно у художньому мовленні. Значення дієслова *днювати*, як і інших небагатьох в українській мові похідних з цим значенням, утворених на базі темпоральних іменників, (пор. *зимувати, літувати*), формує суфікс -ува- (орфогр. -юва-). Мабуть, потенційно можливе виникнення за цією словотворчою моделлю і дериватів *тижнювати, рокувати*, але з логіко-поняттєвих причин не можливі похідні від іменників *хвилина, година*, які означають короткі відрізки часу. У об’єктивній реальності дія, яка полягає у проведенні чимось (рідше чимось) певного часу (десь, з певною метою), характеризується тривалістю, протяжністю, а тому співвідноситься логічно з більшими часовими проміжками.

Адвербіальна зона. Часова ознака, виражена похідними прислівниками із СЗ “адвербіалізована ознака”, може характеризувати якусь дію чи явище щодо частотності, періодичності (*щохвилини, щороку*), щодо тривалості її в часі (*днями, годинами*), а також означати дію щодо часу її виконання більш конкретно (*вдень, торік / (у)вторік, сьогодні, день-денно*). Похідні адвербіальної зони з погляду їх семантико-словотвірної структури становлять три групи. До першої відносимо композити з 1-ою основою *що-* займенникового походження, яка у поєднанні з усіма базовими основами іменників-назв часових проміжків виявляє значеннєву спеціалізацію вираження часової ознаки – характеризує якусь дію чи явище за періодичністю, частотністю її здійснення. Ці відсубстантивні прислівники семантизуються перифразами, лексичне наповнення яких, крім означуваного іменника, становлять додаткові компоненти тлумачення, що безпосередньо не експліковані словотвірною структурою похідних, але імпліковані вживанням у мові твірних слів-гіпонімів: “кожного року (місяця і т. д.)”, “раз на рік (місяць і т. д.)”, “весь час, часто, завжди” (*щохвилини*). Окремим з цих прислівників властива морфологічна кореляція, варіативність форми на зразок *щодень – щодня, щорік – щороку*. Ці варіанти свідчать про співвідносність їх з іменниками в Р. в. чи З.в.

Другу групу похідних адвербіальної зони формують суфіксальні прислівники з омонімічним орудному відмінку суфіксом –ами (*роками, місяцями, тижнями* і т. д.), які характеризують дію, явище процес щодо тривалості у часі і теж відзначаються регулярністю.

Прислівникам третьої групи, а це і морфологічно прості прислівники *вдень*, заст. *днесь*, і складні *сьогодні, торік, день-денно*, спеціалізуються на підкресленні визначеного щодо якогось моменту часу.

Отже, абстрактні іменники – назви одиниць виміру часу є в першу чергу твірною базою для 1) іменників на позначення носія темпоральної ознаки, абстрагованого часового значення, модифікаційного значення пестливості, 2) прикметників зі значенням загальної відносності та 3) прислівників на позначення адвербіалізованої часової ознаки. Іменникові десубстантиви типової СП іменників-назв одиниць виміру часу є менш регулярними утвореннями у порівнянні із похідними ад’єктивної і адвербіальної зон. При цьому субстантивні зони конкретних СП суттєво відрізняються кількістю охоплених ними слів, напр., у субстантивній зоні іменника *секунда* – 3 слова, а іменника *день* – 11 слів. Невисока словотворча активність першого пояснюється тим, що це залозичена лексема і означає найменший проміжок часу, а отже, значущість

семантики слова незначна у практичній діяльності людини (відлік часу у секундах має значення у вузьких сферах, напр., у фізиці, спорті), тоді як іменник *день* служить базою для утворення похідних в усіх зонах СП і майже повністю реалізував свій дериваційний потенціал (від нього не засвідчений тільки дериват субстантивної зони із значенням “носій ознаки”). Субстантивні зони СП іменників *тиждень, доба* не маніфестовані жодним іменниковим десубстантивом. Серед вербативів відзначені поодинокі деривати. Причиною цього є спеціалізація семантики твірних іменників – назв одиниць виміру часу. Трансформація субстантивного часового значення у процесуальне можлива лише за умови наявності у лексико-семантичній структурі твірного певного додаткового семантичного компонента, який супроводжує основне часове значення. У ЛСГ *рік-секунда* такою особливістю семантичної структури характеризується тільки іменник *день*, між значеннями якого – “світла частина доби” і “доба” – є імплікаційний зв’язок “частина-ціле”. Значення частини превалює над значенням цілого і має додаткову характеристику ознаки – “світла”, якій властива процесуалізація, що й уможливило появу вербативів. Лексико-семантична структура решти іменників даної ЛСГ не містить додаткових компонентів семантики, чим і пояснюється відсутність дієслівних утворень від аналізованих твірних.

Семантична інтерпретація дериваційної поведінки твірних слів (яка у нашому випадку побудована на особливостях гіпонімічних відношень) дозволяє пояснити відсутність дериватів того чи іншого СЗ у межах СП, виявити фактори, які впливають на ступінь реалізації словотворчого потенціалу слів різних ЛСГ.

1. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. - М., 1992. - 221 с.
2. Грещук В.В. Український відприкметниковий словотвір. - Ів.-Франківськ, 1995. - 206 с.
3. Кочерган М.П. Слово і контекст. - Львів, 1980. - 182 с.
4. Никитин М.В. Лексическое значение в слове и словосочетании. - Владимир, 1974. - 127 с.
5. Филли Ф.П. О лексико-семантических группах слов // В кн. Езиковецки изследования в чест на акад. Стефан Младенов. - София, 1957. - С. 525-538.
6. Клименко Н. Ф. Словотворча структура і семантика складних слів у сучасній українській мові. - К., 1984. - 251 с.
7. Безпаяско О.К., Городенська К.Г. Морфеміка української мови. - К., 1987. - 210 с.

The article studies the derivative potential of a lexico-semantic group of words denoting units of time measurement. It analyzes derivative paradigms of this type of nouns and defines the meanings of the substantivized derivatives and means of their realization.

Марія Брус

ЛЕКСИКО-СЛОВОТВІРНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЗАГАЛЬНИХ ЖІНОЧИХ ОСОБОВИХ НАЗВ СТАРОУКРАЇНСЬКОЇ МОВИ XVI–XVII СТ.

Однією з малодосліджених проблем історії української мови є структурно-семантичні особливості фемінітивів. В українській, і взагалі у слов'янській лінгвістиці вивчалися лексичний склад і творення загальних жіночих особових назв (далі ЗЖОН) переважно сучасного синхронного зрізу (1), а фемінітивам інших періодів майже не приділялась увага (2). Недостатньо опрацьованим питанням в українському мовознавстві є формально-семантична структура жіночих номінацій, засвідчених, зокрема, у писемних пам'ятках XVI–XVII ст.

Період XVI–XVII ст. в історії України означений важливими суспільно-політичними, соціальними, культурно-освітніми подіями (національно-визвольний рух, зародження і поширення книгодрукування, розвиток освіти, науки тощо), які спричинили розвій жанрів і стилів письменства. Жанрово-стильова різноманітність творів того часу відображає значне поповнення лексичного фонду, оновлення усіх лексико-семантичних груп номінацій, у тому числі і фемінітивів. З пам'яток писемності літературної мови XVI–XVII ст. нами виявлено приблизно 600 номінацій на позначення особи жіночої статі. Такі слова характеризуються індивідуальними ознаками лексичної і словотвірної структури, водночас представляючи риси загального мовного розвитку XVI–XVII ст.

З погляду виникнення і походження жіночі особові номінації поділяються на дві групи: питомі і запозичені назви. Питомими вважаємо індоевропейські, праслов'янські, “давньоукраїнські і староукраїнські” (3, 8) слова. З індоевропейської мови у фемінітній системі XVI–XVII ст. маємо жіночі назви спорідненості і свояцтва: *жена, мати, дочка, сестра, сноха, вдова* тощо (4, 21–22). Праслов'янський пласт фемінітивів репрезентований словами, які сформувалися на базі індоевропейських коренів, та новотворами: *братана* “племінниця, братова дочка”, *девица, дѣвѣкѣ* “дівчина, дівка”, *кѣрмилица* “мамка, жінка, яка годує чужу дитину”, *милюсьница* “улюблениця” тощо [4; 26, 30, 40]. Давньоукраїнськими утвореннями виступають номінації: *апостолиця* “проповідниця слова Божого”, *рабичьна* “дочка рабині”, *родительница* “матір” тощо (5; I, 25, 35; III, 1, 132). Найбільше серед ЗЖОН староукраїнських слів.

Невелика їх частина вперше фіксується писемними джерелами XIV–XV ст.: *небожцьца, падчерица, отчичка* “спадкоємиця” тощо (4; 169, 176, 177). Абсолютна більшість фемінітивів виявлена у пам'ятках XVI–XVII ст.: *абтекарка, акторька, бабусенка, бесѣдница, гайдучка, гафтарка* тощо (6; I; 68, 86; II, 5, 81; V, 183, 198). Чималу групу номінацій становлять чужомовні назви осіб жіночої статі. До неї належать слова, які запозичені українською мовою з інших мов в різні історичні періоди. Вони проникали на український ґрунт безпосередньо з мови-джерела або через посередництво іншої мови: *беднарка, валечница, вшетечница* (стп.) (6; II, 33; III, 169; V, 82), *госпожда* (цсл.), *матка* (стп., стч.), *моужатка* “заміжня жінка” (стч., стп.) (7; I, 256–257, 580, 618) тощо.

Група загальних жіночих номінацій розгалужена за лексико-семантичними особливостями. Вона включає кілька підгруп, основою для виділення яких послужила характеристика особи за різними ознаками. Нами визначено 8 підгруп фемінітивів за семантикою. Розгляд підгруп здійснюється в порядку зменшення їх кількісного складу.

1. Найменування жінок за внутрішніми якостями, особливостями поведінки, способом життя. До цієї підгрупи входить 175 слів. Основну її частину складають назви, які іменують осіб за негативними ознаками: *чужоложница* (КРІГ, 95), *зра(й)ца* “зрадниця” (ЛРК, 26), *вшетечница* “розпусниця” (КІВ, 106), *набадница* “злословниця” (ЛПБ, 67), *ко(р)чємница* “жінка, яка тиняється по корчмах” (ЛСК, 143) тощо. Кілька слів цієї підгрупи характеризує жінок за позитивними рисами: *добродѣйка* (ІСТ, 735), *ялмужница* “милосердниця” (К.ІСТ), *миротворница* (ЛСК, 417), *другиня* (ЛПБ, 33), *рыцѣрка* (К.ССУМ.) тощо.

2. Імена осіб жіночої статі за родом діяльності, професією, посадою. Така підгрупа номінацій охоплює 130 слів. Більшість з них позначає жінок за родом занять, менше слів розвиває значення “жінка певної професії, посади”: *кухарка* (ВППКЗ, 152), *гафтарка* (ССУМ., 6, 195), *пшачка* (Арх ЮЗР, I, VI, 335), *питателница* (ЛПБ, 268), *ткачка* (ЛСК, 518), *докторка* (ІСТ, 767), *абтекарка* (ССУМ., 1, 68), *повелите(л)ница* (ЛСК, 164), *монархия* (К.ІСТ) тощо.

3. Назви дружин і дочок за професією, родом діяльності, посадою, чином, станом відповідно чоловіків і батьків. Нами зафіксовано 85 слів з цими значеннями. Серед них домінують найменування дружин за соціальними ознаками чоловіків: *паламарка* (К.ІСТ), *гайдучка* (ССУМ., 2, 183), *кредиторка* (Арх ЮЗР,

6, I, 443), *есаулка* (ЛРК, 97), *подстолина* (ДМВН, 191), *каштелянова* (ТУ, 196), *порушничова* (Арх ЮЗР, 3, IV, 376) тощо. Невеликою кількістю номінацій цієї підгрупи є назви дочок за соціальними ознаками батьків: *старостянка* (АС, VI, 228), *поповна* (ВППКЗ, 265), *целюриковъна* (Арх ЮЗР, 8, III, 583), *столниковна* (КРІГ, 57) тощо.

4. Жіночі назви спорідненості і свояцтва. Загальний склад іменників з таким значенням становить 60 слів. У ньому переважають стилістично нейтральні слова, які називають жінок за спорідненням по прямій лінії, бокових лініях та за свояцтвом: *до(ч)ка* (ДМВН, 131), *не(н)ка* “мати” (ВППКЗ, 250), *бабка* (ССУМ., 2, 5), *внучка* (АСО, 55), *па(д)черица* (ВГ, 21), *мачуха* (ЛРК, 104), *братанка* (ІСТ, 133), *стрыечна* (ККПС, 102), *племінниця* (АСО, 173), *свекруха* (СС, 155), *сваха* (ЛІСК, 336) тощо. Серед названих номінацій декілька здрибніло-пестливих слів: *матенька* (ВПЧ, УПсер XVII, 357), *жоночка* (ЛІСК, 419), *тещейка* (ВПК, УПсер XVII, 377) тощо. Особливістю цієї підгрупи є значне поширення у ній лексичних синонімів, які можуть відрізнитися стилістичним забарвленням, відтінками в значенні, походженням. Напр., для означення дочки вживаються слова *дівка* (ВГ, 197), *цо(р)ка*, *дщє(р)*, *дщц* (СС, 168), *донька* (АСО, 169) тощо.

5. Імена жінок за соціальним, громадським, майновим станами. З цими значеннями нараховується 42 номінації, які майже рівномірно розподілені за вказаними особливостями: *наймитка* (ВПК, УПсер XVII, 375), *боляр(ы)ни* (ППТ, УЛ XVII, 455), *кнегиня* (ККПС, 167), *царевна* (ЖКВ, УЛ XVII, 409), *неволница* (ЛРК, 38), *банитка* “вигнанка” (ССУМ., 2, 16), *земл(н)ка* (ВГ, 189), *дѣдичка* “спадкоємиця” (АС, IV, 325), *арендарка* (ССУМ., 1, 122) тощо.

6. Назви осіб жіночої статі з перковнорелігійним значенням. До зазначеної підгрупи фемінітивів належить 38 слів, які використовуються для іменування загальних осіб і конкретних (Божої Матері, Св. Катерини тощо): *еретичка* (ІСТ, 893), *балвохвалца* “поганка” (КРІГ, 183), *христіанка* (ЖКО, УЛ XVII, 399), *єдинока* “черниця” (ЛПБ, 48), *боголюбця* (ССУМ., 2, 141), *богородица* (ДМВН, 219), *великомученица* “Св. Варвара” (КРІГ, 422) тощо.

7. Слова на позначення жінок за віковими, фізіологічними ознаками, зовнішнім виглядом. Кількість цих назв досягає теж 38 слів. Найбільше у їх складі номінацій, які характеризують жінок за віком, а назв з іншими, вказаними вище значеннями, менше: *женщина* (ВППКЗ, 107), *дѣвчина* (ЛПБ, 40), *бѣлоглова* “жінка” (ССУМ., 3, 148), *роженця* (ЛПБ, 109), *дѣвственница* (КРІГ, 113), *небо(ж)ка* (ДМВН, 217), *молодица* (ЛРК, 182), *мурилка* (К.ІСТ) тощо. У цій

підгрупі кілька емоційно-забарвлених слів: *старупька* (К. ІСТ), *бабусенка* (ССУМ., 2, 5), *дівонька* (ДА, УП XVI, 248), *дівчинойка* (ВПК, УПсер XVII, 382) тощо.

8. Імена осіб жіночої статі за національною належністю, місцем проживання і перебування. Порівняно з усіма підгрупами номінацій, ця підгрупа фемінітивів є найменш численною. Вона складається з 32 слів, які розрізняються за семантикою: *чехиня*, *болгариня*, *грекуня* (ЖКВ, УЛ XVII, 405), *арменка* (ІСТ, 33), *туркуня* (КІВ, 73), *волошка* “жінка, яка родом з Молдавії або Італії” (ІСТ, 302), *єгиптянька* (ЛПБ, 269), *аравитянка* (ІСТ, 29), *галичанка* (ІСТ, 504), *пустельниця* (К.ІСТ) тощо.

Жіночі особові номінації неоднорідні за словотвірною структурою. Вони являють собою деривати, утворені морфологічним і морфолого-синтаксичним способами. Найменування, які сформувалися за допомогою морфологічних засобів (суфіксальні, префіксальні, префіксально-суфіксальні, флексійні та складні іменники) переважають над іншими фемінітивами.

Ядром ЗЖОН є суфіксальні деривати. Їх зафіксовано у пам'ятках писемності 480. Серед суфіксальних жіночих номінацій виділяються фемінітиви з дериваційними морфемами *-к-а*, *-анк-а*, *-енк-а*, *-оньк-а*, *-иц-я*, *-ниц-я*, *-чиц-я*, *-ин-я*, *-ин-а*, *-н-а*, *-ов-а*, *-ев-а*, *-их-а*, *-л-я*, *-а*, *-ин-ая*, *пра-* тощо.

Високопродуктивними у мові XVI–XVIIст. є жіночі номінації на *-к-а* та *-иц-а*. Із суфіксом *-к-а* нараховується 165 слів, які мотивуються здебільшого похідними маскулінними назвами: *обывате(л)* (71) [8] – *обывате(л)ка* (ЛРК, 69), *стрыхарь* – *стрыхарка* (К.ССУМ.), *кушнѣрь* (К.ІСТ) – *кушнѣрка* (Арх ЮЗР, I, XV, 31), *спевакъ* – *спевачка* (К.ІСТ), *стенъникъ* (К.ССУМ.) – *стенъничька* (ККПС, 188), *благодѣтель* – *благодѣтелка* (ІСТ, 95), *чужоземець* (К.ССУМ.) – *чужоземка* (СС, 169), *злойй* (К.ССУМ.) – *злоййка* (ВПЧ, УП сер XVII, 367), *правнукъ* – *правнучка* (К.ССУМ.) тощо. Кілька іменників на *-к-а* утворені від непохідних загальних особових імен, дієслівних і прикметникових основ: *прабаба* – *прабабка* (К.ССУМ.), *тетя* – *тют(т)ка* (АКЖМУ, 138), *соседь* – *соседка* (К.ІСТ), *подданий* – *подданка* (К.ІСТ), *ворожити* – *ворожка* (ІСТ, 310) тощо. Частина номінацій становлять деривати з похідними від суфікса *-к-а* морфемами: *-анк-а* (*-янк-а*), *-енк-а* (*-єнк-а*), *-инк-а* (*-інк-а*), *-оньк-а*, *-ойк-а*, *-ечк-а*, *-очк-а*, *-усенк-а*, *-ушък-а*, *-отк-а* тощо. До них відносяться 32 назви, більшість з яких є демінутивними утвореннями від непохідних фемінітивів: *пани* (К.ІСТ) – *паненька* (Арх ЮЗР, I, I, 230), *сестра* – *сестринка* (К.ІСТ), *діва* (К.ССУМ.) – *дівонька* (ДА, УП XVI, 248),

цорка – цорєчка (К.ССУМ.), жена – жоночка (ЛСК, 419), баба (3) – бабусенка, бабусейка (ССУМ., 2, 5), юний – юнотка (К.ССУМ.) тощо.

Група номінацій на *-иц-а* охоплює 150 слів. З їхньої структури видно, що суфікс *иц-а* приєднувався в основному до похідних чоловічих назв: *возлюбленникъ – возлюбленница* (ССУМ., 4, 179), *чаровникъ* (ЛПБ, 20) – *чаровница* (СС, 169), *чужоложникъ – чужоложница* (К.ІСТ), *чернецъ* (К.ССУМ.) – *чє(р)ница* (ВППКЗ, 99), *владька* (4, 91) – *владичица* (ССУМ., 4, 93) тощо. Рідко формант *-иц-а* продукував жіночі імена від непохідних особових назв і прикметникових основ: *пасербъ – пасербиця* (К.ССУМ.), *вдова* (191) – *вдовица* (ІСТ, 192), *ближній – ближница* (ССУМ., 2, 113) тощо. Поряд з фемінітивами на *-иц-а* відзначено 55 ЗЖОН з похідними від суфікса *-иц-а* морфемами *-ниц-а, -лиц-а, -лниц-а, -овиц-а, -чиц-а, -щиц-а*. Номінації з дериваційно вторинними формантами походять від маскулінних назв та дієслівних основ: *копунъ – копун(н)ица* (ЛСК, 317), *доити* (761) – *доилица* (ІСТ, 760), *кормити – кормилница* (К. ССУМ.), *отрокъ – отроковица* (К.ССУМ.), *поваръ – пова(р)чица* (ЛСК, 256) тощо.

Малопродуктивні у мові XVI–XVIIст. жіночі найменування з формантами *-ин-а (-ьин-а), -ин-ая (-ьин-ая), -ин-я(-ьин-я), -ин-и (-ьин-и)*. Загальна їх кількість – 34 слова. Більше фемінітивів такої структури детермінується непохідними особовими назвами, менше – похідними особовими іменами: *грабъ (597) – грабиня* (ІСТ, 596), *рабъ (раба)* (К.ССУМ.) – *рабыни* (ВІВ, УП сер XVII, 152), *врагъ* (К.ССУМ.) – *врагини* (ІСТ, 326), *подскарбий* (К.ІСТ) – *подскарбина* (ТУ, 363) тощо. До малопродуктивних фемінітивів належать іменники з суфіксами *-н-а, -евн-а, -овн-а*. 23 таких деривати утворені від чоловічих особових назв: *кєндъз* (К.ССУМ.) – *кєнжна* (Ах ЮЗР, II, 71), *царъ* (К.ССУМ.) – *царевна* (ЖКВ, УЛ XVII, 409), *попъ* (К.ССУМ.) – *поповна* (ВППКЗ, 265) тощо.

У староруській мові XVI–XVIIст. низькою продуктивністю відзначаються жіночі номінації на *-ев-а, -ов-а, -ев-ая, -ов-ая, -их-а, -ух-а, -ерь-, -и-я, -овъ, -л-я* тощо, а непродуктивні імена з формантами *-м-а, -д-а, -адъ-я* тощо. Мотиваторами вказаних назв виступають особові іменники та дієслівні основи: *ключникъ* (К.ССУМ.) – *ключникова* (ХІЖ, УЛ XIV–XVI, 458), *коваль – ковалиха* (К.ССУМ.), *мати – мачуха* (ПЦ МС, УЛ XVII, 87), *свекра (свекры) – свекровъ* (К.ІСТ), *кашътелянъ* (К.ССУМ.) – *кашътеляния* (Арх ЮЗР, 3, I, 401–402), *попъ – попадья* (К.ССУМ.) тощо. Непродуктивними є також стилістично-марковані фемінітиви з суфіксами *-ичн-а, -ох-а, -ус-я, -ухн-а, -пцизн-а* тощо. Творення їх відбувалося на базі особових назв: *сестра – сестрична* (К.ССУМ.), *баба* (44) – *бабуся* (ІСТ, 45), *сынъ –*

сьноха (К.ІСТ), *жена* (К.ІСТ) – *женщина* (ІСТ, 918) тощо.

Словотвірна система фемінітивів містить менше префіксальних, префіксально-суфіксальних, складних та флексійних найменувань. Префіксально-суфіксальною конструкцією є лише дериват *па(д)черица* (ВГ, 21), утворений за допомогою конфікса *па-...-иц-а* від іменника *дочерь*. Префіксальними виступають 4 фемінітиви, які мають у своїй структурі префікси *пра-(прѣ-)*, у тому числі редульований, *по-* і мотивуються жіночими особовими іменами: *баба – прабаба, прѣбаба, прамати* (К.ССУМ.), *пра(пра)баба* (ЛСК, 490), *сестра – посестра* (К.ССУМ.). Основою, словоскладанням та складно-суфіксальним способом утворилося 13 фемінітивів: *Бога матеръ – Богоматерь* (ТУ, 50), *бѣлая голова* (6, 253) – *бѣлоглова* (ССУМ., 3, 147–148), *всегда дѣва – всегдадѣва* (ІСТ, 332), *шесть недель + -к-а – шестинедѣлка* (СС, 170), *близнята родити + -иц-а* (К.ССУМ.) – *близнятородица* (ЛСК, 207) тощо. За допомогою суфікса-флексії *-а* [9, 276–278] від похідних і непохідних чоловічих назв сформовано 25 дериватів: *сватъ* (К.ССУМ.) – *сваха* (ЛСК, 336), *патронъ – патрона* (К.ССУМ.), *деверъ* (К.ССУМ.) – *деверая* (AS, VI, 83), *городничий* (К.ССУМ.) – *горо(д)ничая* (ВГ, 158) тощо.

Частина ЗЖОН є результатом морфолого-синтаксичної деривації, зокрема субстантивації. Таким способом утворилося близько 30 слів, які мотивуються основами прикметників та дієприкметників: *злучи мене з милою* (ВІМУ, УП сер XVII, 394), *где ест повинная моя* (К.ССУМ.), *у тьх всих подводниковъ еє мѣсти панее протестуючоеся* (ТУ, 310) тощо.

Аналіз фемінітивів дає можливість зробити висновок про те, що загальні жіночі особові назви староруської мови XVI–XVIIст. являють собою своєрідну лексико-семантичну підсистему в тогочасній лексичній системі. Мотивувальними ознаками номінацій були здебільшого внутрішні якості осіб, особливості поведінки, рід діяльності, соціальний, майновий стан, рід занять, професія, посада, чин чоловіків і батьків, спорідненість і свояцтво тощо; меншою мірою церковнорелігійні погляди, вікові, фізіологічні ознаки, національна належність тощо. Формальна структура аналізованих номінацій засвідчує, що окреслені фемінітиви утворювалися всіма різновидами морфологічної деривації та морфолого-синтаксичним способом. Найбільшою продуктивністю у творенні жіночих назв відзначається суфіксація. Інші способи деривації становлять периферію у продукуванні ЗЖОН в староруській писемній мові XVI–XVII ст.

1. Див.: Ковалик ІІ. Словотворчий розряд суфіксальних загальних назв живих істот жіночої статі у східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими

мовами / Питання українського мовознавства. - Львів, 1962. - Кн. 5. - С. 3-34; *Фехета И.И.* Женские личные названия в украинском языке (образование и употребление). Автореф. дисерт. кандидата филолог. наук. - К., 1969. - 22с.; *Протченко И.Ф.* Образование и употребление имен существительных женского рода - названий лиц в современном русском языке / Статьи и исследования по русскому языку. - М., 1960. - Т. 158. - С. 41-138; *Янко-Триницкая Н.А.* Наименование лиц женского пола существительными женского и мужского рода / Развитие словообразования современного русского языка. - М., 1966. - С. 167-210; *Хацкевич В.Б.* Суффиксальное словообразование существительных (суффиксы лица) в современном белорусском языке. Автореф. дисерт. кандидата филолог. наук. - Минск, 1956. - 12с.; *Нещименко Г.П.* Словообразование существительных женского рода со значением лица в современном чешском языке. Автореф. дисерт. кандидата филолог. наук. - М., 1961. - 19с.; *Золотова В.С.* Существительные женского рода со значением лица в современном польском языке / Славянское языкознание. - Ленинград, 1962. - вып. 64. - №316. - С. 109-124; *Захаревич Е. А.* Производные основы со значением лица в современном болгарском литературном языке / Вопросы грамматики болгарского литературного языка. - М., 1959. - С. 147-156 та ін.

2. Відомо лише кілька праць, у яких порушується це питання. Див.: *Гумецька Л.Л.* Нарис словотворчої системи української мови XIV-XV ст. - К., 1958. - С. 88-89; *Мижевська Г.М.* Суффіксальне образование существительных женского рода в древнерусском языке (XI-XVII вв.) // Праці Одеського державного університету ім. І.І. Мечникова. - Одеса. - 1959. - вип. 9. - С. 171-174; *Новикова Л.С.* Имена существительные женского рода со значением лица (в памятниках разговорного языка XVII в.) / Ученые записки Куйбышевского педагогического института им. В.В. Куйбышева. - Куйбышев, 1967. - Вып. 52. - С. 135-150 та ін. В деяких мовах обґрунтована ця проблема. Див., напр.: *Пауленка М.А.* Нарысы па беларускаму словаутварэнню. Жаночыя асабовыя намінацыі у старабеларускай мове. - Мінск, 1978. - 136 с.

3. Див.: *Карпенко Ю.О.* Українська гіпотеза // Мовознавство, 1993. - №5.

4. Див.: *Історія української мови. Лексика і фразеологія / Відп. ред. В.М. Русанівський.* - К., 1983.

5. Див.: *Матеріали для Словаря древне-русского языка по письменным памятникам И.И. Срезневского.* - Санктпетербург, 1893. - Т. I, III.

6. Див.: *Словник української мови XVI - I пол. XVII ст.* - Львів, 1994. - Вип. 1; 1994. - Вип. 2; 1996. - Вип. 3; 1998. - Вип. 5.

7. Див.: *Словник староукраїнської мови XIV-XV.* - Львів, 1977. - Т. I.

8. Тут і далі число в дужках вказує на номер сторінки (або не подається, якщо обидві лексеми знаходяться на одній сторінці) того джерела, звідки взята похідна назва.

9. Морфема *a* - давній іменний суфікс. Див.: *Мейс А.* Общеславянский язык. - М., 1951.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

АКЖМУ Актюва книга Житомирського міського уряду кінця XVI ст. / Підгот. до вид. М.К. Бойчук. - К., 1965.
 Ак ЮЗР Акты, относящиеся къ истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археографическою комиссією. - Санктпетербургъ, 1867. - Т. II.
 Арх ЮЗР Архивъ Юго-Западной России, изданный временною Коммиссією для разбора древнихъ актовъ. - К. - Ч. I. - Т. I, VI, XV; Ч. 3. - Т. I, IV; Ч. 6. - Т. I.
 АСО Акти села Одрехови / Відп. ред. Л.Л. Гумецька. - К., 1970.
 AS Archiwus XX. Sanguszkow w Slawucie. - Lwow, 1910. - Т. IV, VI.
 ВГ Волинські грамоти XVI ст. / Відп. ред. В.В. Німчук. - К., 1995.
 ВЙВ, УП сер XVII Авторські вірші. Йоаникій Волкович. - В кн.: Українська

поезія. Середина XVII ст. - К., 1992.

ВПК, УП сер XVII Вірші - пісні із співаників. Із записів Коңдрацького. - Там само. - К., 1992.

ВПМУ, УП сер XVII Вірші - пісні із співаників. Із збірника №926 бібліотеки Московського синодального училища церковного співу. - Там само.

ВППКЗ Вірші. Приповіді посполиті. Климентій Зіновійв. - К., 1971.

ВПЧ, УП сер XVII Вірші-пісні із співаників. Із рукописного збірника бібліотеки Музею Чарторийських. - В кн.: Українська поезія. Середина XVII ст. - К., 1992.

ДА, УП XVI Дунаю, дунаю, чому смутен течеш? Анонім. - В кн.: Українська поезія XVI ст. - К., 1987.

ДМВН Ділова мова Волині і Наддніпрянщини XVII ст. / Підгот. до вид. В.В. Німчук та ін. - К., 1981.

ЖКВ, УЛ XVII [Житіє князя Володимира]. - В кн.: Українська література XVII ст. - К., 1987.

ЖКО, УЛ XVII [Житіє княгині Ольги]. - Там само.

ІСТ Історичний словник українського языка / Під ред. Е.Тимченка. - К., Харків, 1930-1932. - Т. 1.

КІВ Книжка. - В кн.: Іван Вишнєвський. Твори. - К., 1959.

К. ІСТ Картотека до Історичного словника українського языка Е.Тимченка. Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України. - Львів.

ККПС Книга Київського підкоморського суду (1584-1644) / Відп. ред. В.В. Німчук. - К., 1991.

КРІГ Ключ розуміння. Йоаникій Галятювський / Підгот. до вид. І.П. Четвіга. - К., 1985.

К.ССУМ. Картотека до Словника української мови XVI-I пол. XVII ст. Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України. - Львів.

ЛПБ Беринда П. Лексикон словенороский / Підгот. тексту і вступн. ст. В.В. Німчука. - К., 1961.

ЛРК Лохвицька ратушна книга II пол. XVII ст. / Відп. ред. І.П. Четвіга. - К., 1986.

ЛСК Лексикон словено-латинський Є.Славинецького та А.Корєцького-Сатановського / Підгот. до вид. В.В. Німчук. - К., 1973.

ПЦМС, УЛ XVII ИРННОС, тобто Плач єдиної святої вселенської апостольської східної церкви... Мелетій Смотрицький. - В кн.: Українська література XVII ст. - К., 1987.

ППТ, УЛ XVII Повість про трою. - Там само.

СС Зизаній Л. Лексис. Синоніма славеноросская. - К., 1964.

ССУМ. Словник української мови XVI - I пол. XVII ст. - Львів, 1994. - Вип. 1; 1994. - Вип. 2; 1996. - Вип. 3; 1997. - Вип. 4; 1998. - Вип. 5; 1999. - Вип. 6.

ТУ Торговля на Україні XIV - серед. XVII ст. Волинь. Наддніпрянщина / Відп. ред. М.Ф. Котляр. - К., 1990.

ХЙЖ, УЛ XIV - XVI Хто йде мимо, стань годину.... Ян Жоравницький. - В кн.: Українська література XIV - XVI ст. - К., 1988.

The article examines the lexical word-building group of common feminine nouns used in the Ukrainian of the 16-th - 17-th centuries. The study analyzes the lexical units found in the texts belonging to different styles

БІАСПЕКТИВИ У СИСТЕМІ ВИДОУТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДІЄСЛОВА

У сучасних граматиках поширеним є термін “двовидові дієслова”, під яким розуміють систему дієслівних утворень, які відрізняються “своїми особливостями у реалізації основних норм вираження видових відмінностей” (1, 129). “Такі дієслова на віртуальному рівні вміщують дві МФ (морфологічні форми - В.Р) виду, тому їх слід кваліфікувати як дієслова з омонімією видових форм” (2, 259). Ця омонімія виявляється у співвіднесеності таких дієслів з категорією часу. В силу того, що двовидові дієслова, не змінюючи форми, можуть виражати значення як доконаного (далі ДВ), так і недоконаного виду (далі НДВ), вони мають омонімічні форми у всіх часах, крім форми майбутнього:

	НДВ	ДВ
минулий:	атакував, атакувала, атакували;	
теперішній:	атакую	---
майбутній:	атакуватиму,	атакую буду атакувати

Двовидові дієслова також характеризуються наявністю омонімічних видових форм інфінітива, умовного і наказового способів, дієприкметника і дієприслівника минулого часу. Так, дієслово *писати* реалізує видові значення у співвідносних формах: *писати - написати, писав би - написав би, пиши - напиши, писаний - написаний, писавши - написавши*, тоді як особливість біаспектива *атакувати* (атакувати, атакував би, атакуй, атакований, атакувавши) полягає у тому, що у нього морфологічно диференційованою виступає мінімальна кількість видових форм (співвідносними є тільки форми майбутнього часу: *атакуватиму/буду атакувати - атакую*).

У видовій системі двовидові дієслова (біаспективи) посідають особливе місце в силу своєї двозначності, структурної специфіки та функціонування. Дієслова з омонімією видових форм виявляють значення того чи іншого виду тільки у контексті, в якому важливе місце займають обставини, часове значення форми і под. На підставі цього більшість мовознавців вважає, що біаспективам у ряді випадків “притаманна видова неозначеність” (1, 130). Традиційно в сучасній українській мові дієслова з омонімією видових форм поділяються на дві групи: 1) біаспективи українського походження та 2) омонімічні форми, запозичені з інших мов (4, 168-169; 5, 345).

Термін “біаспективи” використовує Ю. С. Маслов (3, 258) на позначення дієслів з двовидовою основою.

Перша є невеликою і складається з різноманітних за своїм морфологічним складом дієслів старослов'янського походження типу *женити, вінчати, казнити, хрестити, обслідувати* і под., внаслідок чого вона виступає мало показовою з точки зору розвитку двовидовості в сучасній українській мові; напр.: *Слодобалась (киця - В.Р.) леву, і той женився на ній* (П. Глазовий).

Другу групу утворюють дієслова іншомовного походження: *Індустріалізувати, адаптуватися, рентгенізувати, асигнувати, об'єктивувати* і под.; напр.: *(...)наші літаки раптовим бомбовим ударом мали паралізувати рух на залізниці (...)* (А. Дімаров).

Перша група існує в мові давно, тому більша частина дієслів є застарілими і рідковживаними. Загалом ця група є непродуктивною. До цього часу в науковій літературі не подавався повний перелік омонімічних форм власне українського походження. Так, М. В. Леонова перераховує близько 10 утворень: *женити, обціяти, мовити, веліти, ночувати, хрестити, вінчати, діяти* (4, 169); у “Сучасній українській літературній мові” за редакцією І.К. Білодіда (5, 344) зафіксовано такі біаспективи українського походження *розслідувати, мовити, женити, веліти*.

Нижче подаємо перелік двовидових дієслів першої групи, спираючись на дослідження українських та російських аспектологів Н.С. Авілової, М.В. Леонової, Й.П. Мучника, В.М. Русанівського та на матеріали одинадцятитомного “Словника української мови” (далі СУМ): *веліти, вінчати/ся, діяти, женити/ся, канути, клинцювати, лучити, мовити, нестиямитися, нищити, ночувати, обціяти, обнародувати, полонити, рекрутувати/ся, ринути/ся, родити/ся, роз-/об-слідувати, спадкувати, хрестити/ся*, причому в найбільшому обсязі двовидовість виступає у дієсловах *вінчати/ся, женити/ся* і под., яким “притаманні всі можливі двовидові форми” (1, 133).

Особливістю двовидового характеру біаспективів першої групи є по-перше, “семантична своєрідність (...), яка полягає у певній злитості уявлення щодо процесуальності позначуваної дієсловом дії з уявленням про її результат” (1, там само); по-друге, “лексико-стилістична специфіка” (1, там само) (належність дієслів до абстрактно книжної лексики).

Як й окремі багатозначні дієслова української мови, полісемантичні біаспективи утворюють видові пари тільки за умови тотожності одного зі значень вихідної та похідної форм, тому такі дієслова поєднуються з різноманітними префіксами для вираження того чи іншого значення. Так, дієслово *хрестити* на позначення

обряду хрещення втягується до видової кореляції, перфектив якої утворюється шляхом приєднання префікса *по-* (*хрестити* (дитину) - *похрестити*); зі значенням “робити правою рукою знак хреста над ким-Учим-небудь” протиставляється за видом перфективу з формантом *пере-* (*хрестити* - *перехрестити*); зі значенням “бути хрещеним батьком” є одновидовим дієсловом НДВ і под.

Друга група дієслів з омонімією видових форм у багато разів перевищує першу кількістю та структурною різноманітністю основ, що входять до її складу. У СУМІ зафіксовано близько 600 таких дієслів іншомовного походження. На відміну від дієслів першої групи, які характеризуються відсутністю певного форманта, дієслівні утворення другої групи об'єднані наявністю суфікса *-ува-/-юва-*. Цей формант, з одного боку, може виступати у неускладненому вигляді: *атакувати, абортувати, мотивувати, абстрагувати*, а з другого - має ще інші проміжні форманти, які поєднують його з коренем слова. Такими проміжними елементами виступають *-из;* *-й-/-&-*, *-фік-*, *-ифік-/-іфік-*, *-ир-*, *-ір-/-ір-*: *моторизувати, активізувати, європеїзувати, мілітаризувати, нотифікувати, кінофікувати, експедирувати, окруїрувати*.

Біаспективи іншомовного походження утворюють 4 морфологічних підпарадигми: 1) підпарадигма дієслів, утворених за допомогою форманта *-ува-/-юва-* (охоплює близько 300 лексем): *дегустувати, екранувати, костюмувати, лімітувати, мотивувати* та ін.; 2) підпарадигма зі сполученням суфіксів *-ир-*, *-ір-/-ір-* з суфіксом *-ува-* (охоплює близько 50 одиниць): *бісирувати, експедирувати, котирувати* і т.д.; 3) підпарадигма зі складним суфіксом *-ифікува-(-іфікува-, -фікува-)* (включає понад 50 дієслів): *пластифікувати, специфікувати, кінофікувати* і под.; 4) підпарадигма зі сполученням суфіксів *-из-*, *-із-/-із-* з формантом *-ува-* (охоплює близько 150 утворень): *ароматизувати, бактеризувати, драматизувати* та ін.

Щоб простежити процес запозичення іншомовної лексики, звернемося до історії мови, починаючи з XVII ст. Саме в цей період (1, 141) поширюються у слов'янських мовах запозичення із західноєвропейських мов. Дієслова, проникаючи в мову, повинні були підпорядковуватися всім нормам, усталеним для граматики. На той час вид оформився в окрему категорію, тому нові дієслова утворювали форми того чи іншого виду за загальними правилами: форма ДВ утворювалася шляхом приєднання префікса, а форма НДВ - засобом імперфективації. Підтвердженням цього була наявність у літературних творах префіксальних та суфіксальних утворень типу *заатакувати, заарештувати, організовувати* та ін.

Проте подальша еволюція форм припинилася, оскільки з'явилися труднощі, пов'язані зі складними процесами взаємодії вихідних і похідних (суфіксальних та префіксальних) основ запозичених дієслів. За ними закріпилася специфічна безафіксна характеристика щодо того чи іншого виду. Причиною цього стала наявність ускладнених суфіксальних утворень: *газифікувати* (укр.), *газифіцировать* (рос.), які чинили опір поєднанню з суфіксами, що служили формальним показником НДВ. Тому частіше від запозичених і від власне українських дієслів утворюються перфективи шляхом приєднання префіксів: *веліти* - *звеліти, конструювати* - *сконструювати, консультувати* - *проконсультувати, формулювати* - *виформулювати* і под.; напр.: *Тоді звелів відкрити скарбницю і став щедро роздавати золото і срібло* (П. Загребельний).

На процес утворення дієслів від іншомовних основ, їхнє засвоєння українською мовою значною мірою впливав і соціальний фактор. Запозичення в революційний період (1917 р.) було незначним: *телеграфувати, атакувати, орендувати* та ін. Проте після революції (20-ті рр.) дієслова іншомовного походження проникають у мову з більшою частотою і набувають поширення як у виступах, так і на побутовому рівні, оскільки публіцистичний стиль мав великий вплив на розмовну мову: *націоналізувати, індустріалізувати, русифікувати, більшовизувати, машинізувати* і т. д.

Продуктивність запозичування омонімічних форм зберігає свою силу до цього часу. На сучасному етапі розвитку мови помічається широке коло новоутворень типу *комп'ютеризувати, інвестувати, дисконтувати, субсидувати* і под. Такі утворення зустрічаються переважно в науково-публіцистичному жанрі. Значна кількість біаспективів входить до складу спеціальної лексики, окремі дієслова являють собою оказіональні системи, проте всі свідчать про продуктивність тієї словотвірної моделі, яка створює передумови для двовидовості.

Незважаючи на особливості біаспективів щодо реалізації основних норм вираження видових значень, наявна в мові система творення видових пар вплинула на їх функціонування і структурний склад. Намагання якоюсь мірою підпорядкувати двовидові дієслова загальним правилам видотворення спричинило появу перфективів з різними префіксами (*програмувати* - *запрограмувати, реалізувати* - *зреалізувати, диктувати* - *продиктувати* та ін.) та поодиноких пар, утворених засобом імперфективації: *мобілізувати* - *мобілювати* і под. Розвиток формального вираження виду відбувається не у всіх біаспективів, а тільки у тих, семантика яких виражає спрямованість дії

до завершення, досягнення внутрішньої межі (найчастіше це перехідні дієслова на позначення впливу на об'єкт, досягнення результату та ін.).

Відповідно до семантики своїх основ дієслова поступово втягаються до префіксального видотворення, причому найбільш вживаними виступають префікси *з-, за-, о-/об-, по- і про-*, які здатні десемантизуватися у поєднанні з семантичне близькими основами. Так, вільно функціонують українські перфективні пари типу *женити – оженити, вінчати – повинчати, веліти – звеліти* та ін. і запозичені дієслова ДВ: *конспектувати – законспектувати, рекомендувати – порекомендувати* і т. ін. Префікс у складі основи іншомовних дієслів підсилює значення доконаності, однак не завжди втрачає свою реальну семантику, пор.: *Любов Прохорівна дедалі дужче розпикалася і чи не вперше мала запротестувати проти такої зневаги до її розквітлої молодості* (І.Ле) і (...) *коли медицина те не зареєструвала подібної хвороби, то хай однині береться за цю справу* (...) (Л.П. Загребельний).

Отже, частина біаспективів поєднується з префіксами за зразком загальної тенденції до формального вираження видового значення. Однак не всі дієслова можуть поєднуватися з префіксами. Це залежить від кількох факторів, а саме: від лексичного значення двовидових дієслів, ступеня його освоєння українською мовою, а також сфери вживання та морфемної структури дієслова (6, 60).

Найпоєднованіше перфективуються біаспективи з суфіксом *-ува-*, оскільки цей формант поширений у мові і характеризується “стабільною здатністю творити нові слова” (7, 39). Ці дієслова вільно проникли у мову і до початку ХІХ ст. (8, 69) почали приєднувати префікси *за; о-/об-, від-, про-* та ін. (*завербувати, обмундирувати, відрапортувати, проекзаменувати* і под.). Поряд з перфективацією з'являється й інший засіб видотворення – приєднання префікса *-ов-*, який змінював граматичне значення вихідного перфектива, хоча в подальшому не набув поширення.

У сучасній українській мові найчастіше до дієслів іншомовного походження з суфіксом *-ува-* приєднуються префікси *за-, з(-с-), про-*, які в окремих випадках позбавлені свого лексичного значення. Перфективи з десемантизованим префіксом починають виступати корелятами до вихідних форм, якими є первісне двовидові дієслова, причому останні починають виражати значення НДВ: *Аж поки жінки, втрутившись, розвели їх (чоловіків - В.Р.), зліквідували конфлікт* (...) (О.Гончар); *Мені треба порадитися, проконсультуватися* (...) (В.Сологуб). Проте у більшості випадків біаспектив зберігає своє

граматичне значення ДВ чи НДВ (залежно від контексту), а префіксальне дієслово виступає одновидовим ДВ: *Фашисти намагатимуться будь-що ліквідувати загін* (Ю.Збанацький).

Найчастіше перфективуються дієслова термінологічної лексики, оскільки в термінології важливим є подання характеру дії, на підставі чого формальне вираження ДВ або НДВ набуває особливої ваги (*запатентувати, відфільтрувати, проштампувати, розфасувати* і под.).

Тільки окремі дієслова становлять видові опозиції (*організувати – організовувати, мобілізувати – мобілізовувати*), НДВ яких утворюється шляхом приєднання суфікса *-овува-*, пор.: *Рудольф мобілізував усі свої сили* (...) (І. Ле) і *Ми навчилися мобілізовувати молодь* (...) (М. Олійник).

Таким чином, біаспективи з формантом *-ува-* характеризуються розвинутою системою видового протиставлення, засобами вираження видових відмінностей виступають префікси та суфікси (рідко).

Суфікси *-изува-, -изува-/ізува-; -фікува-/ифікува-/іфікува-; -ирува-/ірува-* є складними. Їх двокомпонентна структура не допускає подальшого збільшення дієслівної основи шляхом приєднання суфікса – виразника значення НДВ. Тому єдиним засобом творення видової пари у біаспективів з подвійними суфіксами є префікси.

Формант *-изува-, -изува-/ізува-* складається з двох суфіксів, перший з яких “є частиною грецького суфікса” (7, 49), а другий (*-ува-*) виник на слов'янському мовному ґрунті. Дієслова з *-изува-, -изува-/ізува-* утворювалися переважно від грецьких та латинських твірних основ і в українську мову проникали безпосередньо з цих мов або опосередковано: з французької чи німецької через польську мову. Найчастіше біаспективи поєднуються з префіксом *за-*, який надає “незначного словотвірного відтінку” (6, 62) й означає охоплення кого-, чого-небудь якоюсь дією чи станом: *кристалізуватися – закристалізуватися*. Абсолютними видовими парами вважаються дієслова з префіксами *з- (с-)* та *о-: характеризувати – с-/охарактеризувати*.

Суфікс *-ир-, -ір-* “проник у німецьку мову разом із словами старофранцузької мови на *-ier*” (8, 55). З ХІХ ст. (8, 71) дієслова з префіксом *-ирува-, -ирува-/ірува-* набувають поширення в мові і залучаються до системи віддієслівної деривації. Приєднання окремих префіксів до вихідного дієслова змінювало його основне значення, тому перфективи виступають одновидовими дієсловами ДВ. У СУМІ нараховується близько 50 біаспективів, з-поміж яких виділяється тільки одна (6, 63) видова пара: *компостирувати – закомпостирувати*.

Невеликою за обсягом є група двовидових дієслів, до складу яких входить суфікс *-фікува-*. Вперше дієслова з цим афіксом було зафіксовано у староукраїнських пам'ятках XVII ст. (7, 55). Дуже рідко зустрічаються префіксальні форми дієслів з *-фікува-*, що пояснюється вузькою спеціальною сферою їх уживання.

За особливостями видотворення запозичені біаспективи поділяються на 2 групи. До першої входять утворення з формантом *-ува-*, які характеризуються можливістю утворювати пари шляхом імперфективації та перфективації (*організувати – організовувати, компостувати – закомпостувати* та ін.). Другу складають біаспективи зі складними суфіксами, які позбавлені можливості утворювати дієслова НДВ за допомогою імперфективації, проте не чинять опору приєднанню префіксів (хоча цей засіб не є поширеним). Конкретна реалізація процесу перфективації полягає в тому, що вихідна форма біаспектива, втрачаючи значення ДВ, виступає носієм тільки значення НДВ, видовим корелятом якої є новоутворений перфектив (*ритмізувати - зритмізувати* та ін.).

Таким чином, префіксальні видові пари не варто ототожнювати з суфіксальними, оскільки між ними є ряд суттєвих відмінностей:

1. Префіксальні кореляції переважної більшості полісемантичних біаспективів не характеризуються чіткою співвіднесеністю значень видових форм, оскільки приєднання префікса часто змінює реальне значення дієслівної форми, тоді як суфіксальним кореляціям притаманна лексична тотожність (суфікс *-ов-* означає розвиток дії, її спрямованість до логічного завершення).

2. У перфективних парах у ряді випадків відсутня повна абстрагованість від словотвірних відтінків, яка є характерною для суфіксальних кореляцій.

3. Префіксальні опозиції характеризуються значною різноманітністю засобів вираження, тоді як імперфективні утворюються шляхом приєднання до вихідної форми "мінімальної кількості зовнішніх показників" (1, 151).

Огляд процесів, які входять до складу сучасної еволюції груп біаспективів, приводить до висновку про те, що двовидовість являє собою хоча й лексичне обмежений, проте важливий компонент категорії виду українського дієслова.

Отже, група біаспективів у сучасній українській мові є розвинутою і утворює окрему парадигму в системі видових опозицій. Такі дієслова вміщують дві форми виду, що свідчить про потенційну здатність дієслівної лексики розчіплюватись на синтаксичному рівні для

вираження конкретної семантики. Значення ДВ та НДВ, закріплені в одній дієслівній формі, актуалізуються тільки на синтагматичному рівні внаслідок поєднання з граматичними значеннями часу, способу та ін.

Біаспективи з суфіксами *-изува-*, *-izuва-/izuва-*, *-фікува-*; *-ифікува-/ифікува-*, *-ирува-/ирува-* виявляють тенденцію до формального (найчастіше префіксального) вираження видових відмінностей, хоча процес втрати дієсловами двовидовості відбувається повільно й складно.

1. Мучник И.П. Грамматические категории глагола и имени в современном русском литературном языке. – М.: Наука, 1974.
2. Загнітко Л.П. Теоретична граматики української мови. Морфологія. – Донецьк: ДонДУ, 1996.
3. Маслов Ю.С. Очерки по аспектологии. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.
4. Леонова М.В. Сучасна українська літературна мова. Морфологія. – К.: Вища шк., 1983.
5. Сучасна українська літературна мова /За заг. ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда. - К.: Наук. думка, 1969.
6. Чубань Т.В. Особливості префіксального вираження видових відмінностей у системі двовидових дієслів // Мовознавство. – 1996. – №2-3.
7. Возний Т.М. Словотвір дієслів в українській мові у порівнянні з російською та білоруською. – Львів: Вища шк., 1981.
8. Авилова Н.С. Двувидовые глаголы с заимствованной основой в русском литературном языке нового времени // Вопр. языкознания. – 1968. – № 5.

This article deals with Ukrainian biaspectual verbs. These units are characterized by the presence of two (perfect and non-perfect) aspectual meanings which are realized within the same morphological form. The aspectual ambiguity is eliminated by the context.

Трибуна молодих

Василь Пигель

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ТИПИ НЕЗАКІНЧЕНИХ РЕЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

У сучасній українській мові явище незавершеності висловлювання у мовленні (речення у мові) досить поширене. Розв'язання проблеми його аналізу здійснюється за допомогою комунікативно-функціонального аспекту дослідження лінгвальної дійсності, завдяки вивченню мови як складної і часто непередбаченої системи, що перебуває у прямопропорційній залежності від умов і потреб спілкування.

Незакінчені речення (далі – НР), не маючи власної “усталеної чи навіть скільки-небудь окресленої синтаксичної моделі” (1, 254), характеризуються низкою структурно-семантичних ознак, котрі перебувають у тісній взаємозалежності із функціонуванням цих синтаксичних утворень (2, 309-306; 3, 72-92; 4, 87-106). Виявлені специфічні риси, властиві НР, утруднюють їх класифікацію (1, 255; 4, 88).

У статті розглядаються структурно-функціональні типи НР, в основі виділення яких лежить така структурно-формальна ознака, як місце усичення єдиної синтаксичної структури, її переривання, що у свою чергу зумовлює появу структурної, її семантичної та інтонаційної незавершеності синтаксичної конструкції. Залежно від місця, у якому переривається семантико-синтаксична структура речення, аналізовані синтаксичні конструкції об'єднуються у відповідні типи: препозиційні НР, інтерпозиційні та постпозиційні.*

Найбільш поширений тип (біля 86% від загальної кількості проаналізованого зібраного матеріалу) складають речення з постпозицією переривання (постпозиційні). Вони характеризуються найширшою багатоваріантністю структурного оформлення, оскільки переривання в таких конструкціях можливі не тільки між будь-якими членами речення, але також між службовими та повнозначними словами, і навіть всередині слова.

В межах постпозиційних НР виділяються кілька підтипів:

1. НР, у структурі яких усичений член речення:

*Терміни препозиційні, інтерпозиційні та постпозиційні НР розглядаються нами відповідно як НР із препозицією, НР із інтерпозицією та НР із постпозицією незавершеності (усичення і т. п.) синтаксичної структури речення. Порівняйте у І.В. Артюшкова: “три типи перерваних речень: 1) з постпозицією усичення; 2) з інтерпозицією усичення; 3) з постпозицією усичення та інтерпозицією розриву” (5, 116).

а) НР із матеріально не вираженим присудком Напр.:
– Фатьма! Ах ти ж с... Пху! Що це я?(Г.Хоткевич).

б) НР із нульовою позицією додатка Наприклад:
– Жінка повинна бути помічником своєму чоловікові. Так мене виховано, і так я виховувала... (В.Підмогильний).

в) НР, у структурі якого відсутнє означення:
Райський мовчить. Більше мовчить. Коли висловиться – доклад по питанню... Докладач тов. Райський. (М.Хвильовий);

г) НР із матеріально не вираженою позицією обставини. Наприклад:
– Ти, Гнате! Ти свята людина. Підемо разом туди... Знаєш? (У.Самчук).

2. НР, у структурі яких усичена частина члена речення, котрий складається із двох або кількох елементів. Речення такого типу характеризуються насамперед тим, що у їх структурі залишається початкова, перша частина члена речення, яка є семантично достатньою для виконання автономної синтаксичної функції, проте не може вживатися самостійно, а друга частина, у якій основне граматичне значення члена речення набуває перфектного вираження, не отримує вербального вираження.

У структурі такого НР може бути відсутньою:

а) частина складеного дієслівного присудка:

– Прийду Але я хотів би...

– В дев’ять годин вечора Прямо сюди йдїть... (В.Винниченко);

б) частина складеного іменного присудка:

– Ні, не може того бути, бо то було би зовсім не естетично, а вона ж уся така якась... (Г.Хоткевич);

3. НР з усиченим складом головного члена речення.

НР цього типу є речення із матеріально не вираженим складом присудка при збереженні складу підмета (здебільшого – лише підмета). Часто підмет супроводжується частками, сполучниками, звертаннями і вставними словами, вигуками. Це служить своєрідним засобом підсилення незавершеності семантико-синтаксичної структури НР, збільшує паузу на межі перерваності, внаслідок чого “підвищується експресивність висловлювання” в цілому (5, 119). Наприклад:

– Ти...направду? – враз зблід Олекса. – Адже всі дами...І я... (Р.Федорів).

Характерною ознакою складних речень є те, що відсутній склад присудка може бути лише в останній предикативній частині.

Єдиним представником предикативного центру залишається підмет у постійному супроводі сполучника. Такі ознаки спостерігаються як у складносурядних, так і в складнопідрядних реченнях. У складносурядних реченнях матеріально не вираженим склад присудка може бути тоді, коли між предикативними частинами існують еднальні, протиставні (зіставні) семантико-синтаксичні відношення. Наприклад:

– Тут же прибирають, порядкують, а я... (Ю. Винничук).

У складнопідрядних реченнях відсутність складу головного члена спостерігається насамперед у тих випадках, коли між головною і підрядною частинами існують з'ясувальні семантико-синтаксичні відношення. Наприклад:

– І хто б його подумав, що він...

– А правда! Старий лісничий поїхав.....(І. Франко)

4. У невеликий підтип об'єднуються НР, у яких неverbалізованою є ціла предикативна частина. Його складають складнопідрядні речення, у котрих між головною і підрядною частинами мали б існувати семантико-синтаксичні відношення умови:

–.. І повторяю, коли ви чесний чоловік...

– Ви честь оставте Вона тут ні при чім, – перебив його Кунцевич (М. Чернявський) та з'ясувальні семантико-синтаксичні відношення:

–.. А де ваше військо?

– Та ви ж самі казали...

– Знаю! То були інші часи (Ю. Винничук).

5. НР, у котрих вербально не вираженим є елемент із ряду однорідних членів речення. Причому недовисловленим може бути лише той компонент (чи кілька компонентів), що займає останню позицію.

Серед однорідних головних членів речення вербально не представленим може бути член однорідних присудків. Наприклад:

– Розбазарив – ось як це зветься!

– На поводиті пішов, післався...(О. Гончар);

У межах другорядних членів речення виокремлюється відсутній:

а) член однорідних додатків:

Поетичний світ І.Калинця густо населений традиційно казковими міфологічними, фольклорними істотами – князівнами і мавками, купалами і кострубами, перунами, ярославнами, відьмами, чортами, кам"яними бабами... (І.Світличний);

б) член однорідних означень:

Чачковський сподівається, що знайде прізвище будівничого

Бакуна чи Авлія, чи... (С.Пушків);

в) член однорідних обставин:

– Мама має гроші Возить мене в Чернівці, в ресторан, в...

І повія... ..(Р.Кухарук);

б. НР, у структурі яких вербально представлені лише ті компоненти, котрі виражаються неповнозначними словами (сполучниками, частками), а також звертаннями, вставними словами та словосполученнями, що вживаються як самостійно, так і у сполученні одне з одним, а всі інші члени речення залишаються вербально не вираженими. Напр.:

– Але, власне... – спробував пояснити я, та жінка перебила...(О.Довбуш);

Найчастіше таке звище спостерігається у складних реченнях, коли в останній предикативній частині відсутні всі члени речення, а вербально вираженими є лише сполучники (вони часто супроводжуються частками, звертаннями, вставними словами і словосполученнями і т.ін.), котрі є неповнозначними словами і через це не можуть самостійно виконувати ту чи іншу синтаксичну роль. Проте, сполучники є обов"язковими елементами структурних схем складних речень і відзначаються багатогранністю при виконанні синтаксичної функції: вони вказують на характер семантико-синтаксичних відношень між частинами складних речень, є вихідним компонентом, на основі якого визначається тип синтаксичного зв'язку і, в кінцевому результаті, тип семантико-синтаксичної структури речення. У складносурядних реченнях зустрічається відсутність всіх членів речення у випадку, коли частини його поєднані протиставним сурядним зв"язком (межа перерваності проходить після сполучників а, але) та еднальним (межа – після сполучника і). В окремих випадках між частинами такого НР можуть існувати зіставні семантико-синтаксичні відношення. Частки та інші неповнозначні слова, що супроводжують сполучники, надають висловлюванню лише певних смислових та емоційно-модальних відтінків, посилюючи таким чином його експресивність. Наприклад:

– Листи – це одне, а... гм... Який вихід?..(Ю.Винничук);

– І я не боюсь, тільки ж...

– Не боїшся? (В.Винниченко).

У складнопідрядних реченнях, як і в складносурядних, сполучники також виступають єдиним матеріально вираженим членом речення, що залишаються у постпозиційній (у відношенні до головної частини) неverbалізованій підрядній частині, володіючи важливим семантико-синтаксичним навантаженням при виконанні

синтаксичної функції. Наприклад:

Ольга поблажливо всміхнулася: що вони знають про її ровесників – вони, котрі... (В. Врублевська);

– Там, знаєте, що не малюнок – то антик з мармеладом, що не оповідання – то таке фру-фру, що й... (М. Чернявський).

2. Інтерпозиційні НР

Структурно-функціональний тип інтерпозиційних НР в порівнянні із НР попереднього типу є менш поширеним (становить біля 9% від загальної кількості фактичного матеріалу) і характеризується набагато біднішим різноманіттям у структурній організації. Головною особливістю, яка лежить в основі виділення цього типу, є те, що у таких синтаксичних конструкціях недоговореним залишається складовий елемент (елементи), який мав би знаходитися в середині речення, що зумовлює обрив синтаксичної структури.

В межах цього типу виділяються два основні різновиди інтерпозиційних НР. 1. НР з неодноразовим перериванням синтаксичної структури Наприклад:

– Ну, – скреготить, – коли б на волло: добуду лів... чи то пак шпалер. перо і... у!.. гадів!.. (А. Тесленко).

2. НР з усіченням семантико-синтаксичної структури речення в інтерпозиції. Головною особливістю синтаксичних конструкцій цього типу є те, що на відміну від усіх інших видів НР їм властива інтонація кінця речення. Наприклад: – Ми думали з Вітто – трохи розбагатіємо і народимо дівчинку, Розу Ти по... усе, ти! (С. Кравченко).

У межах групи інтерпозиційних НР виділяються такі різновиди речень:

а) НР, у яких матеріально не вираженим є будь-який один із членів речення. Найчастіше невербалізованим може бути:

– присудок: Кипить у котлі Над котлом пара здіймається Княжичеві здається: постаті братів в ній... і стил Київський? (Наталена Королева);

– додаток: Мокій!. А вас справді цікавить все це? Українська мова і... взагалі? (М. Куліш);

– підмет: А з гравців подобається... не пам"ятаю прізвища... ("Експрес", 1–9. 05. 1999);

б) НР, у котрих невербалізованим є більшість членів речення. У таких синтаксичних побудовах відсутніми можуть бути будь-які складові елементи або частини речень і в будь-якій кількості. Наприклад:

–.. Ти кажеш, щоб я засилав до тебе старостів? А ти ж... Та брешеш?

– Йй-богу Годі вже... не можу (В. Винниченко);

У реченнях цього типу може залишитися лише один член речення: у двоскладних – а) найчастіше головний член речення – присудок або б) другорядний член речення – обставина місця Наприклад:

а) – Айя-яй, – циганка сплескує в долоні, – хто б міг сподіватися, красавице, що ви... хі-хі ха-ха... (Р. Федорів);

б) – Ні, доле Може, з тиждень сама поживеш, посумуєш, поки я вернуся. А там... а там?! (Панас Мирний);

В односкладних реченнях цього типу може залишитися лише єдиний головний член речення (часом у супроводі додатку). Наприклад:

– Ех, – обізвався Омелько – Це в селі у нас.. рай. Річка, верби, лука... Підеш було... от!.. (А. Тесленко);

в) НР, у котрих відсутніми є всі члени речення або частина складного речення. Такі випадки не характеризуються широкою частотою вживання і зустрічаються, як правило, при незавершеності синтаксичної структури складного речення, де єдиним компонентом залишається сполучник (часто у супроводі часток), тоді як сама складова частина залишається вербально не вираженою. Проте сполучник, будучи важливим елементом структурної схеми складного речення, вказує на тип синтаксичного зв'язку, характер семантико-синтаксичних відношень між його частинами і таким чином впливає на визначення вихідного типу складного речення та його мовної семантики. НР цього виду із ознаками простого речення зустрічаються рідше. Наприклад:

– А все ж таки... якби... га? (Р. Федорів);

3. Препозиційні НР

Найменш вживаними конструкціями в порівнянні із аналізованими синтаксичними побудовами попередніх типів (біля 5% від загальної кількості прикладів) є речення із препозиційним усіченням. До цього типу відносяться лише ті НР, синтаксична структура яких в силу тих чи інших екстра- або інтралінгвістичних причин не має вербального вираження початкових конститутивних елементів. Такі НР, крім структурної та змістової незавершеності, що виникають через препозиційне усічення, характеризуються інтонацією кінця речення і в той же час не мають інтонації початку речення. Синтаксичні конструкції цього типу вирізняються серед інших НР обмеженою сферою вживання: найчастіше вони зустрічаються у вигляді інтригуючих заголовків газетних статей. Семантична визначеність на їх НР досягається лише

за рахунок частини, а то й цілого тексту статті. Наприклад: ...Привезені з далеких країв ("Голос України", 29. 09 1995); ...І транскордонні перенесення, і землетруси ("Тижневик Галичини", 7 05 1998).

Таким чином, залежно від місця переривання семантико-синтаксичної структури речень НР поділяються на препозиційні, інтер-позиційні та постпозиційні. До найбільш поширених серед них належить структурно-функціональний тип постпозиційних НР, котрі є власне незакінченими реченнями. Семантико-синтаксична структура їх зазнає деформацій найбільшою мірою, в результаті чого вони характеризуються значною багатогранністю форм і способів їх структурної організації. Два інші структурно-функціональні типи і пре- та інтерпозиційні НР в сучасній українській мові є менш поширеними, причому найменш чисельними є препозиційні НР. Проте і пре-, і інтерпозиційні НР складають невід'ємну частину найбільш поширених структурно-функціональних типів речень, котрі характеризуються такими специфічними ознаками, як структурна, семантична та інтонаційна незавершеність.

1. Дудик П.С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення. – К.: Наук. думка, 1973. – 286 с.
2. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис. – К.: Наук. думка, 1972. – 512 с.
3. Марич С.М. Особливі форми у творах М. Стельмаха. – К.: Львів, 1997. – 92 с.
4. Сковородников А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка: Опыт системного исследования. – Томск: Изд. Томск. ун-та, 1981. – 255 с.
5. Аргюшков И.В. Прерванные предложения в современном русском языке - к. – Дисс... канд. филол. наук, М. 1981. – 228 с.

The article deals with incomplete utterances in current Ukrainian. Special emphasis is given to the study of the functional types of those syntactic constructions.

Вікторія Чобанюк

АКТИВІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ У ПОЕЗІЇ "НЕОКЛАСИКІВ"

Любов до України, глибокі знання її історії та культури обумовили високий духовний потенціал поезії "неокласиків". Їхня творчість, культурна діяльність "невідривні від київського антуражу, від київського рельєфу, рясно прикрашеного творіннями славетного Растреллі, Шеделя та інших гігантів минулого" (1, 13-14). Те, що "неокласицизм" являє собою "спеціально київське явище", підмітив ще в 1926 році критик і поет М.Доленго (2, 4). Формуючись під

впливом світових культурних традицій, "неокласика" своїм корінням сягала українського ґрунту. "Київські" поезії у творчості "неокласиків" створюють неповторний і самобутній колорит узагальненого образу України, її історії. В осяганні цих тем поети виявили себе новаторами в тому сенсі, що наповнили класичну форму (сонет) новим змістом, змусили її заговорити про те сокровенне, що сповнює душу тривогою, вірою і надією, про те особисте, наболіле, що переростає у загальнолюдське. Для "неокласиків" характерна і традиційна, і власне авторська інтерпретація образу Києва, яку можна окреслити такими словами: "Пишучи про Київ, пишемо про загальнолюдське. Тут зливаються слов'янські ріки і ріки вселюдської історії, тут вагоміша сучасність і відчутніша прийдешність" (3, 30). Додамо лише: минуле невіддільне від сучасного і прийдешнього, воно додає їм значущості.

У творчості "неокласиків" бачимо плинний у часі образ найславнішого з українських міст. Характерним є сонет М.Зерова "Київ – традиція", в якому автор створює цікаву картину міста, що має тисячолітню історію. Одна історична епоха (рядок за рядком) змінює іншу. У двох катренах маємо цілі пласти визначних подій, як-от: звернення автора до подорожі апостола Андрія по Дніпру, його пророкування; згадки про Данпарштадт – готське місто над Дніпром; і про варязьке військо, яке зібрав князь Володимир, щоб захопити Київ; про польського короля Болеслава Хороброго, що 1018 року захопив Київ; посла германського імператора Ляссота Еріха, у "Щоденнику" якого містяться цікаві відомості про Україну; Левассера Боплана – французького інженера на польській службі, автора "Опису України" (1650 р.).

У терцетах – Київ на початку ХХ ст., з його духом оновлення. Автор розповідає про діяльність творчої інтелігенції – членів асоціації панфутуристів та молодого Тичину, який, на думку Зерова, як ніхто інший, відчуває стиль Києва і його своєрідність. Із сонетом М.Зерова "Київ – традиція" перекликається тематично поезія П.Филиповича "Київ", у якій теж виразно звучить перегук епох. А його "Мономах", за справедливою оцінкою В.Державина, "найімпазантніше в усій нашій новітній поезії прославлення героїчної величі княжо-київської Русі-України і варязько-нордичних первнів української державності..." (4).

Поезії "неокласиків" на цю тему – то "не просто "туга за минулим", а протест проти неучього й аморального ставлення до культурних цінностей минулого, проти вандалізму та руйніцтва, проти спроб знищити історичну пам'ять народу" (5, 102). Так, у сонеті "На Хортиці" М.Драй-Хмара, хоч і вірить, що "у степу дух новий", з боєм пише про те, що сьогодні на тих безмежних просторах, де колись

“Січ стояла”, “гули майдани”, “лунали горді і сумні пісні”, все “вкрили баклажани, картопля, морква, огірки рясні”. У поезії “Чернігів” знову ж таки порівнює велике історичне минуле цього міста з його сірою сучасністю. На прикладі одного міста автор “показує складний шлях метаморфоз, який судився нашому суспільству”. Хронотоп у сонеті має широку амплітуду часопросторових коливань: від часів Київської Русі (коли син Володимира Великого Ярослав Мудрий віддав Лівобережжя Мстиславові Сміливому) до великої Руїни і сучасної історії (6, 59). На жаль, сумні часи в історичній долі України не залишилися в минулому, а переслідують її далі:

*Тепер уже не станеш ти до бою,
не потечеш до литвина на брань:
тяжить Могила Чорна над тобою?*

Можна було б погодитись із сучасною дослідницею І.Мунтян, яка пише, що “від “Чернігова” віє неприхованим песимізмом, якби не останнє речення, власне те, що воно є питальним. А питальна інтонація ніяк не безстороння, в ній – опір; відтак автор не стверджує безвихідність становища рідного краю, а залишає надію на зміни. Сонет з ідентичною назвою (“Чернігів”) зустрічаємо у М.Зерова. У тканину твору також вписані штрихи княжої доби. Хоч автор, на відміну від М.Драй-Хмари, описує нові часи навіть із нотками оптимістичними – “*Бють молоти, нові часи кують*”, – проте його не залишає відчуття того, що начебто щось таке щемливо-близьке і таке потрібне сьогодні залишилось десь там, у далекому минулому:

*Плакаючи, що в давнині жило,
Останні дні дрімотно досинає
Олегів мужніх прастарє кубло.*

Характерний для “неокласиків” інтелектуально-поетичний світ створює і вживання ними загальнокультурних образів. Емоційно насажена думка породжує довершені сонети М.Зерова “Князь Ігор”, “Сон Святослава”, “Святослав на порогах”, в яких кризь призму життя відомих особистостей минулих епох М.Зеров дає концептуальну оцінку сучасності. Таку ж оцінку можемо спостерегти і в сонетах М.Драй-Хмари “Поділ” та Ю.Клена “Володимир”. О.Ашер наголошує на символічності сонета М.Драй-Хмари, в якому поет споглядає на Поділ, долішню частину Києва з гори, де стоїть пам’ятник Володимирові, що хрестив Київську Русь-Україну. Він бачить князя Володимира, зачарованого широчінню видноколу, сяйвом мосту. Але в цій дійсності він не має місця – і відходить у далину (7, 18). Чому він це робить? Можливо тому, що руйнуються національні святині, моральні цінності,

а головне – віра в Бога. Як пересторога нащадкам звучать його слова:

А я... Пощо мені ця височінь?

Померк мій хрест і потемніли гори...

А от третій сонет із циклу “Володимир” Ю.Клена сповнений пафосу трагічного оптимізму. “*Лихий пожар червоних прапорів*”, що його бачить князь, не може спалити України. Вірою у її воскресіння пройняті такі рядки:

Вдивляючись весною в дальній обрій,

Щороку бачить князь: скресає лід.

І згадує, як по добі недобрій

Загинули, не полишивши слід,

І дикий печеніг, і люті обри.

І грає усміхом суворий вид.

Звертаючись до славних постатей минулого, “неокласики” проєктують сучасне і майбутнє України. Небезпечні натяки на реальну дійсність, несподівані паралелі спостерігаємо і в деяких поезіях П.Филиповича. Так, “*Минула ніч тривожно і безславно...*” – “чи не єдине в нашій поезії (поряд із сонетом М.Зерова “Сон Святослава”) мистецьки гідне пов’язане тематики “Слова о полку Ігореві” з мотивами підсоветської сучасності; або ж чудовий своєю зосередженою динамікою вірш про Бондарівну (“*Хилиться сумно і гнівно...*”), що драстично малює, не без майстерного застосування образів пісенного фольклору, історичну атмосферу назрівання соціально-визвольного вибуху...” (8, 18). Принагідно зазначимо, що в поезії “*Минула ніч тривожно і безславно*” знаходимо оригінальне висвітлення давньоруської теми, оскільки оповідь про Ярославну ведеться від імені Ігоря. Тематично із щойно названими поезіями пов’язаний сонет М.Зерова “Сон Святослава”. Сюжет із далекої історії стає для автора особисто пережитою подією, а поетичні споглядання у майбутнє – пророчими. Здається, кожен нерв натягнувся і застиг в чеканні неминучої біди: “*І чорний день десь дзвонить у стремена*”.

Ідеальний світ прекрасної України створив у своїх мріях М.Драй-Хмара. У поезії “*Я полколюбив тебе*” він змальовує Україну в постаті молоді орлиці, що летить на бій; її крила скривавлені, в далині – Голгота і чути, як кричить ворог: “*Розгни її, розгни!*”. Але поет разом із нею випиває “*гіркоту цієї муки*”. Виразною потоком звучить мотив віри в революцію як національне відродження. Для М.Драй-Хмари Україна – “*майбутня Геллада*” (“Поет”), якою він снить і живе. Славне майбутнє українському народові віщує і Ю.Клен у поезії “*Ми*”. Він переконаний, що наш народ – народ майбутнього.

Треба тільки повірити в себе, зміцнитися в цінностях:

*Та ми татарську чорну кров
Варязьким холодом остудим.
У такт рокам гуде наш крок.
Ми йдемо... ми ростемо... ми будемо.*

Як бачимо, трагічна доля України у “неокласиків” пов’язується з вірою у її культурне та національне відродження. А образ Києва, наче інтегрує всю культуру нашого народу. Тому рідне місто у “неокласиків” – це і святилище думки, своєрідний центр духовного тяжіння. Воно народжує свої таланти і вітає всі ті, якими повниться щедра українська земля. “Куліш”, “Турчиновський”, “Горленко” (М.Зеров), “Тарас Шевченко”, “Франко”, “Станіславський”, “З Боратинського”, “М.К.Заньковецький” (П.Филипович), “Франко”, “Станіславський”, “Микола Лисенко”, “Левкові Ревуцькому”, “Михайлові Стельмаху” (М.Рильський), “На могилі “Руданського” (М.Драй-Хмара) – вже в самих назвах поезій заховано глибинний зміст, бо кожне з імен є часточкою рідної землі, бо майже кожен рядок – то розгорнута психологічна метафора, яка, однак, спирається на реальну основу.

Вповні розкриває образотворчі, пластичні й живописні потенції слова М.Зеров у сонеті “Київ навесні ввечері”. Поет сприймає рідне місто як живу істоту – мудру і розважливу, спокійну і красиву: “вулиці твої виводять зір”, “поважно гомонять старі каштани”. А в сонеті “Київ з лівого берега” реалія давнини створює неповторний колорит сучасного Києва, як-от згадка автора про дзвіницю Києво-Печерської лаври, збудованої за проектом архітектора Й.Шеделя в першій половині XVIII ст. – “Глянь на химери бароккових бань, На Шеделя білоколонне диво...”. М.Зеров вірить у славу Києва і України. “Навіть у роки занепаду й розору”, – пише дослідник творчості поета В.Брюховецький, – він чув нездоланну міць, яка раніше чи пізніше, але мусить себе виявити” (9, 178). Часто “виникають перед внутрішнім зором поета видива нового й величного майбутнього, коли ми будемо вже не прадідне село, а днів майбутніх величаве місто (“Будівникові”) і тоді поет гордовито певний, що Київ ще житиме новим і високим життям” (10, 128). У П.Филиповича вся київська тема “наскрізь пройнята любов’ю; тут головне не в предметних деталях чи якихось інших реаліях, а у настрої, в класичній елегантності” (11, 38). Як, наприклад, у вірші “Напівосінній дощ”:

*Напівосінній дощ надвечір
Камінне місто оточив,
І хмарним подихом дихнули
Сади, будинки, ліхтарі.*

Прикметно, що Київ у “неокласиків” – не вияв урбанізму, громадського стилю, а “стихія київської духовності і мудрості” (12, 40). У 1935 році, після того, як зруйновано багато святинь у Києві (між ними і золотoverхий Михайлівський собор), Ю.Клен присвятив поезію Софії. Вона в очах автора є “вічним символом краси українського духу, який ніколи не спопеліє, ніколи не зчорніє..., тим золотим плетивом, що в’яже минуле із сучасним, а сучасне з майбутнім” (13,84). Ю.Клена болить, що “знов дише в легендах Москва”, “що “понад Софійським майданом Так само на північ віддано Простерта в руці булава”. Але це “глузливий салют”, бо поет переконаний, що “рідний акрополь повстане Не в дебрях чухонських, а тут” (“Київ”).

“Неокласики” усвідомлювали історичну роль Києва, його визначальне місце в нашій історії, але ми, на жаль, зовсім недавно “прийшли до зеровських думок 1923 року” (14, 14):

*Ніхто твоїх не заперечить прав
І вперше світ осяв Твої висоти...*

У творчому пориві вони з’єднали давнє і сучасне, цим самим наголошуючи на тому, що без історичного минулого не буде майбутнього, бо в ньому – коріння національної гордості й віри у незалежність України.

1. Білокінь С. Закоханий у вроду слів. – К.: “Час”, 1990.

2. Долєнго М. Культура і побут. – 1926. – 22 серпня. – №34.

3. Кравченко І. Погляд у майбутнє: Літературно-критичні нариси. – К.: Дніпро, 1986.

4. Державин В. Великий поет-мислитель // Филипович П.П. Поезії. – Мюнхен, 1957. – С.4-18.

5. Іванисенко В. Михайло Драй-Хмара // Дніпро. – 1989. – №10.

6. Мунтян І. Варіант неокласики Михайла Драй-Хмари // Слово і час. – 1997. – №8.

7. Ашер О. Драй-Хмара як поет // Михайло Драй-Хмара: Поезії – Нью-Йорк, 1964.

8. Державин В. Великий поет-мислитель. – Цит. видання.

9. Брюховецький В. Микола Зеров. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1990.

10. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Шерех Ю. “Не для дітей”. – Мюнхен, 1964.

11. Костенко Н. “Врятує вроду і себе людина...” // Филипович П. Поезії. – К., 1989.

12. Геркен Н. Патриціанська поезія або Дві стихії в творчості Юрія Клена // Літаври, 1947. – №1.

13. Шум-Стебельська А. Поет високого духу і величної краси (Юрій Клен) // Календар-альманах Нового шляху. – 1997.

14. Білокінь С. Закоханий у вроду слів. – Цит. видання.

The article studies historic and phylosophic motifs in Ukrainian neoclassical poetry by M. Zerov, P. Fylypovych, M. Rylskyj and M. Dray-Hmara. The paper also analyses the elements of the fictional reality presented by their works.

Любов Процюк

КОНФЛІКТ І ГЕРОЇ У П'ЄСІ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ “МИЛОСТЬ БОЖА”

Традиційно вважається, що основою драматичного твору є взаємодія у ньому художнього конфлікту і героя. Ці дві категорії є найважливіші у драмі. Вибір конфліктів і вибудовування їх в систему багато в чому визначають своєрідність позиції письменника, а драматичні зіткнення – суттєвий спосіб виявлення життєвих позицій персонажів і саморозкриття їх характерів (1, 109). Драматург вибирає із багатьох конфліктів, що оточують його в реальному житті чи виринають з історичного минулого, чи, зрештою, формуються в його художній уяві, ті, які особливо цікаві йому самому і його сучасникам.

Українські драматурги кінця XIX – початку XX століття в основу своїх творів часто клали конфлікт “соціум та особистість”, розуміючи та вирішуючи його по-різному. Такі письменники, як Спиридон Черкасенко, Любов Яновська, Степан Васильченко, Людмила Старицька-Черняхівська ставили перед своєю творчістю (як, зрештою, і перед громадсько-політичною діяльністю) нелегке завдання: розбудити оспалий дух української інтелігенції. Політичні події 1905 року, їх відгомін на Україні, жорстокі перипетії Першої світової війни, українське відродження 1917-1919 рр. створювали сприятливе підґрунтя для вирішення такого завдання. Щодо Людмили Старицької-Черняхівської, то варто зазначити, що професійний літератор – це була лише одна іпостась багатогранного обдарування цієї непересічної жінки. Багато сил і таланту віддавала вона громадсько-політичній роботі: очолювала літературно-мистецький клуб “Родина”, належала до Товариства українських поступовців, була одним із засновників Центральної Ради та її членом, активною учасницею Співки українок тощо. Та попри все вона “лишається насамперед письменницею, відгукується на події поезіями, новелами, п'єсами “Український ярмарок” (1916), “Останній сніг” (1917), “Милость Божа” (1918) (2, 4).

Неважко помітити, що поява таких п'єс, як “Милость Божа” Л.Старицької-Черняхівської, у той час (1918 р.) була просто необхідною. Тоді в українській літературі, а особливо в драматургії, можна було спостерігати значне засилля так званої селянської тематики. Звернення до внутрішнього світу творчої та наукової інтелігенції давало змогу вивести українську драматургію на новіші горизонти, відкривало більше можливостей в осмисленні розмаїтих

граней людської душі, зрештою, ще більше унеможливило стотус української літератури як колоніальної, лише просвітницької, другосортної – налічки, якою охоче користувалося імперське літературознавство. Драму “Милость Божа” безперечно класифікуємо як історичну, крім того, вона зачіпає вищезгадані проблеми.

Попри традиційну назву твору (пригадаймо п'єсу “Милость Божія, Україну от неудоб носимих обидлядських чрез Богдана Зиновія Хмельницького преславного войск запорозких гетмана, освободившая”, що її виставляли в Києво-Могилянській академії 1728 року), в ньому проступає досить цікава і несподівана композиція. Дія в драмі відбувається одночасно у двох площинах: перша – 1728-й рік в Україні, друга – під час Визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького, в якій дотримано стилю української драми XVII століття. Це, так би мовити, п'єса в п'єсі. Основні, сказати б, зовнішні події відбуваються в Києво-Могилянській академії, на сцені якої ставиться п'єса на честь приїзду до навчального закладу полковників і самого гетьмана Данила Апостола. Драматург з першої ж репліки героїв вводить тогочасну урочисту лексику, пересипаючи її старослов'янськими, і, треба сказати, робить це майстерно.

Доречно зазначити, що Старицька-Черняхівська ще змолоду проявила глибоке знання барокового українського літературного стилю XVII-XVIII століть. Першою і вдалою спробою його застосування в оригінальному творі була “Вірша просітельная” – жартівливий і водночас урочистий текст, присвячений історичному Володимирі Антоновичу, який Людмила Старицька написала у свої двадцять сім років (3, 45). Цим умінням проникнути у мовний стиль минулих століть драматург користувалася при написанні усіх своїх історичних п'єс. Євген Маланюк, роздумуючи над мовою поезій Юрія Липи, принагідно зазначив, що в п'єсі Л.Старицької-Черняхівської “Останній сніг” “дано спробу реконструкції мови XVIII ст.” (4, 233).

Такий лінгвістичний прийом у п'єсі “Милость Божа” дуже доречний, він надає її текстові особливого колориту й істотно відрізняє її з-поміж творів української драматургії початку XX століття.

...Учні колегіуму живуть світським життям, і автор із незлобливим гротеском передає їхні пересичені старою мовою і латинізмами репліки, в котрих оповідається про бешкетництво молодих людей (пригадуються дяки- “пивоізи”). Колегіанти складають осанну гетьману Данилу Апостолу: “О преславний і презацний гетьмане, того бо Даниїла дав еси нам Господь, да прославить він заплікану отчизну матку нашу, да укротить ненадлих ворогів, левів рикаючих” (5, 13).

Ця оригінальна форма в українській драматургії початку ХХ століття, вибрана авторкою, творила своєрідний ідейний місток між часом написання твору, часом, коли відбувалася дія в драмі, і часом подій п'єси в п'єсі. Старицька-Черняхівська вкладає в уста героїв-акторів завжди актуальні українські політичні рефлексії про "срам нечувствія нашого":

*Чом так безумні єсми? Чом так помрачені,
Чом спимо, мов летаргом якимсь омрачені?
О, жалю мій незносний, чого ще чекати,
Чи крайньої погибелі маєм виглядати? (С. 15).*

Зі сцени до спудеїв колегіуму, гостей і самого гетьмана промовляють Україна і Богдан Хмельницький, нагадуючи про славні минулі часи, намагаючись підняти їхній дух, понівечений російською колонізаторською політикою. Коментарі гетьмана Данила Апостола під час вистави дають можливість стверджувати, що автор лише одягає своїх персонажів у шати історичного минулого, а ідею твору проектує на сучасність. Негативні герої вистави – символічні вертепні ляльки різноманітних політичних сил, що пригноблювали Україну – постають смішними та кумедними. З цього приводу З.П.Мороз у своїй монографії "Проблема конфлікту в драматургії" зазначив, що реалістична драма (незважаючи на своєрідність форми, "Милость Божа", в цілому відповідає, вважаємо, цій жанровій дефініції), "в центрі уваги ставить життя позитивного героя, його боротьбу проти всякого гноблення... Відповідно характерові життя і боротьби, позитивні герої драми змальовуються, як правило, у суворо-серйозних тонах. Антагоністи ж їх – негативні герої – можуть бути змальовані по-різному: або комічно-смішними, або в похмурих тонах – жадливо потворними" (6, 21).

У драмі Л.Старицької-Черняхівської "Милость Божа" суть конфлікту виявляється безпосередньо (антагоністичні сили виведені як дійові особи п'єси в п'єсі). Динамічність конфлікту тут досягається засобами протиставлення різних за сприйманням патріотичної ідеї та за принципом від окремого до загального, хоча у творі не всі персонажі є носіями конфліктного стану. Загалом проблема конфлікту в історичних п'єсах Старицької-Черняхівської вкладає в себе коло питань як із взаємних стосунків дійових осіб, так і з їхнього ставлення до позаособистісних категорій – суспільства, історії, життя тощо.

Найважливішою формою розгортання конфлікту у драмі є діалог, який будується навколо питань громадського ригоризму. Зауважимо і те, що драматично-конфліктні ситуації в п'єсах письменниці складаються із: а) протиставлення індивідуально-вольового

спрямування різних сторін; б) об'єктивно існуючих суперечностей. Перший тип конфліктної ситуації превалює у драмі здебільшого на політичному підґрунті. Для прикладу візьмемо репліки антагоністів:

1). "Бригадир. За черкашиками надзорь иметь. Наипаче искусним образом присматривать за архиереями надобно, дабы не выступать из надлежащих сану своего пределов" (С. 18).

2). "О.Ректор. Беда та й горе! Гоненія Діолектіанове також і на сан духовий. Заказано обирано на архиереїв, хоч і чеснійших із наших, а промовані з веливоросіян ті, що недавно й монахами. Пребідное отечества нашого состояние. Плачу і вздыхаю: Господи помилуй!" (С. 17).

Драматург змальовувала інше століття, ще одного з українських гетьманів, та незмінними залишалися політичні утиски українського народу, що чимраз ставали брутальнішими та цинічнішими зі сторони московських можновладців. У наступному хорі сценічного дійства драматург змальовує глибоко символічний діалог чорта і жида, що, ненавидячи один одного, мають лише єдину спільну мету – "опанувати всю Україну". До химерного альянсу підключається і циган. Цей тріумвірат трьох пройдисвітів мав би уособлювати ворожі для України сили, політичне та морально-етичне протистояння. Також у п'єсі простежується інтимна лінія – дочка полковника Граб'янки Настя закохується у молодого спудея колегіуму Романа. Кохання взаємне, але ситуація ускладнюється тим, що батьки хочуть віддати Настю за старого і негарного московського бригадира (російського намісника). Бачимо, що навіть на особисте життя героїв накладає печать тогочасний московський гніт, котрий проявляє себе в різних іпостасях.

У другій дії твору й далі дещо одноманітно та монотонно продовжується сюжетна колізія п'єси у п'єсі – монолози померлих гетьманів, їх певну рецепцію в тодішньому українському громадянстві. Авторка обмірковує зловісний історичний факт – загибель величезної кількості українських козаків при розбудові російської імперії: "По кілька тисячів козаків мруть! Не токмо-бо роботами мордують, а і борошном гнилим, струхлим з ящірками та з вапном помішаним отруюють" (С. 37). Співставлені паралельно факти знущань над українством пронизують всю п'єсу "Милость Божа". У "виставі" всередині твору більш помітно навіть анекдотичні ситуації. Авторкою показано також розлад об'єднавчих християнських релігійних тенденцій у ХУІІ столітті, коли християни-поляки християн-українців "жидом арендують".

У третій дії п'єси Старицька-Черняхівська використовує один із власних улюблених художніх прийомів (наприклад, у драмі

“Гетьман Дорошенко”) – зображення персоніфікованого образу нещасної та беззахисної України, символічну деталь:

*Милосердний до Тебе, о Боже всесильний,
Прибігаю аз, воззри на плач мій умильний!
Доколі мя до кінця забудили, Боже?
Душа моя від скорби во мні ізнеможе (С.43).*

Гетьман Данило Апостол, образ якого у п'єсі “Милость Божа”, на відміну від, скажімо, образу центрального персонажа п'єси “Гетьман Дорошенко” (Петро Дорошенко) є радше статичним, а іноді й схематичним. Може, письменниця вважала зайвим для характеру даної п'єси глибше змальовувати постать “дбайливого господаря” (7) України того часу, того гетьмана, що, як свідчить історик, “його шестилітнє гетьманування було короткою яснішою смугою на темному тлі українського життя після упадку Мазепи”⁸. На жаль, образ його вийшов неповнокровним.

Интермедія третя – як бачимо, навіть при поділ п'єси на частини драматург послуговується термінологією давньої української літератури – починається сугічкою батька та сина із двома жебраками – “кацапами”. Ця жартівлива сцена, проте із прозорим підтекстом, закінчується описом втечі цих двох зайд. Чергова перемога простого українського селянина, хай навіть і на побутовому рівні. Інтимна лінія сюжету п'єси дістає новий розвиток (хоч у даному творі ця лінія, звісно, схематична, характери дійових осіб вирішені пунктирно, та, на нашу думку, дещо обезіндивідуалізовано). Юні Настя та Роман упевнюються у взаємному коханні, але намір батьків-полковників видати дочку заміж за бригадирами не змінився. Незважаючи на розпачливі Настині благання, стара полковниця аргументує доцільність такого вибору: “Та хіба ти не знаєш, що вони з нами зроблять, аби ми не постунали? І сама загинеш, і батька, і матір загубиш. Заплоть на Сибірю, та й кінець віку” (С.51). Гірке і безвихідне становище стояло перед українським народом.

Окрім того, Старицька-Черняхівська, хай і пунктирно, змальовує класове розшарування у суспільстві, котре існує при всіх владах, режимах, суспільних формаціях. Бачимо у п'єсі водночас і назрівання однією із найпоширеніших модифікацій класичного конфлікту: протистояння батьків і дітей: “Богослов? Щоб полковникова дочка та за якогось сорому пішла, щоб у злиднях щодня купатись, та на ступі день в день танцювати?” (С.51) Драматург влітає у конфліктну тканину твору авантюристський елемент: Роман дізнається про підступні плани російського намісника – одружитися із дівчиною його мрії, а в її батька забрати чин полковника. Виявляється, що Роман – теж син полковника,

і гетьман бере його у свою канцелярію, але і це не змінює батьківських планів щодо одруження Насті на бригадірові.

Четверта дія п'єси розпочинається патріотичним монологом Хмельницького – знову вистава у п'єсі, – пересипанім старослов'янськими на кшталт “побідихом”, “низложихом”, “благодутробіє” і подібних. Троє українських школярів наввипередки змагаються у складанні панегіриків великому гетьману Богдану, слава якого перемогла і прогнала навіть смерть.

Остання, п'ята дія п'єси розпочинається панегіриком України Всевишньому. Символічний образ Божого “смотріння”, Господнього ока в білій античній одежі закликає до пошани вченості і політичних діячів. На мажорному і святковому акорді п'єса у п'єсі завершується.

Бригадир і його товариш, будучи п'яними, згубили перуки. Авторка виставляє їх жалюгідними блязнями. Роман, призначений писарем до гетьманської канцелярії, просить Данила Апостола висватати Настю за нього. Виявляється, що бригадир з офіцером мали підступні плани заслати у Сибір полковника. Конфлікт розв'язується згодою батьків Насті на сватання її з Романом, тим більше з гетьманського благословення. Так дещо мелодраматично закінчується твір. Всі співають многоліття. Два каліфактори повертаються зі здоровенною сулією і з латинським афоризмом на устах: “Repetitia est mater studiorum” починають пити горілку. Отже, до мелодраматичного ефекту додається ще й гумористична нота, що, на наш погляд, було малохарактерним для індивідуального стилю Людмили Старицької-Черняхівської як драматурга.

1. Пути анализа литературного произведения: Пособие для учителя. – М.: Просвещение. – 1981.
2. *Хорунжий Юрій*. Ніщо не гине в світі... // Літературна Україна. – 1993, 23 вересня.
3. Див. передмову Юрія Хорунжого до твору Старицької-Черняхівської Людмили “Вірша просітєльная” // Пам'ять століть. – 1996. – №1.
4. *Маланюк Євген*. Книга спостережень: У 2-х т. – Т.2. – Торонто, 1962.
5. *Старицька-Черняхівська Л.* Милость Божа. – К., 1919. – 72 с. (Всеукр. видав. кооп. союз. - №35). Тут і далі, посилаючись на це видання, вказується лише стор.
6. *Мороз З.П.* На позиціях народності: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1979.
7. *Полонська-Василенко Наталія*. Історія України: У 2-х т. Т.2. – К., 1993.
8. *Дорошенко Д.* Нарис історії України. Т. II, Варшава, 1932. – С.187. Цит. За: *Полонська-Василенко Наталія*. Історія України: В 2-х т. – Т.2. – К., 1993. – С.89.

The article examines specific poetic elements peculiar to the plays by Lyudmyla Starytska - Chernyakhivska. Analyzing the play “God's Mercy”, the paper demonstrates the manifestation of such categories as conflict and characte.

Ганна Марчук

ЛЕСЬ МАРТОВИЧ І МАРКО ЧЕРЕМШИНА - САМОТОТОЖНІСТЬ ЧИ “СТЕФАНИКОВА ШКОЛА”?

У час воєнного лихоліття (1943) вийшло найповніше, тритомне, зібрання творів Леся Мартовича за редакцією Юрія Гаморака, середульшого сина Василя Стефаника. У своїй ґрунтовній передмові Ю.Гаморак не міг обійтися без докору материковим дослідникам, які не спромоглися на повну, справедливу оцінку творчості сатирика та його місця в історії української літератури. Автор передмови згадав і кривду заподіяну Мартовичеві істориками письменства, зробивши його учнем Стефаника, “зіпхнувши” тим самим у загін третьорядних письменників. “І хоч сьогодні теорія про “Стефаникову школу” остаточно поховано, та тінь її усе ще тяжить над Мартовичем і дається відчувати хоч би тим, що серед величезної більшості критиків його талант не знаходить належної уваги, і його творча спадщина майже недоторкнута рукою дослідника” (1).

На жаль, Юрій Гаморак видав бажане за дійсне, говорячи про “похорони” “Стефаникової школи”. Тінь її, звісно, в різних іпостасях, прямо й опосередковано супроводжує всі (малочисленні, переважно принагідні) праці про Леся Мартовича. Та й сам Ю.Гаморак аргументовано заперечивши “навчання” Леся Мартовича в “школі” Стефаника, все ж вважає талант прозаїка змарнованим і ставить його аж на третє місце після Стефаника і Черемшини: “Мартович (...) не дав твору, що був би гідний його величчю, а може, як це вперто твердив Василь Стефаник, геніального таланту: він – талант змарнований. Найважливіша причина, коли Стефаник і Черемшина, один у Кракові, а другий у Відні, найшли своє літературне середовище, де їх талант остаточно вишліфувався, то Мартович цього щастя не мав. За винятком двох років, проведених у Львові, ціле життя прожив у маленьких галицьких містах, у цій сірій, затхлій атмосфері, що на своєму сумлінні має не один великий талант. Але ж талант його був занадто міцний, щоб дати себе з’їсти, і, незважаючи на все, він найшов, правда, не найдосконаліші, але дуже цікаві та оригінальні форми, щоб себе проявити...” (2, 3).

Тут кожна фраза потребує уточнення або й заперечення, що, в міру обсягу і мети статті, ми, певна річ, робити не будемо. Проте мусимо відзначити, що в подальших працях у висвітленні творчої біографії сатирика, в ідейно-естетичній оцінці його творів дослідники

дуже рідко виходять за межі “теорії” С. Єфремова – то за інерцією, то вимушено, а то й через поверхово-візуальне сприйняття. Приміром, у післявоєнний час (1949) Степан Крижанівський свою передмову до “Вибраних творів” Л.Мартовича також почав з вибачливої констатації: “Серед визначних українських новелістів, що виступали в літературі в кінці минулого сторіччя, ім’я Леся Мартовича займає одне з перших місць. Проте досі його творчість не набула тієї популярності, якої вона по справедливості заслуговує” (3, 3).

На жаль, проблема творчої самототожності Леся Мартовича, її багатогранність і досі не з’ясована. І не тільки тому, що до кінця свого життя письменник не зупинявся в творчому розвитку, продовжував художні пошуки, найдосконаліше виражені в сатиричній повісті “Забобон”. Серйозно ускладнює вирішення цього завдання відсутність повного зібрання творів сатирика, його публіцистичних статей, епістолярію, що і досі спочивають на архівних полицях бібліотек та фондах різних установ. Певний докір щодо цього віддзеркалений у монографії Ф. Погребенника “Леся Мартович. Життя і творчість”, що вийшла в столітній ювілей сатирика. “Склялося так, – змушений був пояснювати учений, – що самототія постать Леся Мартовича в українському письменстві початку нашого століття досить довго залишалася в тіні. За життя письменника не вийшла друком навіть половина того, що він створив. (...) Літературна критика, власне, зігнорувала його оригінальний талант, записавши такого неповторного гумориста й сатирика на правах учня в новелістичну “школу” Стефаника... Художня спадщина Мартовича й досі повністю не зібрана, всебічно не осмислена. Коли, скажімо, творчість Стефаника й Марка Черемшини стала предметом ґрунтовних студій (...) вже в 20-х рр., то спадщина автора “Забобону” привернула до себе пильнішу увагу дослідників лише в повоєнні роки” (4, 11).

Здавалося з плином часу, що крига скресла. Однак з 1972 року починається тотальний маланчуківський терор на українську культуру, що тривав аж до кінця 80-х років. У результаті 120-річчя з дня народження Леся Мартовича Україна відзначила лише книжкою оповідань “Винайдений рукопис про руський край” з передмовою Олени Гнідан у видавництві “Веселка”. Зрозумілим стає крик душі авторки передмови: “Що ми за народ такий, коли дозволили викреслити навіть з оглядових розділів шкільних програм ім’я геніального сатирика, гордість української літератури?! Як допустилися до того, що сатирик світового реєстру в університетському підручнику поміщений у розділі “Інші письменники”, а в академічній “Історії української літератури”

навіть не удостоєний місця у змісті?! Скільки століть треба нам, щоб спромогтися на наукове видання спадщини?” (5, 15). Додаймо до цього: скільки часу потрібно, щоб позбутися вироблених нашим офіційним літературознавством стереотипних уявлень про Леся Мартовича як лише представника якоїсь “школи”. Зрештою, в самому понятті “Стефаникова школа” нічого образливого немає – ні для її творця-учителя, ні для учня наслідувача. Великі непересічні таланти, а отже, і стилі, вбирають у себе культурну традицію і досягнення багатьох митців, створюючи стильову школу, з якої може утворитися стильовий напрям, стильові течії, які взаємодіють з іншими школами, напрямками, течіями. Взаємодія – це їх життя, пульсація, спосіб буття. Володіючи геніальним талантом, зразу виявивши себе бездоганим стилістом, “абсолютним паном форми” (І.Франко), В. Стефаник створив свою школу не для одного покоління українських письменників. Та серед “учнів” цієї школи марно шукатимемо Марка Черемшину і Л. Мартовича. Майже однолітки, країни, однодумці – всі три закінчили передусім “закінчили школу” І.Франка, щоб, дозрівши, створити нову школу – кожен свою, окремішню.

Перша критична замітка про Василя Стефаника, Марка Черемшину і Леся Мартовича щодо цього відноситься до 1899 р. На цей час художній доробок Марка Черемшини і Леся Мартовича був більш, ніж скромний (“Керманич”, цикл поезій у прозі “Листки” та пару оповідань у ЛНВ Марка Черемшини; “Нечитальник”, “Лумера”, пару оповідань в ЛНВ та кілька публіцистичних журнальних статей і дописів Л.Мартовича); В. Стефаник видав збірку новел “Синя книжечка” і зразу ввійшов у літературу як неперевершений майстер психологічної новели. І. Франко, здійснюючи огляд української літератури за 1899 рік, пальму першості безпідставно віддав В. Стефанику. Марко Черемшина і Леся Мартович зайняли місце поряд: “Обидва почали працювати в літературі набагато раніше, ніж Стефаник, однак Черемшина лише під впливом Стефаникових оповідань знайшов свій власний шлях, Мартович же хоч і виступив на десять років раніше, але пише мало. Від Стефаника він відрізняється гумором, якого у Стефаника бракує; зате Мартовичу не вистачає відчуття міри, що ним, у свою чергу, відзначається Стефаник; в його оповіданнях зустрічаються зайві епізоди, іноді зображені з такою надмірністю, що утворюють карикатури” (6, 370).

У листі до В. Стефаника О. Кобилянська також висловила своє захоплення “Синьою книжечкою” і цілком погодилася з І. Франком, який “знаходить споріднення між Вашими і Мартовича письмами; я се також знаходжу, лише що крізь Ваші письма пробивається більше

правдивого поетичного чуття, більше артистизму, майже лірики, що знов в нього слабше вдаряє” (7, 406). О. Кобилянська в цей час перекладала німецькою мовою новели І.Франка, Н.Кобринської, О.Маковоя, Лесі Українки, Олени Пчілки, попередньо домовившись з німецьким видавцем Якобовським про видання своєрідної антології української новели. Сюди ж були включені твори В. Стефаника і Л. Мартовича: “Я маю у себе ще одну новелку Стефаника, “Катрусю” - цілком в густі (стилі.- Г.М.) “Мужицької смерті” Мартовича - і її можна би до “Листу” (уже перекладеної нею новели В. Стефаника.- Г.М.) доложити; (...) Кілька карточок всього писання, а ціла трагедія перед очима” (8, 142-143).

У статті І.Франка “Українська література” перше місце розділили вже обидва письменники – Стефаник і Мартович – “селянські сини з Покуття, були шкільними товаришами і вже тоді брали участь у поширенні народної освіти, що полягала в організації читалень, народних зборів тощо, – писав Франко. – Мартович, тепер адвокатський практикант у Городку біля Львова, дебютував на літературному полі в 1890 р. (точніше-1889 р. – Г.М.) сатиричною гуморескою “Нечитальник”, але жвавішу літературну діяльність розвинув аж з 1898 р., коли у львівському “Літературно-науковому віснику” опублікував своє досі найкраще оповідання “Мужицька смерть”. Перший том його оповідань вийшов 1900 р., другий саме тепер перебуває в друці” (9, 418).

Спільною у Стефаника і Мартовича була не тільки епоха. Вони були однолітками, вчилися в одному класі Коломийської гімназії, займалися громадсько-просвітньою роботою, створили ще в гімназії “творчу спілку”, заходами якої і видали перший твір Мартовича у Чернівцях (за гроші Стефаника). І все ж, при очевидній спільній проблематиці, стиль їх відрізнявся завдяки різному світосприйняттю - з перевагою трагічного начала - у Стефаника, сатиричного - у Мартовича. І.Франко був перший, хто не тільки звернув на це увагу, а й аргументував цю відмінність: “Мартович надзвичайно пильний спостерігач життя галицького народу, при чому він обдарований неабияким гумористичним талантом. Як ніхто інший, уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону” (10).

Схоплена основна ознака сатиричного стилю, зумовлена вмінням підмітити іронію фактів, а звідси - і показувати людину “в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді” - тобто в “масці” (надзвичайно

ефективний засіб у викладовій формі і чисто стилістичному плані).

Стаття під назвою "Die ukrainische (ruthenische) Literatur" була надрукована в журналі "Aus fremden Zungen" (1901). В Україні, (у скороченому вигляді і в перекладі українською мовою) вона вийшла аж у 1982 році, тому широкому читачеві була малодоступна. Хоч у подальших оглядах української літератури І. Франко ще не раз згадає добрим словом покутян, не ставлячи в залежність від Стефаніка стиль Марка Черемшини і Леся Мартовича, все ж ієрархія Стефанік-Черемшина-Мартович не тільки не послаблювалася, а й з виходом "Історії українського письменства" С.Єфремова - "канонізувалася". "Дужий таланти письменників, - писав літературознавець, - витворив особливо між закордонними письменниками цілу школу, що взяла від його манери писати мініатюри тими самими короткими штрихами й темними фарбами, переважно з галицького селянства. З-поміж цих письменників визначають-ся Мартович і Семанюк" (11, 272-273).

Після смерті Леся Мартовича головне завдання літературознавців, що займалися його вивченням його спадщини, полягало в тому, щоби виявити і обнародувати неопубліковані з різних причин його твори, зокрема, найбільший і найоригінальніший - сатиричну повість "Забобон", у розлогі передмові якої ("Світлотіні галицького життя") М.Грушевський висловив думку про стиль Мартовича - не тільки не наближений до стефанікового, а полярно протилежний йому. Ставити в один ряд стиль цих трьох письменників, вважав Грушевський, - "це значить виявити повне нерозуміння Мартовича, стильова техніка яког абсолютно відмінна від стефанікової аж до повного контрасту" (12, 186). Через пару літ С.Єфремов, маючи вже під руками сатиричну повість Леся Мартовича "Забобон", "виключив" сатирика із "школи" Стефаніка, залишивши в ній тільки Семанюка-Черемшину. "На межі XIX і XX вв. з'явилась була в Галичині, де вплив Стефаніка був дужчий, ціла група молодих письменників-мініатюристів, проте тільки один з них - Іван Семанюк (...) й уявляє з себе не просто наслідувача-копіста, а дійсно талановитого знавця життя, що вміє порізнені факти зв'язати якоюсь синтетичною ідеєю. Між дрібними нарисами Семанюка знайдено такі, що справді лишаться на диво зразковими з цього погляду..." (13, 406).

Доцент Одеського університету Андрій Музичка, один з перших дослідників Марка Черемшини на Східній Україні, який мав щастя листуватися з Марком Черемшиною, а згодом і з його дружиною Наталією Семанюковою, категорично заперечив "стефанікову школу" і перебування в ній Івана Семанюка. Попри жанрово-

тематичну, розповідну спільність, був переконаний А.Музичка, Марко Черемшина "далеко одійшов від двох перших" якраз у стильовому відношенні: "Всі вони тою чи іншою мірою вихованці радикальної думки, всі три діти тих економічно-громадських і політично-національних відносин у Галичині, що ми бачимо там, почавши від 80-х рр. XIX ст. до сьогоднішнього дня; це квінтесенція селянської інтелігенції, що виросла серед усіх тих відносин, це корифеї післяфранківської прози, що є ніби трьома сторінками селянської психології" (14, 246). Якщо Мартович і Стефанік розкривають народну душу "через фахову науку і науку суспільствознавства" (15, 290), то Черемшина вмiло користується найновішими досягненнями науки про народну словесність, фольклор.

Видані Зеровим збірки Черемшини "Село вигибає" (1925), "Верховина" (1929) з передмовами до них виключили і другого "учня" із стефаніківської "школи". Відзначивши однакове соціальне походження (всі троє діти села), вік і національну свідомість (всі видатні представники молодшого покоління селянської радикальної інтелігенції, інколи навіть політичні діячі радикальної партії; Мартович свого часу редагував "Громадський голос", Стефанік - представник партії в австрійському парламенті), вигоди (галицьке селянське життя), М.Зеров підкреслює притаманну кожному своєрідну, оригінальну манеру письма та її еволюцію - від "Нечитальника" до "Забобону" - у Мартовича; від перших новел до "Синів" - у Стефаніка; від "Святого Николая у гарті" до "Верховини" - у Черемшини. "Близькі спочатку і літературні їх стежки, але щодалі вони розходяться в різних напрямках, як то диктують їм три взаємовідмінні світовідчуження та мистецькі темпераменти. Звідси: не називаймо Стефаніка, Мартовича, Черемшину "школою", бо в поняття школи входить образ головного митця і кількох мистецьких його підголосків, але не біймося говорити про окрему групу письменників, бо всіх трьох зазначених майстрів в'яже особиста приязнь, однаковість походження та певна спільність розлитої по творах ідейної атмосфери" (16, 406).

Оскільки "Історія українського письменства" не перевидавалася, Марко Черемшина ще довго лишався в "Стефаніковій школі", що дратувало самого Стефаніка, примушувало його спростувати цей міф: "Я глибоко вдячний приятелю Володимирові Дорошенкові і незнакомому мені з Радянської України Зерову, що вони оба розвіяли легенду, що Марко Черемшина був мій наслідувач. В часі 900-х років методи літературної

форми були в Європі майже однаковісінкькі і коли Семанюк виховувався у Відні, а я в Кракові самостійно один без другого, то правда є така, що ніякої “школи” Стефаніка не може бути. І коли я з Марком Черемшиною ніколи не сварився, то можу відверто тепер сказати, що це непорозуміння в нашій критиці все мене боліло, кидало тінь на нашу особисті недовомлені стосунки і я все глибоко чув кривду Марка Черемшини. *Sia rogha maghis* (таким чином, малий є великий. - Г.М.), Міцкевич, Красінський і Словацький також мали б творити якусь школу. А вже про Мартовича нема мови, бо він такий окреслений великий талант, що мішати його в якусь школу просто гріх” (17, 246).

Ні Марко Черемшина, ні Лесь Мартович цієї сповіді товарища почути не могли. Написана 1927 року, вона дочекалась публікації в снітинській районній газеті аж у 1941 році. Отже, знадобилося ще багато літ і праці для логічного завершення цієї дискусії з участю таких учених, як С.Єфремов, А. Крушельницький, М. Грушевський, М. Зеров, А.Музичка та ін.

1. *Гаморак Ю.* Талант без середовища (Життя і творчість Лесь Мартовича // Мартович Лесь. Твори: В 3 т. За ред. Ю. Гаморака. - Краків-Львів, 1943. - Т. 1. - С.ЛІІ-ЛІІІ.
2. *Крижанівський С.А.* Майстер соціальної сатири //Мартович Лесь. Вибрані твори. - К., 1949.
3. *Погребенник Ф. П.* Лесь Мартович: Життя і творчість. - К., 1971.
4. *Гндан О.* Талант могутній, невмирущий // Мартович Л. Винайдений рукопис про руський край. - К., 1991.
5. *Франко І.* [Українська література за 1899 рік] // Збір. творів: У 50 т. - К., 1982. - Т.33.
6. *Кобилянська О.* Лист до В. Стефаніка від 12 листопада 1898 р. // Твори: В 5 т. - К., 1963. - Т.5.
7. *Кобилянська О.* Лист до Осипа Маковця від 28 квітня 1899 р. // Там само.
8. *Франко І.* Українська література // Збір. творів: У 50 т. - К., 1982. - Т.33.
9. *Єфремов С.* Історія українського письменства. Вид. 3-є. - К., 1917.
10. *Грушевський М.С.* Світлотіні галицького життя //Літературно-науковий вісник. - 1918. - Ч. ІХ.
11. *Єфремов С.* Історія українського письменства. - К., 1919.
12. *Музичка А. В.* Марко Черемшина //Червоний шлях. - 1927. - Ч.6.
13. *Зеров М.* Марко Черемшина і галицька проза // Твори: В 2 т. - К.,1990. -Т.2.
14. *Стефанік В.* Іван Семанюк (Марко Черемшина) // Вибране. - Ужгород, 1979.
15. *Волинський П.К.* Теорія літератури. - К., 1962.
16. *Зеров М.* Марко Черемшина і галицька проза // Твори: В 2 т. - К.,1990. - Т.2.
17. *Стефанік В.* Іван Семанюк (Марко Черемшина) //Вибране. - Ужгород, 1979.

The article deals with the problem of the typology of prose by Les Martovych, Marko Cheremshyna, and Vasyl Stefanyk. Analysing their short stories the paper illustrates the specific patterns peculiar to the literary efforts by these authors.

Оксана Тронь

ВЗАЄМОДІЯ ЗНАЧЕННЯ ПОВИННОСТІ З ГРАМАТИЧНИМИ ЗНАЧЕННЯМИ СПОСОБУ

Категорія повинності є невід’ємною складовою категорії модальності, яка визначається як одна з основних семантико-граматичних ознак речення. “Модальність - це основна синтаксична категорія, яка належить до зовнішньо-синтаксичної сфери структури речення” (1,137). Питання, пов’язані з категорією модальності, належать до спірних мовознавчих проблем, які на кожному новому етапі розвитку лінгвістичної думки набувають все більшої актуальності, виявляють нові аспекти і грані, що стимулює вчених наполегливо підкреслювати широту, багатозначність і різноплановість цієї категорії. Модальність охоплює різноманітні характеристики, що виявляються в різних аспектах структури речення, часто нашаровуючись одна на одну.

Головним граматичним засобом вираження основної (предикативної) модальності речення є категорія способу дієслова-присудка - дійсного, умовного чи наказового. Форми способу вказують на реальність чи ірреальність дії (йдеться про дію, яка реально відбувається в теперішньому, минулому чи майбутньому часах, або про можливість, бажану, необхідну дію, якої немає в дійсності). Подібність між умовним і наказовим способами полягає в тому, що обидва вони, на противагу дійсному, виражають не справжню подію, а ідеальну, тобто ту, яка уявляється існуючою тільки у свідомості мовця (2,221).

Проте можливі і модальні трансформації кожного із граматичних способів, вживання одного способу у значенні іншого. Так, наприклад, “модальні трансформації відкривають широкий спектр змін індикатива в непрямі способи, вираження можливості, необхідності і повинності шляхом включення в конструкції модальних дієслів і предикативів, трансформацій розповідних конструкцій у питальні і стверджувальних у заперечні “ (3,74). У випадку переносного вживання способів (заміни способу) протиріччя між морфологічною формою дієслова і значенням способу у синтаксичному контексті вирішується на користь значення, котре як показник основної модальності речення ширше за власне морфологічне. Спосіб вираження основної модальності речення формується власне граматичними, конструктивно-синтаксичними, лексико-синтаксичними та інтонаційно-синтаксичними засобами.

Питання про передачу значення повинності - одного з різновидів категорії модальності - посідає вагоме місце серед різних засобів вираження модальних значень у структурі речення. З'ясувати відповідність між морфологічною категорією способу дієслова та семантико-синтаксичною категорією повинності, охарактеризувати основні засоби вираження категорії повинності модальності в сучасній українській мові, додатково обґрунтувати та посилити аргументи на користь самостійного існування повиннісного способу спонукає те, що у підручниках та посібниках з української мови вона не знаходить належного висвітлення; у сучасному мовознавстві існують різні підходи до тлумачення цього багатогранного явища.

Обсягу поняття "повинність", що позначає певне співвідношення дії з дійсністю, чітко не встановлено. Різні автори вкладають неоднаковий зміст у це поняття. Більшість сучасних дослідників схиляються до думки, що категорія повинності виконує вторинну функцію наказового способу. Ця думка, висловлена ще К.Аксаковим та О.Потебнею, в різних інтерпретаціях представлена в працях О.Ісаченка, Д.Шмельова, І.Мучника, Є.Кржижкової, О.Бондарка, М.Міліх та ін., які розглядають повинність як результат переносного використання морфологічної форми наказового способу.

Протилежна думка репрезентована М.Некрасовим, котрий визнав імператив "абсолютно-особовою формою", яка використовується для вираження різних значень дієслова (4,115). Двічі звертаючись до системи значень цієї форми і даючи різні трактування її смислового обсягу, М.Некрасов відносить повинність не до наказового способу, а до значення „безвідносності дії” (4,115-116).

Інші вчені (В.Виноградов, Н.Шведова) повиннісний спосіб виділяють окремо. Так, В.Виноградов пише: „Легко помітити, що у формі наказового способу при використанні її не із значенням другої особи переважають модальні відтінки побажання, заклинун, припущення, повинності. <...> Невикористання наказової інтонації робить з цієї форми форму інших особових значень і іншого способу” (5,466-467) - (виділено нами. - О.Т.)

У "Російській граматиці" (1980) повиннісний спосіб трактується як член парадигми речення, тобто як самостійна синтаксична форма, яка має власні граматичні характеристики і власне значення. У цій праці показано різні способи утворення категорії повинності в різних структурних схемах речення, характеризуються її специфічні функції. Ця синтаксична форма стилістично забарвлена і притаманна розмовній мові, просторіччю (6,116-119).

Українські вчені схиляються до думки, що окремої форми повиннісного способу не існує, бо і загальнодієслівна категорія способу в українській мові тлумачиться по-різному. Так, у більшості праць з українського мовознавства (у "Нарисі сучасної української літературної мови" за ред. Ю.Шереха, "Курсі сучасної української літературної мови" за ред. Л.Булаховського, "Курсі сучасної літературної української мови" за ред. М.Жовтобрюха і Б.Кулика та ін.) виділяються три способи дієслова: дійсний, умовний і наказовий, тобто навіть принагідно не зазначається про повиннісну модальність. Проте у деяких монографіях згадується про широко представлену в українській мові функціональну транспозицію "наказовий спосіб - дійсний спосіб" у системі дієслова. Так, А.Грищенко вказує, що відповідні форми, вживані у функції дійсного способу, мають додатковий значеннєвий відтінок негативного ставлення мовця до тих або інших дій чи станів (7,315). При цьому для ілюстрації наведеного теоретичного положення подається речення: "Другі бігають, кричать, а ти сиди, пряди, вечеряти подай, посуду перемий, та тоді й лягай, а як другі півні прокричали - вставай, світи і знову за гребінь" (П.Мирний).

В українській мові на здатність окремих дієслів виконувати спеціальну "способову" (модальну) функцію звернув увагу ще В.Сімович, виділивши в окремі групи „самостійні”, „помічні” і „способові” дієслова. Щодо „способових” дієслів, то В.Сімович підкреслює: „Є ще й іночі несамостійні дієслова, які стоять на послугах у других дієслів, показуючи спосіб, як хтось робить, як щось робиться (чи це *примус*, чи *охота*, чи початок роботи, чи *сила*, чи *змога*, чи *обов'язок* (8,226). Серед виділених ним шести типів „способових” дієслів є й такі, що передають значення повинності, а саме:

“мусіти (мушу) = в мене примус,
мати (маю) = в мене обов'язок” (Там само).

Однак ці твердження не знайшли належного відображення в українських граматиках, хоч можемо вважати, що саме В.Сімович один з перших в українському мовознавстві вказав на повиннісний спосіб, виділивши способів дієслова із значенням вимушеності та обов'язку. Ю.Шевельов також підкреслює, що, "бувши з усіх форм дієслова найбільше зв'язаним з виявом волі й почуття, наказовий спосіб легко переноситься як виявник їх до тих речень, де, власне, можна було б сподіватися форми дійсного способу або умовного. Наказовий спосіб показує неминучий стан, якого дійова особа не може змінити: "Училась, училась і на тобі! Сиди на хуторі, глечики мий! (Тоб.)" (9,309).

В.Русанівський зазначає, що загальнодієслівна категорія способу включає в себе форми дійсного способу, наказового, умовного, спонукального і бажального. Що ж до таких модальних значень, як необхідність, повинність і под., то вони передаються за допомогою лексико-синтаксичних та синтаксичних засобів, тобто не виражаються “парадигматичними рядами дієслівних форм” (10,385-387). Лексико-синтаксичний спосіб вираження ірреальних модальних значень полягає в тому, що слова з певним модальним значенням (обов’язку, примусу і под.) поєднуються з формами інфінітива, які передають основну ознаку (типу маю зазначити. мувати чекати. повинен вчити тощо).

В “Українській граматиці” за ред. В.Русанівського повиннісний та наказовий способи виділяються за семантичною ознакою. За формою також розрізняється наказовий спосіб з різновидом повинності, що використовується тільки за певних синтаксичних умов. На думку дослідників (В.Русанівського, С.Городенської, А.Грищенка), різновид повинності в семантичному плані відрізняється від власне наказового способу більшою категоричністю, а у формальному плані - безособовістю (11, 97-99).

Автори “Синтаксису сучасної української мови. Проблемні питання” І.Слинько, Н.Гуйванюк, М.Кобилянська вказують на повиннісний спосіб як складову повної парадигми простого речення (12,83), підкреслюючи, що повиннісний спосіб найвиразніше виявляється у складному реченні, тобто виходить за межі поняття про просте речення. Дослідники розглядають лише складні протиставні конструкції із зазначеною модальністю, предикати яких виражені формою наказового способу.

На нашу думку, повиннісний спосіб не менш рельєфно розкривається не лише у складних реченнях (складносурядних з протиставними відношеннями чи складнопідрядних умови тощо), але й у багатьох формально простих структурах. Наприклад: [Бригадир]: Мені он за всю бригаду відповідай (О.Вишня) // Мені он за всю бригаду доводиться відповідати. Та й спробуй нагріти таку озю (Ю.Мушкетик) // Та й потрібно спробувати нагріти таку озю.

Як бачимо, питання про функціонування категорії повиннісного способу в українському мовознавстві цілком не з’ясовано. Лінгвісти, які на різному матеріалі вивчають специфіку модального значення повинності, часто вказують на те, що прості речення з цим значенням в контексті, у пресупозиції чи безпосередньо в самому реченні мають привід (причину), що є відмінною семантич-

ною ознакою речень з повиннісною модальністю. Так, Н.Шведова пов’язує функціонування форми імперативу в значенні повинності (“повиннісний спосіб”) з “обов’язковою присутністю в контексті чи в пресупозиції змушуючого чи оцінюючого суб’єкта, чи змушуючої ситуації” (13,118). Крім приводу, обов’язковими семантичними компонентами повиннісних конструкцій є автор розпорядження - мовець, діяч і дія, що приписується цьому діячеві.

Повинність - це різновид модального значення, що означає приписуваність дії, зумовленої законами, звичаями, традиціями, правилами етикету, особистим досвідом мовця, звичайною послідовністю подій, тобто нормами в широкому розумінні цього слова.

Існує твердження (Див. 6,116-119), що утворення спеціалізованої синтаксичної форми повинності неможливе в умовах всіх типів речень. На це впливає граматична схема і семантична структура речення.

Так, розглянемо два типи речень із предикатами повинності, які є найбільш часто вживаними в українській мові. Слідом за Н.Шведовою, вважаємо, що тільки в контексті речення створюється можливість основного семантичного поділу повиннісної модальності, зокрема на 1) речення, що позначають повинність як вимушеність; 2) речення, які виражають повинність, зумовлену звичаєм, певним становищем справ тощо (Див.14,111). У кожній з цих груп можна встановити більш конкретні смислові відтінки. Речення першої групи, що позначають повинність як вимушеність, розрізняються залежно від характеру змушуючого суб’єкта.

1). Змушуючим суб’єктом виступає окрема особа чи особи, що заперечують, на чийсь думку, потрібну, вимушену дію (стан), однак цей протест не передбачає невиконання дії: він може бути спрямованим на певні відносини, вимушену діяльність тощо. Напр.: ...Від рання й до ночі на ріллі так ухоркаєшся, що не тільки за книжку, а й за ложку не візьмешся. А є трохи вільного часу - мати ганяє, як цуцика. Дров нарубай, води принеси, в корови повичищай (Гр.Тютюнник). Цей семантичний різновид найчастіше функціонує у складі складносурядних протиставних конструкцій, як-от: Дмитро воює, мама на цвинтарі, брати поженилися, а ти, дівко, тримай господарку (С.Пушик).

Закономірними за цих умов є випадки суб’єктивної детермінації вимушеної дії давальним відмінком, напр.: Потім у снігах почулось шарудіння, і сердитий дівочий голос сказав: “Вони будуть качатися, а мені соломку носи. Знайшли дурку...” (Гр.Тютюнник).

2). Змушуючим “суб’єктом” може виступати і обов’язок, офіційна

посада. Наприклад: [Юрій]: Вони тобі підсиплють таких елементиків, що з них і трактора колісного не складеш, не те що електронну машину. От і спробуй Знак якості завоювати! А тут план. А тут завдання! А тут дай зарплатню й прогресивку народові. А конструкторам дай творчу паузу для нових задумів... (П. Загребельний).

3). Зумовлювати вимушену дію може також стан, перебування де-небудь, належність до будь-якої групи осіб, сфери діяльності, взаємини з ким-небудь тощо, як-от: Неначе й з людьми, неначе й серед людей - і без людей. Розумів, о, сильно розумів: тримайся подалі од людей. Одгородись. замкнись, щоб ніхто нічого про тебе не знав, щоб не з ними, а над ними (Ю. Мушкетик).

4). Приводом до вимушеної дії виступає подекуди і конкретна ситуація чи подія: - Біда мужикові, - з співчуттям промовив рибалка. - Уже й земля є, а п'ятьма пальцями не вколупнеш її. - Скільки ще до неї треба, - і собі журилась Марійка. - Худобу дай. плуга дай, дряпака дай, борони теж, та й без воза ніяк не обійдешся (М. Стельмах). Для речень цього семантичного різновиду також характерне функціонування у складі протиставних конструкцій: Тепер, дивись, козла шукають, капусту хтось з'їв, а я, значить, вілповілай (В. Дрозд).

Очевидно, що в реченнях першої групи, які передають повинність як вимушеність, у пресупозиції чи в самому реченні присутні або змушуючий суб'єкт, або привід.

Речення другої групи виражають повинність, зумовлену звичаєм, певним станом справ тощо. На відміну від речень першої групи, в них відсутнє значення вимушеності, а домінуючим є значення, що відповідає конструкціям "так (не) слід робити". ...так (не) належить робити". Це речення як з наказовим способом у значенні повиннісного, так і речення з інфінітивами. Наприклад: Хозари скористаються цим і закриють путь слов'янам у море. Всю полуночну Русь поставлять на коліна! А там і до Києва підберуться, і Києву добра тоді не жди (=не слід ждати - О.Т.) (Д. Міщенко). Такому дневі цвісти у шпюбах (=належить цвісти у шпюбах - О.Т.) (М. Рильський).

Очевидно, що досліджувані речення можуть вживатися як у складних протиставних конструкціях, так і у відносно самостійній позиції. Вирішальну роль у визначенні модальних значень відіграє контекст.

До лексико-синтаксичних засобів вираження категорії повинності належать модальні дієслова та предикативи. Ядро цієї групи складають шість модальних компонентів складених предикатив: повинен, зобов'язаний, слід, треба, необхідно, потрібно. Сюди ж

зараховуємо предикати з такими модальними компонентами: МУСИТИ, МАТИ, ГОДИТЬСЯ, НАЛЕЖИТЬ, ДОВОДИТЬСЯ, ВАРТО та ін. Модальне значення примусу, обов'язку і под. передаються також за допомогою певних синтаксичних структур (напр.: "Якщо (коли) ти студент, то вчись").

Досліджуваний матеріал переконує у тому, що категорія повинності включає систему модальних значень: змушуваність, вимушеність, необхідність, зобов'язаність, невідворотність та доцільність, регулярно вживається в певних синтаксичних умовах, є членом парадигми речення, що допомагає виділити повинність як самостійний синтаксичний ірреальний спосіб, який має власне об'єктивно-модальне значення.

1. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / За ред. І.К. Білодіда. - К.: Наук. думка, 1972. - 515 с.

2. *Потехина А.А.* Из записок по русской грамматике. - Т.4. - М.: Просвещение, 1977. - 405 с.

3. *Грабс В.* Общее значение синтаксической конструкции и трансформация. - ИзвР, 1966. - №2. - С. 72-75.

4. *Некрасов Н.О.* О значении форм русского глагола. - СПб, 1865.

5. *Виноградов В.В.* Русский язык (Грамматическое учение о слове). - М.: Высшая школа, 1972. - 613 с.

6. Русская грамматика. Синтаксис. - М.: Наука, 1980. - Т.2. - 709 с.

7. Сучасна українська літературна мова / За ред. А.П. Грищенко. - К.: Вища школа, 1993. - 365 с.

8. *Сімович В.* Граматика української мови. - К.-Ляйпціг: Українська наглядня, 1924. - 584 с.

9. *Шерех Ю.* Нарис сучасної української мови. - Мюнхен: Молоде життя, 1951. - 402 с.

10. Сучасна українська літературна мова: Морфологія / За ред. І.К. Білодіда. - К.: Наук. думка, 1972. - 582 с.

11. Украинская грамматика / Под ред. В.М. Рusanовского. - К.: Наук. думка, 1986. - 360 с.

12. *Слинько П., Гуйванюк Н.В., Кобилянська М.Ф.* Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання. - К.: Вища школа, 1994. - 670 с.

13. *Шведова Н.Ю.* О долженствовательном наклонении // Синтаксис и норма. - М.: Наука, 1974. - С.107-120, див. також зауваження Т.В. Букиї про те, що загальне поняття ситуації повинності передбачає „наявність змушуючої сили, що каузує дії” (*Букия Т.Б.* Лингво-методические основы составления пособия по изучению средств выражения долженствования, необходимости и вероятности английского языка. - Тбилиси: 1981. - 51 с.).

14. *Шведова Н.Ю.* Зазначена праця.

The article examines the relationship between the morphological category of the mood and the semantic-syntactic category of obligation. It analyzes some major means of expressing modality in Ukrainian.

ЗМІСТ

З теорії та історії філології

<i>Віталій Кононенко, Ірина Кононенко.</i> Атрибут у семантичній структурі символу	3
<i>Лілія Невідомська.</i> Імплицитність: дискусійні питання її мовознавчої інтерпретації	13
<i>Наталія Мафтин.</i> Мотив покори Божій волі як основа “високого трегедійного” класицистичних новел Г.Ф.Квітки-Основ’яненка	25
<i>Микола Лесюк.</i> Різотрактуння історії української мови	33
<i>Євген Баран.</i> До проблеми творчих взаємин В.Стефаніка і О.Кобиллянської	42

Інтерпретація художнього тексту

<i>Марія Голянич.</i> Синкретичний характер внутрішньої форми ключового слова в художньому тексті	48
<i>Марта Хороб.</i> Фольклорно-міфологічні засади прози Ростислава Єндика	57
<i>Оксана Грещук.</i> Функціонування словотвірних одиниць і суб’єктивна модальність тексту	64
<i>Святослав Кут.</i> Міфологічні коди поетичного мислення Тараса Мельничука	70
<i>Наталія Нещпір.</i> Внутрішня форма власного імені у постмодерністському тексті	77
<i>Мар’яна Стринаглок.</i> Традиції середньовічної художньої свідомості в збірці Івана Франка “Мій Ізмарагд”	83

Поетика літературного твору

<i>Степан Хороб.</i> Становлення експресіонізму в українській драмі	90
<i>Ольга Слоньовська.</i> Образи-символи у романістиці Тодося Осьмачки	98
<i>Ярослава Василюшин.</i> Метафоричні символи і їх універсумальні функції у творчості М. Осадчого	108

<i>Лариса Табачин.</i> Стильові особливості 116 новел антивоєнного циклу Катрі Гриневичевої	116
<i>Тетяна Піжук.</i> Національно-культурна пресупозиція власних назв, вжитих у художніх творах	124
<i>Уляна Бутрак.</i> Інтродуктивна номінація і художній текст	130

Проблеми дериватології

<i>Василь Грещук.</i> Лексикалізація словотворчих афіксів	136
<i>Оксана Скварок.</i> Структура словотвірних парадигм іменників – назв одиниць виміру часу	143
<i>Марія Брус.</i> Лексико-словотвірна характеристика загальних жіночих особових назв староукраїнської мови XVI–XVIIст. ...	152
<i>Вікторія Рибенюк.</i> Біаспективи у системі виудотворення українського дієслова	160

Трибуна молодих

<i>Василь Пігель.</i> Структурно-функціональні типи незакінчених речень у сучасній українській мові	168
<i>Вікторія Чобанюк.</i> Активізація національної історії у поезіях “неокласиків”	174
<i>Любов Процюк.</i> Конфлікт і герої у пресі Людмили Старицької-Черняхівської “Милость Божа”	180
<i>Ганна Марчук.</i> Лесь Мартович і Марко Черемшина - самото-тожність чи “стефанікова школа”?	186
<i>Оксана Тронь.</i> Взаємодія значення повинності з граматичними значеннями способу	193

CONTENT

Theory and History of Philology

- Vitaliy Kononenko, Iryna Kononenko.* The Role of the Attribute in the Semantic Structure of the Symbol 3
- Liliya Nevidomska.* Implicity: Controversial Questions Arising in the Treatment of This Category 13
- Nataliya Maftyn.* Obedience to God's Will as the Motiff Underlying the Lofty Tragicalness of the Classical Short Stories by H.F.Kvitka-Osnovyanenko 25
- Mykola Lesyuk.* Different Views on the History of the Ukrainian Language 33
- Yevhen Baran.* Questions Concerning the Literary Contacts between V.Stefanyk and O.Kobylyanska 42

Litarary Text Analysis

- Mariya Holyanych.* The Syncretic Nature of the Internal Form of the Key Word in the Literary Text 48
- Marta Horob.* Folklore and Mythological Background of Rostyslav Yendyk's Prose 57
- Oksana Greshchuk.* Functioning of the Word-Building Elements and Subjective Textual Modality 64
- Svyatoslav Kut.* Mythological Codes in the Poetic Thinking of Taras Melnychuk 70
- Nataliya Neshpir.* The Internal Form of Proper Names Used in Post-Modern Literature 77

Poetics of the Litarary Work

- Stepan Horob.* The Development of Expressionism in Ukrainian Drama 90
- Olga Slonovska.* Symbolic Images in the Novels by Todos Osmachka 98
- Yaroslava Vasylyshyn.* Metaphoric Symbols and Their Universal Functions in M.Osadchiy's Litarary Works 108

- Larisa Tabachyn.* Stylistic Features of Antiwar Short Stories by Katrya Hrynyvycheva 116
- Tetyana Pizhuk.* National and Cultural Presuppositions Rendered by Proper Names 124
- Ulyana Bugrak.* Introductive Nomination and Literary Text 130

Problems of Derivatology

- Vasyl Greshchuk.* Lexicalization of Word-Building Affixes 136
- Oksana Skvarok.* Structure of Word-Building Paradigms for Nouns Denoting Units of Time Measurement 143
- Mariya Brus.* Lexical and Derivative Properties of Common Femimine Names Used in the Ukrainian of the 16-th-17-th Centuries 152
- Victoriya Rebenok.* Biaspectual Units in the System of Ukrainian Verbs 160

Tribune for Young Rescachers

- Vasyl Pitel.* Structural and Functional Types of Incomplete Sentences in Current Ukrainian 168
- Victiriya Chobanyuk.* The Increasing Focus on the Ukrainian History in Neoclassical Poetry 174
- Lyubov Protsyuk.* Conflict and Characters in "God's Mercy" by Lyudmila Starytska-Chernyahivska 180
- Hanna Marchuk.* Les Martovych and Marko Cheremshyna - Originality of the Literary Style or the Influence of Stefanyk's School? 186
- Oksana Tron.* Interaction of the Obligation Meaning with the Grammatical Meaning of Manner 193

Міністерство освіти України
Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 3

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ
вул. Шевченка, 57.
Прикарпатський університет, тел. 2-33-79

Видавництво "Плаї" Прикарпатського університету
76000, м.Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57. тел. 96-481
(українською мовою)

Ministry of Education of Ukraine
Precarpathian University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University named after V.Stefanyk

PHILOLOGY
3rd issue

Published since 1999

Publishers' adress:
Precarpathian University named after V.Stefanyk
57, Shevchenko Str. 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 2-33-79

PLAI Publishers, Precarpathian University
57, Shevchenko Str.
76000, Ivano-Frankivsk, tel. 96-4-81

(Published in the Ukrainian Language)

Художнє оформлення ВІТЕНКО В.І.
Технічний редактор БОЙЧУК О.П.
Комп'ютерна верстка ДУБОВИЙ В.М.

Друкується українською мовою
Ресстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 15. 05. 99 р. Підп. до друку 17. 09. 99 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетн.
Літ. гарн. Ум. друк. арк. 12. Вид. арк. 12. Тираж 300 прим. Зам. 260.